

**DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS
LITERÁRIOS – UNIMONTES**

MICHELLE MARTINS DE ALMEIDA

A PALAVRA QUE RASGA A CARNE:

**O conceito de *Désœuvrement* da linguagem na
literatura de Antonin Artaud**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2024**

MICHELLE MARTINS DE ALMEIDA

A PALAVRA QUE RASGA A CARNE:

O conceito de *Désœuvrement* da linguagem na literatura de Antonin Artaud

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Tradição e

Modernidade

Orientador(a): Alex Fabiano Correia Jardim

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Fevereiro/2024

À minha mamãe amada, Dona Mirtes, que nunca deixou de acreditar em mim e me mostrando sempre, as brechas para realizar o (im)possível. Não sei o que seria de mim sem ela.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES pela bolsa de pesquisa; aos meus amigos e familiares que me apoiaram e não me deixaram desistir, em especial, minha mãe Dona Mirtes, minha fortaleza, e meu irmão Wesley, signo disjuntivo, força intensiva e cartógrafo de linhas de fuga, suporte crucial e amor imensurável, que me ajudaram além de incentivo, financeiramente, e por hora, olhando minhas filhas ou me ‘cobrindo’ na escola delas em reuniões escolares e afins, quando não era possível minha presença para que eu assistisse as aulas. Também agradeço, igualmente e sobretudo, ao meu orientador Alex Fabiano, que além de orientador é um amigo querido, um aliado, que me ajudou em peso a chegar onde cheguei. Agradeço aos meus professores de mestrado sempre muito compreensivos, em sua maioria, principalmente com relação a relevarem as minhas faltas e saídas antecipadas para que pudesse também ser mãe, além de acadêmica. Agradeço também a Mayara Dionizio, que sempre foi muito prestativa ao me ajudar, não apenas com sua pesquisa que é minha maior referência, mas também me enviando materiais de pesquisa, como livros e artigos PDF’s, traduções pessoais dela, que engrandeceram e contribuíram positivamente demais em minha pesquisa.

E por último, mas não menos importante, agradeço as minhas filhas Lunna Morgana e Ligeia Helena, por sempre serem tão compreensivas e atenciosas nas minhas ausências e falhas e me ajudaram, ao seus modos, a terminar meu mestrado e estar na reta final da defesa de minha dissertação. São o motivo da minha existência e minha *desobra*. Vocês são minha poesia mais bela! Puro encantamento! Tudo por vocês.

Deixo ainda meu agradecimento especial aos autores que trabalhei nesta pesquisa, Artaud, Deleuze, Guattari e Blanchot; eles formaram uma teia que me envolveu e envolve, e da qual não quero e não irei sair. Suscitaram em mim problemas que me atravessam diretamente e me fizeram apaixonada por aquilo que pesquiso e mais apaixonada ainda pela vida e pelas diferentes forças intensivas e violentas que a envolvem.

*Seja rochas, seja a frase
Que treme na boca de um homem
que tropeça em seu pensamento.*

Artaud

A escritura não tem outro objetivo: o vento...

Gilles Deleuze

Tento constantemente comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, falar de algo que sinto apenas em meus ossos e que só pode ser experimentado nestes ossos.

Kafka

Violência despedaçadora que, da profundidade aberta, faz um corpo ignóbil, a um tempo fechado e fissurado, e do fragmentário o despedaçamento absoluto por estilhaços, dilacerações, explosões orgânicas, aórticas, essa dissociação ou decomposição prévia que se libera no encarniçamento — a carnicaria da escrita, donde esta sentença sem moral: “toda escrita é uma porcaria”.

Blanchot

RESUMO

A literatura enquanto arte, sempre habita um *topos* estranho. O objeto de pesquisa do nosso trabalho é a literatura de Antonin Artaud, acentuando-se no que se refere a linguagem da sua escrita. As palavras são metamorfoseadas em acontecimentos, que são estabelecidos pelo encontro com uma literatura traçada no limite da crise: escrita no/do desastre e que forjam agenciamentos que operam por rajadas: são potências conceituais que criam cada platô. Nosso intuito compõe uma tentativa de pensar uma espécie de genealogia do desejo e as potências do corpo a partir da experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento, presentes na literatura e linguagem de Antonin Artaud; problematizando a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênesa a partir da formulação de um diálogo entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de *Désœuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve, tal qual a sua recusa ao conceito, o seu apagamento e sua tentativa de vida neutralizadora do sujeito e do universal em prol da literatura, que ao nosso ver o aproxima a Artaud, na sua linguagem-pensamento desobrada, em suas obras reveladas como signos desse *désœuvrement*, alguém da palavra, escondido e revelado nela, exposto e por ela traduzido, oximoro da linguagem que comporta uma semiótica do limite, em que as forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura, uma trajetória de agenciamento corpo-pensamento-vida marcada por um não pertencimento. Artaud reside no interdito, ocupa sem ocupar o vazio: o espaço do silêncio da palavra. O sentido do vazio sem-sentido sentido como sentido. Nossa base crítica também dialoga, em muito, com a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari no que diz respeito às intersecções de domínios do pensamento e do corpo que fazem, e que de algum modo traçam uma linha, uma espécie de fio condutor que norteia, liga e serve de horizonte a nossa pesquisa. Também utilizaremos o Antônio Cândido no que se refere a análise literária dos poemas. A tentativa é a de pensar a questão da estrutura da escrita artaudiana, para que pela lógica da estranheza com que compõem suas palavras, possamos compor juntos. Sempre a beira, sempre a margem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e filosofia; Antonin Artaud; Corpo; *Désœuvrement*; Crise; Limite; Desobra.

RESUMÉ

La littérature, en tant qu'art, habite toujours un étrange topos. L'objet de recherche de notre travail est la littérature d'Antonin Artaud, accentuant le langage de son écriture. Les mots se métamorphosent en événements, qui s'établissent par la rencontre avec une littérature tracée au bord de la crise : écrite dans/de la catastrophe et qui forge des assemblages qui opèrent en rafales : ce sont des puissances conceptuelles qui créent chaque plateau. Notre intuition compose une tentative de penser une sorte de généalogie du désir et des pouvoirs du corps à partir de l'expérience littéraire qui s'impose comme un signe disjonctif, violence qui provoque l'irruption dans la pensée, présente dans la littérature et la langue d'Antonin Artaud ; problématisant la manière dont la violence d'une puissance créatrice de pensée en flux, en devenir et en hétérogenèse se produit à partir de la formulation d'un dialogue entre Blanchot et Artaud à propos du concept de Désœuvrement et de ce qui l'entoure, comme son refus du concept, son effacement et sa tentative d'une vie neutralisante du sujet et de l'universel pour la littérature, ce qui, à notre avis, le rapproche d'Artaud, dans son langage de pensée débridé, dans ses œuvres révélées comme des signes de ce désœuvrement, au-dessous du mot, caché et révélé en lui, exposé et traduit par lui, oxymore du langage qui englobe une sémiotique de la limite, dans laquelle les forces qui constituent et animent la vie sont transmuées dans sa littérature, Une trajectoire d'agentivité corps-pensée-vie marquée par un manque d'appartenance. Artaud réside dans l'interdit, occupe sans occuper le vide : l'espace du silence de la parole. Le sentiment d'un vide dénué de sens, ressenti comme un sens. Notre base critique dialogue aussi, dans une large mesure, avec la philosophie de la différence de Gilles Deleuze et de Félix Guattari en ce qui concerne les intersections des domaines de la pensée et du corps qu'ils font, et qui tracent en quelque sorte une ligne, une sorte de fil conducteur qui guide, relie et sert d'horizon à nos recherches. Nous utiliserons également Antônio Cândido dans l'analyse littéraire des poèmes. Il s'agit de réfléchir à la question de la structure de l'écriture artaudienne, afin que, par la logique de l'étrangeté avec laquelle ils composent leurs mots, nous puissions composer ensemble. Toujours sur le fil du rasoir, toujours sur la touche.

MOTS-CLÉS: Littérature et philosophie; Antonin Artaud; Corps; Désœuvrement; Crise; Limite; Plier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PLATÔ 1 – A PALAVRA QUE RASGA A CARNE.....

Antonin Artaud.....

Artaud: Desobra em Vida e Obra.....

Esboços Biográficos.....

1ª Dobra – Pensamento Poético.....

2ª Dobra – Teatro e Cinema.....

3ª Dobra – Heliogábalo.....

4ª Dobra – Últimos cadernos e cartas.....

Mystagogie.....

Forças.....

Pensamento.....

Signos.....

O Corpo e o CsO – Uma perspectiva a partir de Deleuze e Guattari.....

A Crueldade, O Teatro Da Crueldade e O Juízo de Deus.....

Dobras, Tempo e Impoder.....

Literalidade.....

PLATÔ 2 – UMA SEMIÓTICA DO LIMITE – “NOMEAR O POSSÍVEL, RESPONDER AO IMPOSSÍVEL”.....

Désouvement

Experiência-limite como Experiência do Fora, A Escrita Fragmentária e A Escritura do
Desastre – Sobre a Impossibilidade.....105

Escrita Fragmentária.....124

Escritura (Fragmentária) do Desastre.....139

O Miraculoso e O Impoder Na Loucura – A Loucura Como Rebeldia da Carne – Artaud
pela lógica da estranheza.....152

**PLATÔ 3 – A CRUEL RAZÃO POÉTICA – A LITERATURA ARTAUDIANA
COMO DESOBRA.....158**

Imagens-Sínteses do Pensamento – Sobre o Virtual e Real.....159

A Impossibilidade e o Neutro em Maurice Blanchot.....164

A Cruel Razão Poética – A Literatura Artaudiana como Desobra.....171

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....188

INTRODUÇÃO

A filosofia e a literatura estão em constante diálogo. As conexões entre filosofia e arte, especialmente a literatura, são frequentemente exploradas, principalmente, quando se busca uma compreensão mais sensível da realidade, interna ou externa às coisas, como o homem a percebe e é afetado por ela. Assim, “constata-se que a relação entre filosofia e literatura não se restringe às formas literárias da filosofia ou à influência desta na literatura. Há momentos de verdadeira fusão entre uma e outra e nisto consiste também parte da história de ambas”. (MAGALHÃES, 2009, p.48). Há uma imersão mútua e uma constante recorrência aos seus discursos, ora como referência, ora como complemento ou representação de algum conceito de maneira transversal. Assim, esses modos de compreender o mundo acabam se aproximando em termos do caráter reflexivo que os permeia e como a constituição de uma práxis.

O problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e de ouvir: com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite "assintótico", "agramatical", ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em "perfurar buracos" na linguagem para ver ou ouvir "o que está escondido atrás". De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, "mal visto mal dito", é um colorista, um músico. Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. E o delírio que as inventa, como processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém, quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é uma saúde. (DELEUZE, 1997, p.9).

Grosso modo, a filosofia em si já é um tipo de literatura, tendo em vista seu modo próprio de transmitir pensamentos, de igual forma a literatura pode conter um teor filosófico em seus textos. Gilles Deleuze propõe que o pensamento também opera no campo das representações. Ao formular sua *filosofia da diferença*¹, Deleuze, com tal modo

¹ A diferença deleuziana nos fala das singularidades descobertas por uma multiplicidade e que não passa pelo crivo da separação. É a diferença em si mesma. Uma diferença que foge do senso comum, daquilo que difere algo ou alguém. A *Filosofia da Diferença* coloca em xeque as certezas, e toda uma tradição filosófica da identidade. É um território *rizomático*, rizoma porque não segue uma lógica linear, arborescente. É território desterritorializado do saber filosófico e que prioriza a criação de conceitos. Transgressora. E como numa relação em cadeia, conceitos que advêm de uma explosão de outros conceitos e assim sucessivamente. Os conceitos nascem no âmbito do pensamento através de uma singularidade advinda de uma multiplicidade, de uma extensão do pensamento. Da violência despedaçadora de um *signo*. Signo é esse mote, essa violência

de estudar o pensamento, formula que todo aprendizado está diretamente relacionado à natureza dos *signos*². Pensar como resultado de um *signo*³ que violenta o pensamento.

Dessa forma, a obra de Artaud faz pensar a importante problematização acerca do que esta obra questiona, suscita: a diferença. Nesse sentido, dá-se a relação entre filosofia e literatura/ poesia a partir da reflexão sobre a linguagem no século XX. Podemos ver um encontro entre filosofia e literatura quando a filosofia passa a pensar a linguagem em relação a uma verdade, a um ser e, na medida em que a literatura/poesia começa a se questionar sobre a representação. Por isso, pensar que a escrita deva ser neutra, descaracterizada, de gênero ilimitado, seria uma maneira de pensar o futuro da escrita, assim como faz Blanchot. (DIONIZIO, 2020, p.129)

Constitui-se força disjuntiva e em heterogênese. Um “compreender a linguagem a partir de outros aspectos”. (DIONIZIO, 2020, p.129) A literatura opera como uma força. Um exercício próprio do pensamento. “A literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum e uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau.” (DELEUZE, 1997, p.13) É uma potência de devires, imersa no fluxo dos acontecimentos e dos encontros dos corpos que nos força-a-pensar. “A Literatura como agenciamento maquínico, é o que faz o homem se metamorfosear até um devir imperceptível.” (PETRONÍLIO, 2011, p.51). É um pensar a partir do *fora* que a literatura se insere.

Ainda que a filosofia parta do pensamento e do discurso conceitual/crítico e a literatura da imaginação e do discurso metafórico/poético, a obra de Artaud apresenta uma reflexão sobre um horizonte de sentido e verdade, por isso se torna objeto para ambos os domínios de pensamento. (...) a obra artaudiana se mostra inexaurível ao refletir tais questões, o que se relaciona a vários problemas filosóficos, na medida em que a filosofia na contemporaneidade passa a refletir seu discurso também como um problema de linguagem, a experiência da literatura/poesia não pode mais ser excluída do pensamento filosófico. (DIONIZIO, 2020, p.28).

Nosso intuito compõe uma tentativa de pensar uma espécie de genealogia do desejo e as potências do corpo a partir da experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento, presentes na literatura e disjuntiva que irrompe o pensamento e nos força a pensar. Faz emergir uma voz por uma filosofia da multiplicidade, dos pluralismos. Do pensamento em heterogênese, nômade e rebelde. “Que toda filosofia dependa de uma intuição, que seus conceitos não cessam de desenvolver até o limite das diferenças de intensidade, esta grandiosa perspectiva leibniziana ou bergsoniana está fundada se considerarmos a intuição como o envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 50-51).

² Conceito será trabalhado posteriormente.

³ “O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas.”(DELEUZE, 2006, p. 91).

linguagem de Antonin Artaud; problematizando a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênesse a partir da formulação de um diálogo entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de *Désœuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve, tal qual a sua recusa ao conceito, o seu apagamento e sua tentativa de vida neutralizadora do sujeito e do universal em prol da literatura, que ao nosso ver o aproxima a Artaud, na sua linguagem-pensamento desobrada, em suas obras reveladas como signos desse *désœuvrement*, aquém da palavra, escondido e revelado nela, exposto e por ela traduzido, oximoro da linguagem que comporta uma semiótica do limite, em que as forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura, uma trajetória de agenciamento corpo-pensamento-vida marcada por um não pertencimento. Artaud reside no interdito, ocupa sem ocupar o vazio: o espaço do silêncio da palavra. O sentido do vazio sem-sentido sentido como sentido.

Nossa base crítica também dialoga, em muito, com a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari no que diz respeito às intersecções de domínios do pensamento e do corpo que fazem, e que de algum modo traçam uma linha, uma espécie de fio condutor que norteia, liga e serve de horizonte a nossa pesquisa. A tentativa é a de pensar a questão da estrutura da escrita artaudiana, para que pela lógica da estranheza com que compõem suas palavras, possamos compor juntos. Sempre a beira, sempre a margem.

No limiar da invenção de pensar novas formas de compor mundos, inventar possibilidades outras de vida, desposar significantes e juízos, estabelece-se nossa pesquisa: no interstício da relação loucura-literatura. A literatura, enquanto arte, sempre habita um *topos* estranho. “A palavra está em relação ao mundo como outro, aquém de toda familiaridade e oriunda de toda estranheza”. (DIONIZIO, 2020, p.132). Há certas palavras que remontam em nós certa estranheza, desconforto, afetos ainda inexplorados, e nos desloca para o campo do intangível, da loucura, do delírio, do estranhamento. Vocábulos que nos deixam CA-TA-TÔ-NI-COS. A literatura carrega em si a mácula da transgressão. Pode a palavra literária fundar um mundo? A literatura, enquanto uma obra de arte, faz um uso estético da linguagem na forma escrita que diz de valores de uma época, de um gênero, de ideias, de sentimentos. Escrita que produz literatura e conhecimento e se encontra no âmbito de uma experiência estética singular. Fala-se de/para/com uma compreensão mais sensível da realidade, seja interna ou externa das coisas, tais como o homem as percebe e se vê afetado por elas. Dá vazão ao pensamento para exprimir a arte em sua essência, transfigurando-a sensível. Possui caráter reflexivo e constitui uma práxis.

Ora, se a linguagem poética e a criação ficcional podem funcionar como potências que se querem revolucionárias; essa escrita, sob os vieses da loucura, funciona como estratégias antimanicomiais de resistência, num convite à “irrupção” na cena subjetiva de um real “anterior” à discursividade cuja consistência prática literalmente pula no pescoço. É a “normalidade” sob a luz do delírio. (...) A psicose revela um motor essencial do ser no mundo.” (GUATTARI, 2012, p. 91). Conforme elucida Pelbart: “Se quisermos fazer da loucura objeto de uma reflexão não-psiquiátrica sem transformá-la em "mera literatura", será preciso (...) retirar a loucura desse singular clínico ao qual ela foi reduzida, para poder pensá-la no plural.” (PELBART, 1989, p.14-15).

O artista da palavra como um indivíduo é capaz de driblar todo tipo de adversidade repressiva. Tendo em vista que, somente pela Gallimard, tem aproximadamente 20.000 páginas impressas, a tentativa de associar a obra escrita de Antonin Artaud à literatura pode parecer um reconhecimento daquilo que é óbvio para um autor. Porém, limitá-lo à condição de escritor literário seria um ato de injustiça. Até porque Artaud não acredita naquilo que se convencionou como “literatura”. Segundo ele, em alguns de seus discursos, especialmente em correspondências para Rolland de Renéville e Jean Paulhan, a literatura serve apenas para falsificar o jogo que existe na relação entre o indivíduo e uma dada situação, sendo que uma situação se basta por si mesma e, no sentido em que se é simplesmente informado de algo em que a *crueldade* seja suficientemente gritante e estridente, não há a necessidade de reforçá-la com artifícios literários.

Em Artaud, a questão da palavra sempre ocupou um lugar e uma atenção de destaque, mesmo quando se observa a luta travada em relação à palavra que ele estabelece em *O Teatro e seu Duplo*. Na sua linguagem da escrita literária, as palavras são metamorfoseadas em acontecimentos que se revelam enquanto signos de presença. Esses acontecimentos são estabelecidos pelo encontro com uma literatura traçada no limite da crise: *escrita no/do desastre*⁴, e forjam *agenciamentos*⁵ que operam por rajadas: são potências conceituais que criam cada platô, que transpõe conceitos para a realidade vivenciada e forja a reflexão e a crítica, cria agenciamentos em que seja possível a

⁴ Conceito criado por Maurice Blanchot para designar aqueles escritos que são feitos a partir da chama *experiência-limite*, no campo da impossibilidades e no seio da crise. Conceito ficará mais claro ao longo da pesquisa.

⁵ Em Deleuze e Guattari, o conceito de *agenciamento* refere-se a uma rede dinâmica de conexões entre elementos heterogêneos, envolvendo fluxos, intensidades e produção de subjetividade. Este conceito destaca-se por sua natureza anti-hierárquica e não-totalitária, sendo uma expressão de criação contínua e um ato criativo que gera novas possibilidades. O agenciamento é uma ecologia de saberes, conectando conhecimentos e práticas diversas, e está associado à micropolítica, enfatizando dinâmicas locais e sutis em contraste com abordagens globais. Em resumo, agenciamento é um termo-chave que encapsula a complexidade, multiplicidade e vitalidade nas interações e configurações da vida, cultura e sociedade.

invenção de novos modos de vida, novos olhares. Conforme afirma o próprio Artaud: “o mais importante nos acontecimentos atuais, não são os acontecimentos em si mesmos, mas o estado de ebulição moral no qual eles mergulham o espírito dos homens”. (ARTAUD *apud* COELHO, 200, p. 15). Enquanto literaturamento, essa maneira sob a qual se manifesta o espírito se dá sob a forma da linguagem. Quebra as fronteiras entre os gêneros conto, romance, poesia, cartas, Artaud dá ênfase à *poiesis*, à criação como a verdadeira pulsão do espírito. Não se trata da palavra em si, mas em se evocar uma metafísica da carne, que se faz verbo, um verbo em movimento, através da palavra-ação, palavra-sopro, essa palavra carne que se torna linguagem, como se vê em praticamente todos os seus escritos, desde a ficção até a teoria, passando pelas correspondências e textos avulsos. O que leva ao fato de que o espaço de discussão da linguagem em Artaud não está reduzido apenas ao âmbito teatral. Isso porque tudo é vivido nele de modo nervosamente intenso e violento no corpo físico, no tempo e no espaço. Como nos diz Uno,

Assistimos a um desequilíbrio entre a abundância do discurso sobre Artaud e a ausência de ressonância exata do grito singular emitido por suas obras. Os mitos [de “poeta maldito”] conjuram ilegibilidade, mas aquilo que não é ilegível não toca Artaud. Legendas arriscam estrangular o pensamento irradiado por seu clamor. (UNO, 2022, p. 20-21).

O objeto de pesquisa deste trabalho é a literatura de Antonin Artaud, acentuando-se no que se refere à linguagem da sua escrita; principalmente seu pensamento poético, dado principalmente na década de 1920. Nesta pesquisa, Artaud ocupa o espaço de pensador-experimentador da *força*, uma vez que “a literatura e a filosofia se dosobram e se desterritorializam ao mesmo tempo e sobre seus limites.” (UNO, 2022, p. 14) Será utilizada, como metodologia de trabalho, uma análise da escrita poética artaudiana, seja em poemas, seja através da linguagem intimista observada em suas cartas trocadas.

Se o sofrimento de Artaud mina e contamina os seus textos e encontra nas cartas um suporte privilegiado, as cartas, por outro lado, não representam para a sua “obra” um acontecimento paratextual. Elas não se inscrevem nem ficam reservadas ao âmbito do íntimo ou do privado, tampouco assemelham-se à confissão – no sentido seja de catarse e liberação, seja de constituição de um mundo interior. Isso porque o próprio autor as retirou desse lugar, mesmo que não de modo intencional, consciente ou programático. (KIFFER, 2017, p. 15-16).

No que se refere a análise dos poemas, faremos uma análise a partir da metodologia de Antônio Cândido em sua obra *O estudo analítico do poema*. No que se refere as obras de Artaud, utilizaremos as obras traduzidas (vide referências), por escolha não com relação a algo específico na tradução, mas pelo simples fato da facilidade, de ter em mãos

tais obras físicas citadas e ser mais cômodo a pesquisa. Observando-se ainda que as transcrições das obras que forem citadas no corpo dessa pesquisa seguem a formatação tal como nos livros utilizados. Nossa base crítica também dialoga, em muito, com a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari no que diz respeito às intersecções de domínios do pensamento e do corpo que fazem, e que de algum modo traçam uma linha, uma espécie de fio condutor que norteia, liga e serve de horizonte a nossa pesquisa.

Objetiva-se descrever e analisar o processo de *desobramento*, os processos e movimentos do pensamento artaudiano, tendo como mote aquelas obras que, para Blanchot, constituem o primeiro período da obra artaudiana⁶: *Correspondência a Jacques Rivière* (1924), *O umbigo dos limbos* (1925), *O pesa-nervos* (1925), e *A arte e a morte* (1929). É relevante destacar que não se trata de aprisionar a literatura de Artaud em algum tipo de redoma ou buscar uma interpretação ou hermetismo em sua linguagem. Ao contrário, é um exercício de experimentação desses seus escritos. É pensar em como Artaud traça, através de suas obras, e elabora um conjunto de experimentações concernentes a forças diferentes que falam através dele e nele se inflamam, exprimindo-se sem parar, “corroendo os contornos que definem o pensamento, a forma, a linguagem.” (UNO, 2022, p. 16). A tentativa é a de pensar a questão da estrutura da sua escrita para que, pela lógica da estranheza com que compõe suas palavras, seja possível compor zonas de intensidades – platôs, como chama Deleuze – sempre à beira, sempre à margem. Para isso, justifica-se o modo de escrita deste texto. É uma escrita profundamente afetada, performática, hipersensível e mergulhada na intensidade e na profundidade das leituras utilizadas durante todo esse processo de composição.

O que está em cheque para Artaud é realizar uma ressignificação da vida, através da linguagem, uma linguagem que escapa aos moldes comuns, convencionais, que para ele era incapaz de expressar plenamente a experiência humana, especialmente as emoções e os estados de transe que ele procurava provocar em seus trabalhos teatrais. Para ele, a escrita representava uma mediação que afastava o espectador da experiência direta e imediata, limitada e insuficiente em sua capacidade de evocar as emoções e sensações profundas que poderiam ser experimentadas através da presença física no teatro. Logo, ele propõe-se a “fazer a metafísica da linguagem articulada, [isso] é fazer com que a

⁶ Maurice Blanchot, em *A conversa infinita* (1969), sugere essa divisão temporal na obra de Artaud para que possamos, mesmo que arbitrariamente, nos fazer compreender os diferentes momentos na obra de Artaud, poético, teatral e pictográfico. Conforme afirma: “Há qualquer coisa de arbitrário em interpretar sua experiência e sua vida, como se elas se dividissem em tarefas e em períodos distintos. Essa divisão é, no entanto, útil, uma vez que, mesmo arbitrariamente, nos faz compreender o sentido diferente e complexo dos acontecimentos críticos a que se devotou.” (BLANCHOT, 2010, p. 22).

linguagem sirva pra expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhes suas possibilidades de comoção física.” (ARTAUD, 2006, p. 46). Por isso ele escreve a partir de uma voracidade própria do corpo e pelo revés da estrutura sintática comum da língua, é uma escrita corporal que transmite a intensidade do corpo, a voz e a expressão não verbal que ele considerava essenciais para uma verdadeira experiência da vida tida como uma obra de arte. É o teatro da crueldade agora transmutado em uma crueldade da escrita e com ela, da linguagem. É a partir dessa renovação da “linguagem por meio do corpo e abrindo-a ao devir que se diminui a dicotomia, ou que se criam novos modos de tentar diminuí-la.” (DIONIZIO, 2020, p. 103).

Nesse sentido, temos em Blanchot um problema que permeia sua pesquisa e que de algum modo se liga àquela problemática levantada por Artaud: o espaço da escrita. Ambos se encontram no interstício da reflexão sobre o vazio e o silêncio que há entre o pensamento e a sua representação por meio da palavra escrita. Blanchot propõe uma recusa ao conceito como uma forma de abordar a escrita e a filosofia. Ele nos fala sobre um outro campo da linguagem, a linguagem literária, aquela que seria capaz de compor outros universos de possibilidades e onde as palavras não são subordinadas as estruturas de significantes. Ele afirma que a linguagem e a escrita possuem uma dimensão que vai além da compreensão conceitual e da lógica convencional. Ele questiona a tendência de simplificar a experiência à compreensão conceitual, destacando a importância de preservar a abertura, a ambiguidade e a indeterminação. É falar sob a ótica do interdito, do silêncio que comporta o vazio das palavras, preencher esse oco a partir do que é próprio da multiplicidade e da diferença. Para Blanchot, a linguagem não é somente um instrumento de expressar ideias claras e conceitos definidos, mas é também um espaço onde a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos podem emergir. É a porta de abertura para o *fora*⁷: o fora da linguagem, o fora da palavra. É o deslocamento do discurso onde esse discurso cessa com a ausência da obra, a obra que só se faz obra a partir da desobra, é o movimento de escrever atraído pelo exterior, em uma espécie de metafísica da loucura. Ele busca investigar as bordas da linguagem, onde as palavras falham em abarcar completamente a experiência. Nesse sentido, a recusa ao conceito implica em resistir à tentação de reduzir a experiência a categorias fixas e limitantes. Por isso ele vê nas obras de Artaud esse traço singularíssimo daquilo que ele falava, comporta uma escrita de acesso único atravessada pela estrutura esquizofrênica, sempre molar, em fluxo, em devir,

⁷ Conceito será melhor discutido posteriormente.

é o (des)caminho da impossibilidade respondendo ao possível, como ele nos dissera em certo momento de *A conversa Infinita*, em que tal seria a sua tarefa: responder a esta palavra que ultrapassa meu entendimento, responder sem tê-la realmente ouvido e responder repetindo-a, fazendo-a falar [...] Nomear o possível, responder ao impossível. Palavras que se chocam inclusive a toda intensidade e densidade exposta por Artaud na dificuldade que possuía em pensar e em transcrever seus pensamento, a palavra sempre ocupando o espaço da fuga, do não-aprisionamento, da crise, do desvio, do descaminho.

Por isso, e mais, nosso problema de pesquisa é marcado por essa relação entre Blanchot a Artaud no que se refere a esse espaço da desobra, do *désoeuvrement*, uma vez que a desobra é aquilo que faz o texto vir-à-ser, um eterno vir-à-ser: o coloca sempre a deriva, no devir, e a obra que nunca termina, está sempre a porvir. Palavra que busca a nervura do seu ser no não-ser, na não-palavra, na zona do desvio, do erro e da estranheza, tão próprios da loucura. Por isso uma escrita que Blanchot chamou de *escrita neutra*, que busca criar um espaço de indeterminação, onde o autor se desfaz e a linguagem adquire uma autonomia. A recusa ao conceito, nesse contexto, é uma recusa em limitar a riqueza e a complexidade das experiências através de estruturas conceituais fixas, rígidas, do discurso que ofusca o exterior da linguagem e reprime o caráter múltiplo e diverso da escrita.

O fio condutor parti da fabulação de uma conversação entre Deleuze e Guattari, Kuniichi Uno, Maurice Blanchot e Antonin Artaud, problematizando a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênesse a partir da formulação de um diálogo entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de *Désoeuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve, como a impossibilidade de representação do pensamento na linguagem e os demais problemas suscitados pela leitura da obra de Antonin Artaud. Como metodologia, inicialmente, para que seja possível uma melhor compreensão do percurso artaudiano na escrita, foi eleito como primeiro passo, no primeiro capítulo, o esclarecimento de alguns conceitos filosóficos que servem como subsídio teórico, aporte crítico e conceitual, para desferir o olhar sobre a escrita de Artaud. Foram considerados os conceitos de *forças, signos, tempo, acontecimento, impoder, literalidade, dobra, fora, experiência-limite, experiência do fora, escritura do desastre, escrita fragmentária, crueldade, pensamento, corpo e subjetividade*. Tendo a poesia de Artaud como a espinha dorsal entre seus escritos para esta pesquisa, o segundo capítulo aportou-se sobretudo nas obras poéticas escritas por Artaud na década de 1920, que revelam um “pensamento sem imagens”, expressão de seus momentos de crises

catastróficas em seu pensamento. Não descartando a possibilidade de interação e integração de outros gêneros literários, este texto também se aportou nas cartas trocadas por Artaud, que estão reunidas na obra *A perda de si*, organizadas por Ana Kiffer, sobretudo nas *Correspondência a Jacques Rivière*, documento fundamental e indispensável para cartografar esse espaço do qual se falava: onde o pensamento só é possível de ser pensado a partir de uma grande dificuldade e as palavras orbitam ao entorno do impensável. Nesse processo, Artaud constrói para si outros universos de referências com a criação de espaços-tempos que busquem transgredir em várias instâncias essa condição de “impossibilidade do pensamento”. Ele tenta em suas *cartas*⁸ a Rivière compreender tais estados do seu espírito. Serão utilizados até mesmo trechos de seus escritos nas suas peças teatrais que, de algum modo, reiteram e corroboram a hipótese central da pesquisa: dados mundos desdobrados que são construídos no campo das impossibilidades, a literatura desobrada do Artaud enquanto *dobra* na ontologia do tempo, é signo disjuntivo gerador de uma violência no pensamento de tamanha força capaz de compor mundos? Até que ponto essa literatura escrita nos domínios da loucura, a literatura fragmentária, escritura do desastre que se quer enquanto uma linguagem no limite da crise, leva a ações que visam dissolver um ‘Eu’ subjetivado em função de ‘eus’ outros que preenchem e povoam o indivíduo? E de que modo a literatura e a linguagem da escrita artaudiana se mostram enquanto realização dessa proposta? No terceiro capítulo, objetiva-se responder a essas questões levantadas, na tentativa de responder ao que resta após toda

⁸ Quando Artaud envia seus poemas ao então editor da Nouvelle Revue Française, Jacques Rivière, o mesmo responde-lhe em carta, negando a sua publicação. A essa negação contesta o autor, e nesse momento uma correspondência muito particular tem início entre o jovem aspirante a poeta e o consagrado editor da sacrossanta revista de vanguarda francesa. Essas cartas escritas por Artaud saltam aos olhos do editor, que vê uma reflexão precisa sobre o espírito humano e não só o espírito de época. É desse modo que Artaud será consagrado como autor: não através de seus poemas, mas de suas cartas. Ora, já de antemão as cartas assumem o lugar fundacional de uma obra ainda por vir. Acontecimento que marcará sucessivamente o percurso de seus textos, como o leitor terá aqui a oportunidade de ver. Não por acaso, o seu último livro de poesias (publicado postumamente), considerado um dos livros mais difíceis e inacessíveis de Artaud – *Supostos e supliciados* – é composto de três capítulos em dois volumes sendo o segundo capítulo: *Cartas*. Nele o leitor encontrar-se-á verdadeiramente diante de cartas... inseridas no que entendeu ser o autor um livro de poemas. (KIFFER, 2017, p. 16 – *Grifos do autor*).

essa crítica da razão⁹, da linguagem e do pensamento, levantada pelos autores trabalhados, pensando como a literatura artaudiana é desobra. Concluindo que

A palavra no espaço literário sofre, portanto, uma transformação radical, uma vez que é destruída para ser realizada sob outra forma. A linguagem literária chama o leitor a viver aquilo que lhe é proposto, sua própria realidade concreta. A palavra é então sentida como "a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele (o leitor) vive é reencontrado". Enquanto a linguagem comum, ao dizer as coisas, acaba se anulando, desaparecendo em seu próprio uso, pois o que lhe interessa é estabelecer a ligação entre o receptor e o objeto evocado pela palavra, a linguagem fictícia, ao contrário, é a própria criação do objeto. Ela não tem um valor funcional, prático, como a linguagem do dia a dia. Na literatura, a palavra e a coisa fundem-se num elemento só. (LEVY, 2011, p. 21).

⁹ Essa crítica à razão foi feita pelo filósofo Friedrich Nietzsche que muito influencia as reflexões propostas nesta pesquisa. Sua crítica à razão concentra-se no que ele chamara *vontade de verdade*. Crítica esta que está amarrada à sua crítica à moralidade. "Nietzsche sabe muito bem que os valores são históricos e, portanto, mutáveis. Mas sabe também que o fato de substituir Deus pelo homem, de colocar valores reconhecidamente humanos no lugar dos valores considerados divinos, não muda o essencial. Não basta a "morte de Deus" para destruir e superar o niilismo: isso pode representar apenas sua exacerbação. É preciso destruir a moral. E a crítica do niilismo moral só é radical com o questionamento da vontade de verdade. Só através da crítica da vontade de verdade como vontade negativa de potência é possível elucidar o problema da moral, da metafísica, da ciência. Só o questionamento do valor da verdade é capaz de superar o niilismo e levar ao máximo de sua radicalidade o projeto nietzscheano de "transvaloração de todos os valores." (MACHADO, 1999). A esse respeito indicamos como leitura a obra *Genealogia da moral: uma polêmica*, de Friedrich Nietzsche, *vide* referências.

PLATÔ 1
A PALAVRA QUE RASGA A CARNE

Eu tenho apenas uma ocupação, me refazer.
Artaud.

Antonin Artaud

Antoine Marie Joseph Artaud, Antonin Artaud, nasceu em 4 de setembro de 1896 em Marselha e morreu em 4 de março de 1948 em Paris. Foi um “pensador-experimentador”¹⁰ da *força*, violenta e cruel, tal como a crueldade tão própria da vida. No campo em que a crueldade é entendida por Artaud como um princípio metafísico, *força* é entendida como uma potência afirmativa da vida, enquanto *afetos*¹¹, *vontade de potência*¹², enquanto um conjunto de potências em movimento contínuo, responsáveis em aumentar ou diminuir nossas potências vitais do corpo. É “pensar uma *vontade de potência* afirmativa como diferença e o eterno retorno¹³ como pensamento capaz de criar a *vontade de potência*, como afirmação, temos o *eterno retorno* como revir, como retorno da diferença.”¹⁴ (MARTINS, 2021, p.49 – *Grifos do autor*). Foi o *Teatro da Crueldade*, criado por Antonin Artaud, uma manifestação

¹⁰ Termo utilizado por Kunichii Uno para se referir a Artaud. Vide UNO, 2022, p. 16.

¹¹ Podemos entender afetos, cobertos por uma interpretação completamente espinosana, enquanto decifração da sensação pelo corpo, é um exercício ativo do espírito, aquele responsável pela potência do pensar, pela resposta ao que a vida manifesta em seu estado vital, são as transformações no corpo geradas a partir do encontro de corpos e *agenciamentos* formados entre eles. Sendo o conceito de *agenciamento* tal como proposto por Deleuze e Guattari, uma espécie de acoplamento entre forças das mais diversas que atingem os corpos e formam um plano de composição que se dá a partir de um conjunto de relações materiais ou imateriais dados a partir de um regime de *signos* correspondentes e que vão de certo modo cunhar ou desfazer uma subjetividade em nós, sendo esse agenciamento formado pela expressão – que é o caso dos agenciamentos coletivos de enunciação – ou pelo conteúdo – que são os agenciamentos maquínicos. E *signos* em um primeiro sentido, é tudo aquilo que algum modo “violenta” o corpo/pensamento. É a ideia de um efeito captado a partir de algo que evoca algo em alguém dado “em função de um estado momentâneo da nossa constituição variável e de uma simples presença cuja natureza ignoramos.” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2002, p. 111). Partindo da premissa espinosana de que não há uma separação entre corpo e o espírito, podemos inferir então, que as variações no corpo também geram variações no pensamento. “Por afetos, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse mesmo corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida...” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2002, p. 56).

¹² “O mundo visto de dentro, o mundo determinado por seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de potência’, e nada mais”. (NIETZSCHE, 2005, p.40). “A identidade do eterno retorno não designa a natureza do que retorna, mas ao contrário, o fato de retornar para o que difere. Por isso o eterno retorno deve ser pensado como uma síntese: síntese do tempo e de suas dimensões, síntese do diverso e de sua reprodução, síntese do devir e do ser afirmado do devir, síntese da dupla afirmação. O próprio eterno retorno depende então de um princípio que não é a identidade, mas que deve, em todos esses pontos de vista, preencher as exigências de uma verdadeira razão suficiente.” (DELEUZE, 1976, p. 40). Essa ‘identidade’, esse princípio é a vontade de potência.

¹³ Pensemos este pensamento em sua forma mais terrível; a existência, assim como é, sem sentido e alvo, mas inevitavelmente retornando, sem um final no nada: “o eterno retorno”. Essa é a mais extrema forma do niilismo: o nada (o “sem-sentido”) eterno! (...) negamos alvos finais: se a existência tivesse um, teria de estar alcançado. (NIETZSCHE *apud* BARBOSA, 2009, p.142-143).

¹⁴ Porque “seu” eterno retorno de modo algum é o retorno de um mesmo, de um semelhante ou de um igual. Nietzsche afirma: se houvesse identidade, se houvesse, para o mundo, um estado qualitativo indiferenciado ou, para os astros, uma posição de equilíbrio, isto seria uma razão para dele não sair e não uma razão para entrar num ciclo. Deste modo, Nietzsche liga o eterno retorno ao que parecia opor-se a ele ou limitá-lo de fora: a metamorfose integral, o desigual irreduzível. A profundidade, à distância, o bas-fond, o tortuoso, as cavernas, o desigual em si formam a única paisagem do eterno retorno. Zaratustra lembra isto. Ao bufão, mas também à águia e à serpente: não é uma “cantilena” astronômica nem mesmo uma ronda física... Não é uma lei da natureza. O eterno retorno elabora-se num fundo, num sem-fundo em que a Natureza original reside em seu caos, acima dos reinos e das leis que apenas constituem a natureza segunda. Nietzsche opõe “sua” hipótese a hipótese cíclica, “sua” profundidade à ausência de profundidade na esfera dos fixos. (DELEUZE, 2006, p.341-342).

artística que devolveu às artes cênicas o sentir, o ritual, a magia e a vida, que havia sido deturpada pelos movimentos artísticos ocidentais, tais como o próprio teatro. Artaud via a arte como ruptura do discurso psiquiátrico/psicológico.

Artaud foi um poeta, pintor, dramaturgo, ator, escritor, roteirista e diretor de teatro francês, que viveu entre 1896 e 1948. Foi ligado ao movimento surrealista, porém foi expulso por ser contra a filiação do movimento ao partido comunista. Também não compactuava com todas as ideias do movimento. Uma das suas obras mais conhecidas é *O Teatro e seu Duplo*, onde ele propõe um teatro da crueldade que rompa com a lógica e a linguagem convencionais. “O homem do teatro que era Artaud é também inseparável de um pensador excepcional sempre presente no conjunto de sua obra”. (UNO, 2022, p. 14). Artaud também passou por vários internamentos psiquiátricos, quando foi vítima de séries de torturas em seu “tratamento”, como o eletrochoque. Morreu de overdose em um quarto de hospício de Ivry-sur-Seine, curiosamente segurando um sapato e amarrado ao pé da cama.

Uma grande questão que estava em xeque para Artaud remete ao problema das forças, uma vez que, sendo elas que constituem e animam a vida, quando são extremamente violentas, ao voltarem contra elas mesmas, também podem corroer a própria vida. Para ele, o grande inimigo da força da vida é Deus, que é tomado como uma espécie de micróbio, uma espécie de vírus que contraído no intelecto e se dá sob a forma de um juízo, que subjetiva, molda e aniquila. Ele rebaixa a potência ativa e recalca no homem o instinto primeiro: de ser e agir no mundo. Eis o problema de fundo para Artaud; esse imenso “teatro das forças expressas, manipuladas, dissimuladas, traídas, reveladas... sem fim”. (UNO, 2022, p. 14).

Com a declaração em que Nietzsche anuncia-se a *morte de Deus*¹⁵, ele preconiza a condição para a *morte da figura-homem*. Isso porque Nietzsche elabora uma tese de que o *niilismo* do homem moderno funciona como um acontecimento, ao se configurar, aos seus olhos, como um momento incisivo na genealogia dos valores morais. A *morte de Deus* é a sombra que assombra o ínfimo resquício seu, uma “partícula de Deus” que circula e circunda o sangue que corre no corpo-canceroso da cultura e do homem produto e produtor desta.

Depois que Buda morreu, sua sombra ainda foi mostrada numa caverna durante séculos – uma sombra imensa e terrível. Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua – Quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra! (NIETZSCHE, 2012, p.126)

¹⁵ O tema da *morte de Deus* foi abordado por Nietzsche em sua obra *A gaia ciência* (1882/2006). De acordo com ele, a morte de Deus está em sincronia com o surgimento de um pensamento cartesiano/racional e científico, principalmente na Europa do século XIX, que transformou várias atitudes do dia a dia de práticas religiosas (sagradas) em práticas baseadas no conhecimento científico. De acordo com Nietzsche (2006), “Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos.” (p. 129). Indicamos a leitura das obras *A gaia ciência*, *Além do bem e do mal* e *A genealogia da moral*, ambas do filósofo Nietzsche. Vide referências.

É o espectro de uma maldição fantasmagórica das profundidades de um Deus morto, cujos gritos de agonia de seu momento-morte foram tão altos, odiosos e silentes, e ainda assim, canonizou-se à cultura. Isso se dá em uma acústica visceral que marca abstratamente no homem civilizado o martirizado por uma herança temporal-histórica, colocado na nau dos impotentes e ressentidos: a latência da interiorização do recalçamento. Esses ecoares da *morte de Deus* se dão pelos seus *juízos*. E a crítica voltada a acabar com tais *juízos*, exposta por Artaud em seu texto *Para acabar com o juízo de Deus*, é um dançar às avessas: a ideia de superação da condição desse homem sobrecodificado pelos códigos de Deus; é uma travessia pelos seus rios caudalosos. “O homem é algo que deve ser superado.” (NIETZSCHE, 2018, p.12) Na esteira da crítica nietzschiana, Artaud declara à Humanidade: “o homem é enfermo porque é malconstruído.” (ARTAUD, 2019, p. 196). A partir da constatação de que Deus está morto, tem-se que refazer o corpo, a cultura na vida, como diz Artaud: “no estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica [uma metafísica da carne] penetrar nos espíritos.” (ARTAUD, 1984, p.126) No cemitério das representações, um dançar na superfície de um túmulo: comunicações pelo vazio – por “um não-lugar que se esconde sob a solidez do mármore”. Superar o *niilismo*¹⁶ pelo *niilismo*. Colocar em xeque a armadura da razão ocidental, com suas lógicas, imagens, formas e conceitos que fundam e são as raízes de todas as questões humanas.

Tendo em vista a inscrição selvagem que marca os corpos: *regime da dívida*¹⁷, a *aliança*

¹⁶ O niilismo em Nietzsche tem um caráter sabidamente equívoco. Por um lado, ele é sintoma de decadência e aversão pela existência, por outro e ao mesmo tempo, é expressão de um aumento de força, condição para um novo começo, até mesmo uma promessa. (...) Não me parece absurda a hipótese de que parte do interesse que ainda desperta o arauto da transvaloração se deva a esse traço tão contemporâneo de seu pensamento, no qual o declínio e a ascensão, o colapso e a emergência, o fim e o começo coexistem em um embate irresoluto. (PELBART, 2016, p. 101).

¹⁷ Nunca foi posto de maneira tão aguda o problema fundamental do socius primitivo — que é o da inscrição, do código, da marca. O homem deve constituir-se pelo recalçamento do influxo germinal intenso, grande memória biocósmica que faria passar o dilúvio sobre toda tentativa de coletividade. Mas, ao mesmo tempo, como fazê-lo uma nova memória, uma memória coletiva que seja a das palavras e das alianças, que decline as alianças com as filiações extensas, que o dote de faculdades de ressonância e de retenção, de extração e desligamento, e que opere, assim, a codificação dos fluxos de desejo como condição do socius? A resposta é simples: é a dívida, são os blocos de dívida, blocos abertos, móveis e finitos, esse extraordinário composto da voz falante, do corpo marcado e do olho apreciador. Toda a estupidez e a arbitrariedade das leis, toda a dor das iniciações, todo o aparelho perverso da representação e da educação, os ferros em brasa e os procedimentos atrozes têm precisamente este sentido: adestrar o homem, marcá-lo em sua carne, torná-lo capaz de alianças, constituí-lo na relação credor-devedor que é por ambos os lados uma questão de memória (memória orientada para o futuro). Longe de ser uma aparência tomada pela troca, a dívida é o efeito imediato ou o meio direto da inscrição territorial e corporal. A dívida decorre diretamente da inscrição. Aqui também não se invocará vingança alguma nem ressentimento (não é nesta terra que eles se desenvolvem melhor do que Édipo). Que os inocentes suportem todas as marcas no seu corpo, isto é o que deriva da autonomia respectiva da voz e do grafismo, como também do olho autônomo que disto tira prazer. Não porque previamente se suspeite que cada um será um futuro mau devedor; muito pelo contrário. O mau devedor é que deve ser compreendido como se as marcas não o tivessem “marcado” suficientemente, como se ele fosse ou tivesse sido desmarcado. Ele nada mais fez do que ampliar para além dos limites permitidos a distância que separava a voz de aliança do corpo de filiação, e a um tal ponto que se tornou necessário restabelecer o equilíbrio por um acréscimo de dor. Nietzsche não o diz assim, mas o que

-dívida corresponde ao que Nietzsche descrevia como o trabalho pré-histórico da humanidade. Relação *credor-devedor*¹⁸ e como isso ressoa no contexto de dominação biopolítica contemporânea. Traça-se um combate às inscrições no corpo, que estrangulam a potência de ser e agir no mundo, estrangulando, assim, também a própria vida. Pensando pela proposta do *Teatro da crueldade* artaudiano, a “linguagem nua do teatro”¹⁹, eis um ponto extremamente sensível em Artaud, haja visto que ao propor refazer a anatomia do homem, ele está fazendo uma crítica muito violenta aos regimes de inscrições de signos.

O *teatro da crueldade* é um modo de reconstrução do corpo²⁰. A partir de um ritual da dor no caso-limite, voz, grafismo e olho, o *teatro da crueldade* e o espetáculo do castigo colocam a violência e o sangue, o horror, o movimento, e toda uma ressignificação da linguagem. “Despedaçar a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 109). Para Artaud, a linguagem, como estrutura da representação, é uma ação cruel que sempre resulta em uma expressão fragmentada do pensamento. A *crueldade* para Artaud é um caminho para realizar uma cirurgia ontológica em direção a novos valores na linguagem. Ressignificando a linguagem, Artaud ressignifica a cultura, introduzindo-a na vida e ressignificando o corpo; instrumentos capazes de evocar a sensibilidade do espectador e de provocar uma violência do pensamento.

(...) a crença de Artaud sobre o que é a vida aparece ligada a um lugar que não se alcança quando se tenta capturá-la, mas que se manifesta na “exterioridade dos fatos” que é palco para crueldade. Ele pensa a vida como um lugar de Unidade, um lugar pleno, mas que se torna diferença quando entra em contato com o exterior, os outros. É por isso que recolocar a vida na cultura ocidental, a vida no centro, a vida na obra, a fim de não haver mais diferenças, torna-se o projeto de

importa? Pois é bem aí que ele encontra a terrível equação da dívida, prejuízo causado = dor a suportar. Como explicar, pergunta ele, que a dor do criminoso possa servir de “equivalente” ao prejuízo que ele causou? Como se pode “ser pago” com sofrimento? É preciso invocar um olho que tire prazer disto (sem que isto tenha algo a ver com a vingança): é o que Nietzsche chama de olho avaliador, ou olho dos deuses amantes dos espetáculos cruéis, “já que o castigo tem ar de festa!”. A dor faz parte de uma vida ativa e de um olhar complacente. A equação prejuízo = dor nada tem a ver com a troca, e mostra, neste caso-limite, que a própria dívida nada tem a ver com a troca. Acontece, simplesmente, que o olho tira da dor que ele contempla uma mais-valia de código que compensa a relação rompida entre a voz de aliança, a que o criminoso se furtou, e a marca que não penetrou suficientemente no seu corpo. O crime, ruptura de conexão fonográfica, é restabelecido pelo espetáculo do castigo: a justiça primitiva, a representação territorial previu tudo. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.252-253) Cf. P. 252 – 253, In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 1. *Vide Referências*.

¹⁸ A esse respeito, para se ter uma melhor compreensão da relação com o *Castigo*, indicamos a leitura das sessões 11, 12, 13 e 14 da II Dissertação da *Genealogia da Moral* do Friedrich Nietzsche. *Vide referências*.

¹⁹ Cf. ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984. P. 118.

²⁰ No tópico seção Teatro da Crueldade a ideia será mais explorada e desenvolvida. “Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, efeitos de teatro de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo desposará a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, manequins de vários metros, mudanças bruscas de luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc.” (ARTAUD, 1984, p.119)

Artaud e isso, inevitavelmente, passa pelo problema da linguagem, pois é na linguagem que se fragmenta a vida. (DIONIZIO, 2020, p.23)

Pensar a superação do homem – o que Nietzsche chamara *Übermensch*²¹ – é o refazimento de si próprio. Para Artaud, seria por meio da experiência com o teatro, haja visto que, diante de todas as outras artes, um espetáculo teatral é sempre único, um gesto violento e desinteressado em movimento contínuo: o *Teatro da Crueldade* artaudiano. Segundo Dionizio (2020, p.58), tem-se a amarração de três esferas que se seguem da ideia de *crueldade*: a metafísica, a estética enquanto linguagem e a ética (no sentido político de revolução e de renovação cultural). Artaud quer dar à *crueldade* seu espaço na vida. E ao admitir esse teatro metafísico, assume-se a *crueldade*, pois se assume também o princípio da vida. Pensar a crueldade em sua estrutura e no seu princípio metafísico se trata de lidar com forças conflitantes que regem a vida e sempre vão colidir. E quando se diz metafísica, fala-se de uma *metafísica da carne*. Por isso Artaud evoca em sua rádio conferência, “*Para acabar com o juízo de Deus*”, que seja refeita a anatomia do homem, pois este é um animal mal construído.

Conforme diz Uno, com o qual esta pesquisa concorda, é a partir dessa problemática com relação às forças, levantada por Artaud, que ele intervém na literatura *desobrada* e que se *desobra*, explícita e implicitamente; uma literatura feita no viés do *limite*, do *desastre*, na derrocada da linguagem. É uma escrita feita no avesso, no *fora*. “Tornando os limites embaçados e flutuantes, assim como seus “gêneros”, erodindo as palavras e as formas [com as quais Artaud dança!] ao comprometer sujeito, narração, pensamento, escritura, voz, língua, imagem, representação”. (UNO, 2022, p. 14). As palavras são metamorfoseadas em acontecimentos que se revelam enquanto *Presença*²², que são estabelecidos pelo encontro com uma literatura traçada no limite da crise: escrita no/do desastre e que forja agenciamentos que operam por rajadas. São potências conceituais que criam cada platô. Há uma espécie de *teatralidade*²³ da palavra, genealogia do desejo e das potências do corpo a partir da

²¹ Conceito que se refere ao termo em alemão usado pelo Nietzsche na formulação de seu conceito e teoria da superação do homem. Traduzido por “além-do-homem” ou “super-homem” que indica um ser autorregulador, dotado de uma moral própria: valores dele mesmo. Utiliza o Zaratustra como imagem fictícia do *Übermensch*.

²² Estabelecer *presença* é criar um teatro que comunicasse diretamente com o público, sem intermediários ou artifícios, usando não só as palavras, mas gestos, sons, espaços e símbolos, na tentativa de evocar emoções existentes dentro do ator para criar uma conexão humana autêntica entre o ator e o público. É a pura representação dramática, que cria um elo de intimidade entre o ator e o público, um teatro que tocasse o coração das pessoas, que fosse além das palavras e dos conceitos. Inspirado em Artaud, o diretor de teatro e cinema britânico, Peter Brook, chamava isso – a presença – de “comunicação direta”, um tipo de conexão que envolvia os sentidos mais profundos do ser humano. Ele defendia que o teatro era um espaço vazio que se preenchia com a presença dos atores e a imaginação dos espectadores. Para ele, a força do teatro está em sua capacidade de criar uma experiência única e irrepetível para o público no momento presente. A tudo isso chamamos de *presença*, àquilo que preenche o espaço vazio, de forma horizontal, com os afetos dos mais diversos.

²³ No sentido que entende Antonin Artaud: “Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve primeiro satisfazer aos sentidos, digo que existe uma poesia para os

experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento. Temos que enquanto o pensamento se encontra relacionado ao modelo da reconhecimento, ou seja, uma atividade puramente contemplativa, o ato de pensar se encontra relacionado à criação, ou seja, uma ação. Deleuze nos diz em *Diferença e repetição*:

O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE, 2009, p. 203).

A crueldade está presente em sua dramaturgia teatral, agora, transpassada para o campo da escrita literária. É a causa primeira de uma violência da potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênese; da perda de si e da dissolução do eu como *caosmopotência* nas entranhas da *crueldade*²⁴. “A crueldade para Artaud é mais uma ideia do que um conceito.” (DIONIZIO, 2020, p.47) É

constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se desencadeiem, num plano não suposto e ilusório mas interior. (...) Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano é, (...) por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a ideia de um conflito eterno e de um espasmo onde a vida é cortada a cada minuto, onde tudo na criação se ergue contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as ideias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar sua origem e teor em princípios essenciais. (ARTAUD, 1984, p.117-118)

sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada”. (ARTAUD, 1984, p.51).

²⁴É possível verificar essa concepção em *Genealogia da Moral* (1887), em que Nietzsche apresenta a crueldade como um substrato da cultura, caracterizado, ao mesmo tempo, como um instinto que integra a natureza e como um princípio civilizatório que nos promove uma sensação prazerosa quando a vemos fazer-se ou quando nós mesmos a praticamos. O sentimento de sofrimento, sendo próprio da vida, faz-nos agir pela dor, pela necessidade de superá-la. Essa dor eleva e sublima o ser, pois, ao se aceitar a crueldade, aceita-se o sacrifício em prol da natureza. Submeter-se a uma determinação rigorosa, como sugere Artaud, é se submeter à ordem da vida, de modo que esse seja o movimento necessário à criação. Só aceitar a dor como condição de vida e se submetendo a ela é que podemos nos superar. Se sentimos prazer na dor, é porque isso nos leva à superação de um estado anterior. A crueldade está no seio da experiência da criação, pois nada se cria sem a sua violência. O movimento da vida e da existência se faz pela prazerosa violência da crueldade. (DIONIZIO, 2020, p.51-52)

A linguagem-pensamento *desobrada* de Artaud em suas obras é revelada como signos desse *désœuvrement*²⁵ (desobramento), dessa *crueidade*, em que as forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura.

Artaud encarna o mito do poeta louco e genial, que sua obra é cheia de blasfêmias contra o status quo reinante da burguesia, dos partidos políticos e da igreja da época, a maldição passa a ser um aspecto tomado e retomado por sua escrita, de maneira que maldizer e dizer mal confundem-se incessantemente. (KIFFER, 2017, p. 7-8).

Estabelecer uma presença é criar um campo no pensamento em que as palavras são dançarinas contadoras de histórias e compõem com o leitor uma espécie de teatro. Corpo-Teatro da palavra é a literatura de Artaud como signo de *Presença*. É um desdobramento que coloca o corpo como obra de arte. É construído pela catarse da experiência artística, sob a égide do *impoder*²⁶ e abismo dos estilhaços de Deus, um enlace entre Tragédia, Dioniso e Momos, Teatro artaudiano. Artaud propõe que pelo viés da experimentação de um niilismo. Seja pelo atravessamento dos corpos a partir da experiência proporcionada pelo teatro ou pela sua literatura, esse *agenciamento de forças* desemboca na constituição do *corpo-intensivo*; aquele que foi refeito, o corpo dado ao seu avesso enquanto sua forma, sem fôrma, legítima.

Deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites normais da arte e da palavra a fim de realizar ativamente, quer dizer, magicamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total onde não restará ao homem outra coisa a fazer senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos. (ARTAUD, 1984, p. 118) .

Tendo em vista o exposto, de forma rápida, consciente de toda a problemática imbricada que está em jogo para Artaud, em seu pensamento que se dá enquanto corpo e ato, esta pesquisa se concentra, excepcionalmente, no pensamento de Artaud em seu trabalho literário, em que, nas palavras de Uno,

[As palavras de Artaud] são plenas de signos manifestando imagens corroídas, representações abortadas, pensamentos desorganizados e formas desordenadas passando por uma crise existencial frequentemente inexprimível. As obras de Artaud rendem, elas mesmas e de uma só vez, a descrição de um processo singular de pensamentos impossíveis e a prática desses pensamentos que lançam sem cessar a lucidez e a solidez de uma opacidade flutuante. (UNO, 2022, p. 14).

²⁵ Conceito formulado por Maurice Blanchot e que optamos a tradução por *desobramento*. Blanchot foi um francês, escritor, ensaísta, romancista e crítico de literatura. Trabalharemos em nossa pesquisa propondo a formulação de um diálogo entre Blanchot e Artaud no que diz respeito ao conceito de *Désœuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve. O conceito ficará mais claro ao longo da pesquisa.

²⁶ Pensar através de uma *experiência-limite* (conceito Blanchotiano que será trabalhado em seção específica mais a frente); de um *esgotamento*; de uma *crueidade*. Apartir de um campo esvaziado das representações, logo do poder. É evocar uma potência do vazio para desenvolver o pensamento sob uma ótica horizontal. Preencher o corpo pelo vazio como possibilidade para uma ética do possível. De confronto ao *limite*. É colocarmo-nos na frente do experimento de explorar um lado de *fora* de uma experiência possível: a *experiência-limite* como uma *experiência do fora* – outro conceito Blanchotiano que será melhor apresentado mais à frente.

Foi feito esse recorte no pensamento de Artaud na tentativa de “revirar [...] percorrer a outra face [...], o *fora*.” (LAPOUJADE *apud* PELBART, 2016, p. 15 – *Grifo do autor*). Pretende-se estudar esse pensador que “se serve” do teatro, da poesia, dos ensaios críticos, da narrativa, das cartas como meios de expressão para expor suas questões cruciais.” (UNO, 2022, p. 14). Conforme diz Dionízio:

É o “Fora” que dá a base para se fazer da escrita um gênero ilimitado, como espaço de estranheza. Artaud serviu como testemunha para delimitar essa crise representacional que aparece na contemporaneidade. Desde então, pensar o atravessamento que significa o ato da escrita é o que torna possível reconhecer este lugar informe que não permite formas, mas que gera a diferença e torna-se fundamental quando se percebe um limite intransponível. (...) [É um demarcar de] novas possibilidades, de pensar a linguagem para além da estrutura representacional com novas abordagens, mas que, em ambas as concepções sobre a linguagem, compreendem este “poder furtivo” da linguagem, ou mesmo a interrupção do neutro²⁷. (...) seja o “neutro” ou o “poder furtivo”, trata-se da percepção de um “elemento diferencial”. (DIONIZIO, 2020, p.132).

ARTAUD: DESOBRA EM VIDA E OBRA

Artaud foi um signo disjuntivo que marcou não apenas a época em que estava inserido, mas sempre foi um indivíduo singular e extemporâneo. Sua relação com a vida sempre foi algo singular. O sofrimento de Artaud mina e contamina os seus textos. “A vida me parece apenas como um consentimento à legibilidade aparente das coisas e à sua ligação no espírito.” (ARTAUD, 2011, p. 249). Uma vida que influenciará diretamente suas obras, a crueldade como fio metafísico condutor e força vital perpassa desde a pintura, desenhos, teatro e textos escritos, bem como a sua poesia.

Eu não sentia a vida, a circulação de toda ideia moral era para mim como um rio seco. A vida não era para mim um objeto, uma forma; ela se tornara para mim uma série de raciocínios. Mas de raciocínios que giravam no vazio, de raciocínios que não giravam, que eram em mim como “esquemas” possíveis que minha vontade não conseguia fixar. (ARTAUD, 2011, p. 250).

²⁷ O conceito de *neutro* em Maurice Blanchot é uma tentativa de explorar o potencial do discurso que não se fixa em nenhum significado ou conceito. Se refere aquilo fora do ser e do não ser, nem um nem outro. É uma prática literária que procura fugir às limitações e imposições das categorias e sistemas de pensamento. É uma forma de contestação à afirmação e identidade, um lugar de incerteza e ambivalência que questiona definições e categorizações. É o elemento diferencial da linguagem literária.

Uma vida em que se viu alheio a existência e buscou andar a margem, pelo caminho avesso, pelo lado externo, pelo lado de *fora*. “Eu não me sinto mais como a encruzilhada irreduzível das coisas, a morte que cura, cura ao nos separar da natureza; mas se eu não sou mais que um divertimento de dores onde as coisas não passam?” (ARTAUD, 2011, p. 249). Uma vida (em crise) expressão de *desobra*: se fez obra na *des-obra*, vida ao deixar de sê-la, se fez vida a partir da morte, da desconstrução e apagamento do EU. De um EU sujeito. Para Artaud,

a própria vida não é uma solução, a vida não tem nenhuma espécie de existência escolhida, consentida, determinada. Ela não é mais que uma série de apetites e de forças adversas, de pequenas contradições que levam a resultados ou abortam conforme as circunstâncias de um acaso odioso. O mal está depositado desigualmente em cada homem, como o gênio, como a loucura. O bem, assim como o mal, é o produto das circunstâncias e de um levedo mais ou menos atuante. (ARTAUD, 2011, p. 249-250).

Sua vida, marcada por desespero, dor e desgraça forjaram um homem dotado de uma hipersensibilidade, que flertava com a morte, mesmo que, como ele mesmo dissera, não sentia apetite pela morte, mas sim “apetite de *não ser*, de jamais ter caído neste torvelinho de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o eu de Antonin Artaud, bem mais frágil que ele.” (ARTAUD, 2019, p. 26 – *Grifos do autor*). Assim como foi expulso entre outros grupos, do grupo surrealista, em 1928, só mostra o quanto Artaud era de índole transgressora e problemática, e que carregava em seu âmago problemas de níveis muito mais profundos do que uma diferença puramente ideológica, conforme podemos constatar nas suas cartas trocadas com André Breton. Nas palavras de Ana Kiffer:

Desde o início de sua vida literária, quando integra o grupo surrealista e assina diversos manifestos, ou mesmo em sua correspondência com Jacques Rivière, quando Artaud chama para si a encarnação do próprio mal e do sofrimento que o acometem, ele de alguma maneira traça e sustenta essa verve maldita que acabaria por marginalizá-lo. (...) Essa força imprecatória – que alia o maldizer, o dizer mal e a própria força da dor e da doença (o seu mal) como motores de sua escrita – se tornará ainda mais forte no último período de vida do escritor. Nesse momento, veremos que a potência do “mal” que o acomete e as possibilidades de uso da “marginalidade” que daí advém em muito irão extrapolar o conteúdo propriamente simbólico (e até certo ponto moral) desses termos, para se alojarem em formas de usos materiais do mesmo. (KIFFER, 2017, p. 8).²⁸

A vida de Artaud é o acontecimento da *experiência-limite*. A *experiência-limite* afirma o ser limitado, ela fala em transgressão. Artaud era um transgressor, rejeitava a superficialidade

²⁸ Isso se dará quando se encontra internado no Asilo de Rodez, de 1943 a 1945, no momento em que recebe do médico-chefe do Asilo Psiquiátrico, o Dr. Ferdière, alguns cadernos escolares, aqueles quadriculados onde se aprendia a caligrafia, e com eles volta a uma prática incessante de escrita. Uma prática, no entanto, completamente nova e inusitada. A partir desse “suporte”, ele põe em cena uma escrita que não se assemelha a nenhum modo antes explorado pelo autor. (KIFFER, 2017, p. 8).

e alienação da sociedade moderna, procurando uma existência repleta de emoções, experiências viscerais e conexões com forças primordiais, em oposição à conformidade imposta pela sociedade: “(...) do mais profundo de minha vida eu persisto em fugir da psicanálise, eu fugirei sempre como fugirei de toda tentativa de encerrar a minha consciência em preceitos ou em fórmulas – em qualquer organização verbal.” (ARTAUD, 2017, p. 47). Para ele, a verdadeira vida só poderia ser alcançada ao se libertar das restrições e normas opressivas que limitavam a expressão humana autêntica.

É certamente algo abjeto ser criado e viver e sentir-se nos mínimos recônditos, até nas ramificações mais impensadas de nosso ser irredutivelmente determinado. Nós não somos mais do que árvores, no fim de contas, e está provavelmente inscrito em uma extremidade qualquer da árvore de minha raça que eu me matarei um determinado dia. (ARTAUD, 2011, p. 250).

Antonin Artaud, teve uma trajetória marcada por inúmeras violências sofridas, desde aquelas sofridas nas internações psiquiátricas, quanto a violência gerada em seu próprio pensamento, forjou sua perspectiva sobre a vida por meio de experiências pessoais marcadas por batalhas contra transtornos mentais e propostas revolucionárias no campo do teatro e da arte. “Minha lucidez está inteira, mais aguda do que nunca, mas é o objeto no qual aplicá-la que me falta, falta a substância interna. É mais grave e mais sofrido do que você pensa.”²⁹ (ARTAUD, 2017, P.48). Sua visão transcendia as convenções sociais e artísticas de sua época, buscando uma expressão autêntica e intensa da existência.

É preciso, por enquanto e até segunda ordem, duvidar atrozmente, não propriamente da existência, que está ao alcance de qualquer um, mas da agitação interior e da profunda sensibilidade das coisas, dos atos, da realidade. Não acredito em coisa alguma à qual eu não esteja ligado pela sensibilidade de um cordão pensante, como que meteórico e ainda assim sinto falta de mais meteoros em ação. A existência construída e sensível de qualquer homem me aflige e decididamente abomino toda realidade. O suicídio nada mais é que a conquista fabulosa e remota dos homens bem-pensantes, mas o estado propriamente dito do suicídio me é incompreensível. O suicídio de um neurastênico não tem qualquer valor de representação, mas sim o estado de espírito de um homem que tiver determinado seu suicídio, suas circunstâncias materiais e o momento do seu desfecho maravilhoso. (ARTAUD, 2019, p. 25-26).

Marcada por muita dor e angústia que transbordavam ao seu ser, sua vida, fazia-o considerar o suicídio como hipótese³⁰, como a dúvida hiperbólica que comporta a existência, e a morte como uma amante, com a qual se deitara inúmeras vezes. “Eu sinto a morte sobre mim como uma torrente, como o salto instantâneo de um raio cuja capacidade eu não

²⁹Artaud se refere a sua dificuldade de expressar seus pensamentos, algo que o angustia. Ele tenta falar da dificuldade de pensar, de pensar o pensamento. Exploraremos essa questão mais adiante.

³⁰“O suicídio ainda é uma hipótese. Quero ter o direito de duvidar do suicídio assim como de todo o restante da realidade.” (ARTAUD, 2019, p. 25).

imagino. Eu sinto a morte carregada de delícias, de dédalos turbilhonantes. Onde está, aí dentro, o pensamento de meu ser?” (ARTAUD, 2011, p. 250). Há um constante flerte com a morte em narrativas que demonstram um ímpeto de ideário suicida, representado exaustivamente e constantemente em suas *Cartas*, principalmente, acerca das injustiças da vida, do cansaço, das dores físicas e psíquicas, e ufanismo sufocante, que o coloca no limbo dessa *experiência-limite*:

Eu não aceitei jamais esse papel de vítima expiatória e propiciatória: uma vez que é a mim que se deve ser propício, e que sou eu que julgo o que é ou não propício, e que o suplício dentro do qual fui preso não serviu senão para favorecer a ignomínia intrauterina de todas as fêmeas e o espírito de proveito fruidor de todo mundo. E que esse engano e essa derrisão aterradora já duram demasiado. A liberação ou a morte imediata, Dr. Fouks. Eu não quero e não posso ir mais longe. (ARTAUD, 2017, p. 82-83).

Diferente de uma ideia de transcendência, esse contato com esses escritos do desastre, escritos de urgência, escrevivências manicomiais, além de se fazerem experiências dilacerantes vividas por Artaud, ocupam um lugar de dilaceramento ao experimentarmos esses textos. Quando Artaud nos diz, por exemplo: “(...) há em mim qualquer coisa podre, há em meu psiquismo uma espécie de vício fundamental que me impede de gozar daquilo que o destino me oferece.” (ARTAUD, 2017, p. 48), ele nos leva ao questionamento de o que seria esse destino, o que ele oferece, qual o vício fundamental que ele nos fala, etc. Artaud nos convida a experimentar e observar os pontos de estrangulamento da vida e do pensamento no seio da cultura, daquilo que ela tem em seu amago, o amargor tão próprio da vida. Ele provoca um deslocamento em nós, uma nudez dos sentidos, o desnudamento da palavra, cria uma terceira via da linguagem, faz uma (d)obra sem a intenção de fazê-la:

Assim como eu não reencontrarei minha fulguração pessoal, uma intensidade de visão, uma *extensão* de concepções nascidas na facilidade, eu quero dizer nascidas e não provocadas, totalmente inventadas, todas as minhas obras serão duvidosas. Porque nascerão em condições falsas e de tal forma que todos os homens irão ignorá-las, menos eu. Tudo que escrevo não é criado, não participa da criação, na melhor hipótese, não é feito de bricabraque, mas é sem necessidade, e sempre faltando-lhe algo. (...) Eu vegeto na pior indolência moral. Eu não trabalho nunca. O que sai de mim é tirado como por acaso. E eu poderia dizer, escrever ou pensar completamente outra coisa daquilo que digo ou penso e isso me representaria da mesma forma. Da mesma forma ruim. Ou seja, não representaria de forma nenhuma. (ARTAUD, 2017, p. 50 – *Grifos do autor*).

Palavra nômade que se quer desterritorialização, reterritorialização. Dobra, desdobra, redobra, e volta a dobrar-se. São essas dobras, essa experiência chamada *experiência-limite*, nas quais abarcamos o abismo da palavra e nos deparamos com nosso próprio infinito, esse embate entre o fora e o dentro. “(...) não se trata do trabalho gratuito da escrita, ou das

imagens pelas imagens, trata-se do pensamento absoluto, ou seja, da vida. A mesma vacuidade me ocupa diante de não importa qual circunstância da vida.” (ARTAUD, 2017, p. 50).

Em um primeiro momento temos a literatura como um território de dobras e caos, que vai de uma dobra até outra, e em um segundo momento temos: quem arranja estas dobras? Dobras sempre redobradas e desdobradas e dobradas novamente, dobras de dobras. Nos leva a experimentação, falamos de um abstrato que nada explica, e deve ser ele próprio explicado, não existem universais, transcendentais e nem sujeito ou objeto, não há Razão, há apenas corpo, contato, experimentação, contágio. Todo predicado está no sujeito, sendo o predicado não um atributo, mas sim acontecimento, e o sujeito não é um sujeito, mas um envoltório.

Fazer do pensamento e da arte uma experiência do fora pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades. (LEVY, 2011, p. 100).

Há apenas processos que fazem um acontecimento evocado pela linguagem erigir um plano de imanência, é a *experiência do fora*: traça um plano de imanência onde diferenças de potenciais fazem com que algo, ou alguma coisa, se passe ou passe, e faz “surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos.” (DELEUZE, 2013, p. 180) Nós não somos outra coisa senão um discurso que tomou corpo visível, palavras que se fizeram carne.

Nesse sentido, a experiência do fora é um processo de resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o Estado, das minorias contra a maioria. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida. Não possibilidades previamente imaginadas que deveriam simplesmente se efetivadas, mas possibilidades que são inauguradas no próprio processo de mutação. (...) o processo de criação, seja filosófico, seja artístico, quando engendrado como experiência daquilo que se chama fora, promove o surgimento de uma nova ética, de uma nova maneira de se relacionar com o real. (LEVY, 2011, p. 100).

Esses processos dos quais falamos podem ser processos de subjetivação, de unificação, de racionalidades. “Operam como “multiplicidades” concretas, sendo a multiplicidade o verdadeiro elemento onde algo se passa. São as multiplicidades que povoam o campo de imanência, um pouco como as tribos que povoando o deserto sem que este deixe de ser um deserto.” (DELEUZE, 2013, p. 186). Forjam signos, signos disjuntivos, que de certo modo implodem com um conjunto de pré-conceitos, representações e juízos acerca da vida. A

experiência do fora, ao ativar o pensamento³¹, faz com que fiquemos frente a frente – com o que Nietzsche chamara abismo – realidade, causam um curto-circuito em nosso sistema linearmente perfeito em zona de conforto, fazendo-nos crer novamente no mundo. Todos os processos são produzidos sobre o *plano de imanência*³² e diante das multiplicidades, processos que são impasses ou clausuras e impedem a produção do novo e o desenvolvimento das linhas de fuga precisam ser constantemente refeitos.

Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar. Eu escolho então meu pensamento e a direção de minhas forças, de minhas tendências, de minha realidade. Eu me coloco entre o belo e o feio, o bom e o malvado. Eu me torno suspenso, sem inclinação, neutro, exposto ao equilíbrio das boas e das más solicitações. (ARTAUD, 2011, p. 249).

Perder-se de si mesmo poderia, muitas vezes o único caminho para uma espécie de reconfiguração subjetiva. O suicídio ou a morte em vida, na perspectiva de Artaud, se tratava não de romper com a vitalidade, se destruir, mas sim de assumir um controle sobre o próprio ser e irromper brutalmente, se reconstituir, reconquistar a direção de suas forças e tornar o seu eu suspenso, neutro, alheio.

Eu não creio nem no tempo, nem no lugar, nem nas circunstâncias de meu suicídio. Se eu não invento sequer o pensamento do suicídio, sentirei a sua extirpação? Pode ser que neste instante se dissolva o meu ser, mas se ele permanecer inteiro, como reagirão meus órgãos arruinados, com que impossíveis órgãos registrarei eu o dilaceramento? (ARTAUD, 2011, p. 250).

É uma morte do EU, de um subjetivismo que lhe foi calcado pelas amarras e Juízos de Deus: se trata de uma dissidência corajosa ao sentido do que estava dado como verdade, sujeito, Deus, Estado, pai e Capital. “Ousaria ainda dizer que o comprometimento nuclear de sua obra é mesmo o questionar das balizas do homem ocidental. Para tanto vai questionar conceitos fundamentais ao arcabouço do sistema filosófico, tais como: metafísica, carne, espírito e corpo.” (KIFFER, 2017, p. 12). A vida e obra de Artaud não é outra coisa senão o

³¹ Para Deleuze, o pensar não é uma atividade inata, mas sim algo que sucede ao pensamento quando este é violentado.

³² O plano de imanência é a própria imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento. (...) Potência máxima de vida, o plano de imanência é um corte determinado por uma velocidade infinita, por linhas de fuga, por forças selvagens. Operando um corte no caos, abre-se a possibilidade da criação de conceitos. A imanência recorta um pedaço do caos, sem, contudo, deixar que ele perca suas propriedades. Em outras palavras: ele dá “consistência ao caos sem nada perder do infinito”. (LEVY, 2011, p. 103).

processo de derrocada da supremacia do EU, onde temos que a contradição e as incertezas alicerçam o seu próprio pensamento crítico e poético.

Ele dispôs de mim até o absurdo, este Deus; ele me manteve vivo em um vazio de negações, de negações encarniçadas de mim mesmo, ele destruiu em mim até os menores brotos da vida pensante, da vida sentida. Ele me reduziu a ser como um autômato que anda, mas um autômato que sentiria a ruptura de sua inconsciência. E eis que eu quis dar prova de minha vida, eu quis me reunir com a realidade ressoante das coisas, eu quis romper minha fatalidade. (ARTAUD, 2011, p. 250).

Artaud buscava formas de expressão que ultrapassassem os limites do escrito e do falado, capturando a profundidade da experiência humana, através de uma linguagem mais primal e visceral refletia seu desejo de romper com as restrições da palavra e transmitir a autenticidade da existência.

O eu deste enfermo errante que de vez em quando vem oferecer sua sombra sobre a qual ele já cuspiu faz muito tempo, este eu capenga, apoiado em muletas, que se arrasta; este eu virtual, impossível e que todavia se encontra na realidade. Ninguém como ele sentiu a fraqueza que é a fraqueza principal, essencial da humanidade. A de ser destruída, de não existir. (ARTAUD, 2019, p. 26).

Logo, a vida para Artaud era uma busca incessante por autenticidade, intensidade e uma expressão plena da condição humana, desafiando as normas estabelecidas e convocando uma vida verdadeira e profunda. O que fez com que o teatro fosse uma ferramenta essencial para expressar a totalidade da vida. Com seu *Teatro da Crueldade* desafiava as convenções teatrais, explorando a expressão corporal, a intensidade emocional e a conexão direta com o público como meios de romper com as limitações artísticas estabelecidas. Era uma espécie de ritual sagrado, uma vez que Artaud incorporava uma dimensão espiritual em sua busca pela vida plena, procurando o sagrado e o transcendental por meio de experiências extremas e estados de transe. Ele acreditava que a verdadeira vida envolvia conexões com forças cósmicas além da compreensão convencional.

Mesmo para chegar ao estado de suicídio, devo esperar o retorno de meu eu, preciso do livre jogo de todas as articulações de meu ser. Deus me colocou no desespero como em uma constelação de impasses cuja radiação chega a mim. Eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu. (ARTAUD, 2011, p. 250).

Artaud, um suicidado pela sociedade,

(..) uma ciência donde todo mundo desde que vivo não parou de tirar seus escritos. Porque sou uma fonte de vida que foi sugada de sua força: ópio e alimentos, que se sugou e subalimentou a fim de obrigá-lo a dar o máximo mesmo quando recebe o mínimo para que o máximo de satisfação absoluta pertencesse a todo mundo. Por isso essa força foi aprisionada, mantida serva, envenenada, intoxicada, posta em coma por 8 dias a fim de que tudo que pudesse ajudá-la a viver, digo tudo que dela saísse, não voltasse para o seu bem cotidiano, e disso retirasse o necessário para o

proveito desses que conspiraram para isso. (...) o mundo continua por causa da perda das minhas moelas e espermas, e que os homens fizeram um cálculo sinistro de me manter nesse estado de perda me sugando tudo que poderia me dar força, me subalimentando por anos tomando de mim tudo o que perdia.” (ARTAUD, 2017, p. 117-118).

Como resposta construiu outros universos de referências diante do vazio lógico e das séries de raciocínios que a vida lhe mostrara. Mesmo com o sabotamento do seu corpo físico pelas instituições, seu espírito vagava como uma sombra, era tão somente fluxo, morreu em vida e viveu em pensamento, se transmutou em afeto, era ele próprio e inteiramente pensamento, dor, silêncio e vazio. Não um vazio oco, mas uma a-presença que preenchia o vazio pelo seu ser que não foi capturado, pois era a mais alta expressão do CsO. Fez a si próprio *desobra*.

Como uma sombra que um dia seria corpo saindo viva e a quem veio se dizer: permaneça sombra, o corpo que você fez para viver nos pertence, não podemos te deixar o corpo, isso nos tiraria um gozo, esse de gozar com o teu corpo, isso você não nos sugará, se nós te sugarmos do teu próprio eu. (ARTAUD, 2017, p. 117).

Conforme nos diz em certo momento em uma de suas cartas: “não é mesmo uma questão de quantidade de imagens, de qualidade do pensamento.” (ARTAUD, 2017, p. 49). Relata mais tarde sobre a impotência que sentia nesse vazio incompreendido, dizendo que se tratava de

(...) um vazio que necessitava estar cheio, e se servia dessa necessidade do cheio, dessa necessidade sexual do cheio para cobrir todos os vazios do vazio, mas de um modo que deve sempre ser buscado em relação a um ser nem vazio, nem mesmo vazio de seu cheio. (ARTAUD, 2017, p. 115).

Artaud exalta em sua obra, esse vazio, a supressão da diferença entre palavra e pensamento. Que Blanchot chamará de uma *questão de poesia*, é a diferença irsuperável entre o pensamento e a representação. Pois não se trata de escrever poesia pela poesia, mas de ao se expor a poesia, completamente nu de representações e conduzido pela impotência de escrevê-la, que sua obra se realiza enquanto um obra poética: não na sua efetivação, uma vez que isso não acontece, mas se efetiva, se realiza, e se faz, no processo de busca de restauro de si, do seu pensamento, que contém o pólen da esperança poética da sua obra.

Eu gostaria de ultrapassar esse ponto de ausência e de vacuidade. Esses tropeções que me deixam enfermo, inferior a tudo e a todos. Eu não tenho vida, eu não tenho vida!!! Minha efervescência interna está morta. Faz anos que não a encontro, que eu já não tenho esse jorro que me salva. Essa espontaneidade das imagens que portam o eu. Onde a minha personalidade se reencontra, faz volta nela mesma. Encontra a sua densidade, a sua sonoridade preciosa. Um langor me ocupa unicamente o espírito. Tudo

aquilo que encontro como imagens, ideias, se pode dizer que eu as encontro na sorte, e que são somente uma lembrança como que colada e que não tem o aspecto da vida nova – e a qualidade disso se ressentir. (ARTAUD, 2017, p. 48-49).

Artaud já havia escrito nos anos vinte em *O Pesa-nervos*: “Eu não estou morto, mas eu estou separado”. Esse vazio que ele experimenta, é algo que lhe acompanha por toda a vida, conforme acompanhamos sua terrível reflexão acerca de sua radical separação do mundo.

É uma questão de *vivacidade* fulgurante, de verdade, de realidade. Já não há vida. A vida não acompanha, não ilumina aquilo que eu penso. Eu digo A VIDA. Eu não digo uma cor de vida. Eu digo a vida verdadeira, a iluminação essencialmente: eu digo o ser, a fagulha inicial onde se inflama todo o pensamento – esse núcleo. Eu sinto meu núcleo morto. E eu sofro. Sofro em cada uma das minhas expirações espirituais, eu sofro com sua ausência, com a virtualidade por onde passam *inevitavelmente* todos os meus pensamentos, na qual se absorve e se desvia MEU PENSAMENTO. Sempre o mesmo mal. Eu não consigo *pensar*. Compreenda esse abismo, esse intenso e duradouro nada. Essa vegetação. Como tenebrosamente vegeto. Não posso avançar nem recuar. Estou fixado, localizado em volta de um ponto. Sempre o mesmo e que todos os meus livros traduzem. Mas meus livros, eu os deixei agora atrás de mim. Eu não consigo ultrapassá-los. Porque para ultrapassá-los seria preciso antes *viver*. E me obstino a não viver. (ARTAUD, 2017, p. 49 – *Grifos do autor*)

Como vimos no enxerto acima, nas cartas trocadas em seu último período de vida, (1943 a 1948), antes de morrer, após a censura de sua emissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus*; Artaud dá um salto do “primeiro Artaud”, surrealista e inventor do teatro da crueldade, antes consagrado como homem de teatro, assume uma amplitude e complexidade ainda hoje pouco conhecida. Artaud reivindica a criação, o refazimento de um corpo através da operação da escrita, um corpo que pode encarnar ou não num leitor, uma vez que o leitor não apenas lê, mas é atravessado por cada uma de suas palavras, e que mesmo não lendo, experimenta. Um corpo marginal e nômade que visa a desconstrução radical do modelo de homem branco ocidental.

Um corpo, ele próprio fadado ao sempiterno refazer-se a cada leitura-gesto. Corpo, por conseguinte, que se distancia dos paradigmas fisiológicos e anatômicos e busca refazer-se outro, diferente do corpo e sangue de Cristo, do qual nós somos imagem e semelhança. Contra o império desse *corpo ausente*, metaforizado no vinho e no pão, justamente uma escrita não metafórica. Uma escrita norteadada pela utopia da presença. Uma escrita de combate constante à imagem e à semelhança. Por isso mesmo as atribuições de “absurdo” e de “loucura” colam-se ao imaginário de recepção desse escritor. (KIFFER, 2017, p. 15 – *Grifos do autor*).

Artaud cria um espaço com seus escritos que contempla o silêncio, a dor e o sofrimento. “(...)A radicalidade de suas “experimentações” nos confronta ao sofrimento limite e exacerbado pelo qual atravessou Artaud.” (KIFFER, 2017, p. 15). Maurice Blanchot, em seu

primeiro texto escrito em meados dos anos 50 sobre Artaud, no *O livro do por vir*, falava sobretudo sobre o insuportável, ao leitor, de toda a carga de sofrimento manifestado nos escritos de Artaud manifestavam. Ele escreve sobre sua dor, e para a sua dor, como uma espécie de extirpação da dor pela dor, a dor da escrita, do pensar, e a dor sentida, manifesta.

Um tipo de *meta-dor*, se é que seja possível o uso desse termo. Nas palavras de Artaud:

A ideia que tenho eu as invento, em sofrendo-as eu mesmo, passo a passo e pé a pé, não escrevo senão o que sofri medida por medida do corpo, e ponto por ponto de todo meu corpo, nunca encontrei o que escrevo senão que através de angústias, angústia moral do meu corpo, porque quando Jeanne Paulhan sofre é ela Jeanne Paulhan que sofre e ninguém mais que ela na sua dor saberia escrever, e quando escrevo da minha dor extrema não suporto que o Tarakhyan sem ter suportado o espasmo tenha visto antes o que eu sofreria por destilar uma ciência que serviu a Vishnu o espírito a manter os seres em vida. Isso porque *é disso que se trata para mim, de ter sofrido, eu (...)*. (ARTAUD, 2017, p. 117 – *Grifos nossos*).

Um atormentado que arrombou as forquilhas do pensamento e construindo novos espaços-tempos se viu completamente imerso no fluxo intensivo, intempestivo e torrencial da vida, onde o que o move não é outra coisa senão seus fluxos desejantes, é pura força criadora. Como diz Kiffer (2017), Artaud alargou o próprio espaço limite como espaço vivível, mesmo quando irrespirável:

Desconheço o que sejam as coisas, ignoro todo o estado humano, nada no mundo se volta para mim, dá voltas em mim. Tolero terrivelmente mal a vida. Não existe estado que eu possa atingir. E certamente já morri faz tempo, já me suicidei. *Me suicidaram*, quero dizer. Mas que achariam de um *suicídio anterior*, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência, não para o lado da morte? Só este teria valor para mim. (ARTAUD, 2019, p. 26 – *Grifos do autor*).

Artaud pregava e vivia um agenciamento morte-vida, um suicidado que vivia intensamente cada estado de êxtase criativo que a vida lhe podia proporcionar. Não é outra coisa senão algo pulsante, cruel e visceral.

Estava eu justamente me colocando que é esse da doença da alma doente de estar num falso corpo e eu me perguntava onde tinha começado essa alma, desde antes de seus primórdios, e quem a havia posto nesse falso corpo, onde somos os antigos escravos de um eu, que nunca teve eu, senão que o afirmar diante de nós o nosso, em se ajudando com a nossa perda de corpo já que viver é perder o seu corpo. E assim caminhamos para a tumba, pelo envelhecimento, a doença, a morte, no lugar de irmos em direção à insurreição eterna alma corpo, e corpo em corpo pela alma, alma sobre alma como corpo sobre corpo. Alma é corpo e corpo é alma também, não do lado limitado do corpo, mas desse ilimitado da alma, que não ultrapassa seu infinito posto que ela é todo esse infinito que se autoultrapassa, não transcendendo o infinito, mas em o tumultuando, como um túmulo de tumbas, digo tumultuando esse infinito. (ARTAUD, 2017, p. 174).

Artaud via e vivia a vida de modo experimental, uma travessia que *trans-borda* e cria zonas performáticas sob a égide de uma escrita efêmera dos corpos, assim como uma escrita

de corpos efêmeros, zonas imprevistas entre o dentro e o fora. “Eu me separei voluntariamente da vida, eu quis remontar meu destino!” (ARTAUD, 2011, p. 250). Havia uma recusa diante o exposto em primeiro plano da existência, uma recusa a vida uma vida criada a partir de uma não-vida, uma existência suspensa e neutra que o tornara justamente o que Blanchot entendia por *desobra*. Artaud escreve no amplo espaço da suspensão.

Eu não estou aí. Eu não estou mais aí, nunca mais. É grave porque não se trata do trabalho gratuito da escrita, ou das imagens pelas imagens, trata-se do pensamento absoluto, ou seja, da vida. A mesma vacuidade me ocupa diante de não importa qual circunstância da vida. (ARTAUD, 2017, p. 5).

Achamos pertinente ressaltar na pesquisa fatos biográficos de cada um dos períodos de vida de Artaud, uma vez que tudo que é intensamente vivido neles está necessariamente relacionado ao seu pensamento, indispensável à pesquisa. Os períodos de sua biografia foram divididos, norteados por Kuniichi Uno, em 4 *dobras*³³ – períodos. São 4 espaços da pesquisa de Artaud em que se percebem mais fortemente os signos da sua vida e dos acontecimentos em seu pensamento e seu corpo; tudo aquilo que foi vivido por ele, sua vida e a violência sofrida até o máximo de excesso e transbordamento. Não há palavra que melhor descreva quem foi Artaud: transbordamento.

ESBOÇOS BIOGRÁFICOS

Entre os dados biográficos obtidos através da pesquisa desenvolvida na obra de Kuniichi Uno, *Artaud – pensamento e corpo*, mostrou-se relevante destacar que se elucidaram em tópicos e de modo rápido os principais pontos da vida de Artaud, porém, no decorrer da pesquisa, quaisquer dados biográficos considerados importantes de serem ressaltados serão melhor explanados. Concorde-se com Dionizio (2020) quando este diz que conhecer a vida de Artaud e pensar a vida a partir da obra de Artaud é pensar a impossibilidade, no sentido que ele sugere que a vida deva ser pensada, sem limite, sem impossibilidade em relação ao exterior, ou seja, em um movimento de unidade com o mundo. Deixa claro que toda a vida conturbada, dolorosa e angustiante de Artaud, marcada por internamentos psiquiátricos, teve claramente um impacto profundo sobre sua obra, porém não se pode justificar seu estado

³³ O conceito de dobra será trabalhado e esmiuçado posteriormente. O que deixará mais claro a escolha do uso da palavra.

como fundamento de sua experiência artística. “Sua obra é resultado de uma meditação profunda sobre a diferença e os problemas metafísicos que a envolvem.” (DIONIZIO, 2020, p.27).

1ª DOBRA – Pensamento Poético

Nessa primeira fase, tem-se o jovem Artaud.

- Artaud sofre de uma doença nervosa que não pode ser qualificada adequadamente no campo das patologias.
- Renuncia ao seu bacharelado. É dispensado do serviço militar e pode se dedicar de vez, e sem intervenções, à escrita e ao teatro.
- Seu trabalho poético começa em 1913, aos 17 anos, quando começa a frequentar a farmácia de León Franc, um farmacêutico admirador de poesia, fundador da revista *La Criée*.
- Começa a ter contato com as obras de Mallarmé, Mistral, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Nietzsche, Rollinat. São esses autores que marcam a cartografia do seu pensamento.
- Enquanto ocorre a Primeira Guerra Mundial, Artaud começa a frequentar as chamadas casas de saúde, fato importante que marca a sua crítica e discurso de revolta contra a psiquiatria que o acompanha em toda a sua obra, principalmente em seus últimos escritos: *Cartas de Rodez* (1945) e *Van Gogh, o suicidado da sociedade* (1947).
- Engaja-se no movimento surrealista após a Primeira Guerra Mundial.
- Em um agenciamento literatura e teatro, Artaud começa a forjar uma expressão intensa e subversiva.
- Imerso em uma espécie de caos mental, questiona tudo de modo irreduzível e acaba sendo isolado dentro do próprio movimento surrealista.
- Em 1915 é internado pela primeira vez sob os cuidados do Dr. Grasset³⁴. A partir daí Artaud passou por vários períodos de internamento pelo resto da vida.

Apesar da especulação, não há até hoje um laudo preciso do que o acometia: se sua melancolia foi interpretada como doença; se seu estado se devia à queda na

³⁴ “Estudioso da psicoterapia e defensor do isolamento do paciente em relação à vida familiar (de acordo com seu argumento, esta propiciaria o aparecimento e manutenção da neurose).” (DIONIZIO, 2020, p.25).

infância³⁵ e à meningite; se houve uma sífilis herdada; ou se houve uma possível esquizofrenia decorrente de visível instabilidade emocional e dores físicas. (DIONIZIO, 2020, p.25).

- Entre 1918 e 1919, é internado na clínica Le Chanet, na Suíça, onde, aos cuidados do Dr. Dardel, começa um novo tratamento motivado pelo uso de drogas³⁶.
- Em 1920, Artaud se muda para Paris, sob o incentivo do Dr. Dardel, que vê na escrita e vida artística uma contribuição para a melhora do quadro clínico de Artaud; contrata-o para trabalhar como escritor e crítico em sua revista *Demain*. Aqui, então, marca-se o começo da tentativa de escrita do Artaud.
- O principal ponto desse período, que mais interessa a esta pesquisa, é a marca de um *pensamento sem imagens* que é vivenciado por Artaud em suas crises de pensamento e deságua em suas obras poéticas datadas da década de 1920.
- Em 1923, envia a *Nouvelle Revue Française* alguns de seus poemas, que foram recusados à publicação por parte do editor responsável pela revista na época: Jacques Rivière. Para Rivière, s poemas de Artaud eram desconexos e insuficientes.
- Ao ter seus poemas recusados à publicação, Artaud escreve uma carta resposta a Rivière, explicando que seus poemas são reflexo de seus pensamentos, como esses são deficientes, logo seus poemas também o são, pois não consegue representá-los em poemas.
- Espaço marcado pelo pensamento que nasce a partir de uma dificuldade fundamental e as palavras orbitam ao entorno do impensável. As *Correspondências à Jacques Rivière*³⁷ são importante documento que marca a potência desse pensamento em Artaud.
- Após receber a primeira carta de Artaud, com seus poemas, Rivière responde a ele indicando recusa em publicá-los na *Nouvelle Revue Française* (NRF), mas demonstra interesse em saber mais a respeito do pensamento e vida de Artaud.
- Após a rejeição, Artaud responde a Rivière, explicando sobre a sua dificuldade de passar para a linguagem escrita os seus pensamentos.

Nelas, Artaud explica que seu processo de escrita consiste em tentar fixar um pensamento em formas, palavras, frases e que, quando acontece, ele rapidamente

³⁵ “(...) aos quatro anos, sofre uma queda e bate a cabeça, consequência de um estado desnordeado possivelmente causado por meningite. (...) nesse momento, aparecem a gagueira, as dores de cabeça, os estados dolorosos e confusos sobre o pensamento e a realidade.” (DIONIZIO, 2020, p.25).

³⁶ Para aliviar as dores terríveis que tinha na cabeça e a depressão que sentia, Artaud, desde os seus 24 anos consumia láudano, um tipo de medicamento a base de ópio.

³⁷ Cartas presentes na obra *A perda de si – Cartas de Antonin Artaud*, da autora Ana Kiffer (vide referências).

escreve pelo medo de perdê-los: seus poemas são imperfeitos porque seu funcionamento também é. (DIONIZIO, 2020, p. 26).

Veja:

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 do 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 morte. (ARTAUD, 2017, p.22)

- Rivière justifica-se logo em seguida sobre a recusa pela publicação dos poemas de Artaud, porém se interessa prontamente pelos seus escritos, pelo seu pensamento, e assim começa a intensa troca de cartas.

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 a uma ausência de controle sobre os seus pensamentos. Evidentemente (e isso é o que me impede no momento de publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*) você não consegue, em geral, dar impressão suficiente de uma unidade. (ARTAUD, 2017, p.24).

- Desse pensamento sem imagem, nasce o clamor artaudiano pelo “culto à carne”: o projeto da *crueldade* enquanto princípio metafísico, uma metafísica da carne em que Artaud propõe a revolução do corpo a partir de uma perspectiva própria e singular, e que o acompanha pelo resto da vida.
- Após a intensa troca de cartas, a *Nouvelle Revue Française* publica a correspondência e alguns poemas de Artaud como espécie de testemunho de seus conteúdos.
- Da publicação dessa correspondência, a escrita de cartas foi então uma forma de importante expressão para Artaud, e predomina em sua vida artística até meados dos anos 30; período de tentativa poética pela escrita na obra de Artaud.
- As dimensões do ser são atravessadas pelo impensável (o *impoder*) e o problema do corpo.

2ª DOBRA – Teatro e Cinema

Nesse segundo momento, tem-se um Artaud em novas linguagem e novos signos que quer reconstruir o pensamento de acordo com o fluxo das forças que vá contra a perspectiva de uma razão ocidental. Artaud quer dar corpo às forças desviantes, àquilo que fora rejeitado. Tenta unir a ideia de sagrado a tudo aquilo que possa comportar o espaço cênico. Segundo

Dionizio: “Artaud vincula o teatro ao sagrado; o palco seria o local onde deveria ocorrer a restauração de um pensamento não dicotômico, não cartesiano, cuja função é religar o homem e a cultura ocidental com o cosmos.” (DIONIZIO, 2020, p.27).

- Momento marcado pelas experiências teatrais e cinematográficas; pela execução poética através do corpo.
- Sua crise de pensamento e seu questionamento das forças persistem e são inseparáveis dessa sua pesquisa.
- Período marcado pelos textos que compõem *O teatro e seu duplo*, publicado originalmente em 1938; os manifestos contra a submissão do teatro ao texto; o ensaio *O teatro e a peste*; os manifestos sobre a crueldade e o *Teatro da crueldade*, entre outros.
- Em *O teatro e seu duplo*, Artaud visa experimentar o teatro com as consciências das forças: da Natureza, do corpo, do psíquico e das palavras. É a sua busca de expressão por meio da linguagem teatral, reacendendo tudo aquilo que fora excluído e esquecido, segundo ele, pelo teatro ocidental.
- Inaugura seu movimento chamado *Teatro da Crueldade*, que marca um novo teatro experimental sob os vieses da crueldade, da peste, teatro balinês³⁸, alquimia, a dança butô... Tudo que pudesse de algum modo provocar o renascimento das forças originais que compunham as tragédias e performances rituais longe do ocidente.
- Artaud também situa a experiência cinematográfica nesse mesmo campo. Vê no cinema uma chance de constituir também essa experiência promovida pelo teatro da crueldade, a evocação de forças originais agora em novos meios tecnológicos.
- Vê no cinema uma grande possibilidade de criação.
- Promovidos pelo cinema e pelo teatro, a um só tempo se tem a criação de espaços de signos e uma linguagem que situem o pensamento e o corpo, e o entre o pensamento e o corpo.

3ª DOBRA – Heliogábalo

³⁸ O teatro balinês consistia num ritual baseado em movimentos e danças no qual, obrigatoriamente não havia fala.

Nesse terceiro momento, vê-se um Artaud que promove um deslocamento de seu pensamento-corpo, cada vez mais em direção ao mundo Oriental remontado nos seus primórdios, anterior ao ocidente, em sua busca pela expressão das forças.

- Visita os índios Tarahumaras em 1936, no México. Os Tarahumaras utilizavam do peiote³⁹, alucinógeno natural, em seus rituais para acessar o íntimo do mundo e do ser.
- Na sua obra *Heliogábalos – o anarquista coroado*, publicado originalmente em 1934, ocorre o prenúncio dessa sua pesquisa por outra civilização, os indígenas Tarahumaras.
- Essa fase é marcada pela escrita da história do *Heliogábalos*.
- Na obra *Heliogábalos*, Artaud tem o projeto de realizar a construção de uma espécie de antropologia do homem das forças e com isso uma emigração e retorno ao caos original das forças.
- Vê na anarquia de *Heliogábalos* uma rigorosa espécie de ética das forças que norteiam todos os campos de forças que circundam a vida: forças rituais, materiais, religiosas, poéticas, sexuais e políticas.

4ª DOBRA – Últimos cadernos e cartas

Nessa sua quarta fase, ocorre em Artaud a sua época mais mística. É sua época marcada pelas internações psiquiátricas e pela violência sofrida nesses hospitais psiquiátricos, como os tratamentos de eletrochoque. Ocorre longa internação forçada marcada por muita dor, sofrimento, angústia e desespero. Logo, “o fim da vida de Artaud e o último período de sua obra são marcados por textos sobre a sua vida manicomial, discursos de revolta com a psiquiatria, ensaios, críticas e principalmente pela busca de expressão por meio de desenhos.” (DIONIZIO, 2020, p.27).

- Após sua viagem ao México, decide viajar a Irlanda para devolver uma bengala de St. Patrick.
- Envolvido em um tumulto acaba indo preso pela polícia irlandesa e posteriormente, de 1937 a 1946, foi condenado à internação hospitalar na França, patologizado como um “paranoico” incurável.

³⁹ Peiote é um cacto mexicano conhecido pelo seu alto teor de alcaloides psicoativos, especialmente a mescalina, que é a principal responsável pelos efeitos psicodélicos da planta.

- Após 6 anos, é transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, na Alemanha, onde permanece ainda por 3 anos.
- Abre uma nova dimensão para a sua criatividade e pesquisa durante esse período de internação até sua liberdade, pois Artaud não para mais de escrever e desenhar.
- Durante sua internação no Rodez, estabelece uma intensa correspondência com o médico-responsável do manicômio, Dr. Ferdière. Relação ambígua, pois, ao mesmo passo que o médico reconhece o valor de Artaud enquanto poeta e o incentiva a retomar a atividade literária, o médico também considera delirante tanto a poesia quanto o comportamento de Artaud e o submete a tratamentos de eletrochoque, os quais, além da dor física, também prejudicam sua memória, corpo e pensamento.
- As *Cartas de Rodez* são para Artaud um importante refúgio para não perder a lucidez. Essas escrituras contêm o registro íntimo e espontâneo de um homem falando do seu terrível estado de sofrimento, de uma dor dilacerante à qual estava submetido. São diálogos desesperados de Artaud com seu médico e através dele com toda a sociedade.
- Fase marcada essencialmente pelas cartas de Rodez e os escritos em seus cadernos e as obras, a maioria praticamente inclassificável em termos de gênero literário. Entre eles: *Para acabar com o juízo de Deus*; e *Van Gogh, o suicidado da sociedade*.
- Em *Van Gogh, o suicidado da sociedade*, Artaud homenageia Van Gogh e o defende contra a interpretação psiquiátrica.
- Surge aqui, nessa fase, a sua pesquisa sobre o *Corpo sem Órgãos*, concepção que surge a partir do período de flagelo que vivenciou em seus internamentos.

A ideia do corpo fragmentado em órgãos que registram funções decorre da maneira como percebe, nesses internamentos, o tratamento dado ao corpo: por meio da fragmentação, divisão, separação e não de uma totalidade de forças. Portanto, a dificuldade original da da pela separação entre pensamento e poesia começa a se estendida a outras compreensões, como a separação entre corpo e espírito. (DIONIZIO, 2020, p.25).

- Textos-escrituras de testemunho que marcam uma intensa busca por um corpo e um novo pensamento do corpo.

A partir de 1940, Artaud acaba por se tornar um importante pensador para a crítica literária e a filosofia na França. Isso porque, na poesia ou no teatro, ele problematiza a representação do pensamento relacionado a uma diferença metafísica entre o pensamento e a sua expressão.

MYSTAGOGIE

Os primeiros poemas de Artaud, que têm um ‘q’ simbolista, mesmo sem a densidade de suas obras futuras, já indica uma caminho de germinação da preocupação central dele na busca pelas forças excluídas e esquecidas pela cultura ocidental. “Os poemas demonstram com frequência sua “pedra mental”, que corresponde a um tipo de geologia do pensamento que sonda as forças⁴⁰ excluídas, por vezes, chamadas “originais”. (UNO, 2022, p.28). *Mystagogie* é um poema de Artaud, escrito por volta de 1922, que já é uma importante expressão daquilo que permeia o seu pensamento desde sua juventude. Veja:

A concha brilhante se reuniu ao ônix
Paisagem morta com folha velhas
Caem grandes gotas da tempestade
Que ressoam nas cavernas da noite
Mas o tremor de pedras alteradas
Traz em si a prata congelada das planícies claras
E cada pedra se transforma em trovão
Cuja força se faz latente e transmutada
E o abismo de sons que emitem seu cristal
No lento rasgar da casca das pedras
Arrancam essa casca e entram na terra
Com um ruído tecido como um fio de esmalte.
(ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.24).

O uso de figuras minerais como a prata, o cristal, o ônix, o esmalte, a pedra, mostram como o jovem Artaud tenta resgatar as forças naturais para estabelecer uma espécie de conexão com o seu ser, criar um campo de imanência, uma conexão e coidentificação. O poema acima diz de como ele se posiciona diante do seu pensamento, “uma espécie de ‘mineralogia’ do pensamento ou uma ‘preciosa pedra mental’.” (UNO, 2022, p.25). Artaud fala de uma metamorfose das pedras⁴¹: “a pedra situa-se em uma sensação de petrificação do pensamento e do corpo, mas é introduzindo essa pedra no pensamento petrificado que Artaud inicia a transformação de uma certa máquina pensante em colapso.” (UNO, 2022, p.25). A partir de um pensamento que se encontra inerte, ele busca a potencialidade, a força de um

⁴⁰ “Estas forças são frequentemente disfarçadas, desviadas, e podem se manifestar como poderes e violência que se opõe à vida. As forças assim manifestadas e representadas são “reativas”, frequentemente ligadas ao ressentimento. As forças são desviadas e disfarçadas na humanidade, especialmente em sua modernidade. Não poderemos mais escapar desse problema das forças fundamentais, uma vez envolvidos na pesquisa tenaz e na preocupação sem fim de Artaud.” (UNO, 2022, p.28).

⁴¹ Em *Heliogábalo*, Artaud fala sobre uma metamorfose das pedras.

pensamento que possa ser sólido, firme e concreto e que possa se manifestar como uma *pedra*. É a sua tentativa de exprimir em palavras as forças que se manifestam em si e o seu desejo de colocar isso para fora, por meio da linguagem. Para Artaud, “em algum lugar uma mineralogia interna é encontrada marcada sobre as folhas carbonizadas da alma onde algum futuro menor pronto para atravessar os duros sedimentos de um avanço.” (ARTAUD apud UNO, 2022, p.25).

Fazendo uma leitura analítica desse poema a partir da abordagem de Antônio Cândido, temos com relação a forma, estrutura e organização temos que o poema é composto por versos curtos e apresenta uma estrutura fragmentada. Essa *escrita fragmentária* contribui para a atmosfera surreal e desconstrutivista típica do estilo de Artaud. Cada estrofe é como uma imagem isolada, mas elas se conectam para formar um quadro poético mais amplo, apesar de ser um poema que se faz na exaustão de tentar não sê-lo. Temos também que o poema consiste em um único bloco de texto, sem divisões evidentes em estrofes. Essa falta de estrofação sugere uma continuidade ou unidade no tema ou na narrativa. A falta de uma estrutura rígida permite uma exploração mais profunda e visceral dos temas propostos, enquanto a sonoridade e a escolha vocabular contribuem para a ressonância emocional e sensorial do poema..

Com relação a métrica e ritmo temos que apesar da métrica não ser regular e a disposição dos versos ser livre, há uma presença de ritmo. A falta de uma métrica regular é o que confere uma sensação de liberdade e experimentalismo, permitindo que a expressão artística de Artaud transcenda barreiras métricas tradicionais. O poema utiliza uma escolha cuidadosa de palavras, Artaud utiliza um vocabulário poético específico, como “prata congelada”, “trovão”, “casca das pedras”, que contribui para a criação de uma atmosfera única e sugere uma dimensão simbólica, sons onomatopéicos (comum a Artaud, assim como as glossolalias) e também a combinação de sílabas longas e curtas para criar uma cadência específica, contribuindo para um ritmo único, um fluxo sonoro que pode ser percebido ao ler o poema em voz alta, logo, mais vinculado ao uso cuidadoso da sonoridade e escolha vocabular do que a uma estrutura métrica fixa. Além da incorporação de metáforas e imagens poéticas, como “prata congelada das planícies claras” e “trovão cuja força se faz latente e transmutada”. Essas figuras de linguagem contribuem para a expressividade do texto.

A respeito da sonoridade, o poema apresenta características que contribuem para a musicalidade e a expressividade do texto. Artaud utiliza recursos sonoros de forma consciente para enriquecer a experiência do leitor. A sonoridade desempenha um papel significativo na criação da atmosfera poética e na expressão das imagens e sentimentos transmitidos pelo

poema. O poema busca criar uma atmosfera sonora particular, como nas expressões “grandes gotas da tempestade” e “ressoam nas cavernas da noite”. Essas descrições não apenas visualizam a cena, mas também evocam uma experiência sonora única. Algumas palavras escolhidas por Artaud têm sons que evocam visualmente o que representam. Por exemplo, a palavra “trovão” sugere um som profundo e ressonante, contribuindo para a experiência sensorial do leitor. Além disso, percebe-se no poema o uso de aliteração (repetição de sons consonantais) – “cristal”, “casca” – e assonância (repetição de sons vocálicos) – “trovão”, “transmutada” – para criar uma sonoridade envolvente, uma sensação de fluidez e musicalidade. A repetição de sons e padrões rítmicos cria uma musicalidade própria, contribuindo para a intensidade sensorial do poema, expressividade, coesão textual e a musicalidade do texto. Como nas repetições em “cada pedra se transforma em trovão”, que cria ritmos internos no poema, ou na repetição dos sons nas palavras “concha”, “cada” e “cavernas”, ou “trovão” e “transmutada”. Essa repetição de sons ajuda a unificar o poema, enfatizar conceitos-chave e a criar um ritmo característico. Além de paralelismos que podem ser notados em frases como “trovão” e “transmutada”.

Uma das características bem notadas nos poemas de Artaud é a imagística surrealista. Artaud utiliza uma linguagem rica em imagens surrealistas, criando quadros visuais intensos e muitas vezes desconcertantes que nos fazem mergulhar na expressão artística surrealista, onde a liberdade estrutural, as imagens poderosas e a linguagem evocativa convergem para criar uma experiência poética intensa. A imagética do poema é bastante rica, destacando elementos como a “concha brilhante”, o “ônix”, “paisagem morta”, “tempestade”, “prata congelada”, “trovão”, entre outros. Esses elementos podem ser interpretados simbolicamente, carregando significados mais profundos. Junto a esse cenário imagético que ele nos insere, ao mesmo passo em que ele explora elementos naturais, como “tempestade”, “pedras”, e “planícies claras” – onde a natureza é apresentada como dinâmica e poderosa, evocando forças primordiais –, Artaud também personifica esses elementos naturais, como quando as pedras se transformam em trovão. Essa personificação acrescenta uma dimensão mais animista à natureza, além de evocar uma transformação e transmutação, há uma ênfase na transformação, evidenciada pelas imagens da “concha brilhante”, da “prata congelada”, e das “pedras que se tornam trovão”. A transmutação simboliza mudanças fundamentais e energias em constante evolução. E ele vai contrastando elementos o tempo todo, como a “prata congelada” e o “tremor de pedras”, criando uma tensão que permeia o poema, proporcionando uma riqueza temática.

A forma como Artaud percebia a vida sempre incorporava uma dimensão espiritual em sua busca pela vida plena, procurando o sagrado e o transcendental por meio de experiências extremas e estados de transe. Ele acreditava que a verdadeira vida envolvia conexões com forças cósmicas além da compreensão convencional, e isso transborda em suas manifestações artísticas, desde o seu *teatro da crueldade* até em seus escritos poéticos. O que faz com que no exercício de transpor seu pensamento na escrita a escolha de estrutura e elementos poéticos estão intimamente ligados ao conteúdo do poema, como a metamorfose dos elementos naturais, que refletem transformações mais profundas, simbolizaram estados de consciência.

Ademais, é possível notar que todos os verbos utilizados por Artaud em seu poema remetem a alterações do pensamento, que se movimentam em um processo rizomático contínuo de vibrações altas e baixas, como um processo de subir, compor ou montar algo: reunir, cair, reter, fazer, compor, emitir, rasgar, arrancar, entrar, despir. O pensamento é descrito por Artaud como um ato difícil de construir, a cada vez, como uma escalada, já que não se trata de um simples ato de representar ou imaginar algo. Conforme ele diz expressamente em uma carta enviada a Rivière:

É minha própria fraqueza e minha *absurdidade* querer escrever a qualquer preço, e me expressar! Sou um homem que sofreu muito do espírito, e por isso tenho o *direito* a falar. Sei o tráfico das coisas aqui dentro. Aceitei de uma vez por todas submeter-me a minha própria inferioridade. E no entanto não sou burro. Sei que há o que pensar mais longe do que penso, e talvez de outro modo. Espero apenas que mude meu cérebro, que dele se abram os compartimentos superiores. Em uma hora ou amanhã talvez já tenha mudado de ideia, mas esse pensamento presente existe, não deixarei que se perca o meu pensamento. (ARTAUD, 2017, p. 28-29 – *Grifos do autor*).

Para Artaud, o pensamento se encontra na densidade dos materiais que está diretamente ligado e é codependente do movimento de assombro no corpo, do qual fala no poema, rejeitando uma imagem cartesiana do pensamento. Na “paisagem morta”, segundo verso, a pedra aparece como um pensamento outro, que existe em si mesmo, que vem de fora do ser, “pedras alteradas”. A pedra representa essa força do pensamento que nasce da impossibilidade do pensar e de sua essência, “a pedra é uma força alterada: “latente e transmutada”.” (UNO, 2022, p.25). Conforme diz Artaud, “ela indica provavelmente um cérebro e uma alma que existem, que ocupam um certo lugar.” (ARTAUD, 2017, p.28).

No verso em que Artaud diz “arrancam essa casca” – a casca das pedras – são os sons que fazem isso, eles que liberam a força das pedras. Pode-se pensar aqui a ideia do ser um composto de vibrações sonoras. Tendo em vista que Artaud sempre flertou com o sagrado, é pertinente explicar um pouco essa ideia, tendo em vista que, nas obras de Artaud, a música

sempre se comportou como signo violento para abrir espaços petrificados. Abra-se um parêntese: na física, há uma teoria, uma das mais belas criadas até hoje pelo homem, para explicar a origem da matéria, que é a física de partículas, chamada de Teoria das Cordas. Essa teoria diz que a menor parte de um objeto, suas partículas subatômicas, são cordas unidimensionais. A corda representa um objeto unidimensional que vibra, ou seja, cada objetivo possui modos vibracionais singulares que correspondem a partículas elementares da sua constituição. Assim como as cordas de um violão ou de um piano estão relacionados a diferentes sons, nessa teoria as diferentes vibrações estão associadas a uma energia ou massa. E cada diferença vibracional produz partículas fundamentais diferentes, o que faz com que cada propriedade da partícula “criada” esteja diretamente descrita pela vibração da corda ou cordas que a constituem. Dado isso, tem-se, então, que cada objeto, cada ser, todo o universo é a construção de uma grande melodia, um grande caos musical, uma harmonia desarmônica, dodecafônica, que, de algum modo, comporta uma ordem que carrega um sentido; uma grande orquestra. Os indivíduos são notas musicais.

Para que esse raciocínio faça sentido de algum modo, é preciso entender que a música faz parte da constituição do indivíduo, não apenas enquanto uma manifestação social ou cultural de uma tradição, mas também como partícula elementar do seu ser. Isso pode explicar uma série de situações, por exemplo o fato de que o ritmo é algo natural ao homem e uma das formas de transmissão da cultura que, antes da escrita, se dava através do canto, da música. Coincidência ou não, serão analisados alguns pontos importantes. O fato de o homem sempre buscar uma explicação sobre sua origem o coloca diante do divino; seja o divino como algo transcendente, transcendental ou imanente. Partindo da premissa que dizia Dostoiévski, a de que existe no homem um vazio do tamanho de Deus, ou a pintura de Da Vinci de Deus pintado dentro de um cérebro humano faz com que seja cada vez mais acentuado esse flerte e esse elo que o homem faz com o divino. Faz-se pensar, portanto, que o divino faz parte do homem e Deus, enquanto compositor e arquiteto do homem e do mundo enquanto divindade e perfeição, só confirma o fato de que se o homem criou Deus, Deus faz parte do homem, Deus é divino, então o homem enquanto criador e parte da criação também é divino. Se esse silogismo estiver correto, então o homem é seu próprio deus e divindade. Se o ser humano é pura vibração, e essa vibração cria uma harmonia singular e divina que é o homem, então, não é menos verdade que a humanidade é pura e unicamente linguagem, a qual pode ser o estágio máximo de criação. Isso porque essa é a forma com que o homem se comunica e se realiza enquanto ser, enquanto homem. Até porque, para pensar a explicação divina dada na Bíblia para a criação ao dizer: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era

Deus. Ele estava no princípio com Deus. (JOÃO 1:1-3)”, em grego: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος*. Deus é *Λόγος*, deus é *logos*, e *logos* é a palavra grega para discurso, inteligência, pensamento, palavra. Tem-se, então, que Deus nada mais é que linguagem, juízo. A linguagem, ora Deus, é divina!

Ó música, cortante música
Com teus mármore harmônicos
Que esmagam o céu congelado.
(ARTAUD apud UNO, 2022, p.26).

Dado o verso acima, vê-se que, para Artaud, são os sons que atraem a força latente da pedra e traçam uma linha “um fio de esmalte”. Elas traçam aquilo de que se falou anteriormente, *linhas de fuga*, liberam a vida de onde ela está aprisionada. As pedras oscilam e emitem sons. A música que surge dos sons não é imitativa ou faz referência a algo, não diz de uma representação, entretanto, ela se dá enquanto um pensamento sem imagens. Segundo Uno,

Aqui ela é apenas uma força intensa que atravessa as linhas congeladas do pensamento: traça uma linha abstrata que manifesta um estado intensivo da alma. (...) As pedras são abertas a uma vibração intensiva pelos sons. O pensamento paralisado é colocado em movimento; e então destrói o que bloqueia o movimento oscilante das pedras, tudo aquilo que constitui as fronteiras do pensamento, “a casca das pedras”. (UNO, 2022, P.27).

O sons funcionam como um chamado de retorno à terra, que, para Artaud, representa a origem, um espaço original das forças, ilimitado e sem fronteiras, sem amarras, signo de profundidade. É através dos sons das pedras que o pensamento se junta à terra. A esse respeito diz Artaud: “A terra e seus nervos, suas solidões pré-históricas, a terra de geologias primitivas onde se descobrem partes do mundo em uma sombra preta como o carvão – a terra é mão sob o gelo do fogo.” (ARTAUD apud UNO, 2022, p.27) Se anteriormente ao se referir aos minerais em seus poemas, Artaud sugeriria uma mineralogia do pensamento, aqui, por meio dessas imagens “pré-históricas” e geológicas dos materiais, a saber, a terra, o carvão, o gelo, e o fogo, segundo Uno (2022), ele está operando uma espécie de dinâmica dos nervos. Enquanto

a terra é uma imagem universal da força que ignora fronteiras; a pedra isolada está sempre ligada ao corpo descoberto em um sofrimento estranho como um estado potencial da força. Os sons realizam aqui a transformação da pedra em terra. Essa transformação parece essencial principalmente porque pode resumir a vida de Artaud em figuras materiais. (UNO, 2022, p.27).

Como já foi dito no começo desse capítulo, toda expressão artística do Artaud não se faz pela simples expressão de sê-la, mas se trata de uma questão de pensamento e vida. De dor manifesta. Da tentativa exaustiva e constante em tentar fixar um pensamento em formas, em

frases, em palavras. De um *impoder* no pensamento. Este que seria uma zona onde não há um poder operante, subjetividades que controlam, é puro fluxo, é o silêncio entre a palavra e o ato, que ele não controla, não tem ‘poder’. Diz da impotência em relação à realização do pensamento na escrita. É aquilo que faz da poesia ser puro ato de criação. É justamente na exaustão de sê-la, e que não se efetiva, que ela se faz. Uma obra que nasce da impossibilidade, da falta, do vazio, da falha. O espaço de criação literário é o espaço da impossibilidade, do *impoder*. Um espaço onde a vida viva dorme:

Não é uma imaginação, uma impressão. É o fato de que não sou mais eu mesmo, que o meu eu autêntico dorme. Eu vou em direção às minhas imagens. Eu as arranco por tufos lentos, elas não vêm a mim, já não se impõem a mim. Nessas condições já não tenho mais critério. Essas imagens em que a autenticidade dá o valor já não têm valor, não sendo senão efígies, reflexos de pensamentos anteriormente ruminados, ou ruminados por outros, não atualmente e realmente PENSADOS. Compreenda-me. Não é mesmo uma questão de quantidade de imagens, de qualidade do pensamento. É uma questão de vivacidade fulgurante, de verdade, de realidade. Já não há vida. A vida não acompanha, não ilumina aquilo que eu penso. Eu digo A VIDA. Eu não digo uma cor de vida. Eu digo a vida verdadeira, a iluminação essencialmente: eu digo o ser, a fagulha inicial onde se inflama todo o pensamento – esse núcleo. Eu sinto meu núcleo morto. E eu sofro. Sofro em cada uma das minhas expirações espirituais, eu sofro com sua ausência, com a virtualidade por onde passam inevitavelmente todos os meus pensamentos, na qual se absorve e se desvia MEU PENSAMENTO. (ARTAUD, 2017, p. 49 – *Grifos do autor*).

Em uma das correspondências que trocou com Rivière, em resposta a recusa da publicação de seus poemas, sob a justificativa da desconexão e insuficiência de seus versos, que Artaud replica que sua escrita é deficiente porque o seu pensamento também o é e por isso não consegue representá-los nos poemas, e quando o medo de perder tais pensamentos o alude, ele rapidamente escreve. “É um *impoder*, diz ele, que parece essencial ao pensamento mas o transforma numa falta extremamente dolorosa, uma falha que brilha a partir desse centro e, consumindo a substância física do que ele pensa, divide-se em todos os níveis como impossibilidades particulares.” (BLANCHOT, 2013, p. 51).

Rivière logo se interessa no relato de Artaud e então decide publicar pela *Nouvelle Revue Française* a correspondência e alguns de seus poemas. Marcado pela tentativa de delimitar a relação entre pensamento e poesia, da falta como essência, da criação literária e da impossibilidade como desafio da escrita, desde esta publicação por Rivière até meados dos anos 30, temos o período de Artaud dessa tentativa poética pela escrita, junto com seus relatos da dificuldade de realização do pensamento na escrita. (DIONIZIO, 2020).

FORÇAS

A questão das forças sempre foi algo que atravessou tanto o corpo quanto o pensamento de Artaud. Quando ele surge com o *Teatro da Crueldade*, além de propor o rompimento com a lógica racionalista e o conformismo da cultura ocidental, busca, acima de tudo, despertar as forças inconscientes e primitivas da plateia e do ator. O teatro, assim como um ritual, seria mote de transformação, capaz de abalar as certezas cristalizadas e os valores estabelecidos pela sociedade. A força seria, então, uma potência afirmativa da vida. Aquilo que abarca todas as dimensões do ser. Conforme nomeia em *Heliogábalo*:

A força que recarrega a pororoca, que faz a lua beber a maré, que faz subir a lava nas entranhas dos vulcões; a força que estremece as cidades e seca os desertos; a força imprevisível e vermelha que cria um enxame em nossas cabeças, tanto de pensamentos como de crimes, e tanto de crimes quanto de piolhos; a força que sustenta a via e aquela que faz abortar a vida, manifestações sólidas de uma energia dentre as quais o sol é a que tem a aparência mais pesada (VII, 46-47)

Eu digo que esses nomes [dos deuses] denominam forças, maneiras de ser, modalidades de grande potência do ser que se diversifica em princípios, em essências, em substâncias, em elementos. (VII, 50) (ARTAUD *apud* UNO, 2002, p. 12)

Assim, segundo Artaud, é a humanidade a responsável pela organização das forças naturais e sua consequente desnaturalização: foram desviadas e manipuladas, insensivelmente e de maneira invisível, ordenadas e mediatizadas, tornando imperceptíveis os limiares entre vida e morte, matéria e imaterial, entre os corpos. (UNO, 2022, p. 12). Vê-se nessa concepção de Artaud a presença da crítica nietzschiana em seu projeto de crítica ao conhecimento, enquanto algo verdadeiro, universal e necessário. Eis o império da razão que se coloca como soberana diante da sensibilidade, logo, enquanto crítica ao valor a partir da crítica à qualidade da força que os cria e que sustenta essa *démarche*. Esta abarca e contempla a conduta dos homens da modernidade e as concepções que o sujeito cria para si, tanto no que se refere ao modo como se portar diante da vida, exterior a ela e não a ela pertencente, e o modo com constitui seus conhecimentos, sua subjetividade; sempre colocados em termos de adequação, descoberta ou desvelamento de algo que seria a realidade, o que não deixa também de ser um *modus* de vida. É uma civilização de subjetividade forjada sob critérios da razão e moldadas na crença da representação, de algo ou de alguém. O que Artaud em seguida chamará de “micróbios de Deus”. Por isso, entende-se como necessário explicar a crítica nietzschiana, todavia, Artaud bebe dessa fonte crítica. O que torna o conceito de *forças* crucial para que se

possa evoluir na compreensão do seu pensamento e no modo como ele articula seu corpo, sua vida.

No interior de toda essa problemática, Nietzsche coloca os conceitos de corpo e de força como elementos que devem ser privilegiados na busca pelo resgate do homem. Segundo Deleuze, para Nietzsche

Não há objeto (fenômeno) que já não seja possuído, visto que, nele mesmo, ele é, não uma aparência, mas o aparecimento de uma força. Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é o plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce. (DELEUZE, 1976, p. 5)

Para Nietzsche não se trata de força, mas sim de *forças*. Essas estão sempre em relação com outras e por esse mesmo ponto se definem, e dado esse aglutinamento, agenciamento, interação entre essas múltiplas forças, que os mais variados corpos são produzidos, ou seja, pode-se definir um corpo ou um objeto como expressão de um determinado conjunto de forças em um dado momento. Logo, o homem, sujeito do conhecimento, é produtor e produto de forças que o atravessam.

O que é uma força? É relação com outra força. Uma força não tem realidade em si, sua realidade íntima é sua diferença em relação às demais forças, que constituem seu exterior. Cada força se define pela distância que a separa das outras forças, a tal ponto que qualquer força só poderá ser pensada no contexto de uma pluralidade de forças. O Fora é essa pluralidade de forças. O Fora, que é o exterior da força, é também sua intimidade, pois é aquilo pelo que ela existe e se define. (PELBART, 1989, p.121).

Dito de outro modo, tanto o objeto (enquanto fenômeno), como o sujeito (enquanto corpo pensante) são, inicialmente, um conjunto de forças. Por isso o caráter plural da força em Nietzsche que, mais tarde, conforme será visto a seguir, esse conceito assume uma extrema importância na filosofia deleuziana. Nietzsche está afirmando a pluralidade do próprio fenômeno, rompendo a crença cristalizada da identidade e dando voz a diferença, pois como múltiplo, o fenômeno abre o leque de possibilidades de apresentar os mais diversos sentidos, dependendo das forças que nele se apresentem em determinado tempo-espaço e das que se agenciam com aquele corpo. Criam-se, nesse processo, sínteses de produção de sentido: interpretações. Há um caráter do corpo-pensamento-força em Nietzsche que contém em sua base a *interpretação*⁴². Ele leva ao que Deleuze posteriormente chamará atenção no que se refere a experimentação dos fenômenos que atingem o corpo, direta ou indiretamente:

⁴² Observemos que nesse ponto da crítica nietzschiana, ele estabelece uma relação entre os conceitos de força e de sentido: se tanto o fenômeno quanto o sujeito são forças, o que está em jogo na determinação do sentido de alguma coisa é a determinação ou qualidade das forças que atravessam os corpos neste processo de determinação, àquelas que prevalecem ou sobressaem-se. Ou seja, o que está na base da produção de sentido de algo ou alguém é a interpretação, pois esta é a agente produtora de sentido.

os *signos*. Deleuze fala em prol da produção das sínteses disjuntivas no pensamento, responsáveis pela criação do sempre novo.

Jamais encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou até mesmo físico) se não sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força atual. A filosofia inteira é uma sintomatologia, uma semiologia. As ciências são um sistema sintomatológico e semiológico. (DELEUZE, 1976, p.3)

Sendo o fenômeno uma expressão das forças que se agenciam, assim, a história é carregada desses agenciamentos, dessas atribuições de sentidos. Por isso, Nietzsche ao estudar o percurso da humanidade recorre ao método genealógico, é pensar a constituição dessa história do homem a partir de uma tipologia de forças dentro de uma teia de poder. Assim, Nietzsche mostra que em determinado momento da história do ocidente, o conhecimento – a razão – tomou a dianteira, se naturalizou, passou a ser considerada como um fim em si mesma, subordinando, assim, a vida, e tudo que lhe é própria, o pensamento, a sensibilidade, as paixões, o corpo. Ou seja, em dado momento histórico, atribuíram-se ao conhecimento valores superiores à própria vida. Eis o cerne do problema que Nietzsche traz: em consonância com a linguagem, as forças criam valores, ditam aquilo que é bom ou ruim, o que é bem ou mal; essas forças dizem apenas dos corpos que elas compõem e expressam. É o que leva Deleuze a afirmar que toda interpretação é uma avaliação, diz em certa ocasião, “jamais interprete, experimente...” (DELEUZE, 2013, p. 114) Pois sendo uma espécie de avaliação, a interpretação abarca os valores e expressões do corpo que o constituem. *Grosso modo*, os valores, em si mesmos, já são avaliações. Eles são fruto de um determinismo ontológico vindos de uma perspectiva de quem detém o poder do discurso, o que coloca sob o perigo do relativismo, pois o enunciador do discurso privilegia certas forças que, em última instância, vão se compondo e se agenciando com suas próprias forças, com a sua própria maneira de pensar, que em si próprio já é um pluralidade de forças dotadas de um sentido. E o discurso ao tomar corpo visível vai determinando *modus vivendis*. Nas palavras de Deleuze:

As avaliações, referidas a seu elemento, não são valores, mas maneiras de ser, modos de existência daqueles que julgam e avaliam, servindo precisamente de princípios para os valores em relação aos quais eles julgam. Por isso temos sempre as crenças, os sentimentos, os pensamentos que merecemos em função de nossa maneira de ser ou de nosso estilo de vida. Há coisas que só se pode dizer, sentir ou conceber, valores nos quais só se pode crer com a condição de avaliar “baixamente”, de viver e pensar “baixamente”. Eis o essencial: *o alto e o baixo, o nobre e o vil* não são valores, mas representam o elemento diferencial do qual derivam o valor dos próprios valores. (Deleuze, 1976, p. 1 – *Grifos do autor*)

Concluindo esse primeiro momento da crítica, tem-se, então, que uma crítica aos valores, ao juízo de Deus – segundo Artaud –, só pode dizer respeito a uma crítica das forças.

Todavia, a vida, uma vida, o corpo, são inevitavelmente compostos imanentes de um campo de forças formado por outras forças, outros corpos emaranhados, que compõem a própria vida. A própria vida contém em seu seio o elemento diferencial da criação de valores. O que leva a pensar na filosofia deleuziana quando este pensa o pensamento. O pensamento não é em sua nascente algo que remete à reflexão, à interpretação; rompe com a lógica platônica que a modernidade cartesiana se debruçava, aqui o conhecimento não se dá no campo do (re)conhecimento, dá (re)apresentação. Não existe um mundo superior e inteligível no qual existem valores tidos como superiores, mas, sim, o pensamento se dá no campo da criação e afirmação de valores, da violência do múltiplo e do diverso, daquilo que provoca um deslocamento de seu espaço-tempo e cria sob seu revés modos outros de vida, novas possibilidades que são paridas a partir de uma espécie de avesso.

Mas então a crítica, concebida como crítica do próprio conhecimento, não exprimiria novas forças capazes de dar um outro sentido ao pensamento? Um pensamento que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode. Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1976, p. 83)

Artaud, enquanto pensador-experimentador das forças que lhe atravessam de forma violentíssima, sente na carne e trava uma luta contra aquilo a que a crítica nietzschiana dos valores se refere: como ir pelo revés de forças que exigem do pensamento uma atividade puramente recognitiva? É uma luta contra um modo de vida ocidental que quer um conhecimento superior em si mesmo, contra uma cultura e uma civilização que o queria preso as amarras da “normalidade”. Artaud estabelece uma espécie de combate não apenas contra o organismo, mas também contra si – no sentido de ser contra tudo aquilo que o atravessava e constituía –, e ao lutar contra si, luta-se também contra outros, o “próprio combatente [que] é o combate, entre suas próprias partes, entre as forças que subjugam ou são subjugadas, entre as potências que exprimem essas relações de forças.” (DELEUZE, 1997, p. 149). Percebe-se em Artaud a expressão maior do que Nietzsche propusera: um novo sentido que toma para si o pensar e o próprio conhecer, seu corpo é todo pensamento, expressão de forças que se transmutam em poemas, em escritura, em teatro. Artaud fez da sua vida, do seu corpo, propriamente uma obra de arte, um *devoir*. Foi o meio que ele, enquanto um artista completo, encontrou para advogar em prol de uma vida outra à qual estava condenado. Como ele mesmo dissera em *O Pesa-nervos*: “eu tenho apenas uma ocupação, me refazer.” (ARTAUD, 2014, p. 210)

Situando a arte no campo da não representação, da não imitação, vê-se na obra *O que é a Filosofia*, de Deleuze e Guattari, principalmente na passagem em que se dedicam ao problema da definição da sensação estética na condição de “composto de perceptos e afectos”, o peso que a noção de *forças* tem na sensação estética. Essa corresponderia a um *devoir*, um *devoir sensível*, na medida em está em um constante e contínuo fluxo de mudanças, o corpo sempre esvaziado, nunca se *É*, é sempre um estar Sendo, “torna-se” com o outro, isto é, abandonar fundamentos para inserir-se num mundo-outro. Inserir-se num mundo-outro é o que Deleuze e Guattari vão conceituar como *linha de fuga*, uma linha em tensão com a própria vida, com as próprias *forças* que lhe são próprias e atravessam os corpos como flechas.

Sendo a força, ou as forças, a instância necessária para que se encontrem as *linhas de fuga* de um *devoir*, pode-se situá-las, segundo Deleuze e Guattari, no que corresponderia aos perceptos. Uma vez que, quando se estabelece contato com essas forças apresentadas sob a forma de uma obra de arte, o exercício da experimentação leva à linha de fuga dos devires, os quais correspondem aos afetos. É importante refletir: fazendo do corpo, logo da própria vida, uma obra de arte, quantas possibilidades mil de outramentos de vida são possíveis sendo consideradas até o ínfimo das possibilidades aleatórias? As forças, colocadas nesse sentido, são signos disjuntivos, que causam um curto-circuito no corpo, ao desencadearem criação de um bloco de afetos-perceptos no agenciar de corpos que entram em contato com a obra da arte. Se conectam e se comunicam de forma imanente. Deleuze (2013) disse que se escreve para dar a vida, para liberar a vida onde ela está aprisionada, para traçar *linhas de fuga*. Esse contato, essa espécie de simbiose estabelecida, faz do afeto, percepto e do conceito potências inseparáveis. A literatura dá condições de criação de *linhas de fuga* dadas a partir de um mergulho no próprio real. Para Deleuze, o objetivo primordial da arte é o de proporcionar ou tornar sensíveis as *forças* presentes no mundo. *Forças* estas que estão no campo da insubordinação, não se submetem ao organismo, à significação. São vasos comunicantes de afetação: produzem desvios, adquirindo novos sentidos, criação. É força ativa marcada pelo poder de transformação, de compor mundos, irreduzível às funções de adaptação, conservação e utilitarismo da vida.

Essa metamorfose do homem causada a partir da obscenidade da palavra é que constitui a criação de *linhas de fuga*, que arrasta toda a subjetividade que constitui, modela, caotiza e preenche um corpo, para um novo campo de possibilidades, de modos de vida outros, em que se sofre da transfiguração dessa mesma subjetividade durante esse processo. Esses processos são devires que se julgam pela qualidade de seus cursos e pela potência de

sua continuação, pelos agenciamentos que se dão a partir do encontro dos corpos. É aquilo que se quer rizoma em contraposição aos processos limitantes de arborização que impedem a transformação dos indivíduos. A representação da potência no indivíduo chama a atenção nesse aspecto de um movimento que a realiza e a desdobra no seu acúmulo de força em energia à vontade de poder.

Baseando-se nessa noção, é possível compreender em Artaud a sua busca pelo refazimento do homem, a reconstrução do corpo. A necessidade de um resgate das forças caóticas originárias da vida. Voltando a Deleuze, a arte, seja ela a pintura, a música, a literatura, a dança ou teatro, deve ser “instrumento para traçar as linhas da vida”, isto é, para produzir os *devires reais, sensíveis* que estão presente na vida. (DELEUZE; GUATTARI, 2008). Dado que a vida está investida e trancafiada dentro do próprio homem na camisa de forças da razão, o devir, expresso sob a forma de arte, visa libertar não apenas o homem, mas também liberar a própria vida, que está aprisionada. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 202). O devir é a própria recusa ao modelo majoritário da civilização ocidental da identidade, da representação, do homem-branco-macho-alfa-adulto-europeu, um modelo de poder – histórico, estrutural ou ambos –. O devir em Deleuze, seja ele *devir-mulher, devir-criança, devir-animal* ou qualquer outro, tem como ação arrastar para o campo do *fora*, este que contempla o amplo campo das experiências que destoam de um padrão majoritário e parem outros modos de existência que não seguem uma lógica linear de pensamento, longe de regras, juízos, imposições, pois nos devires são múltiplas as existências. O devir remete sempre a uma potência menor, na medida em que se desvia e faz desviar do modelo. Assim, para Deleuze, o devir é sempre *devir-menor*, pois tornar-se maior é se tornar um modelo universal, retornar àquilo que ele já havia desertado. Segundo Camille Dumoulié, nunca é uma obra de arte:

(...) que se opõe a uma ordem ou resiste a uma força; inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida. O artista [...] luta contra essas barreiras inventando gestos e relançando forças que restauram a continuidade do vivido, de tal modo que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência (DUMOULIÉ, 2004, p.1)

Os devires são erva daninha, crescem nas brechas e abrem brechas para que possam ser passadas entre as fissuras criadas entre as categorias do pensamento, entre sujeito e objeto, entre linguagens, o *fenomenom* ou o *noumenom*, o nomeado, o não nomeado, o interdito. Abrem as brechas para as possibilidades de criação. São linhas de criação e de vida, linhas que perturbam a percepção vigente, possuem uma capacidade de infiltração e uma vez

instalados, se espalham por contágio. Há nesse processo uma espécie de exercício da ordem do *molecular* que desloca o corpo para uma relação de desertor de uma centralidade de um pensamento de padrão, representacional e identitário. O teatro tomando como apoio tal perspectiva encontra sua força na função antirrepresentativa ao traçar e compor “uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um”. (DELEUZE, 2010, p.60). Para Artaud, o teatro verdadeiro seria aquele que faz escorrer pelas brechas da cultura ocidental, as sombras que guardam nelas as vibrações da vida:

[...] O verdadeiro teatro, porque se mexe e porque serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremitir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (ARTAUD, 2006, p.07).

Assim, Artaud, tinha como intento a criação de um teatro que em sua potência, possibilitasse uma ressignificação da linguagem articulada, ou seja, a uma cena que se dirigiria antes de tudo ao sentido. Ao ressignificar a linguagem, Artaud transforma a cultura, a introduz na vida e ressignifica o corpo; instrumentos capazes de evocar a sensibilidade do espectador, provocar uma violência do pensamento. É o teatro dado enquanto um espaço poético e concreto, em que fosse capaz de criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras,

(...) não se trata de encontrar na linguagem visual um equivalente da linguagem escrita, da qual aquela só seria uma má tradução, mas sim de divulgar a própria essência da linguagem e transportar a ação para um plano em que qualquer tradução se tornasse inútil e a ação agisse quase intuitivamente sobre o cérebro. (...) [Se trata de evocar] a verdade sombria do espírito através de imagens originadas exclusivamente delas próprias, que não extraem seu sentido da situação em que se desenvolvem, mas de um tipo de necessidade interior e poderosa, que as projeta à luz de uma evidência sem apelação. (ARTAUD, 2014, p. 159, 160-161)

É o teatro serve como amplo espaço de remodelação da vida, um meio de possibilidade tanto para ator quanto para o espectador, realizar uma cirurgia ontológica em direção a novos valores. Criar um espaço para “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo”. (DELEUZE, 1998, p. 75). Exceder os estados perceptivos e afetivos, tornar-se “senhor daquilo que ainda não existe, e que o faz nascer.” (ARTAUD, 2006, p. 8).

O estado poético do *Teatro da Crueldade* artaudiano só cumpriria de forma eficaz seu intuito se fosse capaz de produzir objetivamente algo em cena através daquilo que se chama Presença: o corpo ativo em cena. Projeto que Artaud conseguiu cumprir de forma feliz. Conseguiu situar o teatro como um obra de arte total, uma arte em um espaço-tempo próprios de si mesmo, o *Teatro da Crueldade* artaudiano ao falar em deslocamento, deslocar-se das formas que segmentarizam a vida e a organização em prateleiras de codificações. Transubstanciação que faz com que deixe de ser uma ideia, um conceito, e se transforme em

afeto, ou melhor, afetos! É um estado de experimentação a partir do esgotamento dos possíveis que faz nascer *uma vida*. Um vida de pura imanência e que as formas não alcançam. Um vida que (re)existe. De um corpo-pleno-intensivo-variante, um *corpo sem órgãos*⁴³, que é signo de (re)existência, de criação de novos devires, como resposta às forças reativas contra o fluxo da vida. Artaud propõe um teatro que não busca mais representar uma realidade com seu espaço-tempo exterior a ele, mas criar realidades, multiversos que se inter cruzam e se desterritorializam. Estabelece no seu campo de criação seu próprio espaço-tempo, forja sua própria realidade e permite uma experimentação de si próprio, escape por todos os lados, promovendo linhas de fuga que abarquem o atravessamento de devires que evidenciem outras subjetividades, outras realidades com suas relações próprias e permitam a produção de formas de vidas-menores, agonísticas, em embate e em autoinvenção o tempo todo. Segundo Deleuze e Guattari, é somente na condição de vidas-menores que o devir atinge a potência de afetar, do contágio, da desterritorialização do padrão majoritário. Eis o problema que o *devir-menor*⁴⁴ coloca.

PENSAMENTO

A filosofia e a literatura estão dialogando o tempo todo entre si. As aproximações entre Filosofia e Arte, em especial a literatura, são muito visitadas, principalmente quando se pretende ter uma compreensão mais sensível da realidade, seja interna ou externa das coisas, tais como o homem as percebe e se vê afetado por elas. Destarte, “constata-se que a relação entre filosofia e literatura não se restringe às formas literárias da filosofia ou à influência desta na literatura. Há momentos de verdadeira fusão entre uma e outra e nisto consiste também parte da história de ambas”. (MAGALHÃES, 2009, p.48) Há uma imersão mútua e constante recorrente a seus discursos, ora como referência, ora como complemento ou representação de algum conceito de modo transversal. Destarte, tais modos de compreensão do mundo acabam por se aproximar quanto ao caráter reflexivo as que permeiam e enquanto constituição de uma práxis.

⁴³ Conceito será explanado posteriormente.

⁴⁴ Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. (DELEUZE, 2010, p.62).

O problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e de ouvir: com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite "assintótico", "agramatical", ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em "perfurar buracos" na linguagem para ver ou ouvir "o que está escondido atrás". De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, "mal visto mal dito", é um colorista, um músico. Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. E o delírio que as inventa, como processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém, quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é uma saúde. (DELEUZE, 1997, p.9)

Grosso modo, tanto a filosofia em si já é um tipo de literatura, tendo em vista seu modo próprio de transmitir pensamentos, quanto a literatura pode conter um teor filosófico em seus textos. Gilles Deleuze propõe que o pensamento também opera no campo das representações. Ao formular sua *filosofia da diferença*⁴⁵, Deleuze com tal modo de estudar o pensamento, formula que todo aprendizado está diretamente relacionado à natureza dos *Signos*⁴⁶. Pensar como resultado de um *signo* que violenta o pensamento.

Dessa forma, a obra de Artaud faz pensar a importante problematização acerca do que esta obra questiona, suscita: a diferença. Nesse sentido, dá-se a relação entre filosofia e literatura/ poesia a partir da reflexão sobre a linguagem no século XX. Podemos ver um encontro entre filosofia e literatura quando a filosofia passa a pensar a linguagem em relação a uma verdade, a um ser e, na medida em que a literatura/poesia começa a se questionar sobre a representação. Por isso, pensar que a escrita deva ser neutra, descaracterizada, de gênero ilimitado, seria uma maneira de pensar o futuro da escrita, assim como faz Blanchot. (DIONIZIO, 2020, p.129)

Força disjuntiva e em heterogênese. Um “compreender a linguagem a partir de outros aspectos”. (DIONIZIO, 2020, p.129) A literatura opera como uma força. Um exercício próprio do pensamento. “A literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau.” (DELEUZE, 1997, p.13) É uma potência de devires, imersa

⁴⁵ A diferença deleuziana nos fala das singularidades descobertas por uma multiplicidade e que não passa pelo crivo da separação. É a diferença em si mesma. Uma diferença que foge do senso comum, daquilo que difere algo ou alguém. A *Filosofia da Diferença* coloca em xeque as certezas, e toda uma tradição filosófica da identidade. É um território *rizomático*, rizoma porque não segue uma lógica linear, arborescente. É território desterritorializado do saber filosófico e que prioriza a criação de conceitos. Transgressora. E como numa relação em cadeia, conceitos que advêm de uma explosão de outros conceitos e assim sucessivamente. Os conceitos nascem no âmbito do pensamento através de uma singularidade advinda de uma multiplicidade, de uma extensão do pensamento. Da violência despedaçadora de um *signo*. *Signo* é esse mote, essa violência disjuntiva que irrompe o pensamento e nos força a pensar. Faz emergir uma voz por uma filosofia da multiplicidade, dos pluralismos. Do pensamento em heterogênese, nômade e rebelde. “Que toda filosofia dependa de uma intuição, que seus conceitos não cessam de desenvolver até o limite das diferenças de intensidade, esta grandiosa perspectiva leibniziana ou bergsoniana está fundada se considerarmos a intuição como o envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 50-51).

⁴⁶ Conceito será trabalhado posteriormente.

no fluxo dos acontecimentos e dos encontros dos corpos que a força-a-pensar. A literatura como agenciamento maquínico, é o que faz o homem se metamorfosear até um devir imperceptível. (PETRONÍLIO, 2011, p.51). É um pensar a partir do *fora* que a literatura se insere.

SIGNOS

Os *signos* remetem sempre a modos de vida, a possibilidades de existência. No caso da literatura do Artaud, os *signos* são *signos* da/na crise, estão inseridos numa semiótica do limite. Fala-se de, com e para um por vir e que ainda não tem linguagem. “Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os *signos*, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, a que pode exprimir numa linha de desenho, de escrita ou de música.” (DELEUZE, 2013, p. 183) Todos os processos são produzidos sobre o *plano de imanência* e diante das multiplicidades, processos que são impasses ou clausuras e impedem a produção do novo e o desenvolvimento das linhas de fuga precisam ser constantemente refeitos, convertendo os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. Isso gera novos universos de referência, novos modos de sentir os mundos de vida, novos estilos de vidas, e, mesmo até, um rumo diferente dos acontecimentos; uma simbiose imanente e de imanências: os agenciamentos coletivos. Isso faz ser e agir no mundo.

O CORPO e o CsO⁴⁷ - UMA PERSPECTIVA A PARTIR DE DELEUZE E GUATTARI

Esse subcapítulo nos dedicamos a falar um pouco sobre a noção de corpo para Deleuze e Guattari, uma vez que é a partir da definição que nos colocam, que tecemos a nossa análise sobre o pensamento e corpo artaudiano, noções que a nosso ver são indissociáveis.

⁴⁷ Corpo sem Órgãos.

Ao tomar que todo discurso é uma violência sobre as coisas, uma prática que se impõe, e que o discurso ao tomar corpo visível constitui um corpo. Constitui uma linguagem que incide diretamente sobre o corpo, o modifica, subjetiva, normatiza, significa, segmentariza, fabrica, captura. Logo, todo discurso é ação, é ato, constitui mundos. É fabricação de corpos.

Nas turbulências do mundo, o louco se desvanece e se fortalece. Imerso nos fluxos temporais e na assombrosidade da vida constrói um corpo de pura imanência. O mundo é ele, ele é o mundo, uma unidade de puro devir, um corpo sem imagens, um corpo pleno de sentir, pura mutação, é e não é vários, corpo-multiplicidade; isso porque ele se transforma, reencarna, conecta-se intimamente em tudo aquilo sobre o que ele escreve.

[É em] um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. Esse plano de imanência ou de consistência não é um plano no sentido de desígnio no espírito, projeto, programa, é um plano no sentido geométrico, seção, interseção, diagrama. Então, estar no meio de Espinosa é estar nesse plano modal, ou melhor, instalar-se nesse plano; o que implica um modo de vida, uma maneira de viver. Em que consiste esse plano e como construí-lo? Pois é ao mesmo tempo completamente plano de imanência, e todavia deve ser construído(...) (DELEUZE, 2002, p. 127)

A soberania do significante é necessária para impedir espraiamento/proliferação do discurso. Daí, a necessidade de uma série de disciplinas para impor um limite e interdição. Quantos discursos são encontrados na contemporaneidade que se colocam no direito de “falar” de uma consciência, da alma, dos sentimentos, das relações?

Se hoje a loucura ainda é um dos modos privilegiados de exposição ao Fora (na forma de clausura), nem de longe é o único. Por isso talvez a aura da loucura esteja cedendo lentamente, em favor da disseminação do pensamento do Fora. Se essa hipótese for correta, estaríamos assistindo não mais à liberação do louco – já em andamento – mas à da desrazão, isto é, a uma modificação profunda nas modalidades de relação com o Fora. (PELBART, 1989, p.180).

Foucault fala que não há nada anterior ao discurso, uma interioridade qualquer, um núcleo escondido (princípio ou regra da exterioridade). Uma significação só é possível a partir do próprio discurso, de sua regularidade, das condições externas de sua possibilidade. Ou seja, o que aparece nada mais é do que aquilo que o discurso produziu.

Ao possibilitar a “convergência sobre um “plano de consistência””(DELEUZE&GUATTARI, 2011, p.18), dá-se corpo a uma tentativa de mapear, cartografar as diversas direções que latejam no horizonte vertiginoso do “declínio histórico-filosófico de uma matriz metafísica de negação da vida.”(PELBART, 2016, p.14). Isso se dá a partir de um discurso que vai em direção ao desvencilhamento das clausuras dos corpos, das normalizações e marginalizações das condutas e biopolítica como prática social. Trata-se de

um encontro em que o desejo, outrora aprisionado no universo da falta e territorializado pela maquinaria capitalística, consegue escapar à produção de subjetividade. Esta se torna uma subjetividade sobrevivente; um corpo sobrevivente; um *corpo sem órgãos*. Como se os afetos desse ‘outro corpo’ fossem uma flecha que os atravessa. E um dos efeitos é aquele do corpo em entender sua própria condição de existência a-subjetiva. Trata-se muito menos de uma tomada de consciência do que a explosão de uma nova sensibilidade. “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).”(DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.18). O CsO é pura multiplicidade, imanência. O corpo é constituído por uma síntese dessas relações de multiplicidade. Assim se dará a individuação do corpo, sempre a partir de um conjunto de enunciações coletivas. Um corpo com suas conexões, sem parar São novas travessias e travessuras, porque um corpo precisa ser pensado a partir da ideia de que ele comporta uma infinidade de partículas, que são, também, outros modos de outros corpos. Qualquer corpo, na sua individualidade é definido por essas relações cinéticas e dinâmicas.

É o corpo intensivo enquanto produto de intensidades que se dão na travessia do niilismo. No meio de uma crise, onde “nada mais parece possível (...) o que é tomado como produção mórbida, a formação do delírio, é em realidade a tentativa de cura, a reconstrução(...) ao mesmo tempo, se cruzam as transformações em curso.”(PELBART, 2016, p.39) Cada qual carrega em si as pulsões necessárias à superação da sua própria condição; acontecimentos-resistência a partir da liberação de novas potências do corpo. “O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes.”(DELEUZE&GUATTARI,2012,p.16) Em certa passagem, Guattari(2012, p.106) diz do caráter imperativo que é a tarefa: da refundação dos eixos de valores, das finalidades fundamentais das relações humanas e das atividades produtivas. Segundo ele, devido ao emaranhado de impasses no qual o mundo contemporâneo se encontra –dado o engajamento do mundo em uma corrida vertiginosa na linha tênue entre o abismo e/ou uma renovação radical –“As bússolas econômicas, sociais, políticas, morais, tradicionais se desorientam umas após as outras.”(GUATTARI, 2012, p.106).

Como criar para si um corpo sem Órgãos? Corpo-devir, corpo-literatura(dor), corpo-fluxo, corpo enquanto partitura desenhada em movimentos aberrantes inscritos sobre os códigos, corpo-desloca(dor)-de-vivências, corpo-intensivo, corpo-sem-órgãos, corpo-squizo, corpo-experiência-do-esvaziamento. Faz da armadilha do esvaziamento e esgotamento, do caos e da sombra do ínfimo resquício de uma “partícula de Deus” que circula e circunda em

seu sangue e quer fazer corpo-canceroso, que o persegue como uma sombra – tal qual como a que perseguiu Zaratustra em suas andanças: o espectro de uma maldição fantasmagórica das profundidades de um Deus morto, onde os gritos de agonia de seu momento-morte foram tão altos, odiosos e silentes ainda assim, canonizaram-se a cultura, uma acústica visceral que marca abstratamente no homem civilizado, o martirizado por uma herança temporal-histórica, colocado na nau dos impotentes e ressentidos. A latência da interiorização do recalçamento – faz um instrumento, um teatro-ritual de gritos, uivos raivosos, ritos de sangue. Era uma espécie de magia de purificação através de uma extirpação, de Deus, brutal e esmagadora pelo sangue e através do sangue.(ARTAUD, 2019, p.194) Numa dança tanto frenética quanto demoníaca com seus instintos, angústias e loucura, onde ele faz o seu palco, do palco uma pista de dança. E dança! Na dança desse balé sem deus ele se entrega e mistura. Não se pode mais separar sua teatralidade do seu ser. Estabelece uma “presença”. Há um esquecimento fundamental do organismo. Nesse instante intermitente não há mais órgãos, não há mais corpo. O seu Eu se dissolve em frenesi e há tão somente fluxos. Uma fusão-acontecimento do mergulho nas sombras de sua singularidade. Numa luminosidade divina que faz escorrer de todo o balançar do seu corpo pura energia cósmica; um acasalamento, a consumação de um prazer morte-vida. Uma possessão do seu corpo pelo devir, a vontade de potência se faz síntese que circula seu sangue a jorrar. Você abraça esse momento de delírio, de sonho diabólico e de plenitude da beleza em obscuridade e num ato de amor e completude ejacula alegria. Criou para si um *Corpo sem Órgãos*.

Esse momento de gozo sublime tanto quanto violento e angustiante dura apenas um instante. Na linha errática formada, há uma biunivocização de plurívocas inquietações, fluxos de intensidades-acontecimentos do corpo fragmentado, onde o corpo indefinido, desterritorializado, dissociado e permitido liberto das amarras do juízo evolui na ambiência de um plano de composição de possíveis, onde seu inconsciente funcionaria tal somente como sua máquina-desejante, capaz de estabelecer agenciamentos coletivos, uma simbiose que ressoa em uma “identidade dos efeitos”: uma semiótica de afetos, ou mesmo de dois estratos, conexões contínuas. É cruzamento de dobras que reunidos, aglutinados e precipitados encerram-se em um plano de consistência coberto, traçado, pela máquina abstrata desaguar suas ramificações no desejo. “Todo ponto tem seus contrapontos: a planta e a chuva, a aranha e a mosca. Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo.” (DELEUZE, 2002, p.130).

Seria um signo disjuntivo que carrega todo o peso da nervura esquelética do estupro de uma vida configurada para não ser sentida, os automatismos da língua que aprisiona nas suas estruturas de representação.

Estou convencido de que se alguns extraterrestres desembarcassem amanhã em São Paulo, haveria experts, jornalistas e especialistas de toda espécie para explicar às pessoas que no fundo não é uma coisa tão extraordinária assim, que já se tinha pensado nisso, que até já existia há muito tempo uma comissão especializada no assunto e, sobretudo, que há não por que se afobar, pois o poder está aí para se ocupar disso. (GUATTARI & ROLNIK, 2013, p. 52).

A CRUELDADE, O TEATRO DA CRUELDADE E O JUÍZO DE DEUS

O Teatro da Crueldade foi uma proposta revolucionária de Antonin Artaud, que buscava romper com os padrões estéticos e morais do teatro ocidental. Artaud acreditava que o teatro deveria ser uma experiência sensorial e emocional, capaz de atingir as camadas mais profundas da mente humana. Para isso, ele defendia o uso de gestos, sons, luzes, objetos e símbolos que criassem um impacto no espectador. Um dos conceitos centrais da sua teoria era o de crueldade, que não significava violência ou sadismo, mas sim a força vital que impulsiona o ser humano a se libertar das ilusões e das convenções impostas pela sociedade. Artaud queria que o teatro fosse um ritual mágico e sagrado, que revelasse a verdadeira essência do ser humano e do universo. O Teatro da Crueldade não era um gênero ou um estilo, mas uma atitude artística e filosófica que desafiava as convenções e os limites da arte e da vida.

Com seu *Teatro da Crueldade*, Artaud parece-nos querer “recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e ressingularizados(...) catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência(...) invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência. Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação de um conteúdo semiótico.”(GUATTARI, 2012, p. 30-31).

Artaud quer dar à crueldade seu espaço na vida. E ao admitir este teatro metafísico, assume-se a crueldade, pois se assume o princípio da vida. Pensar a crueldade em sua estrutura e no seu princípio metafísico, se trata de lidar com forças conflitantes que regem a vida e sempre vão colidir. E quando se diz metafísica, fala-se de uma *metafísica da carne*.

Artaud apresenta uma metafísica da carne, responsável por devolver a integridade entre corpo e espírito, palavra e pensamento, ser e vida, uma vez que o espírito pertence à matéria. O que orienta essa metafísica da carne é a angústia do furto, do pensamento dissociado da palavra, da vida longe do espírito. A carne está ligada à existência, e uma existência sem a separação é a vida da carne, a vida sem a diferença. É nela que ocorrem as primeiras faltas desapropriadoras orquestradas pelo

primeiro ladrão: Deus. A cisão sempre acontece com a abertura de uma lacuna, um orifício, o espaço que primeiro foi aberto, ou seja, uma *différence* que já nasce conosco; trata-se, segundo Artaud, dos orifícios pelos quais nascemos, defecamos e temos gozo. É por esse lugar, que é vazio e preenchido, pelo qual saímos e também possuímos, que se demonstra que, desde nossa concepção, já somos roubados. Se o lugar do roubo é um entre-lugar, já nascemos despojados e com a diferença. O roubo praticado pelo outro já existe desde o nascimento. Com isso, Artaud referia-se à carne como instrumento de restauro da obra, da existência, da cultura, já que é nela que temos nosso primeiro roubo. (DIONIZIO, 2020, p.83).

Nas espirais do perpétuo presente vivo da atuação-performance dramática do teatro que ante sua imediaticidade, o homem é colocado a experienciar sua crueldade, e nesse momento catártico de afetação-sublimação, da linha errática formada há uma biunivocização de plurívocas inquietações, fluxos de intensidades-acontecimentos do corpo fragmentado, onde o corpo indefinido, desterritorializado, dissociado e permitido liberto das amarras do juízo evolui na ambiência de um plano de composição de possíveis. Onde também seu inconsciente funcionaria tal somente como sua máquina-desejante, capaz de estabelecer agenciamentos coletivos, que pela máquina abstrata desaguam suas ramificações no desejo. É uma espécie de *gozo* que há na maldade, uma volúpia da dor. Tal como Nietzsche ao falar do filósofo:

(...) sorri ao seu encontro, como a um *optimum* das condições da mais alta e ousada espiritualidade ele não nega com isso "a existência", antes afirma a sua existência, *apenas* a sua existência, e isso talvez ao ponto de não lhe ser estranho este desejo perverso: *pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam!*... [pereça o mundo, faça-se a filosofia, faça-se o filósofo, faça-se eu!] (NIETZSCHE, 2009, p.90).

Artaud explode! Uma explosão pelo enclausuramento do corpo, pelo corpo que já não aguenta mais e é preciso ser refeito. Pela dor, angústia e esgotamento pela tortura da “nocividade microbiana dos micróbios de deus”(ARTAUD, 2019, p.195), que moralizam os instintos primitivos do homem. “E todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar”(ARTAUD, 2017, p.133) o corpo humano “dentro do módulo de suas estratificações atuais”(ARTAUD, 2017,p.133): “o organismo, a significância e a subjetivação.”(DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.25) A valsa da escrita artaudiana, de um corpo sem deus, sem órgãos, sem juízo, nos faz andar à beira de um abismo engenhoso, onde forças que promovem um estrangulamento político pretendem nos manter no limbo do cansaço. “A partir da ideia de que o indivíduo não nos é dado (a priori), acho que há apenas uma consequência: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte.”(FOUCAULT, 1984b, p.50)

Artaud faz experimentar o extremo do abandono, do desamparo, do desespero. “O sentimento desta desolação e deste mal-estar inominável, qual grito, digno do ladrar de um cão num sonho, te arreperia a pele, te revira a garganta, no extravio de um afogamento

insensato.”(ARTAUD, 2014, p.214) Adentra aquilo de mais profundo e subterrâneo que o homem parece haver esquecido. Um conjunto lancinante de uma gestografia de ritos em que a linguagem teatral se exterioriza, e toda linguagem falada, que ao residir numa experiência configurado como acontecimento intensivo, faz com que o espectador mergulhado na mais profunda estranheza, na tormenta de espírito, entrelaçados e mergulhados na confusão e nas modulações sombrias, fazem uma linguagem balbuciante. É um resgate da liberdade do homem desaparecida do mundo, seus instintos e o que fora aprisionada no próprio homem. É uma linguagem corporal. agenciamentos de corpos. Uma construção de um *plano de imanência*, para que o homem seja devorado de assalto pelo espetáculo, e que com seu corpo suspenso, tente estabelecer sua liberdade, se desprender das amarras do *juízo de deus*, angústia sentida que o levara ao seu inconsciente a possibilidade de conhecer quem se é. “Rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos.”(DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.260).

Que sentido têm aqueles conceitos mentirosos, os conceitos ancilares de moral, "alma", "espírito", "livre-arbitrio", "Deus", senão o de arruinar fisiologicamente a humanidade?... Quando se retira a seriedade da autoconservação, da fortificação do corpo, ou seja, da vida, quando se faz da anemia um ideal, do desprezo ao corpo a "salvação da alma", que é isto, senão uma receita de décadence? A perda de centro de gravidade, a resistência aos instintos naturais, em uma palavra, a "ausência de si" a isto se chamou moral até agora... (NIETZSCHE, 2008, p.77)

Trata-se de um arrebatamento pela vertigem do aniquilamento da sua própria voz. “Um ancoradouro de lantejoulas lateja na recriação ligeira das moradas nupciais desbravando a pausa ilusória que decompõe o dilúvio cronológico da voz.”(SERGUILHA, 2002, p.12)

Gilles Deleuze propõe a criação de linhas de fuga através da resistência. “Resistir significa extrair desse homem as forças de uma vida mais afirmativa. (...) a forma-homem aprisionou a vida e, por isso, seria preciso livrar-se do homem para liberar a vida.” (DELEUZE, 1988, p. 140) Para Artaud nenhuma revolução será significativa enquanto a anatomia do homem não for refeita. Esta é a conclusão que Artaud chega em sua transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*.

(...) agora é preciso emascular o homem(...) Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia. O homem é enfermo e mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, Deus E juntamente com deus os seus órgão(...) não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, Então o terão libertado de seus automatismos E devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas. Como no delírio dos bailes populares e esse avesso será Seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 2019, p.196).

O *juízo de Deus*, “o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos (...)”(DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.24) O organismo é o juízo de Deus, não é o corpo, é um “estrato sobre o

CsO (...) um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. Os estratos são liames, pinças.”(DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.24) Quando Artaud atinge esse ponto da sua obra, desenvolvendo sua luta contra os órgãos, faz um chamado a uma revolução micropolítica, o limiar radical da potência da crueldade na criação do corpo intensivo: o CsO como esse devir intensivo, *devir-revolucionário*⁴⁸. É justamente na revolução micropolítica, na revolução corporal de cada pessoa, uma singularidade que comporta o *devir revolucionário*. A esse respeito Levy diz que: “Resistir é devir outro, (...) é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir-menor, tornar-se nômade, exilado, errante.”(LEVY, 2011, p.137)

Nessa direção, pode-se afirmar que um corpo *esgotado*⁴⁹ ao constituir uma nova distribuição dos afetos provoca um acontecimento político. E o que dá o tom dessa nova distribuição é a ideia ‘do intolerável’. O intolerável é um efeito da *experiência-limite* do esgotamento, portanto, um acontecimento político. Alguma coisa se passa de tal maneira que um corpo percebe o que continha de intolerável. É quando o exprimível de uma situação irrompe bruscamente. “A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável.”(DELEUZE, 2013, p.215). Tendo em vista o pensamento enquanto pensamento de possibilidades em consonância com experiência do *fora*, tem-se a configuração de experiência de composição do caos. “À arte não

⁴⁸ Um *devir-revolucionário* se daria por *agenciamentos* inventados a partir de um *outramento* de enunciações das mais diversas, levando-nos à dissolução de um Eu. As potências da vida seriam liberadas a partir de uma experimentação da inexistência. Desfazer-se da forma-homem exige a mesma violência que foi necessária para estabelecê-la. É rasgar “a tranquilidade contínua do processo histórico”. “A disjunção torna-se *inclusa*, tudo se divide – mas em si mesmo (...)talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu.” (DELEUZE, 2010, p. 69, 72). O *devir-revolucionário* é a experiência do esgotamento de uma vida que não suporta mais os dispositivos que segmentam a sensação do cansaço: ao experimentar o esgotamento, linhas de articulação e de fuga se implicam por devir. “Esgotar o possível. [dar] ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, “minimamente menor, não mais direcionada para a inexistência como o infinito para zero”.” (DELEUZE, 2010, p. 75) Falamos de práticas micropolíticas efeito de uma vida levada à *experiência-limite*.

⁴⁹ Sabemos que Deleuze trata do problema do esgotado/esgotamento num texto dedicado ao Beckett. Mas a ideia é utilizar ou direcionar o conceito para algumas questões apontadas pelo Artaud. É preciso estar esgotado para esgotar o possível, para esgotar a combinatória. São disjunções inclusas em um mesmo eu e que precisam o decompor. Deleuze/Guattari/Artaud, nos propõem a pensar um esgotamento que nos levará à multiplicidade e à intensidade. Deleuze vê no esgotamento uma potência capaz de parir o *devir-revolucionário*. “(...) O esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação.” (DELEUZE, 2010, p. 67-69.) Cansar o cansaço, gastar e esgotar o esgotamento, seria esgotar/experenciar, todas as possibilidades para a partir de ponto onde se extrapola o limite abrir espaço para o plano de criação do novo. “Sobre um acontecimento basta dizer que ele é possível, pois ele só ocorre confundindo-se com nada e abolindo o real ao qual pretende. Só há existência possível.” (DELEUZE, 2010, p. 69.) Como em uma lógica de análise combinatória. “A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação.” (DELEUZE, 2010, p. 71).

é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um *caosmos*, um caos composto, não previsto nem preconcebido.” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.263). Uma escrita caótica é aquela que dá vazão ao pensamento, para exprimir a arte em sua essência, e transfigurando-a sensível. Segundo Blanchot: “Ser não é ser, é essa falta de ser, uma falta de vida que a vida torna frágil, indescritível e inexprimível, exceto pelo grito de abstinência feroz.” (BLANCHOT, 1959, p.55 – *Tradução nossa*)⁵⁰. Diante dessa experiência de impossibilidade do pensamento, Artaud diz:

Submeti-me muitas vezes a esse estado de absurdo impossível, para tentar fazer nascer um pensamento em mim. Somo alguns, nesta época a querer atentar às coisas, a criar em nós espaços de vida, espaços que não existiam e que não pareciam poder encontrar lugar no espaço. [...] Eu sofro de uma doença terrível de espírito. Meus pensamentos me abandonaram, em graus. Desde o simples fato de que pensar é ter que me materializar ali em pa lavras. Palavras, formas, direções e sentenças do meu pensamento interior, reações simples de espírito, estou em constante busca do meu ser intelectual. Quando, portanto, eu posso entrar em uma forma, giro em torno do imperfeito, deitei-me com medo de perder todo o pensamento. Estou abaixo do meu nível, bem, sofro com isto, mas prefiro me submeter do que morrer. (ARTAUD *apud* DIONIZIO, 2020, p.38).

Artaud coloca a crueldade enquanto uma experiência estética intensiva, pensando pela proposta do *Teatro da crueldade artaudiano*, a partir de um ritual da dor no caso-limite, voz, grafismo e olho; como instrumentos capazes de evocar a sensibilidade do espectador, de tal modo que provoque uma violência do pensamento.

Pela coagulação de palavras e compulsão da dança da degenerescência e exuberância do pensar, cria canais de escoamento estigmatizados como imorais, abandonados a calúnia e melancolia. Desenha com o corpo uma cartografia do dançar: arrombar as dobradiças das grandes portas cristalinas do espaço-tempo, as forquilhas do pensamento e a entropia dos sentidos. Inexorável papoula! Arranca os olhos morais e toda a volúpia e gozo dos enunciados, automatismos, significações, absolutidades de Deus! “Raios, pássaros, vozes, nervos entram em relações permutáveis de genealogia complexa com Deus e com as formas divididas de Deus.”(DELEUZE, 2011, p.29-30) Coloca-os no refratário autóctone do invólucro de uma inscrição intensiva, irregular: dessecação brutal da dor penosa, recria as experiências imanentes e desarranjadas próprias da vida, o seu limite é seu corpo. . “As divisões de Deus, as genealogias esquadrihadoras e as suas permutações. Tudo está sobre esse corpo incriado, como os piolhos na juba do leão.”(DELEUZE, 2011, p.29-30) Fala-se de uma dança tanto frenética quanto demoníaca com seus instintos, angústias e loucura, ele faz da armadilha de deus o seu palco, do palco uma pista de dança. E dança! “Estão lado a lado

⁵⁰ « L'être, ce n'est pas l'être, c'est ce manque de l'être, manque vivant que rend la vie défailante, insaisissable et inexprimable, sauf par le cri d'une féroce abstinence. » (BLANCHOT, 1959, p. 55).

como máquinas de guerra os movimentos revolucionários e os movimentos artísticos, os vaga-lumes que dançam.” (BORGES, 2016, p.6) Na dança desse balé sem deus ele se entrega e mistura. Não se pode mais separar sua teatralidade do seu ser. “(...) Seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.23) Estabelece uma “presença”. Há um esquecimento fundamental do organismo. Nesse instante intermitente não há mais órgãos, não há mais corpo. O seu Eu se dissolve em frenesi e há tão somente fluxos; uma fusão-acontecimento do mergulho nas sombras de sua singularidade. Numa luminosidade divina que faz escorrer de todo o balançar do seu corpo pura energia cósmica; um acasalamento, a consumação de um prazer morte-vida. Uma possessão do seu corpo pelo devir, a vontade de potência se faz síntese que circula seu sangue a jorrar, você abraça esse momento de delírio, de sonho diabólico e de plenitude da beleza em obscuridade e num ato de amor e completude ejacula alegria.

No pântano da crueldade artaudiana, a grandeza das intensidades com que ele perpassa, passa e traça, imerge, mergulha e envolve, cartografa uma aperiodicidade do tempo, velocidades cada vez mais aumentadas diretamente ao centro viscoso e visceral dos sentidos, com uma frequência perturbadora que o faz vagar para longe, para o abraçar de seus tormentos, o subterrâneo carcoma da substância sublime que fecunda, começa e nutre em si o “*caput mortuum*”⁵¹ [refugio]”(NIETZSCHE, 2005, p. 98) e travessia para uma elevação do homem. Desenfado desinteressado que faz deslizar sobre a frialdade (in)orgânica da sua pele tosca e seus ouvidos temerários a uma atmosfera de ruídos e burburinhos desgostosos e insólitos que o condenam a uma condição de morto-vivo, na eminência do suicídio, consolo que lhe cabe e veste como *pensamento-mortuário*⁵², possibilidade e balsa para atravessar noites ruins, de insônia e medo. “Eis que eu quis dar prova de minha vida, eu quis me reunir com a realidade ressoante das coisas, eu quis romper minha fatalidade.” (ARTAUD, 2014, 250) Nietzsche outrora dissera: “Onde você estiver, cave bem fundo! Lá embaixo está a fonte! Deixe que gritem os homens escuros: ‘Lá embaixo é sempre – inferno!’” (NIETZSCHE, 2012, p.17). Antonin, em sua volúpia patológica indomável, perversão do corpo, fala numa *vontade de morte*. “Eu sinto a morte sobre mim como uma torrente, como o salto instantâneo de um

⁵¹ A esse respeito indicamos a leitura: Cf. P. 98 e nota de rodapé [nota do tradutor] nº 112, p. 217. In: NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Vide referências.

⁵² “Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar.” (ARTAUD, 2014, p. 249)

raio cuja capacidade eu não imagino. Eu sinto a morte carregada de delícias, de dédalos turbilhonantes. Onde está, aí dentro, o pensamento de meu ser?” (ARTAUD, 2014, 250).

Mórbido, voluptuoso estranhamento de uma insânia coexistência anarquista, que se quer vontade crepuscular da elevação do prazer, da *afetação* e *percepção*, eterno vir-à-serde uma vontade afirmativa. “Fantasmagoria conceitual que se faz prelúdio da semilograda síntese”(NIETZSCHE, 2005, p.148) disjuntiva, corruptiva e embriagada do *Espírito-livre!* Uma aflição sublime, mordaz, “espiritualidade vivaz e audaciosa”⁵³. (NIETZSCHE, 2005, p.108). Ousadia e sutileza, poder exorbitante, modalizador insolente que tinge de cores quentes uma arte que cria e cultiva, transbordante de vontade genuinamente transgressora, afirmativa. *Se quer e se faz da destruição*⁵⁴. Experiência dilacerante. “Na luz da evidência e da realidade do cérebro, no ponto em que o mundo se torna sonoro e resistente em nós, com os olhos de quem sente em si as coisas se refazerem, de quem se apega e se fixa no começo de uma nova realidade.”(ARTAUD, 2014, p.247). É corpo pleno sem órgãos, com seu caráter fluido e deslizante desenha uma genealogia esquizofrênica inscrita pelo embaralhamento dos códigos. É uma rebeldia nas *sínteses de produção dos fluxos de desejo*⁵⁵, configurando-se em comunicações em devir. O que faz com que os agentes e as forças de produção se constituam enquanto potência intensiva, ilimitada e delirante de um mundo imanente. Divide a si mesmo, reproduz a si próprio, por uma explosão de dentro, explosão subversiva em meio as linhas de “catástrofe” ou de “queda”. “Pontos de disjunção entre os quais se tece toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície”(DELEUZE, 2011, p.25). em um sistema perpassado por meio de investimentos e contrainvestimentos de cadeias de cortes e fluxos descodificados de desejo, uma genealogia do desejo que faz transbordar de seu âmago escorrendo pelas suas bordas as ramificações que ora se cruzam, ora se inter cruzam; elementos formadores das cadeias rizomáticas de captura de fragmentos desviantes dos signos de qualquer natureza, operando como que espirais de acontecimentos-deslocamento, que desembocam na designação de um “sistema de permutações possíveis entre diferenças que

⁵³ A esse respeito indicamos a leitura: Cf. Aforismo 213, p. 107 – 109. In: NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁵⁴ “Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar.” (ARTAUD, 2014, p. 249).

⁵⁵ No processo do movimento de produção desejanse: reintroduz as sínteses conectivas de produção, recobrinde-as de acordo com seu próprio modelo. Com setores sucessivos de modificação. Esse processo de produção se dá no desarranjo. Desarranjo constante. “Mas é sobre o corpo sem órgãos que tudo se passa e se registra.” (DELEUZE, 2011, p. 30) De modo que a superfície de encantamento miraculante de registro atribui a si próprio o conjunto e as partes do processo do qual toda produção que inscreve. Supondo assim, independentemente de toda projeção, um engendramento precisamente sobre si.

sempre retornam ao mesmo.”(DELEUZE, 2011, p.25). Funciona como um jogo eterno do vir-a-ser. Embate à tirania da identidade, a ditadura do corpo. “Escreve sobre o seu corpo a litania das disjunções e constrói para si um mundo de encenações em que a mais minúscula permutação deve responder à nova situação ou ao interpelante indiscreto.” (DELEUZE, 2011, p.25-26).

A autoconsciência⁵⁶ em que chega ao homem a “morte de Deus” e os germes embrionários que restaram da sua podridão traz à vida a eclosão da crise – supera-se o valor “Deus” para instaurar uma nova ordem em que o homem seja a medida de valor para a vivência no mundo. Uma estética do cruel enquanto experiência estética intempestiva da existência. É ver a vida como biopotência, em si mesmo transgressora, por um *outramento* das forças deflagradoras e intensivas de uma contrafilosofia tornar-se quem se é. Sob a égide do impoder no pensamento e abismo dos estilhaços de deus, ordenar o caos, a fim de, pela travessia do niilismo, das entranhas da crueldade e da perda de si, completa dissolução do eu, esgotamento, construir para si o caos em potência, a experimentação legítima do corpo, não como uma vontade de nada, ou negação de si, mas uma vontade esmagadora de irromper contra o organismo. Trata-se de uma busca desesperada pelas intensidades que foram capturadas em prol de forças reativas, contrárias a vida. A isso se chama de uma espécie de *Caosmopotência*.

Caosmopotência escorre da taça da crueldade, derrama e jorra. É a crueldade como experiência estética intempestiva da existência. Pare das suas entranhas o *Impoder* do pensamento: potência capaz de promover uma revolução corporal, violência mote do pensar, espasmo diante de uma cadência do canto ora lírico, ora gutural de um desencantamento do mundo. Radicalidade do espírito. A experimentação do seu vazio como limite, irrupção, difusão e impulsão da força motriz geradora de um novo corpo: nem humano, nem metafísico. Um corpo de resistências e intensidades, de puro devir, um corpo sem órgãos que sobrecodifica os fluxos marcados pelo condicionamento da unidade transcendente de um jogo de extrações de fluxos e supressão das diferenças.⁵⁷

Excelsior! [Cada vez mais alto!] – "Você nunca mais rezara, nunca mais adorará, nunca mais repousará numa confiança infinita - você se proíbe estacar ante uma

⁵⁶ Essa autoconsciência traz à vida a eclosão da crise – supera-se o valor “Deus” para instaurar uma nova ordem em que o homem seja a medida de valor para a vivência no mundo. “A vivência do niilismo como estado psicológico não autoriza mais ao homem colocar um novo ídolo no vazio deixado pela morte de Deus, diferentemente de antes, quando o crepúsculo do Deus cristão acabava abrindo as portas para novas formas de niilismo, as quais Nietzsche denominou de niilismo imperfeito, isto é, Razão, Democracia, Progresso etc. É o momento em que o homem não mais se permite a substituição de Deus por um novo ideal, por consciência de seu novo estado, que Nietzsche chama de “niilismo perfeito”, isto é, “a consequência necessária dos ideais até então.” (VIESENTEINER, 2006, p. 70).

⁵⁷ Cf. p. 123, In: GUATTARI, F. *Caosmose*: um novo paradigma estético. *Vide* referências.

sabedoria última, uma bondade última, um último poder, desarmando seus pensamentos - não há um constante guardião e amigo para as Suas sete solidões - você vive sem vista para uma montanha que tenha neve no rosto e ardor no coração - não existe, para você, mais nenhum retaliador, nenhum aperfeiçoador final - não há mais razão no que acontece, nem amor no que lhe acontecer- para o seu coração já não há pousada aberta, onde ele só tenha de encontrar e não mais procurar, você resiste a qualquer paz derradeira, você quer o eterno retorno da guerra e da paz: - homem da renúncia, em tudo você quer renunciar? Quem lhe dará a força para isso? Ninguém jamais teve essa força!" Existe um lago que um dia se negou a escoar, e formou um dique onde até então escoava: desde esse instante ele sobe cada vez mais. Talvez justamente essa renúncia nos empreste a força com que a renúncia mesma seja suportada; talvez o homem suba cada vez mais, já não tendo um deus no qual *desaguar*. (NIETZSCHE, 2012, p.171).

DOBRAS, TEMPO E IMPODER

Deleuze, Guattari, Foucault, Artaud, Blanchot, e tantos outros falam de espaço onde o Poder não opera, um espaço em que se engendra o pensar no pensamento, o campo do miraculoso, do tempo vertiginoso. Dizem que o que engendra o pensar ao pensamento não é outra coisa senão o seu próprio *impoder*⁵⁸. Isto que seria a figura do nada. Ao situar a literatura como uma construção no campo do que se nomeará de *impoder*: avesso do pensamento, aquilo que engendra o pensar no pensamento e coloca a negação como condição da literatura, a literatura como uma *dobra* na ontologia do tempo em que o tempo se dá enquanto sujeito: a afetação de si por si e desfazimento de espaços-tempos onde a linguagem antes vista como mero instrumento de representações de palavras vistas apenas como entidades vazias que buscam um referente no mundo exterior. A linguagem aqui é tratada como aquilo não que parte no mundo, mas que cria mundos, novas realidades, novos universos disperso de significantes, de representações externas: é o pensamento sem imagem enquanto constituição de um força transmutada na escrita literária, especialmente nesta pesquisa, na literatura corporal de Antonin Artaud.

A *dobra* do fora é o tempo, em seu estado enrolado, rizomático, enquanto sujeito. A única subjetividade é o tempo! O que relaciona a literatura com temas como literatura e psicanálise, literatura e política, ao pensar uma genealogia das políticas dos corpos; literatura, memória, criação, tempo, representação, loucura e desejo. A construção das palavras, a escrita literária e a linguagem enquanto um enunciado da voz do corpo. O que será chamado de escritas squizos, escritas aberrantes. A literatura, enquanto ontologia do tempo, tece a crítica à ideia de sujeito na literatura (autor e leitor), pois o sujeito é o próprio tempo, remetendo à

⁵⁸ Cf. P. 1241, In: LEVY, T. S. *A experiência do fora*. Vide referências.

teoria de Blanchot, sobre o desaparecimento do autor face à obra. É um desdobramento que coloca o corpo como obra de arte, construído pela catarse da experiência artística, sob a égide do *impoder* e abismo dos estilhaços de Deus.

Esse conceito de *dobra* é um conceito que Deleuze busca em Leibniz, que por sua vez retira do Barroco. A dobra corresponde a um grau de adversidade que o Barroco expressa, dado ao fato de que este seria uma arte de crise, onde o ser humano se vê invadido de incertezas acerca de sua vida. (MARAVALL, 1997) A dobra barroca possui a particularidade de ir até o infinito. O Barroco é um traço que vai ao infinito. “Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A menor unidade da matéria, o menor elemento, é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha.” (DELEUZE, 2007, p.13) Destarte, a dobra pode ser dividida em dois momentos: dois andares segundo análise de Leibniz (andar de cima e andar de baixo), ou dois lados conforme a análise de Foucault (dentro e fora). Em um primeiro momento, tem-se a literatura como um território de dobras e caos, que vai de uma dobra até outra dobra, e em um segundo momento há: quem arranja estas dobras? Dobras sempre redobradas e desdobradas e dobradas novamente, dobras de dobras. São essas *dobras*, essa experiência chamada *experiência-limite*, a qual abarca o abismo da palavra e faz o sujeito deparar com o próprio infinito, esse embate entre o fora e o dentro.

De confronto ao limite, coloca na frente do experimento de explorar um lado de fora de uma experiência possível: a *experiência-limite* como uma *experiência do fora*⁵⁹. “A experiência do fora é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido.” (LEVY, 2011, p. 137) O pensamento exterior se dá como pensamento de resistência, através e a partir de uma *dobra*. É uma possibilidade de fissura, de “rachar o muro”. Em outros termos, isso significa dizer que ocorre um movimento de reduplicação que independe de toda sujeição que se faz e se quer soberana. Procedimento em que é através do próprio sujeito que se criam “subjetividades de resistências”, as autonomias possíveis. “O *impoder do pensamento* é seu avesso, seu *fora absoluto*(...) Pensar se faz fora de qualquer interioridade de um saber pressuposto, de um conhecimento a ser adquirido (...) Não é mais conhecer a verdade, mas produzi-la.”(LEVY, 2011, p.126 – *Grifos nossos*) Essa passagem acima, de Deleuze, sobre o muro que separa a razão da desrazão, elucida um ponto importante a ser discutido nesta pesquisa, o porquê da *experiência do fora* ser uma *experiência de resistência*: a relação, semelhanças e diferenças entre a loucura e a desrazão, onde há o artista que vai e vem da

⁵⁹ Não se trata de uma simples exterioridade, e sim de uma dimensão disforme, onde circulam uma pluralidade de forças, singularidades resistência capazes de provocar rupturas em relações já estabelecidas.

desrazão e o louco que vai e vem da razão, e em que ponto essas linha se imbricam. Enquanto uns fazem um furo no muro como mote inspirador para a arte, outros destroem completamente o muro e são entregues ao lado de *fora*.

É a *experiência do fora* que coloca em xeque toda a subjetividade. Segundo Deleuze, pensar não é uma capacidade inata, uma vez que pensar é algo que deva acontecer no pensamento. Logo, há uma relação estrita e direta com o mundo exterior, com o *fora*. Sendo o pensamento do fora algo contingente, um pensamento regido pelas forças do acaso, para que seja forçado a pensar é necessário um encontro com algo que o violente. É o estranhamento que resultante deste encontro que o tira da esfera do nada, inviabilizando a reconhecimento. Pensar se trata de algo que deve ser engendrado no pensamento. Pensamento enquanto possibilidade. O *impoder*⁶⁰ nada mais é, senão isto que engendra o pensar ao pensamento, é a figura do nada. “O que o pensamento é forçado a pensar é igualmente sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio 'impoder' natural”. (DELEUZE *apud* LEVY, 2011, p.125) Dispensando de significantes, significados, representações, entendimentos ou juízos. Reforço da potência parido pela liberdade de si mesmo e às marcas de sua representação. O pensamento que pensa a si mesmo, pensa apenas a sua potência. E é nessa tensão que se articula a criação, fazendo experiência do seu *impoder*, inventor da possibilidade. É a partir do confronto entre o incomunicável e o inominável que nasce esse processo do qual se fala. Processo que suscita uma espécie de erosão do pensamento que impiedosamente o acomete e direciona-o para caminhos de formas estéreis e a-significantes. A literatura suscita um *impoder* do pensar. Para Blanchot, é na impossibilidade que a literatura se configura como própria paixão do fora: “a literatura alcança a experiência do fora na sua impossibilidade.” (LEVY, 2011, p. 126) No espaço onde não se opera o *poder*. Na zona de *impoder* no/do pensamento é onde se pretende imergir no amplo espaço das possibilidades, nas zonas de intensidades contínuas. Logo, este trabalho se faz palco para propor uma ligação, uma dança, uma fabulação e uma *bricolagem* entre as potências que emanam de um corpo que dança sem deus a eterna dança do retorno da diferença. *Crueldade* e a criação do *CsO* e as *potências revolucionárias* dos *chamas-corpos*, os amantes dos espetáculos cruéis.

Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais nas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. Os elementos do romance, tais como fatos, diálogos e personagens, são evocados e realizados a partir

⁶⁰ Não se trata de uma simples exterioridade, e sim de uma dimensão disforme, onde circulam uma pluralidade de forças, singularidades resistentes capazes de provocar rupturas em relações já estabelecidas.

de palavras que precisam torná-los visíveis e compreensíveis em sua própria realidade verbal. (LEVY, 2011, p. 20).

Há uma imagem secreta do pensamento, como diz Deleuze (2013), que inspira a necessidade constante de criação de novos conceitos, não como um determinismo externo, mas sim em função de um devir. De um devir que sempre arrasta os próprios problemas. O *impoder*⁶¹, não é um signo de impotência, mas um reforço da potência parido pela liberdade de si mesmo e às marcas de sua representação. Não obstante, pensando no esgotamento como uma potência intensiva, entende-se que é a partir do momento em que o possível se exaure, que o esgotamento fará com que se possa sentir na superfície a força destruidora das máquinas de sobrecodificação. O esgotamento é a experiência de que o possível se extinguiu, convertendo os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. Gerando novos universos de referência, novos modos de sentir os mundos de vida, novos estilos de vidas, e mesmo até, um rumo diferente dos acontecimentos. É justamente nesse limite (como tão bem mostra Artaud), que se experimentará um tipo de erupção; a potência de uma transformação, de um desvio. É aí que o corpo inventa e expressa uma espécie de segredo que afirma uma negação que já não tem mais nada a negar. É a experiência vivida pela potência intensiva do *esgotamento*⁶². A partir dessa experimentação daquilo que é insuportável, que é possível atingir um avesso do niilismo. Somente nos termos da experiência dos limites a reflexão acontece.

O poder, que tudo pode, pode inclusive isso, suprimir-se como poder (a explosão do próprio núcleo, uma das pontas do niilismo). Um tal ato não levaria de modo algum a consumir o passo decisivo, aquele que remete – e de certo modo sem nós – a uma surpresa da impossibilidade, deixando pertencer a esse *não-poder que não é apenas a negação do poder*. A *experiência-limite* representa como *que* uma nova origem para o pensamento. O que ela lhe dá é o dom essencial, a prodigalidade da afirmação, uma afirmação que, pela primeira vez, não é um produto (o resultado da dupla negação) e, assim, escapa a todos os movimentos, oposições e reviravoltas da razão dialética, a qual, tendo-se consumado antes dela, não pode mais reservar-lhe um lugar em seu reino. Acontecimento difícil de circunscrever. A experiência interior afirma, ela é pura afirmação, ela só faz afirmar. Ela nem mesmo se afirma, pois então se subordinaria a si própria: ela afirma a afirmação. (...) ela detém em si o momento da autoridade, após ter desvalorizado todas as autoridades possíveis e ter dissolvido inclusive a ideia de autoridade. É o sim decisivo. É a presença sem nada de presente. (...) não consiste em afirmar o que é, mas se mantém acima, fora do ser e não depende, portanto, nem da ontologia, nem da dialética, o homem se vê atribuir, entre ser e nada e a partir do infinito desse entre-dois acolhido como relação, o estatuto de sua nova soberania, a de um ser sem ser no devenir sem fim

⁶¹ Indicamos como leitura a seção intitulada *Poder* (p. 79 – 89), na obra *A experiência do fora*, de Tatiana Salem Levy. *Vide* referências.

⁶² Há quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos da voz, extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem (o esgotado é: exaustivo, o estancado, o extenuado e o dissipado).

de uma morte impossível de morrer. (BLANCHOT, 2007, p. 192-193 – *Grifos do autor*).

A literatura, como experiência do imaginário, revela essa não-presença, o que Blanchot chama de *imediato*, um tempo não conciliado. Blanchot descreve esse espaço-tempo como a suspensão do presente e exterior a si mesmo, onde a presença não pode estar presente. “A “presença” é tanto a intimidade da instância quanto a dispersão do fora, mais especificamente, é a intimidade como fora, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, o que chamamos de “a vertigem do espaçamento”.” (BLANCHOT, 1969, p. 65-66). É a *impossibilidade*⁶³ da literatura que desabrocha esse tempo não conciliado, que consiste em ser “a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, não remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*.” (BLANCHOT, 1969, p. 64 – *Grifos do autor*).

Esse tempo é então desdobrado, ou seja, exteriorizado em sua outra versão, longe da linearidade cronológica. Falamos de um tempo imaginário. É o tempo da impossibilidade, da origem, “onde morrer é (...) se engajar no presente da morte impossível de morrer”. (BLANCHOT, 1969, p. 64). E a literatura é uma das dobras desse tempo, conforme já dito. Ela não remete para um *fora* do tempo, ela nos faz experimentar “um pouco de tempo em estado puro” (BLANCHOT, 1984, p. 20-40), a autêntica intimidade. Esse tempo revertido possui uma natureza espiralar, não se constitui progressivamente, mas sim como repetição e eterno recomeço, aos moldes nietzschianos, no que se refere ao seu conceito de *eterno retorno*, uma repetição sempre diferencial, que se dá como o outro. (LEVY, 2011)⁶⁴. Nessa dobra do tempo as coisas não tem começo ou fim, não acontecem efetivamente, estão sempre recomeçando, não foram ou vão ser, elas estão sendo, constantemente. É a palavra habitando sempre o porvir, como se nada tivesse acontecido e tudo ainda estivesse por acontecer. “A palavra literária carrega em si um porvir, um “ainda não”, marca de sua impossibilidade. A tarefa do escrito é buscar o momento que precede as palavras, a origem da obra, o vazio inicial de onde tudo começa. (LEVY, 2011, p. 32). E nesse espaço-tempo reside a poesia, reside a poesia do Artaud que é um grito de tormento que busca o pensamento em palavras, porém, como palavra do impossível, a literatura ou a poesia buscam constantemente a sua origem. “Origem que inicia, mas que continua, ela própria, o misterioso excluído da

⁶³ Trataremos mais a respeito desse conceito em Blanchot mais adiante.

⁶⁴ “Essa ideia tem em Blanchot dois nomes fundamentais: a espera (*l’attente*) e o esquecimento (*l’oubli*). Na literatura, é apenas sob o modo da espera – o que sucederá – ou do esquecimento – o que nunca sucedeu – que os acontecimentos podem ser vividos. Aqui, nada ainda aconteceu e tudo se encontra na expectativa da espera, de um ainda por vir. É por isso que Blanchot afirma que o tempo da escrita é um tempo em que nada começa, em que nada se torna presente, em que nada tem uma primeira vez.” (LEVY, 2011, p. 31-32).

iniciação.” BLANCHOT, 1969, p. 309). Sendo a origem aqui, algo que difere de começo, mas aquilo a partir do que nada pode começar. Logo, a experiência do fora constitui uma espécie de experiência original, inaugura uma experiência em que as coisas não são ainda, indica um começo de tudo.

No lugar presente, abre-se um vazio, que faz com que os acontecimentos futuros não possam se tornar presentes, se atualizar, nem os acontecimentos passados se tornar novamente presentes a partir da memória. Passado e futuro se encontram assim separados, nada pode mais se fazer presente, porque nada acontece. (NORDHOLT, 1995, p. 163).

É no espaço literário então que as coisas, o real se revela em sua indeterminação original, no seu campo das potências intensivas e virtualidades, antes que se atualizem de fato.⁶⁵ Segundo Blanchot, a literatura “ não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo seja, a perseverança das coisas depois que o *mundo* desapareceu, a teimosia que resta quando não há nada.” (BLANCHOT, 1997, p. 317). A origem, ou seja, a *impossibilidade* é o extremo que a arte pode esperar, é sua própria *experiência-limite*, e a exigência última da escrita é a de que o escritor retorne a ela, por isso Blanchot evoca a *morte do autor* e uma *escritura do desastre*.

LITERALIDADE

Diferente de uma ideia de transcendência, esse contato leva à experimentação, fala-se de um abstrato que nada explica, e deve ser ele próprio explicado, não existem universais, transcendentais e nem sujeito ou objeto, não há Razão, há apenas corpo, contato, experimentação, contágio. Segundo Blanchot,

A narrativa é o movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso no entanto que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode “começar” antes de ter atingido, e no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 1987, p. 140).

Todo predicado está no sujeito, onde o predicado não é um atributo, mas sim acontecimento, e o sujeito não é um sujeito, mas um envoltório. Há apenas processos que fazem um acontecimento evocado pela linguagem erigir um *plano de imanência*, traça um *plano de imanência* onde diferenças de potenciais faz com que algo, ou alguma coisa se passe ou passe e faz “surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo- ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos.” (DELEUZE, 2013, p. 180) O ser não é outra coisa senão um discurso que tomou corpo visível, palavras que se fizeram carne. Esses processos dos quais se fala podem ser mudanças de subjetivação, de unificação, de racionalidades. “Operam como “multiplicidades” concretas, sendo a multiplicidade o verdadeiro elemento onde algo se passa. São as multiplicidades que povoam o campo de imanência, um pouco como as tribos que povoando o deserto sem que este deixe de ser um deserto.” (DELEUZE, 2013, p. 186) Forjam *signos*, *signos* disjuntivos, que de certo modo implodem com um conjunto de pré-conceitos, representações e juízos acerca da vida. Causa um curto-circuito no sistema linearmente perfeito em zona de conforto.

Literário é um adjetivo aplicado à criação narrativa, literária, em suas manifestações enquanto obra de arte, se faz enquanto tal ao se colocar enquanto composto de feixe de forças. Movidos por afetações das mais variadas, o que impulsiona nessa pesquisa é justamente o modo de operar literário: a literatura opera em nós como acontecimento: experiência em que se participa da obra e a obra de nós. “A linguagem da ficção – seu elemento real – leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. (...) Blanchot denomina "o outro de todos os mundos".” (LEVY, 2011, p. 20) Todo esse processo é um ato de produção de literatura e conhecimento. É fazer implicações. Os personagens saltam ao texto e passam a ser conceitos, e os meios se configuram em espaços-tempos. A palavra antes escrita, agora é palavra soprada, palavra que voa e cria agenciamentos, e fabula e transmuta. Vai de próximo em próximo, construções locais que vão se aglutinando, sinapses que constituem esse sistema de coordenadas que fazem do mundo como uma colcha de retalhos. As palavras são metamorfoseadas em acontecimentos. Operam por rajadas: potências conceituais que criam cada platô. “Um canto se eleva, se aproxima ou se afasta. É o que se passa num plano de imanência: multiplicidades o povoam, singularidades se conectam, processos ou devires se desenvolvem, intensidades descem e sobem.” (DELEUZE, 2013, p.188).

Ela tem uma relação íntima com a Terra, a terra com o corpo, o corpo se faz palavra, faz-se canto, se faz dança, corpo nômade. É você conseguir realizar o exercício de

coidentificação com o texto, com o personagem e transmutar para o campo do real aquilo de singular que a linguagem literária carrega em seu ventre. São modos próprios de transmitir pensamentos, de fazer com que novos pensamentos brotem, violentar e afetar de forma grandiosa! A literatura opera como uma força. A literatura é um poder que age por contaminação, por afetação, enraizamento e como material para a teia tanto das aranhas quanto dos tecelões de pensamento.

PLATÔ 2
UMA SEMIÓTICA DO LIMITE – “NOMEAR O POSSÍVEL,
RESPONDER AO IMPOSSÍVEL”

Encontra sua densidade, sua sonoridade preciosa.
Artaud.

Na primeira fase da sua obra, Blanchot⁶⁶ trabalha com uma pesquisa voltada para a ontologia da escrita e, em um segundo momento, se debruça na investigação daquilo que ele considera como próprio do ato de criação: a impessoalidade e o desconhecido. O traço que marca sua investigação diz respeito aos problemas relacionados à escrita, buscando uma compreensão do que seria e de como se dá a criação do espaço literário, – espaço que se constrói no *campo das impossibilidades*⁶⁷ –, sobre a palavra, que nesse espaço, sofre uma transformação radical, é destruída, morre, para se realizar sob outra forma, a palavra literária nasce do seu próprio esvaziamento. Nas palavras de Dionízio:

O que está em jogo para Blanchot é investigar a criação literária a partir da presença de um anônimo que se posiciona entre o visível e o invisível; sua obra, portanto, questiona o modo de compreensão ocidental da relação que travamos com a impossibilidade. Nesse sentido, ele abre um diálogo, que chama de infinito, com vários escritores, poetas, filósofos, com o objetivo de pensar a escrita a partir de sua possibilidade de realização em sua relação com o desconhecido. (DIONIZIO, 2020, p. 19).

Fala-se de um vir-à-ser da palavra no processo de escrita literária. É a capacidade transformadora da palavra que faz com que a linguagem literária, diferente da linguagem comum, seja capaz de fundar seu próprio universo. “A escrita é, para ele [Blanchot], um espaço onde se experimenta a linguagem pelos seus limites, e é nesta experiência que se realizam simultaneamente o aparecimento da obra e o desaparecimento do autor.” (DIONIZIO, 2020, p. 19). A partir dessa problemática de questões que se emaranham numa grande teia, que Blanchot vai conceituar o que ele chama de *experiência limite*, isto é, dado o fato de que a literatura é capaz de realizar a si própria, a *experiência limite* não seria outra coisa senão “a afirmação da escrita diante de um limite dado pelo que não é sujeito, mas sim o exterior.” (DIONIZIO, 2020, P. 19) No espaço literário a linguagem não é mais um instrumento subordinado ao mundo, aqui, a palavra perde sua função designativa, em vez de representar o mundo, funda seu próprio mundo, cria sua própria realidade, ao terem finalidade em si mesmas,

apresenta o que Blanchot denomina “o outro de todos os mundos.” Por isso sua relação com esse exterior, um exterior além da própria exterioridade. Os personagens, as situações, [todos os elementos próprios do romance], as sensações

⁶⁶ Maurice Blanchot nasceu em 1907, em Quain, Saône-et-Loire, e morreu em Paris no início de 2003. Sabe-se pouco sobre ele, em termos de dados biográficos disponíveis. Quase não aparecia para palestras ou entrevistas. Sempre fora uma figura muito enigmática. Gostava de manter-se as sombras, quase que desvanecido ou desaparecido pelas frestas da vida, assim como teorizou sobre o desvanecimento do autor. Blanchot estudou com os filósofos Heidegger e Lévinas. E com Lévinas estabeleceu uma grande amizade que desembocou em constantes diálogos teóricos. Apesar de desde a década de 1930, Blanchot escrever para jornais e revistas como *Combat*, *Le rempart* e *L'insurgé*; é apenas a partir da década de 1940 que Blanchot começa a publicar seus principais livros teóricos e literários: *Thomas l'obscur* (1941), *Aminabad* (1942), *L'arrêt de mort* (1948), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), *Le dernier homme* (1957), entre outros. Em 1943, publicou sua primeira obra teórica: *Faux pas*. Logo após, *La part du Feu* (1949), *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *L'entretien infini* (1969), *L'amitié* (1971), *L'Écriture du désastre* (1980), *La communauté inavouable* (1983).

⁶⁷ Será melhor explanado no capítulo seguinte.

nos são *apresentados* de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. Justamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real. (LEVY, 2011, p. 21).

Dessa maneira, segundo Levy, pode-se afirmar que a linguagem literária, para Blanchot, evoca o objeto em sua realidade plena. Foi a partir dessas reflexões feitas por Blanchot, pensando em autores que trazem à luz em suas obras questionamentos e/ou expressões sobre essa possibilidade de apreensão da potência do vazio e do limite na escrita poética/literária, que se encontra Artaud. Na obra *Le livre à venir*⁶⁸, que é uma coletânea de ensaios sobre literatura, Blanchot tece um comentário a respeito de Artaud, no qual tenta compreender a relação entre o pensamento e a falta imediata, o espaço oco e vazio, a dificuldade que se dá quando se tenta colocá-lo em palavras; algo que Artaud deixa evidente em suas cartas escritas.

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 do 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 morte. (ARTAUD, 2017, p.22).

A partir desse enxerto que faz parte de uma das cartas de Artaud reunidas nas *Correspondências a Jacques Rivière*, é possível afirmar, juntamente com Blanchot, que a literatura se constitui enquanto “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos.” (BLANCHOT, 1997, p.81). Em seus relatos, como conversas íntimas, nas defesas de seus poemas, vê-se em Artaud esse pensamento ligado a experiência poética que sugere uma demarcação dos limites da linguagem. E foi isso despertou a atenção de Blanchot. Veja:

Estamos pois na vizinhança de uma questão à qual parecem ligadas a literatura e a arte em geral: se não há poema que não tenha por “assunto”, tácito ou manifesto, sua realização como poema, e se o movimento pelo qual provém a obra é aquilo com vistas a que a obra é por vezes realizada, por vezes sacrificada. (BLANCHOT, 2013, p.48)⁶⁹.

Foi neste horizonte que Artaud funcionou como signo disjuntivo e do por-vir da literatura: é o por-vir “anunciado na espera de que algo se concretize como poesia.” (DIONIZIO, 2020, p.20), no debate sobre a criação literária e os limites da linguagem nas

⁶⁸ A obra divide-se em 4 partes: *Les chants des Sirènes*; *La question littéraire*; *D'un art sans avenir* e *Où va la littérature*. Conforme nos ressalta Dionizio, é na segunda parte, composta por ensaios de análises de autores, obras, processos literários, que se encontra a crítica literária de Blanchot sobre Artaud. “O livro trata-se do por-vir na literatura, não apenas delineando seu possível caminho, mas essencialmente demonstrando, por meio de vários textos e experiências, como a escrita está ligada a uma presença que sugere uma ausência.” (DIONIZIO, 2020, p. 20)

⁶⁹ “Assim como o editor, Blanchot se interessa pelo relato da experiência da obra que pretende iluminar a relação entre autor e obra, tanto na literatura quanto na arte como um todo.” (DIONIZIO, 2020, p.20)

décadas de 1950 e 1960, contexto em que Blanchot, Deleuze, Foucault e Derrida, estavam inseridos e que traçam uma constante investigação e implicações que potencializam as problemáticas que envolvem o discurso literário.

À medida que “ajustamos para nós um mundo em que podemos viver – supondo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo (...) A vida não é argumento; entre as condições para a vida poderia estar o erro.”(NIETZSCHE, 2012, p.135).

Será possível fazer dessa despotencialização, dessa melancolia, um *signo* possibilitador de uma transvaloração dos valores? Porque é no esgotamento que se vivenciará a *experiência-limite* entre a vida e a morte. “Uma transvaloração de valores só pode realizar-se se existe uma tensão de novas necessidades, de novos insatisfeitos, que sofrem da antiga valorização, sem disso tomar consciência(...)”(PELBART, 2016, p.103). O esgotamento é a experiência de que o possível se extinguiu. Convertendo os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. Gerando novos universos de referência, novos modos de sentir os mundos de vida, novos estilos de vidas, e mesmo até, um rumo diferente dos acontecimentos. Uma simbiose imanente e de imanências: os agenciamentos coletivos. O que faz ser e agir no mundo. No rastro de um procedimento autoenunciativo, produtor de novas sínteses. Remonta as significações territorializantes do magma que escorre das entranhas da máquina capitalista civilizada.

Segundo Blanchot,

As obras de Artaud problematizam a linguagem, buscando diversas formas de expressão e se caracterizam como tentativas de que o símbolo pudesse se efetivar na realidade. Dessa forma, três momentos essenciais compõem o fio condutor de sua obra: a denúncia de uma impossibilidade de representar um pensamento na língua; o teatro como possível solução; as tentativas de reconstrução da linguagem. (DIONIZIO, 2020, p. 23).

Este segundo capítulo abordará a obra poética de Artaud e o olhar de Blanchot sobre as correspondências de Artaud a Jacques Rivière, no que se refere a sua contribuição ao fazer e pensar poético, e naquilo que aproxima Artaud de Blanchot: o espaço da escrita. Ambos estão imersos na reflexão que comporta o vazio existente entre o pensamento e sua representação por meio da palavra escrita. E para Blanchot, a preocupação primeira de Artaud não é consigo e sim a de se entregar à experiência que a poesia lhe causa: “ele foi dotado e atormentado de uma lucidez extrema; que esteve constantemente preocupado com a poesia e o

pensamento, e não, à maneira romântica⁷⁰, com sua pessoa.” (BLANCHOT, 2010b, p.21). E é essa exigência poética levada ao extremo que o faz reavaliar, ressignificar, toda a cultura.

No que se refere à definição do que seja a poesia, para Blanchot⁷¹, trata-se do desaparecimento do autor ante a obra, é “fazer brilhar a poesia, não como natureza, nem mesmo como obra, mas como pura consciência no instante.” (BLANCHOT, 2010b, p.103). Assim, Blanchot vê em Artaud, que apesar da sua constante busca por da expressão por meio da poesia, ele busca pela própria poesia ao invés da teorização desta. O que retira a dor na experiência de Artaud do discurso psiquiátrico, que justifica sua arte na patologia. Blanchot vê essa experiência de Artaud com a dor como consequência de uma submissão contínua que o dispõe a serviço da “força da razão poética”. (BLANCHOT, 2010b, p.21). Essa razão poética, que Blanchot supõe que haja em toda a obra de Artaud, se trata da expressão na escrita, unicamente ensimesmada. Sem garantia de pensar poético ou poesia. O que caracteriza o que Blanchot chama de *espírito de poesia*: o espírito que se submete às exigências da poesia, “uma submissão de quem escreve à experiência de impossibilidade da escrita, na esperança de captar a presença fugaz do pensamento poético/literário para transpô-lo na escrita.” (DIONIZIO, 2020, p.36). Diante da necessidade que tinha de se expressar através da poesia, Artaud, tomado por esse espírito de poesia, começa a pensar a razão poética primeiramente como crueldade. Ele faz de toda a sua vida um existir poético, desde suas primeiras tentativas de escrita até o final de sua vida, quando seu meio de expressão era através da pictografia. Segundo Dionízio, a obsessão de Artaud pela expressão poética se relaciona à percepção de um abismo presente entre o pensar e o escrever, uma não garantia do pensamento transposto na escrita. É diante disso que Blanchot nomeia essa necessidade de expressão edificada sobre uma ausência na linguagem de a *cruel razão poética*. É cruel por trazer a impossibilidade iminente e um desejo de transgressão dessa impossibilidade que é racional, matemática, estruturada de um modo a não a superar – e por isso mesmo poética, no que tange ao fato de em essência, buscar exprimir o inapreensível, a falta iminente. (DIONIZIO, 2020).

⁷⁰ “Nesse sentido, ele assinala que a relação de Artaud com a poesia não ocorre por meio de sua preocupação consigo, com o centro, mas sim com a esfera, com a poesia, fazendo assim uma crítica ao poeta romântico, à concepção de experiência poética do romantismo.” (DIONIZIO, 2020, p.35). Se para Blanchot a poesia está diretamente ligada ao desaparecimento do autor, “(...) o autor romântico fracassa duplamente, uma vez que não consegue desaparecer de verdade.” (BLANCHOT, 200b, p.103). Para Blanchot, isso se deve ao fato de ligarem a razão ao fazer poético, os escritores românticos tentam realizar a poesia por meio da reflexão. Da procura de um sentido da poesia e da arte, ignorando toda a espontaneidade e autonomia que é própria da poesia.

⁷¹ “Percebe-se que a obra de Blanchot é influenciada pela herança desse modo de pensar romântico. Blanchot faz justamente isso de que acusa o movimento romântico – em sua obra encontramos uma reflexão sobre a escrita enquanto realização. Se Blanchot pôde escrever sobre a experiência da escrita do modo como escreve, isso se deve também ao romantismo, a essa aproximação entre filosofia e poesia. No entanto, entendo que Blanchot aqui fala sobre o poeta. Mesmo sabendo que suas reflexões decorrem dessa abertura dada pelo romantismo, Blanchot questiona a legitimidade da poesia romântica, pois poeta romântico, ao racionalizar, teorizar a experiência poética, retira da poesia sua autonomia, seu acontecimento misterioso.” (DIONIZIO, 2020, p.35).

Na literatura, diferente da linguagem do dia a dia, que possui um valor funcional, aqui a palavra e a coisa misturam-se em um só elemento. No seu ensaio *A literatura e o direito a morte*, Blanchot afirma que ocorre uma transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem, dito de outro modo, quando uma palavra é evocada pela literatura, não diz apenas da não existência do ser ao qual se refere, mas, sim sobre a não existência que se tornou palavra, isto é, uma realidade perfeitamente determinada, que se trata de dar materialidade aquilo que se nomeia, ou seja, a realização da obra, sua possibilidade de literatura, nasce do ventre da sua impossibilidade essencial: “A impossibilidade de escrever o que é minha dor, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade.” (BLANCHOT, 1997, p.27). Há uma espécie de projeção para a não linguagem, que faz com que essa negação se faça como condição da literatura, para que a linguagem literária se torne real. Segundo Levy (2011), é nesse movimento de negação de si mesma, que a arte termina por se fundar, garantindo sua eternidade.

A impossibilidade é a base de possibilidade da literatura, sendo que a linguagem indica, tanto em Blanchot quanto em Artaud, sempre um paradoxo: ausência e presença, a negação e a realização. São dois movimentos essenciais da palavra literária. “A ausência primeira sobre a qual nascem todos os nossos gestos, todos os nossos atos e a própria impossibilidade de nossas palavras, ausência em que a poesia desapareceria ela própria justamente porque ela a realizaria.” (BLANCHOT, 1997, p.76) Para Blanchot, é próprio do fazer literário indicar esse esforço para o irrealizável. Logo, a existência de uma linguagem, de um sentido, não representa totalmente no ato da escrita. A palavra no espaço literário tem “uma força de aniquilamento e uma presença indestrutível, sua própria negação e uma realidade de pedra.” (BLANCHOT, 1997, p.70). *Grosso modo*, “o que nos leva a transgredir é justamente a impossibilidade de transgressão que a realidade nos oferece, uma crueldade que há no nosso limite e que nos coloca como cobradores de nós mesmos.” (DIONIZIO, 2020, p.37). É esse problema que faz com que Artaud busque formas de expressão na arte, das mais diversas, e chega sempre à mesma conclusão de que qualquer que seja a linguagem que utilize, ela será insuficiente, pois ambas se estruturam sob a mesma falha.

DÉSOUVREMENT

O conceito de *désœuvrement* é permeado por todos os conceitos já destrinchados até aqui ao longo da nossa pesquisa.

Desenvolvido por Maurice Blanchot, em especial nas obras *L'espace littéraire* (1955), *L'entretien infini* (1969), *L'écriture du désastre* (1980), *désœuvrement* descreve a experiência da escrita literária como uma abertura para o desconhecido, uma suspensão da vontade e uma interrupção da comunicação. É a própria potência do vazio.

Etimologicamente, *désœuvrement* é um termo francês que significa “desocupação”, “ociosidade” ou “inércia”, se referindo a um estado de tédio, falta de propósito ou desinteresse pela vida, sempre relacionado a perda de sentido, a depressão, a alienação ou a apatia, o que gera segundo a psicologia, consequências negativas para a saúde física e mental das pessoas, como estresse, ansiedade, baixa autoestima, isolamento social ou vícios. Porém o significado ao qual se refere Blanchot vai além dessas significações. O *désœuvrement* não seria um estado de inatividade ou de passividade, ao contrário, se trata de uma forma de atenção e de escuta ao que escapa à razão e à representação, e se situando enquanto uma ética e uma estética da escrita, que questiona os limites entre o eu e o outro, entre o sentido e o não-sentido, entre a vida e a morte, enquanto passivo, se compartilha enquanto uma passividade ativa (lembramos do Bartleby, o escrivão do Melville com o seu “eu prefiro não”).

A passividade da escrita pressupõe um “escrever sem o desejar”. Essa extremidade, Blanchot (1980, p. 207, tradução nossa) também nomeia como desejo de morrer, “no choque que nisso se disjunta, o desejo de morrer, um extinguindo-se, despertando-se pelo outro numa perpetuidade que parece enganar o tempo, pelo menos o muda, de tal sorte que a instabilidade do desastre não possa se esgotar em declínio”. Como o suicídio, que se constrói nas inúmeras tentativas de ausentificar o corpo, de violá-lo como mera matéria extensiva e não compreendida na alteridade, algo se extingue e se desperta na passagem temporal do um ao outro. Não parece se tratar, portanto, de um declínio da relação intersubjetiva, mas de um outro modo de compreender o sujeito que precisa lidar com a potência diferencial do conjunto de circunstâncias testemunhadas e, logo, possíveis de serem relatadas, narradas e confirmadas pela vivência; e com a impotência que acaba por produzir uma espécie de rumor contra si, contra todo si ensimesmado, pelo discurso da escrita. A ordem aqui resvala desse desejo de morrer que potencialmente se declina num suicídio⁷² e, ao mesmo tempo, converte-se numa impotência clara da ordem

⁷² O ‘*sempre-já-morto*’ em Blanchot, (o outro que ele ‘é’), é aqui convocado para testemunhar uma ruptura radical”. Nessa origem, *sempre-já-morta*, Blanchot coloca o suicídio como essa possibilidade de existir algo como a literatura: “Se o escrito, sempre impessoal, altera, dispensa, abole o escritor enquanto tal, senão o homem ou o sujeito escrevente [...] sim, se a obra, em sua operação, mesmo mínima que seja, é a esse ponto destruidora que chega a *engajar o operador no equivalente de um suicídio*, então como poderá se voltar (ah, o Orfeu culpado) em direção a isso que ele pensa conduzir ao dia, apreciá-lo, considerá-lo, reconhecer-se e, para terminar, se fazer o leitor privilegiado, o comentador principal ou simplesmente o auxiliar zeloso que dá ou impõe sua versão, resolve o enigma, entrega o segredo e interrompe autoritariamente [...] a cadeia hermenêutica, já que ele se pretende o intérprete suficiente, primeiro ou último?” (BLANCHOT, 1983, p. 88, *tradução e grifos*)

mortífera que interrompe o mito narcísico e faz do suicídio um ato do desejo de escrever passivamente. (EYBEN,2020,p. 76).

Blanchot elabora o conceito de *désœuvrement* para se referir a inoperatividade do texto literário, ou seja, refere-se aquele texto que configura uma *escrita fragmentária*, um texto inacabado, marcado sempre pela ausência e pelo vazio, como constatamos nos versos de Artaud, sempre afirmando incessantemente a cisão entre homem e linguagem e o vazio da escrita, características que colocam em questão sua realização enquanto obra. Como aquilo que quando sobrevém não vem, vindo como sua instância, sua iminência.

Para Blanchot, o *désœuvrement* refere-se a um estado de inatividade criativa ou um tipo de “ócio produtivo”. É um estado em que a mente e a imaginação estão livres para vagar no campo do impoder, sem um propósito definido, sem códigos representacionais, sem organismo, sem obedecer uma lógica do significante, permitindo assim o surgimento de novas formas de pensamento, criação, de linguagem e de vida. É a evocação da potência presente no vazio, numa ausência que ser quer e se faz presença ao ocupar os espaços caótico da subjetividade e transmutar para o corpo. O *désœuvrement* é um espaço de potencialidade e abertura para a experiência e a reflexão singulares que abre espaço para a “*différance*”, esse movimento de disseminação da diferença na linguagem que murmura entre as linhas e fragmentos, é aquilo que permeia e está em jogo na escritura (fragmentária) do desastre. É o movimento de desdobramento, descontinuidade, ruptura e diferença que percorre a linguagem poética e que chega a seu limite pela experiência do fora. É força disruptiva, de ruptura de sua “linguagem descontínua”, fissura onde se aproximam e se apagam os limites entre pensamento e ficção, tornando-os embaçados e flutuantes. Há uma espécie de flutuação e deslocamento da palavra.

Quando Blanchot coloca o *desastre* em jogo nesse plano de composição literária, nós o temos como pensamento dissimulado (*arrière-pensée*), aquele que doa distância, uma vez que o pensamento do desastre (o desastre) opera pela lógica da dissimulação, do afastamento, do distanciamento ou da retração do ser e do não ser. Daí, temos o que Blanchot nos diz: “as palavras param (*les mots s’arrêtent*), dizendo demais, não dizendo o suficiente” (BLANCHOT, 2009, p. 36). E é nesse momento de corte que e devido a isso que algo permaneça no silêncio, esse algo é o *désœuvrement*. Esse sopro, murmúrio inaudito de cada palavra do discurso que foi interrompida é o que Blanchot chama de desobramento (*désœuvrement*) do neutro, aquilo que está entre ser e não ser. Em *L’Espace Littéraire*, onde *nossos*.” (BLANCHOT *apud* EYBEN, 2020, p. 78).

Blanchot discute acerca da interrupção e do *désœuvrement*, ele chamara de desobra, de desobramento, esse processo em que a palavra surge do silêncio momentâneo à fala continuada, do solfejo encerrado na própria palavra para poder fazer a obra, desde logo destinada à sua dissipação/ diluição, a obra surgindo da desobra, a presença da ausência, a vida da morte, essa ambivalência é necessária à obra, uma vez que são os modos pelos quais ela se liberta da sua própria lei. Ora, se é impossível escapar à presença, o desastre, em sua impossibilidade, é a dissimulação, a ironia, a indiscrição, o pensamento dissimulado, que se quer sempre e sempre mais dissimulação, nas palavras de Emmanuel Levinas “a indiscrição a respeito do indizível, eis talvez qual seria a tarefa da filosofia” (LEVINAS *apud* BLANCHOT, 2010, p. 363).

Nessa separação, produz-se a diacronia constitutiva da responsabilidade e que para Blanchot parece soar nisso que é passivo na escrita. Lévinas (2004, p. 127, tradução nossa) aponta uma “impossibilidade de ser junto [como] o rastro da diacronia do um-pelo-outro: da separação à guisa de interioridade e do pelo-outro à guisa de responsabilidade”. Nesse sentido está justamente a disjunção do sujeito cartesiano que não corrobora a noção ética dessa separação. É nessa vivência diacrônica que o morrer surge para Blanchot e pareceria fazer o sujeito escapar ao desastre. É nesse contexto que aparece inicialmente o suicídio: “de onde a ilusão que o suicídio libera (mas a consciência da ilusão não a dissipa, não nos deixa nos desviar dela)” (BLANCHOT, 1980, p. 9, tradução nossa). Esse sentimento de escape pela morte é criticado por Blanchot – que retira, parece evidente, a ideia de escapismo do próprio suicídio – uma vez que a morte vã (como toda morte parece ser vã a ele) não está ligada ao “espaçamento do morrer” do qual o desastre é suplemento. Nesse sentido, vale dizer que essa primeira ideia do suicídio, então, está mais próxima do morrer do que da morte, que estaria ligada à ilusão do suicídio. Pelo desastre do suicídio, a escrita se faz como essa impossibilidade de desvio, e impossibilidade não por uma ação premeditada do sujeito contra a ilusão, mas por aquilo que já e sempre já passou na passividade. (EYBEN, 2020, p. 79).

A obra está nessa zona de tensão, nesse vazio inabitado entre os dois pontos, no meio, no *intermezzo*. É o próprio interdito, por isso Blanchot nos apontará para a *escrita fragmentária*, palco onde o *désœuvrement* constitui a quebra com a lei da obra, e seu estilhaçamento é condição de criação, só pode dar-se dissipando-se.

Se há relação entre escritura e passividade, é que uma e a outra supõem o apagamento, a extenuação do sujeito: supõem uma mudança de tempo: supõem que entre ser e não ser alguma coisa que não se cumpre, chega, entretanto, como tendo desde sempre já sobrevivendo – o desobramento (*désœuvrement*) do neutro, a ruptura silenciosa do fragmentário (BLANCHOT, 1980, p. 29-30 – *Grifos do autor*).

Na introdução ao livro de Patrícia San-Payo, *Blanchot, a possibilidade da literatura*: Fernando Guerreiro diz: “*Dés/œuvrement* refere não só um princípio de desativação, inércia,

interno à obra mas também a sua destruição a partir de si mesma. Mantendo-a assim aberta à possibilidade de ser ‘outramente’”. (GUERREIRO, 2003, p. 12 – *Grifos do autor*). Seu retorno é seu embaraço, como aquilo que não vem ou que vem sem vir. Não se trata de ser de outro modo, mas «*Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*» “de outro modo que ser ou para lá da essência”!⁷³ Entre ser e não ser, só poderia vir como sua suspensão, o que deságua na *exigência fragmentária*: descentramento da obra, o “centro descentrado” e a falha, logo, um cruzamento do *neutro* enquanto “princípio de inércia” e o *désœuvrement*, implosão/explosão da lei da obra. Daí o filho desse coito: o desfazimento do domínio do onto-gnoseológico, a possibilidade de criar sentidos dinâmicos, a “palavra plural”, e o “outramente” que ser da obra.

Um lance de dados, do qual nossas mãos, nossos olhos e nossa atenção afirmam a presença certa, é não somente irreal e incerto, mas só poderá ser se a regra geral que dá ao acaso *status* de lei, se rompe em alguma região do ser, lá onde o que é necessário e o que é fortuito serão postos um e outro em xeque [*écheq*] pela força do desastre (BLANCHOT, 2008, p. 318 – *Grifos nossos*).

Para Blanchot, a arte e a poesia não são produtos acabados, mas processos contínuos, movimentos de desdobramento, que ele chamou de *désœuvrement*. Em *L’Espace littéraire*, ele descreveu a arte e a escrita como experiências de *desobramento*, nas quais nos confrontamos com uma força centrífuga ou um abismo que impede de ver a obra como um todo. Ele enfatizou o aspecto fragmentário dessa perspectiva, que ele chamou mais tarde em *A Conversa Infinita* de a ausência da obra ou do livro (BLANCHOT, 1955, p. 13, 39). Ao mesmo tempo, a palavra poética e a escrita revelam esse “desdobramento sem fim” (BLANCHOT, 1955, p. 29), que está ligado à afirmação do anonimato da linguagem literária e, portanto, à impossibilidade ou incapacidade do sujeito – seja o escritor ou o leitor – de dominar ou restringir os sentidos da palavra poética ou de deter o movimento de dispersão e fragmentação da escrita. Blanchot explica esses pontos em *A Escrita do Desastre*

⁷³ Expressão que intitula o livro de Lévinas publicado em 1974, «*Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*» e adaptada por Blanchot em *Écriture du désastre*. “Apoiando-se na transcendência do diálogo subjectivo tal como Platão a entende, Lévinas entende a filosofia como agudamente vinculada à tensão entre o pensamento do ser e a questão do Outro. Dada a tendência da Ontologia a reduzir o Outro aos limites do Mesmo, Lévinas vê-a enquanto filosofia do poder e da egologia, e propõe em contrapartida que se tome a Ética como filosofia primeira. A fenomenologia do olhar é substituída pela da escuta, uma vez que o olhar ainda procuraria uma relação de adequação. A palavra transcenderia a visão. O Infinito é ruptura com a totalidade, desejo do absolutamente outro. A transcendência (como ética) para o filósofo dar-se-ia então a partir do desejo, da bondade e da inadequação. A Metafísica, para Lévinas, é justamente essa relação do Mesmo com o Outro, processando-se como discurso, todavia, sem formar totalidade, resistindo à sintetização operada pelo entendimento. Ela transgrediria assim a fenomenalidade, o mundo e sua luz, dando conta de uma opacidade. Talvez encontremos aqui algumas afinidades com *La Folie du jour* de Blanchot, embora, evidentemente, não possa este ser subsumido e reduzido a uma reflexão filosófica.” (MARQUES, 2014, p.91).

(BLANCHOT, 1980, p. 30). (CASTRO, 2017). Tal como propomos em nosso problema de pesquisa, Artaud possui esse caráter desobrador (*désœuvrer*) da linguagem poética, com uma experiência de verdadeiro fascínio pelo desvio entre as palavras, as imagens e suas variações entre as línguas. E nesse fascínio também consiste a sua tarefa ética de manter a palavra respondendo ao impossível, ao que excede, sempre ao dispor da ressignificação e ressingularização subjetiva. Um processo de desterritorialização contínuo, a palavra enquanto nômade de si. Reiteração dessa experiência desobradora que se passa entre escritor, leitor.

o vazio em que vai se apagar; e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente (FOUCAULT, 2009, 224).

A escrita artaudiana é expressão e derramamento transbordante do vazio, do inexprimível da linguagem, da impossibilidade, da morte anterior a morte. Corrobora o que Blanchot nos diz, que quando um homem fala, ele se apoia a uma tumba vazia, e “o vazio da tumba é o que faz a verdade da linguagem, mas, ao mesmo tempo, o vazio é realidade e a morte se faz ser”. (BLANCHOT, 2010, p. 483). Vemos em Artaud uma espécie de gagueira – fusão do som articulado, ruído e respiração – poética como método de questionamento da linguagem, que transforma e despedaça as palavras e capta a força do impensável, parindo um escritura puramente fonética na sua rejeição aos sons idealizados e que corresponde à abertura de força brutas, as imagens acústicas que apreendemos, em uma onda intensa determinada que cria palavras sem órgãos.

Os signos tropeçam neles mesmos ou na substância que é o som, nos contornos do que é o conceito. (...) Artaud ataca incansavelmente a linguagem articulada. Abandonar a linguagem como sistema articulado e como língua institucionalizada, gaguejar sem parar, engolir linhas traçadas, congeladas na fala, isso conduz Artaud a comer a linguagem, refazer as palavras na profundidade do corpo, cria as palavras sem órgãos. (UNO, 2022, p. 53).

Conforme Deleuze (1974, p. 25-30), nos diz em determinada passagem de *Lógica do Sentido*: “é o corpo trazido a superfície que conta”. É a linguagem se realizando no interdito entre a boca que fala e a boca que come. E é dessa liberação que ela pode agora reintroduzir voz, gaguejar e comer palavras. “A boca desterritorializada encontra outras ligações com outros órgãos, o que pode compor um outro corpo entre os órgãos, fora de suas relações determinadas.” (UNO, 2022, p. 53). O inexprimível é como uma espécie de escuta diacrônica e silenciosa do vazio que circula entre as palavras, pois o “vazio da tumba” é algo que “me”

antecede, é o pensamento do *fora* e a própria escritura/exigência (fragmentária) do *desastre*, do qual falávamos.

No ensaio *Notre compagne clandestine*, Blanchot destaca que a impossível presença presente ou o impossível presente da presença na apreensão de um eu (moi) em relação com Outro, em uma relação de linguagem, torna a diacronia uma exigência à “diacronia irreduzível” na leitura que Blanchot nos oferece sobre Levinas. Segundo Blanchot, “entre este ‘outrem’ e este ‘eu’, a distância é infinita, e, no entanto, ao mesmo tempo, outrem é para mim a presença mesma, a presença do infinito [...] presença infinitamente outra”. (BLANCHOT, 2001, p. 109-110). É um desejo permanecido desejo, mas de modo que isto não significa que a não satisfação desse desejo em virtude da diacronia irreduzível fosse uma condição preestabelecida para que não pudesse haver comunicação. Segundo Blanchot (2001, p. 114), pelo infinito da alteridade que transborda, “estar frente a outrem é sempre estar na presença abrupta, sem intermediário, daquele que se volta para mim no contato infinito do desvio”. Mesmo havendo um mundo temporalizado, uma ordem do discurso, da troca de palavra, há algo que escapa a essa ordem, algo sempre a dizer e que não pode ser dito, mas doado, doação que vem a ser perda, o *désœuvrement*. Aqui está o Dizer (em relação ao Dito), de Levinas ou de Blanchot, para quem o desastre é Dizer: “uma voz vem de outra margem⁷⁴. Uma voz interrompe o dizer do já dito.” (LEVINAS, 2008, p. 280). (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012).

É pela força da *desobra* que o escrever se torna uma experiência de devir poético ou *experiência-limite do desastre*. É um modo de agenciamento entre vida e escritura, o desastre entre o morrente e o vivente ou a escritura entre a vida e a morte. Pois nesse processo reside o desejo, o (fora desejável) ou o desejo indesejável, potências de uma escrita intensiva em que no lugar de uma lei do acaso, o desconcerto/desvario/descaminho/disrupção do desastre, libera tanto da necessidade quanto da contingência no ser e se faz criação da ordem do impossível necessário ou do impossível real. Após a experiência de uma longa crise no pensamento, Artaud leva a linguagem e o corpo até seu limite orgânico:

Deixe sua língua, Paolo Uccello, deixe sua língua, minha língua, minha língua, merda, quem está falando, onde está você? Excesso, excesso, mente, mente, línguas de fogo, fogo, fogo, coma sua língua, coma, coma etc. Eu arranco minha linguagem.

(...)

A mente mumificada se desacorrenta. A vida enfaixada levanta a cabeça. Será finalmente o grande degelo? O pássaro vai estourar a embocadura das línguas, os seios vão se ramificar e a pequena boca retomar seu lugar? A árvore de sementes irá perfurar o granito ossificado da mão? Sim, na minha mão há uma rosa, veja que

⁷⁴ Essa citação foi uma das responsáveis por pensar no terceiro capítulo da dissertação, Artaud enquanto uma terceira margem da linguagem.

minha língua gira sem nada. Oh, oh, oh, quão leve é meu pensamento.(...)
(ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 53).

Neste poema, Artaud mergulha profundamente na linguagem, na desconstrução linguística e na busca pela libertação de restrições. Paolo Uccello é invocado, possivelmente como uma alusão ao pintor renascentista italiano, marcando um apelo para liberar a expressão artística e linguística. A repetição insistente da palavra "língua," junto com comandos como "coma sua língua" e "eu arranco minha linguagem," denota uma tentativa de desintegração, uma ruptura com as limitações e convenções da linguagem comum. Termos como "excesso" e "mente" são reiterados, criando um ritmo que amplifica a sensação de sobrecarga mental, talvez indicando uma tentativa de transcender os limites convencionais da mente. A metáfora do "grande degelo" sugere a possibilidade de transformação ou libertação. A imagem de um pássaro que "estoura a embocadura das línguas" e dos seios que "se ramificam" insinua um renascimento, uma ruptura com as restrições impostas à expressão. A referência à rosa na mão de Artaud pode ser simbólica, associada à renovação, beleza e renascimento. Pode representar a emergência de algo novo, talvez uma expressão mais pura e liberta. A conclusão destaca a leveza do pensamento de Artaud, possivelmente indicando uma sensação de alívio ou liberdade após tentativas de se libertar das amarras linguísticas e mentais. No aspecto do ritmo e sonoridade, percebemos que o poema se destaca por uma cadência irregular, criando urgência e agitação. O uso repetitivo de palavras como "língua," "mente," e "fogo" contribui para uma sonoridade pulsante e obsessiva, enquanto termos como "fogo" e "coma" geram um ritmo hipnótico, intensificando a experiência. Isso reflete a busca de Artaud por uma expressão mais primal e libertadora, desafiando as convenções linguísticas. A estrutura do poema é fragmentada, sem uma métrica rígida, indicando a busca por liberdade expressiva e a rejeição de padrões formais. No que se refere ao vocabulário e semântica, Artaud emprega uma linguagem provocativa e expressiva. Termos impactantes, como "fogo" e "coma sua língua," transmitem emoções intensas e revelam a luta do autor contra as amarras da linguagem convencional. Figuras de linguagem, como metáforas e repetições, enriquecem a obra, enquanto a metáfora do "grande degelo" simboliza a possibilidade de transformação profunda e liberdade. A obra reflete a subjetividade única de Artaud, evidenciada por sua expressão visceral e pela tentativa de romper com as limitações linguísticas convencionais. A utilização de imagens simbólicas e surrealistas contribui para a construção de uma paisagem poética e metafórica. Artaud, em sua busca pela libertação, desafia normas e expressa sua visão singular da linguagem e do pensamento.

O “grande degelo” do qual Artaud nos fala no poema acima, corresponde a grande transformação, transmutação alegre (no sentido espinosista de aumento do *conatus*), esse momento é o do *desobramento*, onde Artaud supera sua crise como transformação radical e fundamental do signo para fora do organismo que o congela em juízos: significados, imagens, gramática, representações, etc. “A poesia não serve a nenhum poder estético. A poesia se faz uma com o irreversível colapso da linguagem e a experiência do impensável.” (UNO, 2022, p. 54). As palavras estão sempre imersas no fluxo de devir, em transformação e criando platôs dos mais diversos. Ondas oscilatórias da gagueira, entre o som fixo e idealizado como pura intensidade pulsional e corpora. A palavra é morada da vida que pulsa. No poema acima, até

a pedra que é, antes de tudo, equivalente a uma massa de angústia é atingida por uma força caótica, e que a violência, agindo sobre o vazio, dá origem a figuras metálicas, vibrantes, nesse vazio. Na pedra, existem fósforo e enxofre com os quais percebemos o calor e a luz. Uma espécie de “prisma de chamas” apodrece. (UNO, 2022, p. 54).

Uma vez que, no devaneio poético, “para o poeta, o enxofre e o fósforo alimentam o prisma das chamas.” (BACHELARD, 1994, p. 131). Nesse processo de composição/flutuação e floculação da escrita artaudiana, não se trata, pois, de um sujeito em potencial dissolução de si como – elucidaria Levinas – grãosinhos de poeira ou gotas de suor à custa do trabalho do negativo, uma vez que a subjetividade, primeira, se definiria pelo ser que se desfaz da condição de ser a partir da responsabilidade que o engaja antes de qualquer engajamento, isto é, não estamos falando sobre experiências no porvir, mas sim de algo cuja anterioridade é assustadoramente antiga a qualquer esforço consciente de memória. (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012).

Segundo Uno (2022), Artaud opera em seu poema um dinamismo do fogo, ambivalência entre diferentes estados da matéria e indeterminação, onde o discurso fragmentado, o pensamento açoitado e o corpo torturado na violência do vazio constituem tal estado fosforoso, um estado latente de uma enorme vitalidade primal e carnal. A coexistência de elementos opostos como calor e frio, “fogo frio” etc, são signos que designam seu estado de pensamento atormentado, uma “alma em crise: há a “coagulação do calor”, o “cume glacial da mente” etc”. (UNO, 2022, p. 56). E tanto o enxofre quanto o fósforo apresentam um estado de fogo concentrado, responsáveis por transformar a pedra do vazio ou da inércia no fogo das forças puras; sendo que o estado sulfuroso do qual Artaud nos fala no poema se trata do sofrimento e à respiração carnis: “um vento carnal e ressonante soprava, e o próprio enxofre era denso” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 56); e o enxofre a densidade da onda carnal da

angústia. Nessa perspectiva, Blanchot nos diz de uma passividade que supõe entre ser e não ser, o desobramento do neutro ou a ruptura silenciosa do fragmentário. Não haveria maiores problemas em designar o sem lugar de entre ser e não ser por fora ou (fora desejável) aquilo a que não acederemos, mas que desejamos, a absoluta presença, o imediato, o infinito: “o poema é o amor realizado do desejo permanecido desejo” (BLANCHOT, 1969, p. 56), aquilo que seria a dissimulação, o desastre por pensamento dissimulado. (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012, p. 92). Todos esses elementos minerais que Artaud traz a tona na maioria de seus poemas remetem a ideia daquilo que está em jogo no seu campo de criação poética: o vazio se transforma em algo novo e visceral. O fogo é signo de uma força entregue em oscilação, sempre vibrante: manifesto das forças originais que sofriam em si mesmas, cercadas por amarras, significações, determinações hostis. Um elemento ativo: “uma resistência maior da matéria, de opacidades impossíveis de atravessar”. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 56). A flutuação presente na dicotomia calor-frio que ele coloca em seus poemas, traz essa violência de um estado particular da força, onde ele é capturado, seu pensamento, de acordo com a variável do calor. Sua mente ocupa uma zona de espaços deslizantes, de devaneio poético onde dança entre esses elementos primários: gelo, fogo, terra, calor, metal, fósforo, enxofre, etc. “A terra e seus nervos e suas pré-histórias solitárias, a terra de geologias primitivas, onde se descobrem partes do mundo em uma sombra negra como o carvão. – A terra é mãe sob o gelo do fogo.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 57). Sua escrita literária é do campo do acontecimento e povoada pelo desastre, desejo e acontecer: “*Ereignis*, palavra ‘última’ do pensamento, não põe talvez em jogo senão o jogo do idioma do desejo”. (BLANCHOT *apud* EYBEN, 2020, p. 74 – *Grifos do autor*). O desejo de escrita junta significantes e pressupõe significados, está anterior ao próprio ato, a própria escrita exige do escritor determinada passividade, da qual falávamos anteriormente, e faz dele um produtor.

Esse desejo é não coincidente e se escreve para Blanchot (1980, p. 72, tradução nossa) como *desejo de morrer*; essa “potência impotente que atravessa o escrever, como o escrever é a dilaceração desejada, não desejada, sofrendo tudo até a impaciência”. Esse acontecimento desastroso fomenta a escrita e constitui o que

seria o mais próprio do corpo *suicidário*⁷⁵. (BLANCHOT *apud* EYBEN, 2020, p. 74 – *Grifos do autor*).

Desde os primeiros poemas de Artaud podemos constatar sua preocupação primeira: realizar uma alquimia de forças no campo da escrita. “A alquimia, em sua poética, é um processo ou mesmo uma tecnologia de materialização completamente concreta do que é vivido através de suas crises mentais e físicas”. (UNO, 2022, p. 57). Transformar a pedra em terra, em fogo. As palavras são máquinas produtoras de signos, logo de fogo, e opera violentamente em variação contínua. A sua “terrível doença do pensamento” da qual se diagnosticava se transformava em superação alquímica dos aspectos negativos uma vez que realizava a descoberta do fogo e das ondas no meio da crise da inércia e da paralisia que se encontrava, dessa pedra que fazia paralelo com sua dor e o estado de petrificação do seu espírito.

Todo esse Processo (ou procedimento) é visto por ele não apenas como “doença terrível”, mas também como um a experiência de cosmogonia, de geologia, de alquimia. Sua “pedra preciosa mental” se refere a uma espécie de “alquimia” que ele irá retomar mais tarde no contexto Teatro da Crueldade, e esta alquimia tem pouco de um aspecto místico. (UNO, 2022, p. 57).

O CsO da palavra poética em Artaud diz de um anônimo e nômade, longe do organismo, uma singularidade capaz de alterar as palavras para que reverberem alteridades

⁷⁵ “Questionando a união possível desse duplo genitivo do *desejo* e da *escrita*, o suicídio parece estabelecer justamente a marca infranqueável que Blanchot nomeia por desastre e que se apresenta num *mal de escrita* (EYBEN, 2017), em que a antecipação da morte retoma a aporia da impossibilidade da morte e no qual a mutilação do sentido faz da escrita um amontoado de restos que questiona a estrutura de toda escritura. Num só movimento, Blanchot (1980, p. 22, tradução nossa) apresenta a responsabilidade extremada da escrita justamente quando esta se confronta com o desejo de morrer que “libera do dever de viver, quer dizer, tem esse efeito de que se vive sem obrigação”. Nenhuma obrigação em permanecer vivo, logo, vive-se numa dicção que é a do dever responsável e não moralista. Nisso não podemos entender uma ética negativa (muito menos niilista), já que todo desastre participa de uma escrita que pertence à comunidade, à comunicação e ao sercom-o-outro, sem soberania. Toda resposta do desastre – e por resposta, a responsabilidade já se encontra compreendida nessa anterioridade ética sobre aquela ontológica – “parece permanecer também inefetiva, virtual, inconstante”, como diz Derrida acerca do espectro. E ela permanece assim porque o desejo de morrer operante com o desejo da escrita é nada mais que um “desejo que passa pelo morrer impróprio sem nele passar além de si mesmo” (BLANCHOT, 1980, p. 53, tradução nossa), tendo em vista que ele faz da propriedade da morte – sua impossibilidade possível, no dizer heideggeriano presente no texto de Blanchot – aquilo que há de mais impróprio, e o faz passando como quem ultrapassa (*passer* e *dépasser*) negativamente. Nada além de passar pelo morrer sem o anular naquilo que lhe é mais próprio. O desejo de morrer não é ainda o morrer, não é também o suicídio – que pressupõe uma passividade ativa –, mas ele constitui esse impulso de morrer que coloca em cena a perda (não a do desejo de toda especulação psicanalítica, mas a do desejo como sempre um desejo de morrer). Trata-se, por isso, de uma *hantologie* do morrer, do suicídio que reestabelece um sulco no corpo mesmo da escrita e, assim, na possibilidade da morte como tal por certo empreendimento metafísico acerca do prazo, da temporalidade e da disjunção nascente nesse desejo.” (EYBEN, 2020, p. 75 – *Grifos do autor*).

possíveis e sempre potenciais. O elemento do fogo, que aparece com frequência em seus textos poéticos é signo do desvencilhamento e saída do vazio para novos espaços rizomáticos de segmentos e redes, marcam um novo estado de pensamento, a abertura de um processo de movimentação vibrante ramificada, o fogo se dá enquanto uma figura conceitual na poesia de Artaud: “E radículas ínfimas povoavam este vento como uma rede de veias, e seu entrecruzamento brilhava. O espaço era mensurável e estridente, mas sem forma penetrável. E o centro era um mosaico de estrondos, uma espécie de duro martelo cósmico...” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 58). Toda essa alquimia de palavras tecem finas e sensíveis teias para que vibrem de acordo com as ondas que as atravessam: “A corda que deixo perfurar a inteligência que me ocupa e o inconsciente que me alimenta descobre fios cada vez mais sutis dentro de seu tecido arborescente. E é uma vida nova que renasce, cada vez mais profunda, eloquente, enraizada.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 58).

Podemos observar que esse processo de composição da poética artaudiana com sua série de transformações catastróficas através da crise do pensamento e dos nervos, passa por um processo que marca o movimento de *désœuvrement*, primeiro é necessário a desobra, isso se dá no estágio inicial, em que Artaud com as palavras fragmentadas, despedaçadas, destrói o estado de pedra, de vazio, para logo depois se fazer obra, em que o vazio e estado de petrificação se transforma em um corpo molar, plástico, ganham forma figuras mais sutis, flexíveis, moldáveis, móveis e oscilantes como as cordas, os filamentos, se transformam em *ritornelos* no pensamento.

Em Blanchot, “a única explosão é um livro” (BLANCHOT, 1980, p. 16), o fragmento é o estilhaço de uma obra sob a atração do desobramento desde que a ruína da obra, sob a escritura do desastre, deixe ainda a obra no estado, mas de modo que a ironia, a dissimulação a subtraiam de sua unidade. Temos no fragmento anterior novamente o “redizê-lo e calá-lo redizendo-o”, (...) o desastre é dito por “a grande dissimulação: quando tudo é/está dito, é/está redito e calado” (BLANCHOT, 1980, p. 77). O silêncio do cético não poderia ser a ingenuidade de um recusar as palavras, mas a repetição que deseja esvaziá-las do sentido. Que o vazio seja sentido do sentido, o sussurro que a escuta não poderia ignorar, mas também não poderia saber, o desejo indesejável da vertente neutra do ir-e-vir (*ressassement*) do sentido. (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012, p.96).

Ao se fazer obra, a escrita artaudiana cria novas dobras, em que as cordas produzidas vão criando uma cadeia rizomática de agenciamentos ainda mais sensíveis, parindo sempre novos movimentos, oscilando de modo cada vez mais dinâmico, para que seja riscada um cartografia escrita que capte as intensidades que Artaud nomeia de “forças brutas da natureza”. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 59). Uma cartografia rizomática, ela espraia as forças pelo amplo espaço da criação, “como raízes na terra.” (UNO, 2022, p. 59). Palavra-

fratura, esvaziada, fragmentada, fragmentária, despedaçada, deslocada, desobrada, obrada, dobrada, soprada, redobrada, proliferada, espriada, enraizada na ser da terra, da gente que também é terra: palavra que povoa, palavra-povoada.

Assim como uma aranha que tece sua trama
Com os filamentos de almas reconhecidas. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 59).

O fragmento do poema exibe uma concisão notável, limitando-se a apenas dois versos, uma característica distintiva nas composições de Antonin Artaud. Nessa brevidade, chama a atenção a precisão e a economia vocabular, elementos que contribuem para a intensidade emocional da obra. A metáfora presente evoca a imagem de uma aranha que tece sua trama com os "filamentos de almas reconhecidas". Essa representação da aranha é profundamente simbólica, sendo associada à criação, à conexão e, por vezes, à captura. Aqui, a trama sugere as relações intrincadas entre as almas ou as experiências humanas. O termo "filamentos" indica uma conexão delicada e quase imperceptível, enquanto "almas reconhecidas" implica uma familiaridade ou afinidade entre essas entidades. A expressão "almas reconhecidas" sugere uma ligação pré-existente, talvez espiritual ou emocionalmente mútua, e a metáfora da aranha tecendo pode representar poeticamente essa interconexão. A trama resultante pode ilustrar as complexidades inerentes às relações humanas, também podendo ser interpretada como um ato criativo, onde experiências e almas se entrelaçam para formar uma narrativa mais abrangente. A escolha de palavras como "filamentos" evoca uma sensação de sutileza e delicadeza na conexão entre as almas, contrastando com a imagem mais robusta de uma teia de aranha. Artaud parece sugerir que as interações entre as almas formam uma trama intrincada na tapeçaria da existência, refletindo sua abordagem única e filosófica. A beleza desse verso reside em sua ambiguidade, permitindo interpretações diversas que incluem laços de amor, compartilhamento de sofrimento, conexões espirituais e a complexidade da experiência humana. Em relação à forma e estrutura, Artaud, como de costume, rompe com convenções métricas tradicionais, resultando na ausência de uma métrica regular ou padrão rítmico discernível. Essa liberdade formal destaca a natureza não convencional da expressão artística de Artaud. Apesar da brevidade, o trecho sugere continuidade e fluidez, evocando o movimento contínuo de uma aranha que tece. O ritmo sutil, combinado com escolhas cuidadosas de palavras como "tece" e "filamentos," contribui para uma sonoridade que reflete o movimento delicado da aranha, reforçando a atmosfera da ação contínua. O vocabulário é simbólico, com a aranha representando simbolicamente o artista, enquanto "filamentos de

almas reconhecidas" sugere uma conexão íntima entre o autor e aqueles envolvidos na trama poética.

É rigor cósmico de uma geometria sem espaço, linha de fuga que atravessa os pontos fixos e limiares, abre rachaduras, para os focos de luz entrar, assim como aqueles que entram nas manhãs de sol pelas frestas dos telhados, e desenham com a poeira dançante, uma linha que sonde o espaço ao desnaturalizá-lo, de modo que as membranas, os limiares atravessados, forjem-se enquanto uma espaço sem geografia ou uma outra geometria intensiva, é um tornar-se a própria linha flutuante, que atravessa, que não ocupe um espaço, uma “distribuição nômade”⁷⁶, segundo Deleuze e Guattari, ou seja, não produzir territórios no espaço. Nas palavras de Artaud:

Veremos fumegar as articulações das pedras, e arborescentes buquês de olhos mentais se cristalizarão em glossários, então, veremos meteoros de pedra caírem, veremos cordas, compreenderemos a geometria sem espaço, e aprenderemos o que é configuração da mente, e compreenderemos como eu perdi a cabeça. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 60).

Neste verso de Artaud, a linguagem está impregnada de simbolismo e imagens surreais, características marcantes de seu estilo poético. A imagem de "fumegar as articulações das pedras" sugere uma transformação ou atividade intensa nas próprias bases, como se as pedras estivessem vivas, podendo também simbolizar uma alteração na estrutura fundamental da realidade. A expressão "arborescentes buquês de olhos mentais" evoca uma imagem poética e surreal, indicando uma proliferação de formas complexas e visões mentais. A associação de "olhos mentais" sugere percepções interiores, talvez revelando a profundidade da visão interior ou da consciência. A queda de "meteoros de pedra" pode ser interpretada como eventos impactantes ou revelações intensas. A combinação de elementos celestiais (meteoros) com a solidez das pedras cria uma tensão entre o etéreo e o terreno, possivelmente simbolizando a fusão de opostos. A menção de "cordas" pode sugerir conexões ou relações, enquanto a "geometria sem espaço" aponta para uma compreensão além das limitações convencionais, referindo-se a uma compreensão transcendental da realidade ou da mente. A referência à "configuração da mente" implica uma compreensão da estrutura interna da mente ou da consciência. A declaração "perder a cabeça" pode ser interpretada de maneiras diversas, como uma perda de sanidade, uma libertação das restrições mentais ou até mesmo uma experiência mística. Artaud usa uma linguagem surreal e simbólica para transmitir suas ideias,

⁷⁶ Deleuze e Guattari nos dizem em *Diferença e Repetição* (2006, p. 67): “Aí já não há partilha de um distribuído, mas sobretudo repartição daqueles que se distribuem num espaço aberto ilimitado ou, pelo menos, sem limites precisos”. Isso consiste em distribuir sem contar ao invés de ocupar contando. (UNO, 2022, p. 60).

desafiando as convenções e convidando o leitor a explorar o significado para além das interpretações literais. O verso sugere uma busca por uma compreensão mais profunda da realidade e da mente, incorporando elementos cósmicos e uma quebra das limitações convencionais. A riqueza de imagens e simbolismos neste verso permite interpretações diversas. Artaud parece estar desafiando o leitor a explorar o significado em um nível mais amplo, além das interpretações literais. Quanto à forma e estrutura, Artaud não se prende a uma métrica regular ou estrutura convencional, destacando a liberdade expressiva. A estrutura fragmentada contribui para a atmosfera disruptiva do poema. Apesar da ausência de uma métrica rigorosa, há um ritmo próprio derivado da escolha cuidadosa de palavras e da repetição, contribuindo para a intensidade surreal do texto. O uso de aliterações e assonâncias cria uma cadência única que ecoa a natureza visceral das reflexões. Em relação ao vocabulário e semântica, as imagens de "articulações das pedras", "buquês de olhos mentais" e "meteoros de pedra" são simbólicas, desafiando a lógica convencional e evocando um mundo surreal. A expressão "configuração da mente" destaca a preocupação de Artaud com a compreensão da mente e da consciência, enquanto "perder a cabeça" sugere uma variedade de interpretações, da perda de sanidade à busca pela transcendência. A linguagem é emotiva e subjetiva, com o uso de verbos no futuro sugerindo uma jornada temporal e uma expectativa de descoberta. A primeira pessoa do singular confere uma dimensão pessoal e confessional ao poema, revelando a experiência íntima do autor.

No verso citado, Artaud se refere a negação do “espaço homogêneo organizado e devir puro movimento ou pura vibração como se o espaço não existisse mais. (...) uma linha que se move sem parar de um ponto a outro. Dessa linha de fuga que surge um outro tipo de espaço.” (UNO, 2022, p. 60). A vibração é algo imanente a essas linhas e faz do pensamento como gradação da intensidade: “A *linha* de meus estado é, atualmente, a mesma com uma simples diferença de intensidade e grau”. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 63 – *Grifos do autor*). Pela criação dessas linha de fuga, ele engendra novos espaços através da sua própria escritura. Espaços heterogêneos e infinitos. Se há fronteiras nesse espaço, seriam outras formas de linha “sem geometria”, dobras de outras dobras, dobrando e redobrando infinitamente, segundo Uno (2022), seriam apenas membranas que o separam em células informes que criam espirais, movimento em turbilhão de forças abertas que caracterizam o espaço vital de Artaud, toda a importância do mais potente pensamento:

está membrana lubrificante continuará a flutuar no ar, esta membrana de duas espessuras, de múltiplos graus, com uma infinidade de fissuras, esta membrana de duas espessuras, de múltiplos graus, com uma infinidade de fissuras, esta membrana melancólica e vítrea, mas tão sensível, também tão pertinente, tão capaz de se

multiplicar, se desdobrar, girar com sua cintilação de fendas, de sentidos, de narcóticos, de irrigações penetrantes e virais. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 61).

Neste fragmento, Antonin Artaud utiliza uma linguagem rica e metafórica para descrever uma entidade poética que parece transcender a realidade física. A "membrana lubrificante" pode ser interpretada como uma fronteira entre diferentes estados ou dimensões, com o termo "lubrificante" sugerindo uma superfície suave e fluída, indicando uma transição facilitada entre diferentes estados de ser. A repetição dessas características intensifica a ideia de complexidade e multiplicidade. A "membrana" não é simples; ela possui camadas, graus variados e inúmeras fissuras, o que pode representar a complexidade intrínseca à existência. Os adjetivos "melancólica" e "vítrea" adicionam uma dimensão emocional à membrana, sugerindo uma qualidade triste e frágil. A escolha de "vítrea" pode indicar uma transparência, como se a membrana permitisse uma visão através dela. A membrana é dotada de características humanas, como sensibilidade e pertinência. A capacidade de "se multiplicar" pode sugerir uma expansão ou proliferação, talvez uma representação da vida e da criatividade. Expressões como "desdobrar", "girar", "cintilação de fendas", "sentidos", "narcóticos", "irrigações penetrantes e virais" adicionam movimento, dinamismo e complexidade à descrição da membrana. A "cintilação de fendas" evoca uma luz penetrante através das aberturas, enquanto a referência a "narcóticos" sugere uma influência alteradora da mente. "Irrigações penetrantes e virais" aponta para uma expansão contínua. Artaud utiliza uma linguagem sensorial e poética para criar uma atmosfera única e complexa. As imagens sugerem uma realidade fluida, dinâmica e repleta de potencialidades. A membrana pode ser interpretada como um símbolo para fronteiras permeáveis entre estados de consciência, entre o físico e o metafísico, ou até mesmo entre a vida e a morte. O trecho reflete a visão de Artaud sobre a multiplicidade e a riqueza de camadas na experiência humana, desafiando conceitos tradicionais e explorando o potencial infinito da existência.

Artaud nos remete a uma fascinação pela força de desobediência da linguagem tanto quanto pela estranheza de sua fala. "(...) A contradição é também sua essência, do mesmo modo que ele combate todo dogmatismo (...) reenviando a um 'dogmatismo' tão absoluto que toda afirmação está ameaçada" (BLANCHOT, 2010, p. 358 – *Grifos do autor*). Sua escrita é uma dança manifesta que manifesta a possibilidade e a impossibilidade de dançar, na medida em que as linhas formuladas por seu pensamento-escrita condicionam apenas a contiguidade de seu deslocamento. Assim, já não é mais necessário um palco ou uma música para que pudesse dançar, não necessita mais de homogeneidade, de algo que distribua o território em espaços,

sua melodia é tocada pelos eventos aleatórios da impossibilidade que pesa a nervura de seu ser-pensamento e sopra ventos que o fazem flutuar e deslizar em movimento contínuo pelos mais diversos platôs: materiais ou imateriais.

Aquele fluxo, aquela náusea, aquelas tiras: é aqui que começa o fogo. O fogo das línguas. O fogo tecido nas franjas das línguas, no reflexo da terra que se abre como um útero que está prestes a dar à luz, com entranhas de mel e açúcar. Com todo o seu corte obscuro aquela barriga flácida boceja, mas o fogo boceja acima com línguas retorcidas e ardentes que carregam fendas na ponta como sede. Aquele fogo se torcia como nuvens na água límpida, com a luz ao lado que traça uma linha reta e alguns cílios. E a terra entreaberta por toda parte mostra segredos áridos. Segredos como superfícies. A terra e seus nervos, e suas solidões pré-históricas, a terra das geologias primitivas, onde partes do mundo são descobertas em uma sombra

negra de carvão. A terra é mãe sob o gelo do fogo. Olhe para o fogo nos Três Raios, coroado por sua juba de olhos enxameados. Miríades de miriápodes de olhos. O centro ardente e convulsivo desse fogo é como a ponta esquartejada do trovão no topo do firmamento. Centro de convulsão branca. Um brilho absoluto no tumulto da força. A assustadora ponta de força que racha com um rugido azul. Os Três Raios formam um leque cujos ramos caem retos e convergem para o mesmo centro. Esse centro é um disco leitoso coberto por uma espiral de eclipses.

A sombra do eclipse forma uma parede sobre os zigue-zagues da alta alvenaria celeste.

Mas acima do céu está o Cavalo Duplo. A evocação do Cavalo é embebida à luz da força contra um fundo de parede deteriorada e espremida para a trama. A trama de seu seio duplo. O primeiro dos dois é muito mais estranho que o outro. Ele capta o brilho do qual o segundo é apenas a sombra pesada.

Mais baixo ainda que a sombra da parede, a cabeça e o peito do cavalo projetavam uma sombra como se toda a água do mundo estivesse levantando o buraco de um poço.

O ventilador desdobrado domina uma pirâmide de picos, um imenso concerto de vértices. Uma ideia de deserto paira sobre aqueles vértices acima dos quais flutua uma estrela desganhada, horrivelmente, inexplicavelmente suspensa. Suspenso como bem no homem ou mal no comércio homem-a-homem, ou morte em vida. Força de rotação das estrelas.

Mas por trás daquela visão do absoluto, daquele sistema de plantas, de estrelas, de terrenos quebrados até o osso, por trás daquela floclação ardente de germes, daquela geometria de buscas, daquele sistema giratório de vértices, por trás daquele arado afundado no espírito e daquele espírito que separa suas fibras, e descobre seus sedimentos, por trás daquela mão do homem, em suma, que deixa seu polegar duro impresso e desenha seus tateamentos, por trás daquela mistura de manipulações e cérebros e daqueles poços em todas as direções da alma e daquelas cavernas na realidade, ergue-se a Cidade murada, a Cidade imensamente alta para a qual todo o céu não é suficiente para fazer um telhado onde as plantas crescem na direção oposta e com a velocidade de descartar estrelas.

Aquela cidade de cavernas e muros que projeta arcos perfeitos sobre o abismo absoluto e subsolos como pontes. Como você gostaria que na concavidade daqueles arcos, no arco daquelas pontes, inserisse a curva de um ombro excessivamente grande, de um ombro no qual o sangue se difunde. E coloque seu corpo em repouso e sua cabeça em que você se deita

Os sonhos
resmungam na borda daquelas bordas gigantescas onde o firmamento é cambaleante.

Pois um céu bíblico está lá em cima, onde as nuvens brancas deslizam. Mas as ameaças suaves dessas nuvens. Mas as tempestades. E aquele Sinai de onde deixaram espreitar as pavesas. Mas a sombra que a terra projeta e a iluminação opaca e esbranquiçada. Mas finalmente aquela sombra em forma de cabra e aquela cabra. E o coven das Constelações.

Um grito para pegar tudo isso e uma língua para me enforcar. Todos esses refluxos começam comigo.

Mostre-me a inserção da terra, a dobradiça do meu espírito, o nascimento atroz das minhas unhas. Um bloco, um imenso bloco artificial me separa da minha mentira. E esse bloco tem a cor que todo mundo quer.

O mundo deixa sua baba ali como o mar nas rochas e como eu com os refluxos e refluxos do amor.

Cachorros, vocês terminaram de rolar suas pedrinhas sobre minha alma. Eu. Eu. Vire a página sobre os escombros. Eu também estou ansioso pelo scree celestial e pela praia sem mar. É necessário que esse fogo comece em mim. Aquele fogo, aquelas línguas e as cavernas da minha gestação. Deixe os blocos de gelo encalharem sob meus dentes novamente. Meu crânio é grosso, mas minha alma é lisa, um coração de matéria que encalhou.

Não tenho meteoros, não tenho foles em chamas. Procuro na garganta nomes e algo como a aba vibrante das coisas. O cheiro do nada, um cheiro de absurdo, o esterco da morte total. O humor leve e raro. Eu também espero apenas o vento. Se se chama amor ou miséria dificilmente me fará encalhar, exceto em uma praia de ossos. (*A bigorna das forças*, ARTAUD, s.d.).

Neste excerto de Antonin Artaud, emergem imagens poderosas e simbolismo, revelando a intensidade e complexidade de seu pensamento. A menção ao "fluxo" e à "náusea" sugere uma experiência visceral e existencial, enquanto as "tiras" podem ser interpretadas como fragmentos ou partes desintegradas da realidade. O "fogo" que se inicia aqui pode simbolizar paixão, criatividade ou uma força transformadora. A descrição da barriga flácida sugere uma imagem de decadência ou falta de vitalidade, contrastando com o "fogo bocejando" acima, com línguas retorcidas e ardentes, que pode representar uma energia ou força buscando expressão apesar da apatia. Termos como "Três Raios", "Cavalo Duplo" e "Estrela Desgrenhada" evocam imagens mitológicas ou cósmicas, carregando o poema de simbolismo.

A "Cidade murada" pode simbolizar uma estrutura social ou psicológica, enquanto as "plantas que crescem na direção oposta" indicam dinâmicas de contracorrente, resistência ou transformação. Imagens como a do eclipse sugerem interrupção temporária ou obstrução, enquanto a "sombra da parede" indica uma barreira entre diferentes estados ou dimensões. O poema aborda dualidades entre fogo e terra, criação e destruição, vida e morte. As imagens do Cavalo Duplo, dos Três Raios e da Cidade murada adicionam complexidade, sugerindo uma busca pela transcendência e exploração dos limites da existência humana. Na métrica e estrutura, Artaud adota uma forma livre, refletindo sua liberdade expressiva. A cadência peculiar, marcada pela repetição de palavras e imagens, intensifica a atmosfera surrealista. O ritmo é impactante, com sonoridade peculiar, aliterações e assonâncias contribuindo para a musicalidade do texto. No aspecto temático, o poema explora dualidades entre fogo e terra, criação e destruição, vida e morte. As imagens evocativas, como as do Cavalo Duplo e da Cidade murada, sugerem uma busca pela transcendência e uma exploração dos limites da existência humana.

EXPERIÊNCIA-LIMITE COMO EXPERIÊNCIA DO FORA, A ESCRITA FRAGMENTÁRIA E A ESCRITURA DO DESASTRE – SOBRE A IMPOSSIBILIDADE

Mas foi preciso então que ela (a língua) passasse por um terrível mutismo, passasse pelas mil trevas densas de uma palavra assassina. Ela passou sem se dar palavras para aquilo que havia tido lugar. Mas ela passou por esse lugar do Evento. Passou e pôde novamente retornar ao dia, enriquecida de tudo isso. Foi nessa linguagem que, durante esses anos e os seguintes, eu tentei escrever poemas. (CELAN *apud* BLANCHOT, 2002, p.101).

A *experiência-limite* é um conceito elaborado por Maurice Blanchot, que se refere à experiência que se retira para além dos limites, onde o limite é o impossível. Em outras palavras, a *experiência-limite* é aquela que desafia e ultrapassa os limites do que é considerado possível ou aceitável. Fala-se de uma forma de escrita que busca o contato com o impossível, o inexprimível, o desastre. Isso confronta com o impossível, o inexprimível, o irrepresentável. É uma experiência que desafia a pensar o que está fora dos limites da razão, da linguagem, da identidade. Para Blanchot, em sua busca pela apreensão da experiência, vê através da escrita uma forma de experimentar o limite, aquilo que escapa ao impossível, de se

aproximar do silêncio que não cessa de falar. A escrita seria uma espécie de gesto que se anula ao se realizar, que se desfaz ao se fazer. O escritor é aquele que se expõe ao nada, ao vazio, ao abismo da obra. A *experiência-limite* é uma experiência de morte, de silêncio, de ausência, de repetição, de fragmentação e de aniquilação do autor e da obra. É também uma experiência de liberdade, de ruptura, de transgressão, de criação e de comunicação com o outro, marcando uma experiência paradoxal, que desafia a razão, a linguagem e a representação.

Em uma conversa com Bataille, relatada em *L'Expérience intérieure*, Blanchot afirma que a experiência é autoridade. Ademais, em *L'Écriture du désastre*, ele acrescenta que a *experiência-limite* é destituída da experiência e descartada a autoridade que poderia lhe ser atribuída. Tanto a experiência interior quanto a *experiência-limite* estão relacionadas com a escrita: escrever até o extremo do possível (Bataille); *A escritura do desastre* (Blanchot). Assim, a discussão sobre a experiência interior em Bataille como “viagem ao extremo do possível” resultará metamorfoseada na experiência-limite em Blanchot, que passa a ser a própria experiência (não experienciada, fora do fenômeno) do desastre, conforme já dito no capítulo anterior.

Segundo Blanchot (2007), quando um homem decide questionar-se radicalmente, ele encontra a *experiência-limite*. Essa decisão, que envolve todo o seu ser, expressa a impossibilidade de encontrar consolo ou verdade em qualquer coisa, seja nos interesses ou resultados da ação, nas certezas do conhecimento ou da crença. É um movimento de contestação que percorre toda a história, mas que, às vezes, se fecha em um sistema, às vezes penetra o mundo e termina em um além do mundo onde o homem confia em um termo absoluto (Deus, Ser, Bem, Eternidade, Unidade) - e em todos os casos renuncia a si mesmo. Para Blanchot, é “a paixão do pensamento negativo⁷⁷ [que] promete ao homem o acabamento de si próprio.” (BLANCHOT, 2007, p.186) Ou seja, a ação que leva ao futuro é, na verdade, apenas a “negatividade” pela qual, ao negar sua natureza e negar-se como ser natural, o homem se torna livre e se produz ao produzir o mundo, isto é, cria a si mesmo ao criar o mundo. (BLANCHOT, 2007) “O homem atinge o contentamento pela decisão de um descontentamento incessante, ele se realiza, pois vai até o fim de todas as suas negações.” (BLANCHOT, 2007, p.187). Isso significa que a linguagem tem o poder de negar a realidade ao mesmo tempo em que cria uma realidade através do discurso. Pode-se afirmar, então, que para Blanchot, a negação é uma condição da literatura, uma vez que é necessário negar o real para a construção de uma (ir)realidade fictícia. A criação desse outro mundo possível, que está

⁷⁷ A singularidade da ideia de negatividade em Blanchot tem sua origem no pensamento hegeliano, na dialética do senhor-escravo, e se desdobra em diálogo com vários outros pensadores, como Nietzsche, Heidegger, seus antecessores, e Georges Bataille e Emanuel Lévinas, seus contemporâneos.

ao avesso, uma outra realidade, é sempre em relação ao real, irreal. Nasce da negação de todas as realidades particulares, devido ao fato de

por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, nada. (BLANCHOT, 1997, p.305).

Tem-se, então, que para Blanchot, esse todo, ou nada, que se dá através da escrita literária, não reside apenas no campo das ideias, mas se realiza enquanto acontecimento. O homem não esgota sua negatividade na ação, nem transforma todo o seu nada em poder. Ele pode alcançar o absoluto ao se igualar ao todo e se tornar consciente dele, mas mais extremo do que esse absoluto é a paixão do pensamento negativo. Essa paixão é capaz de introduzir a questão que suspende a resposta, mesmo diante da realização do todo, e manter a outra exigência que, sob a forma de contestação, dá um novo impulso ao infinito. (BLANCHOT, 2007). Eis o que Blanchot chama de desejo.

Para Blanchot, a *experiência-limite* é “o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, a pura falta, ali onde, no entanto, há consumação do ser.” (BLANCHOT, 2007, p.187). É diante dessa falta, da sua própria falta, que a palavra literária encontra seu ser, só se realiza afirmando o não ser do mundo. A sua possibilidade está contida nessa afirmação da sua própria falta. A (im)possibilidade da literatura está justamente em fazer da presença uma ausência: tornar presente aquilo que não poderia estar presente. “Quando eu falo, reconheço que só existe palavra porque o que ‘é’ desapareceu no que o nomeia, fulminando para se tornar a realidade do nome: a vida desta morte, eis o que é admiravelmente a palavra (...).” (BLANCHOT, 1969, p.50). Caráter paradoxal e ambíguo da linguagem literária, pois é diante do desaparecimento que as coisas se revelam enquanto presença, ou seja, a obra só se torna obra quando se desobra. Para se realizar é necessário provocar a sua própria ruína. Quando se fala de desobramento, fala-se da negação como condição de criação na literatura. É na sua irrealização que se realiza.

Se podemos falar que a linguagem literária aparece em face ao desaparecimento do sujeito – que ocorre no momento da passagem do “eu” ao “ele” e, portanto, contrária ao cogito que se afirma em si – é porque essa relação não faz um caminho de interioridade, como o cartesiano, mas sim de exterioridade. (DIONIZIO, 2020, p.122).

Equivale dizer que a linguagem literária em sua relação com o exterior faz surgir a irrealidade, o campo amplo do imaginário. Não se trata de um simples acesso a uma exterioridade como um outro, ao contrário disso, é “um abandono do sujeito para uma

abertura ao que está “Fora”, ao “Fora de si” e da linguagem comum.” (DIONIZIO, 2020, p.122). Veja o que diz Blanchot:

A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. Mas vejamos por que podemos emprestar ao homem aquilo que chamaremos ainda (erroneamente) essa “possibilidade”. Não se trata de extorquir uma última recusa a partir do descontentamento vago que nos acompanha até o fim; não se trata tampouco desse poder de dizer não, pelo qual tudo se faz no mundo, cada valor, cada autoridade sendo derrubada por outra, cada vez mais extensa. O que está implícito em nossa proposição é absolutamente outra coisa, exatamente isto: que ao homem, tal como é, tal como será, pertence uma falta essencial de onde lhe vem esse direito de se colocar a si próprio sempre em questão. E reencontramos nossa observação precedente: o homem é esse ser que não esgota sua negatividade na ação, de modo que, quando tudo está acabado, quando o “fazer” (por meio do qual o homem também se faz) se consuma, quando portanto o homem nada mais tem a fazer, é necessário que exista – como o exprime Georges Bataille com a mais simples profundidade – em estado de “negatividade sem emprego”, e a experiência interior é a maneira pela qual se *afirma* essa negação radical que não tem mais nada a negar. (BLANCHOT, 2007, p.187-188 – *Grifos do autor*).

Assim, para Blanchot (2007), é a partir do excesso de morrer, através desse poder, negando a natureza, que ele, o homem, construiu o mundo, começou a trabalhar, tornou-se produtor e autoprodutor. O homem é dotado de uma capacidade de morrer que ultrapassa em muito, e de certa forma infinitamente, o que é necessário para entrar na morte. A partir do momento que o homem se descobre ligado a um movimento em que pressente o excesso de nada, esse vazio inutilizável, movimento que

a cada vez que um homem morre, o faz sofrer infinitamente, se deixa-se tomar pelo infinito do fim, então tem que responder a uma exigência, não mais de produzir, mas de despendar, não mais de triunfar, mas de fracassar, não mais de realizar obras e falar utilmente, mas de falar em vão e de tornar-se ocioso, exigência cujo limite está dado na “experiência interior”. (BLANCHOT, 2007, p.188).

A experiência-limite coloca então um problema em evidência:

como o absoluto (sob a forma de totalidade) pode ainda ser superado? Como o homem, tendo atingido o cume graças à sua ação, poderia – ele o universal, ele o eterno, sempre consumando-se e sempre consumado, e repetindo-se num Discurso que nada faz a não ser falar-se sem fim – não ater-se a essa suficiência e, como tal, pôr-se em questão? (BLANCHOT, 2007, p.189).

Blanchot responde que não pode. Porém, entende-se que a experiência interior requer um acontecimento que não pertence à possibilidade. Uma vez que ela cria um pequeno espaço, abre uma brecha, no ser acabado, completo, permite que tudo possa transbordar e se depositar, acumular através de um acréscimo que escapa e excede, de maneira inesperada e surpreendente, fruto do acaso. (BLANCHOT, 2007).

Quando Blanchot reflete sobre a experiência em Artaud, diz: “por que, então, escreve poemas? Por que não se contentar em ser um homem usando a língua para fins comuns? (BLANCHOT, 2013, p.50). Na obra *Da clausura do fora ao fora da clausura*, Peter Pál Pelbart responde a essa questão dizendo que a experiência poética constitui o “ponto em que coincidem a realização da linguagem e seu desaparecimento”. (PELBART, 1989, p.75).

O pequeno poeta celeste
Abre as persianas de seu coração
Os céus se entrechocam. O esquecimento
Desenraíza a sinfonia

Palafreireiro da casa louca
Que te deixa guardar os lobos
Não suspeite dos coléricos
Que se encobrem sob a grande alcova
Da cúpula que pende sobre nós.

Em consequência silêncio e noite
Amordace toda impureza
O céu de grandes entrelaces
Avança ao carrefour de ruídos

A estrela come. O céu oblíquo
Abre seu voo em direção aos cumes
A noite varre os dejetos
Do repouso que nos continha

Sobre a terra uma lesma
Saúda dez mil brancas mãos
Uma lesma rasteja ali
Onde a terra se dissipou

Ora os anjos voltavam à paz
Que nenhuma obscenidade chamadas
Quando se eleva a voz real
Do espírito que os chamava

O sol mais baixo do que o diabólico
Vaporizava todo o maravilhado
Um sonho estranho e no entanto claro
Nascia sobre a terra em derrota

O pequeno poeta perdido
Deixa a sua posição celeste
Com a ideia de um além-terra
Encerrado em seu coração áspero

Duas tradições se encontraram
Mas nossos pensamentos arraigados
Não tinham o lugar merecido

Experiência a recomençar.
(ARTAUD, 2017, p.29-30).

No poema acima temos que Artaud desdobra-se numa visão desenfreada e desafiante da realidade, entrelaçando imagens e símbolos em um caos onde o sagrado se choca com o profano, o sublime dança com o grotesco. O epicentro poético orbita em torno da condição humana, envolta em angústia, conflito e uma incessante busca por significado. Ao analisar globalmente o poema, podemos perceber uma atmosfera de desordem e conflito, expressa através de imagens surreais e simbolismo. A dualidade entre o celestial e o terreno, juntamente com elementos como a cúpula, a lesma e a alcova, cria um cenário poético complexo. A temática central parece girar em torno da busca humana por significado e transcendência, enquanto enfrenta conflitos internos e externos. A figura do pequeno poeta celeste pode representar a fragilidade da condição humana diante de forças cósmicas ou sociais. Com relação a forma e estrutura, temos a estrutura irregular do poema, sem um padrão métrico rígido, sugere uma liberdade formal. Isso pode refletir a natureza disruptiva e experimental do autor, típica do movimento vanguardista ao qual Artaud estava associado. No que se refere a ritmo e sonoridade, Artaud mergulha nas sonoridades e significados das palavras, gerando um efeito de estranheza e tensão. Apesar da falta de um ritmo regular, a escolha vocabular e a disposição das palavras ainda contribuem para uma certa musicalidade. O ritmo, neste caso, pode ser mais associado à cadência dos significados e à ressonância simbólica do que a um padrão métrico convencional. A linguagem, poética e enigmática, recusa-se a ser enredada por formas fixas ou padrões regulares. Sobre o vocabulário e semântica temos que o vocabulário escolhido por Artaud é denso e carregado de significado simbólico. Termos como "esquecimento", "sinfonia", "coléricos" e "alcova" não só criam imagens evocativas, mas também acrescentam camadas de interpretação ao poema. O poema também é rico em figuras de linguagem, como metáforas e personificações. A imagem da lesma saudando "dez mil brancas mãos" é um exemplo de personificação que adiciona um toque surreal e provocativo à obra. Considerando a inclinação de Artaud para o teatro como forma de crítica social, é possível encontrar implicações sociopolíticas no poema. A referência à casa louca, por exemplo, pode ser interpretada como uma crítica às estruturas sociais convencionais. O minúsculo poeta celeste, ícone de fragilidade e anseio humano, emerge como símbolo diante de um universo hostil e insondável. O poema, permeado por uma crítica social contundente, desvela a sociedade como opressora e alienante aos olhos do autor. Artaud, como arauto das vanguardas do século XX, propõe uma quebra radical com as

convenções estéticas e ideológicas dominantes, almejando uma expressão mais autêntica e libertadora. Escrito em um contexto específico, os temas explorados por Artaud transcenderam as barreiras temporais. A busca pela transcendência e a resistência contra a ordem estabelecida continuam ressoando, conferindo uma relevância atemporal à sua poesia, ecoando vigorosamente até os dias de hoje.

Ao passo que Artaud tenta expressar, através de palavras, o seu pensamento, o seu grito mudo que está explodindo dentro de si, ele cria um outro universo em que se distancia de si, buscando um “outro” que escapa à representação clássica. É nesse momento fugaz que para Blanchot, a linguagem ganha uma roupagem de linguagem cotidiana, voltada a utilidade, que a linguagem literária tem passagem para o *fora*. “No meio desta miséria sem nome, há lugar para um orgulho, que tem também uma face de consciência. É se assim o quisermos, *o conhecimento pelo vazio*, uma espécie de grito abafado e que, ao invés de subir, desce.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.28 – *Grifos do autor*) Vê-se mais uma vez, nesse trecho do Artaud, a potência do vazio que lhe é angustiante, tal como a sensação de morte, e essa necessidade de tentar expressar seu pensamento diante da impossibilidade de pensar e a dor em pensar a própria dor. “a questão é saber se é melhor escrever isso mesmo ou não escrever mais nada.” (ARTAUD, 2017, p.28) O próprio ato de escrever em que Artaud insiste em descrever ou transcrever o estado da dor, gera um estado novo, desconhecido, na medida em que produz um outro tipo de pensamento, sem imagens, ou formas, criados a partir da impossibilidade de pensar, essa impossibilidade que causa dor, é sentida na carne e observada até o seu limite. Segundo Uno (2022, p.29), “A intensidade do vazio destrói o pensamento, mas este mesmo vazio engendra, através de uma escrita poética, algo novo e que se consolida, pouco a pouco, como um novo tipo de pensamento.” Em seus poemas, Artaud não tenta criar uma valorização da sua experiência interior, ou extirpar essa dor, mas busca um pensamento mesmo afirmando “eu não consigo pensar”, ele sempre retoma a força para pensar sua dor, intensifica e elabora essas experiências agonizantes para fazer surgir uma outra força a partir do desequilíbrio crítico e a paralisia insuportável do pensamento. Como no poema acima, em que tenta falar, descrever, transcrever sobre o grito e como é sentido. É a partir dessa oscilação repetitiva do pensamento entre essa paralisia insuportável e a reflexão realizada no extremo da dificuldade que o pensamento se transforma e faz surgir uma espécie de máquina pensante em sua pureza, em que o pensamento sustentado sobre o pensável e todas as operações racionais da máquina pensante são fissuradas, rejeitadas, refeitas. Todas essas experiências inevitáveis do pensamento e do corpo conduzem Artaud a uma ressignificação da

linguagem, remetem-no ao problema do signo e da linguagem. Ele tem uma obsessão em seus textos poéticos por essa linguagem paralisada, congelada, podre.

Sob os seios da terra horrenda
deus-a-cadela se retira,
seios da terra e água congeladas
que apodrecem sua língua oca.
(ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.41).

O verso acima explora temas relacionados à divindade, feminilidade e decadência. A dualidade entre o divino e o terreno, juntamente com a alusão à língua em decomposição, sugere uma análise da deterioração e ambiguidade divina. Artaud evoca uma imagem visceral e impactante, personificando a terra como uma entidade feminina, exemplificada pelos "seios da terra horrenda". A atmosfera é carregada de intensidade e desconforto, indicando uma relação complexa com a divindade. No que diz respeito à forma e estrutura, o verso não segue uma métrica rígida, mas a escolha específica de palavras confere-lhe uma estrutura concisa e impactante. A quebra das expectativas formais é uma característica comum nas obras de Artaud. Quanto ao ritmo e sonoridade, a aliteração em "seios da terra" contribui para uma musicalidade única. O uso de termos como "horrenda" adiciona uma qualidade sonora que ressoa com a intensidade e estranheza frequentemente presentes no trabalho de Artaud. No vocabulário e semântica, ao empregar "horrenda", Artaud sugere algo terrível, monstruoso ou assustador, intensificando a imagem dos seios da terra. A expressão "deus-a-cadela" é intrigante, indicando uma divindade de natureza ambígua, possivelmente associada a uma dualidade divina. Figuras de linguagem, como a personificação da terra com "seios" e a descrição de "deus-a-cadela", revelam o uso poderoso desses recursos em seus escritos. A imagem de água congelada que "apodrece sua língua oca" introduz um elemento de contraste e estranheza. Quando Artaud utiliza a expressão "deus-a-cadela", pode estar sugerindo uma crítica à concepção tradicional de divindade, carregando conotações de subversão e desafio às normas estabelecidas. A imagem dos "seios da terra horrenda" possui ressonância poética e simbólica em diversos contextos, abrindo espaço para interpretações variadas sobre a relação entre humanidade, divindade e natureza, um tema atemporal.

Como o próprio Artaud diz: “As palavras apodrecem ao chamado inconsciente do cérebro, todas as palavras de qualquer operação mental e, principalmente, aquelas que afetam as fontes mais habituais, mais ativas da mente.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 41). O que corrobora a reflexão que Blanchot traz em certa passagem do seu texto *Linguagem da ficção*: “admitimos que as palavras de um poema não desempenham o mesmo papel e não mantêm as mesmas relações que as da linguagem comum.” (BLANCHOT, 2011a, p.82), ou seja, é

possível inferir que há um diferencial entre a linguagem poética/literária e a linguagem comum. “Na linguagem usual as palavras são tidas como meio, são instrumentalizadas frente às necessidades de comunicação.” (DIONIZIO, 2020, p.123). Segundo Uno (2022), a transformação da máquina pensante começa quando ela experimenta o vazio ou o nada em seu pensamento. As palavras são, então, fragmentadas, esvaziadas e petrificadas. Qualquer transformação começa pelo esvaziamento e despedaçamento do objeto, levando-o de volta às forças das quais foi extraído e colocando-o em movimento novamente. Assim, o pensamento, o corpo e as palavras estão envolvidos no mesmo processo de mudança, processo de um difícil devir. As cartas de Artaud, datadas da mesma época que os poemas citados acima, implicam junto a sua escrita poética todos os estados agonizantes e paralisantes vindos da impossibilidade de pensar. (UNO, 2022). Para Blanchot,

a possibilidade não é a única dimensão de nossa existência e que talvez seja-nos dado “viver” cada acontecimento de nós mesmos numa dupla relação: uma vez como aquilo que compreendemos, agarramos, suportamos e dominamos (mesmo que com dificuldade e dolorosamente) relacionando-o a um bem qualquer, um valor qualquer, isto é, em última instância, à Unidade; outra vez como aquilo que se subtrai a todo emprego e a todo fim, mais ainda, como aquilo que se subtrai a todo emprego e a todo fim, mais ainda, como aquilo que escapa a nosso próprio poder, nos aguardasse atrás de tudo que vivemos, pensamos e dizemos, por menos que tenhamos estado alguma vez no fim dessa espera, sem nunca faltar àquilo que exigiu esse excedente, esse acréscimo, excedente de vazio, acréscimo de “negatividade”, que é em nós o coração infinito da paixão do pensamento. (BLANCHOT, 2007, p.190).

Isso permite devanear acerca da reflexão lacaniana no que diz respeito a angústia⁷⁸. Lacan afirma que a angústia é da ordem de uma perturbação e não de um sentimento. É o único afeto que não engana, onde ela aparece há uma verdade invertida do desejo mais radical do sujeito, de uma posição de existência. A angústia estabelece uma estreita relação de estrutura com o que é o sujeito e se encontra no ponto de insuportabilidade do desejo⁷⁹ e no medo radical do desaparecimento, o que ele chama de *évanouissement* do sujeito, um despedaçamento, um desaparecimento do seu ser, uma espécie de negatividade do desejo⁸⁰. Aproxima-se de Blanchot ao pensar esse *évanouissement* do sujeito (desaparecimento do

⁷⁸ Segundo Lacan, a angústia está relacionada ao campo do significante e sua articulação com o imaginário. Ele define o sujeito como determinado pelo significante, constituído pelo traço unário, o significante mais simples que o precede. Na relação com o Outro, o sujeito é inscrito como um quociente, resultado dessa marca significante. O ponto fundamental da sua elaboração sobre a angústia é a existência de uma relação essencial entre a angústia e o desejo do Outro. Ao mencionar o desejo do Outro, Lacan traz a dimensão do Outro como lugar do significante para definir a angústia. Para ele, a angústia não é sem objeto, mas isso não significa que ela tenha um objeto. O objeto em questão na angústia é apenas um lugar, com um estatuto especial de causa do desejo: o objeto a. Assim, temos que Lacan propõe uma concepção de angústia diferente da teoria freudiana. Enquanto para Freud a metapsicologia da angústia gira em torno de um objeto – o rochedo da castração – para Lacan, a angústia surge diante de um não saber fazer diante da falta do Outro. Ou seja, trata-se da inexistência de um significante da falta do Outro. Indicamos como leitura a obra de Lacan, *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 807-842). Vide referências. Essa concepção psicanalítica lacaniana da angústia e do Outro, não está muito distante da concepção de Blanchot a respeito do “Outro”. Vejamos: “(...) quem é “Outrem”? o desconhecido, o estrangeiro, estrangeiro a tudo visível e a tudo não-visível, e que, no entanto, vem a “mim” como fala, quando falar não é mais ver. Um dos dois é o Outro, aquele que, na maior simplicidade humana, está sempre próximo daquilo que não pode “me” ser próximo: próximo da morte, próximo da noite. Mas quem é o eu? onde está o Outro? O eu está seguro, o Outro não. insituado, insituável, no entanto falando a cada vez e, nessa fala, mais Outro do que tudo o que há de outro. A fala plural seria essa fala única em que o que é dito uma vez por “mim” é repetido uma outra vez por “Outrem” e assim entregue à sua Diferença essencial. O que, portanto, caracteriza essa espécie de diálogo não é que ele é apenas uma troca de falas entre dois Eus, dois homens em primeira pessoa, mas que o Outro aí fala nessa presença de fala que é sua única presença, fala neutra, infinita, sem poder, em que se joga o ilimitado do pensamento, sob a salvaguarda do esquecimento.” (BLANCHOT, 2007, p.201) Posteriormente explica em nota de rodapé: “Aquilo que um – o “eu” – busca dizer em todo rigor de fala e contra o acaso (os dados caem), o “Outro” afirma ao mesmo tempo a partir do próprio indefinido, a partir do desconhecido que se liga sempre à estranheza inapreensível do fim (os dados são jogados). De modo que, como se nota, há simultaneidade dos dois gestos do discurso: é necessário de certo modo que os dados da fala caiam novamente, obedecendo à gravidade que torna necessárias as palavras, para que os dados sejam lançados, e é a própria queda – seu prazo – que, transformando-se numa queda ilimitada, coincide com o impulso capaz de provocar a sorte.” (BLANCHOT, 2007, p.202-203). Indicamos a leitura no Capítulo IX, da obra de Blanchot, *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Vide referências.

⁷⁹ Convém abriremos um parêntese para essa passagem de Blanchot acerca do desejo, “(...) um desejo sem esperança e sem conhecimento que faz dele um homem sem horizonte, desejo daquilo que não se pode alcançar e desejo que recusa tudo aquilo que o preencheria, desejo portanto dessa falta infinita que é o desejo, dessa indiferença que é o desejo, desejo da impossibilidade do desejo, levando o impossível, escondendo-o, revelando-o, desejo que nisso é o acesso ao inacessível, a surpresa desse ponto a que só se tem acesso fora de acesso, ali onde a proximidade do distante só se dá no distanciamento, como, de um tal acesso, o pensamento – supondo-se que ele seja aí afirmado por um instante – poderia jamais regressar e daí tornar a trazer, senão um novo saber, ao menos, à distância de uma lembrança.” (BLANCHOT, 2007, p.194)

⁸⁰ Lacan vê o desejo como falta-a-ser: “o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro.” (LACAN, 1998, p.268). Em outras palavras, para Lacan, o desejo é um fenômeno subjetivo que é afetado pelas condições culturais, econômicas e psicológicas, está intimamente ligado à linguagem, ao Outro e às condições culturais e sociais. Seu conceito de *desejo* foi “forjado a partir da leitura de Hegel e que pode ser lido, no limite, como relativo à mobilização da cadeia simbólica a fim de fazê-la contornar, ainda que sob a forma da fantasia, aquele elemento que materializa a sua falta: isso na medida em que *a falta que perfura o campo do*

sujeito), no que se refere a impossibilidade, e o desaparecimento do sujeito ante a obra. De certa forma, Artaud atravessa esse momento, “a angústia que se aproxima e vai embora cada vez maior, mais pesada e mais transbordante. É o próprio corpo que atingiu o limite de sua distensão e de suas forças, e no entanto deve ir mais longe.(...) Morre-se mais longe do que a morte.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.34). Esse processo de morte, que sempre ronda seus pensamentos, se dá enquanto um movimento em direção a um estado mais sutil e indeterminado. Ao experimentar da angústia, experimenta também do próprio desaparecimento e não se reconhece. Perdido de si mesmo faz surgir o radicalmente novo do que ele é,

é no instante em que o sujeito se distancia de si buscando o que é “outro” que a linguagem o despoja, o exclui e faz surgir a linguagem como neutra. É com base nisso que identificamos a autonomia da linguagem literária: durante esse processo a palavra literária funda mundo. (DIONIZIO, 2020, p.122-123).

Encontra-se, em todas as partes dos textos de Artaud, essa preocupação em criar algo, uma nova linguagem, uma nova ressignificação da cultura, da vida, do homem, do corpo. Veja o excerto a seguir:

Os egípcios conheciam as palavras e as forças que mantêm a alma na beira da vida.
(...)

Só precisaria,por vezes, de apenas uma palavra, uma pequena palavra simples e sem importância, para ser grande, para falar no tom dos profetas, uma palavra-testemunho, uma palavra precisa, uma palavra sutil, uma palavra macerada em minha medula, saída de mim, que ficaria no extremo de meu ser e que, para todos, não seria nada.

(...)

Sim, eis agora o único uso para o qual pode servir, a partir de agora, a linguagem, um meio de loucura, de eliminação do pensamento, de ruptura, o labirinto de desatino, e não um DICIONÁRIO onde certos pedantes dos arredores do Sena canalizam seu estreitamento espiritual.

(...)

Sinto todas as pedras do mundo e o fósforo da vastidão, que minha passagem acarreta, abrindo caminho através de mim. Eles formam as palavras de uma sílaba negra nos pastos de meu cérebro.

(ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.46).

O poema parece focar na interação entre as palavras e a alma, explorando a ideia de como as palavras podem possuir um poder significativo, especialmente quando empregadas de maneira sutil e profunda. O cerne da temática aborda a dualidade da linguagem: de um lado, como uma força sutil e potente capaz de transcender o ordinário; de outro, como algo que pode se converter em um "labirinto de desatino", apontando para os perigos da

Outro é precisamente aquela de um saber imanente ao corpo vivo. Por esse motivo, tal como assinala Jacques Allain-Miller, Lacan definirá o desejo como “um desejo evanescente, cujo único objeto e única satisfação é ser reconhecido pelo outro. Sem nenhuma substância, o que o dominaria, o enquadraria, o habitaria, seria o desejo de reconhecimento.” (MILLER, 1999, p.40).” (NUNES, 2015, p.426 – *Grifos do autor*)

comunicação. Quanto à estrutura e forma, o poema não se adere a uma métrica rígida, mas apresenta clareza nas ideias expressas em cada segmento. A estrutura fragmentada talvez reflita a quebra de normas linguísticas convencionais, sugerindo uma abordagem não linear e fluída. No aspecto do ritmo e sonoridade, embora os versos não sigam uma rima ou métrica específica, o poema emprega ritmo na construção das frases. A escolha criteriosa de palavras e a repetição de certos sons contribuem para uma musicalidade singular, enfatizando a importância da linguagem. No domínio do vocabulário e semântica, a linguagem é robusta e precisa, evocando imagens vívidas, como em "uma sílaba negra nos pastos do meu cérebro". Termos como "macerada", "loucura" e "eliminação do pensamento" sugerem uma visão intensa e visceral do poder intrínseco à linguagem. As figuras de linguagem comuns em seus escritos, como a metáfora do "labirinto de desatino" e a descrição das palavras como uma "sílaba negra nos pastos do meu cérebro", acrescentam uma dimensão simbólica e poética ao texto. A menção ao dicionário como um canal para "estreitamento espiritual" pode ser interpretada como uma crítica à rigidez das convenções e à propensão de algumas pessoas em utilizar a linguagem de maneira limitadora.

Artaud demonstra claramente, nos trechos do poema citado acima, a sua vontade de enraizar a linguagem no corpo, de levá-la até o limite em que ela aparece também como uma vibração do seu próprio corpo e constituição do incorporal. Segundo Uno (2022), é a partir da perda de uma linguagem articulada que Artaud é forçado a encontrar palavras nas vibrações corporais informais: "Fazer vacilar nosso cérebro." (ARTAUD apud UNO, 2022, p.46). No informal das forças, essa linguagem articulada dado como uma estrutura do incorporal, é levada ao que Artaud descreve como o "inconsciente do cérebro": um estado de pura intensidade. É a partir dessa potência exclusiva que articula a linguagem que essa linguagem artaudiana produz intervalos⁸¹ nas intensidades originais. (UNO, 2022). Vê-se mais claramente quando ele, Artaud, elabora já, na maturidade, o conceito do *Corpo sem órgão*, expressão maior da experimentação desse vazio em uma subjetividade em que não opera nenhum poder e não diz de nenhum tipo de representação. O escape a representação, eis o momento derradeiro em que a linguagem escapa a representação clássica e a linguagem literária é preenchida pelo pensamento que salta para *fora*⁸².

⁸¹ "Esse processo de produção de intervalos, que constitui os signos como incorporais, é muito bem elucidado por Klossowski "Seu deslocamento [dos signos] só se constitui como *sentido* se elas escolherem como objetivo essa abreviação designante e terminarem numa combinação de *unidades*. Está formará, então, uma afirmação que sanciona a *queda de intensidade, uma vez por todas*". Como diz Klossowski, o que que engendra o inconsciente e o consciente é esse intervalo fixado pelas palavras. A intensidade da qual a linguagem é extraída se fixa, ela própria, como o inconsciente, ao mesmo tempo que a linguagem articulada fixa o consciente como "queda da intensidade". (UNO, 2022, p.47 – *Grifos do autor*).

⁸² Falaremos mais a respeito posteriormente.

É esse o problema [sobre o excedente de vazio] que Georges Bataille coloca também sob outra forma quando relaciona o movimento humano com o jogo do interdito e da transgressão (o ultrapassamento do limite inultrapassável). *O interdito marca o ponto onde cessa o poder*. A transgressão não é um ato de que, em certas condições, a força e o domínio de certos homens se mostrariam ainda capazes. Ela designa aquilo que está radicalmente fora de alcance: a espera do inacessível, a transposição do intransponível. Ela se abre ao homem quando o poder deixa de ser nele dimensão última. (BLANCHOT, 2007, p.190 – *Grifos do autor*).

Quando Blanchot em *Linguagem e ficção*, assume a postura de deixar de afirmar que a poesia expõe Artaud a impossibilidade, ele questiona o problema da representação, de que forma que a linguagem irreal se relaciona com a representação: “se podemos falar que a linguagem não representa o mundo, o pensamento, como se poderia associar a palavra literária/poética, enquanto presença do neutro, a essa relação de representação?” (DIONIZIO, 2020, p.122). A *experiência-limite* é a própria experiência, onde o pensamento tenta compreender o incompreensível. O pensamento ultrapassa seus próprios limites, afirmando mais do que é capaz de afirmar. Esse excesso é a experiência, que afirma apenas pelo excesso de afirmação, sem ter nada para afirmar e, finalmente, não afirmando nada. É uma afirmação em que tudo escapa e que escapa à unidade. “É isso inclusive tudo o que se pode enunciar sobre ela: ela não unifica e não se deixa unificar.” (BLANCHOT, 2007, p.193). Logo, no espaço literário, é a palavra literária que cria outros mundos de forma autônoma, longe de qualquer tentativa de representação do mundo.

Daí ela pareça estar em jogo do lado do múltiplo e com aquilo que Georges Bataille chama “a sorte”: como se, para *jogá-la*, fosse preciso não apenas tentar remeter o pensamento ao acaso (dom já fácil), mas remeter-se ao único pensamento que, num mundo em princípio unificado e destituído de todo acaso, *emite* ainda *um golpe de dados* pensando da única maneira afirmativa, ao nível da pura afirmação: a da experiência interior. (BLANCHOT, 2007, p.193 – *Grifos do autor*).

Na sua obra *Experiência Interior* (1944/1986), a problematização do limite ocupa um lugar de grande relevância no pensamento de Bataille. Como já dito anteriormente, é nessa obra que Bataille discute com Blanchot acerca de uma busca por uma experiência que consiga viajar ao “extremo do possível” no campo da escrita. Tal experiência é colocada por Bataille como uma espécie de metamorfose entra aquilo que ele chama de experiência interior e o que Blanchot chama de *experiência-limite*. A essa experiência da literatura Blanchot chama de *experiência do fora*. É a *experiência-limite* como a *experiência do fora*. É a própria experiência do ato de pensamento, uma vez que força a descobrir outros “modos de subjetivação” que estão fora das malhas do poder. Uma vez que, segundo Deleuze (2013), “a lógica de um pensamento é o conjunto de crises que ele atravessa, assemelha-se mais a uma

cadeia vulcânica do que a um sistema tranquilo e próximo do equilíbrio”. (p. 110) Aqui será abordada a importante pontuação de Foucault⁸³ a esse respeito, em um texto escrito em 1963, – *Prefácio à transgressão* –, como homenagem póstuma a Bataille que faleceu um ano antes. Nesse texto Foucault divaga sobre a *experiência-limite* nas quatro temáticas que trabalha: a sexualidade, a transgressão, a religiosidade e a linguagem – e que contribui em muito nesta pesquisa. O conceito de limite colocado por Foucault refere-se a sua proposta de uma ontologia histórica, posta na esteira filosófica do *Übermensch* de Nietzsche e da *fuga de si*⁸⁴ de George Bataille. Logo, a noção de limite para Foucault é mais caracterizada por uma tentativa de superação histórica de si mesmo ao invés da procura de estruturas universais da existência. Foucault pontua que confrontar um limite significa explorar um lado de fora de uma experiência possível. Constitui um espaço irreal, mas que se realiza ao fazer sentir aquilo que se encontra além da própria realidade, ou seja, se existe na linguagem designativa, o *dentro*, na linguagem literária há o *fora*. Se refere à sensação de estranhamento ou alienação que o sujeito pode sentir em relação ao seu próprio corpo, ao seu discurso ou ao mundo que o rodeia. Se dá no campo de confronto com o real. Se o *fora* é o que escapa à simbolização, à representação e à compreensão do sujeito, há, então, que isso gera o sentimento de estranhamento que leva a angústia e mal-estar. No *Prefácio a transgressão*, Foucault aborda o conceito de *experiência-limite* enquanto um signo emergente de um desvio, uma transgressão, um *fora*, uma fissura ligada antes à linguagem ou ao sujeito.

Ao se debruçar sobre suas leituras em Bataille, para Foucault, os dois primeiros pontos onde o conceito de *experiência-limite* se apresenta no pensamento de Bataille são a sexualidade e a religiosidade, para Bataille, o erotismo e a morte de Deus. Tanto no primeiro volume da *História da Sexualidade*, onde Foucault argumenta contra a ideia de uma hipótese

⁸³ É importante ressaltar que, a “utilização específica do termo “experiência-limite” não é tão recorrente na obra foucaultiana. Há duas exposições mais diretas do termo: a primeira de 1963, presente no artigo *Prefácio à transgressão*, publicado na Revista Critique número 195-196; e a segunda contida em uma entrevista concedida a Dúcio Trombadori em 1978, publicada na primeira edição da revista Il Contributo, de janeiro-março de 1980, e também presente no segundo volume da edição francesa da coletânea *Dits et Ecrits II* (1994/2001a).” (SILVA, 2015, p. 111 – *Grifos nossos*).

⁸⁴ A *fuga de si* em Georges Bataille poderia ser vista como um processo de despersonalização que visa quebrar as formas tradicionais de subjetividade e expressão. Bataille sugere uma forma de escrita que não se conforma às regras da linguagem e da lógica, mas que procura capturar a intensidade e a singularidade de sua “experiência interior”. Esta experiência é caracterizada pela quebra do eu homogêneo e racional, e pela abertura ao que ele chama de heterogeneidade: o reino do erotismo, da violência, do sagrado e do irracional. Bataille não vê a “fuga de si” como uma mera negação ou aniquilação do eu, mas como uma maneira de experimentar seus limites e sua alteridade. O sujeito que foge de si mesmo se coloca em uma situação de risco e desafio, onde ele se confronta com o que é mais estranho e inacessível em si mesmo e no mundo. Ao mesmo tempo, ele tenta dar forma a essa experiência através de uma escrita que não busca representar ou explicar, mas comunicar e contagiar. Portanto, a *fuga de si* pode ser entendida como uma estratégia de resistência e criação que Bataille usa para questionar os valores e normas da sociedade moderna, e para afirmar sua liberdade e singularidade como escritor e pensador. É um conceito que revela a dimensão ética e estética de seu trabalho, caracterizado pela busca incessante de uma experiência radical do ser.

repressiva acerca da sexualidade, quanto no *Ditos e Escritos*, para Foucault (1994a), um ponto importante sobre a sexualidade é que não existe uma possibilidade de liberação dela. Tomando como par esses argumentos que coincidem entre si, há que, para Foucault, se não há repressão, não haveria por que existir liberação. Logo, o que existe é precisamente uma “possibilidade limite”⁸⁵.

Na *Experiência interior*, Bataille vai dizer que, no que se refere à experiência sexual, essa possibilidade de um limite está relacionada com a morte de Deus. Segundo Bataille (1986), é a morte de Deus no mundo moderno que implica na retirada de um limite para a existência. Assim, Foucault (2001a), chama a atenção para o fato de que é através da experiência do erotismo, em Bataille, que a sexualidade surge como um importante signo que se “faz e desfaz no excesso que transgride”. Esse tema da transgressão que surge a partir da convergência entre essa experiência da sexualidade (erotismo) e a morte de Deus é um ponto-chave para se pensar em Bataille a possibilidade da *experiência-limite* que nasce desse processo. Para Bataille (1986), é esse processo de transgressão que “leva o limite até o limite de seu ser” e faz com que o sujeito experimente “a verdade positiva no movimento da perda, ou ainda no movimento de pura violência”. Por isso Foucault (2001a) vê nessa experiência um gesto de transgressão extremamente delicado, uma vez que empurra a o “ser” ao limite, até a sua fronteira máxima. Foucault então se depara com o fato de que essa transgressão “não se opõe a nada”, ou seja, não existe ruptura. Não existe um eixo referencial que esse ato deva romper. É algo rizomático, espreado, existe intrinsecamente complicado ao que Foucault posteriormente irá chamar de poder, no qual este se dá por instancias das mais diversas, sem que haja um ponto central a ser combatido. Conforme ele aborda na entrevista de 1978. A partir dessa proposição, em uma alusão a Nietzsche, no *Crepúsculo dos ídolos* e à constituição de uma forma de pensar que não esteja presa aos ideais da modernidade (como razão, ciência

⁸⁵ Segundo Silva (2015), no pensamento foucaultiano é possível encontrar a ideia de uma experiência-limite na ideia de acontecimento histórico, onde a experiência-limite dá-se a partir da dimensão descontínua de tempo; é ela que faz com que cada prática de discurso tenha uma singularidade no fluxo temporal, atribuindo assim uma “diferença” aos pactos de saber-poder que ocorrem ao longo da história (Cf. Von Zuben, 2010, pp. 126-127). Na genealogia, sobretudo a partir do primeiro volume de *História da sexualidade* (1976/1999a), a possibilidade de resistência se apresenta como um limite a um poder que investe sobre a vida dos indivíduos; nesse caso, resistir não significa propriamente “apresentar-se” como uma “contra força” externa, em alusão à abordagem clássica do marxismo, mas na atuar na constituição de pequenas “dissidências” que integram a dinâmica (ou o jogo) dos poderes. Como essa forma de poder atua diretamente sobre os corpos, é também nos corpos que a resistência a esse poder ocorrerá (Cf. Haber, 2006, pp. 49-56). Além dessas abordagens clássicas presentes na arqueogenealogia, outra abordagem que ressalta a possibilidade de pensamento como experiência “limite”, encontra-se na obra *Doença mental e psicologia* (1962), em que apesar de Foucault mostrar como se dá a constituição do corpo como objeto de saber, ele toma a linguagem do louco como um ponto de reflexão filosófica, não para explicá-la ou para corrigi-la, mas para transgredir uma abordagem racional-científica; para superar a dicotomia entre razão e desrazão e desse modo, compreender a loucura a partir de sua constituição histórica. (p. 110).

etc.), ele coloca em pauta um problema: essa transgressão busca propiciar uma abertura a um mundo “sem sombra, sem crepúsculo”. Ao mesmo passo em que Foucault propõe a imergência de mundo sem crepúsculo, Bataille vê a transgressão como um meio para que se atinja uma “verdade positiva do ser”. Se Foucault (2001a, p. 862) fala de uma espécie de dessubjetivação, de uma *experiência-limite* que se dá por meio da dissolução do si, o que seria então esse “despertar um ser”, “verdade” do ser? Esse problema é um ponto extremamente sensível a esta pesquisa, pois é a reflexão que Foucault faz acerca da linguagem como *experiência-limite* que ajuda a compreender melhor essa problemática sobre a dissolução do ser e essa verdade que lhe é própria, uma vez que a linguagem expõe o limiar e a atitude limite pressupõe um “superar a si”, ora enquanto sujeito; ora enquanto linguagem; ora enquanto corpo. “De acordo com Foucault (2010), apesar de permanecer implicada a uma finitude, a abordagem kantiana, por meio de sua reflexão sobre os limites da razão, promoveu uma “abertura” na reflexão sobre o ser da linguagem (p. 758).” (SILVA, 2015, p. 115). Segundo Foucault (2010), a linguagem para Bataille tem como função produzir uma linguagem não dialética⁸⁶, ou seja, não possui uma teleologia com fim na verdade ou integrar um projeto da razão, ao contrário, visa suscitar a diferença, no campo do pensamento, do entendimento filosófico ou nos diferentes níveis de fala. É pensar a linguagem pelo viés do desvio, da transgressão.

É nesse sentido que a linguagem se apresenta como uma “abertura no ser”; abertura, não para uma essência recôndita, mas como diferença; tampouco de um ser soberano, mas de um ser perdido, esparso, fora de si. Talvez seja essa a verdade “positiva” a que Foucault se refere: a verdade da diferença, da transgressão e do limite. (SILVA, 2015, p. 115).

Então, *grosso modo*, é a linguagem que permite compreender esse encontro com uma verdade do ser como uma diferença, como uma fissura anterior a superação de si mesmo. Ainda assim, a linguagem foucaultiana suscita uma “interlocução” com a fenomenologia. Nesse processo de diferença e repetição, nota-se um retorno da linguagem a si mesma, “um retorno que se funde em um espaço labiríntico e vão: que nele se perde... em outro momento se encontra e percebe que já não é a mesma, mas outra, em outra parte.” (FOUCAULT, 1976, p. 36), um eterno retorno da diferença. Dessa forma, se o corpo é concebido tal como um fita de Moebius, ao se realizar o processo de escape de si, pressupõe-se uma volta a si próprio em

⁸⁶ Em Aristóteles, a dialética, ou a arte das confrontações, pode ser entendida como um procedimento lógicoformal que busca discutir e confrontar opiniões a fim de instaurar uma verdade. Na abordagem crítica kantiana, a dialética deixa de ser o caminho lógico para a verdade para integrar um projeto transcendental. Nesse sentido, a dialética está presente na própria natureza da razão e não visa somente atuar negativamente como uma contraprova em suas confrontações, mas de forma positiva na sistematização do real. (Cf. Ferraz Jr., 2011). (SILVA, 2015, p. 115).

sua própria positividade. Nesse sentido uma dobra é sempre outra dobra, interna e externa, conforta e exorta. É pelo movimento da linguagem que consigo que o limite, o limiar, realizar esse salto para o fora. Um processo de diferenciação que gera sempre novas sínteses, e sínteses de outras sínteses que acabam por gerarem universos infinitos de referência que vão compor novos sempre novos regimes de signos. Eis aqui o ponto de congruência entre os autores trabalhados nesta pesquisa: a despersonalização do sujeito no espaço literário, pois a literatura não ocorre sem essa saída para fora do *eu*. Por isso a literatura enquanto uma experiência do neutro está diretamente associada ao conceito do *fora*. Em síntese, para ambos os pensadores aqui abordados, a *experiência-limite* enquanto uma *experiência do fora* pode ser vista como uma forma de *impoder*: resistência do inconsciente a um poder que tenta territorializá-lo, subjetivá-lo. Na literatura, a linguagem está livre daquilo que é estritamente pessoal, a sua experiência se direciona a uma espécie de fragmentação da unidade subjetiva.

Artaud reconstrói para si, conforme se aborda em diversas passagens desta pesquisa, universos de referências que são verdadeiras *linhas de fuga* em uma situação de dor física e psíquica. Ressingulariza sua dor, e se transforma em fluído, em um corpo-linguagem que não constrói outra coisa senão um mundo pululante de singularidades nômades, um corpo que existe para além do campo do real e conseguiu realizar uma transmutação alquímica para o amplo campo de uma linguagem ressignificada a partir de *imagens-sínteses*⁸⁷ do pensamento, isto é, não precisa de sentido, esse sentido vai sendo criado, só existe no campo do pensamento, no campo da *virtualidade*, só existe em potência e se *atualiza* no real por meio da sua escrita poética. Veja:

Apoiar sobre a força do tempo até um tal ponto de dor que ela já não se mantém em si mesma e se desloca para fora
e se mantém suspensa fora de toda noção,
mas morre,
portanto meu mal precisou vir daquilo que me impus um dia
uma dor demasiado forte
que meu corpo
não pôde suportar
e
e ele saltou,
do que se aproveitaram todos os seres do inferno
e me saltaram por cima

⁸⁷ Conceito proposto por Gilles Deleuze em sua obra *Cinema II*, vide referências. Trabalharemos com esse conceito e as noções que o permeiam, tal como virtual e real, e sentido, no terceiro capítulo dessa dissertação.

eu não os pude dominar completamente
e me foi preciso reencontrar um corpo à prova da absoluta
e infinita
dor,
está atualmente feito.
Falta-me conseguir vencer as revoltas.
Pois enquanto saltei
os seres que começaram,
os seres que começaram um dia,
aqueles que teriam querido ser bons e me amar não estavam suficientemente
velhos nem suficientemente numerosos para resistir aos outros,
ou seja, ao inferno das bestas inomináveis,
(e as bestas inomináveis, diz a lenda, invadiram toda a humanidade)
e bem, isso é falso
os homens comeram besta e se encheram de bestas
(para viver eternamente)

nark indalizi

dalsk aldi

Eles não se instruíram em nada, são automatismos contra a natureza que certos
homens experimentaram no falso corpo e repetiram depois.

Meu estado verdadeiro e inerte, muito além da vida e da captação humana,
é o estado de meu corpo quando ele está sozinho.

(ARTAUD, 2017, p. 138-139 – *Grifos do autor*)

Neste poema, Artaud explora a vivência de uma dor intensa, tanto física quanto metafórica, conduzindo a uma transformação radical. O autor parece abordar não apenas a dor do corpo, mas também aquela de natureza psicológica e existencial. A temática central gira em torno da busca de Artaud por uma maneira de enfrentar a dor extrema, transcender as limitações corporais e atingir um estado para além da vida convencional. Há uma ênfase na necessidade de um corpo capaz de suportar a "absoluta e infinita dor". Quanto à forma e estrutura, a fragmentação do poema contribui para uma sensação de intensidade e dissonância emocional. A ruptura com padrões tradicionais reflete a natureza disruptiva e desafiadora da obra de Artaud. No que diz respeito ao ritmo e sonoridade, Artaud utiliza repetições de sons, como em "nark indalizi" e "dalsk aldi", criando uma qualidade rítmica única que adiciona uma camada de expressividade sonora. A escolha de palavras e sons pode refletir a sensação de desespero ou desordem. No domínio do vocabulário e semântica, a utilização de termos

como "dor demasiado forte", "seres do inferno", "revoltas" e "bestas inomináveis" constrói um vocabulário intenso e carregado de conotações. A semântica aponta para uma experiência extrema e visceral. Figuras de linguagem comuns em seus escritos, como as metáforas "apoia sobre a força do tempo" e "meu mal precisou vir daquilo que me impus um dia", sugerem uma exploração simbólica da experiência humana, conectando-a à passagem do tempo e escolhas autoimpostas. A referência às "bestas inomináveis" e a interação com a lenda pode ser interpretada como uma crítica à natureza selvagem e desumana da humanidade. Artaud pode estar dialogando com mitos e narrativas culturais, destacando as bestialidades inerentes à condição humana. Além disso, a alusão às bestas inomináveis e a ideia de que os homens se tornaram bestas podem carregar implicações filosóficas sobre a natureza humana e a influência da sociedade na formação da identidade.

Pensar o corpo e sua ressignificação, tal como propõe Artaud se faz tarefa fundamental e importante, é pensar a possibilidade de ressignificação do si a partir da experiência que a ética suscitada pelo próprio corpo, o corpo enquanto linguagem, um "corpo-natureza" com seus prazeres: "como seu eu tivesse corpos que durante o dia dessem voltas em torno de mim, saindo de mim por todos os lados, para existirem e reclamarem uma existência, enquanto os corpos que se viam a minha volta não saíam de mim, mas da terra onde suei e fiz caca." (ARTAUD, 2017, p. 138). Tanto no poema acima quanto no enxerto anterior Artaud fala de um exterior a si, longe da ideia de um pensamento no sentido cartesiano da reflexão que remete a um sujeito soberano, ao contrário, a linguagem artaudiana extingue qualquer possibilidade de reflexão. O pensamento que se retira para o *fora* coloca o *eu* enquanto um paradoxo: o *eu* enunciador dessa linguagem literária não é um *eu* idêntico a si, uma vez que não é um *eu* que representa um sujeito, não se refere a si mesmo; afinal, "escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir." (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19). Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, está-se num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.

Conforme visto no capítulo anterior, Deleuze coloca que pensar é *dobrar*, é duplicar o *fora* com um *dentro* que lhe é coextensivo. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari discutem o pensamento do fora, falando em prol de transformar o pensamento em uma *máquina de guerra*, ou seja, colocá-lo numa relação imediata com o fora. Quando o *fora* se dobra ele cria um *dentro*. É a relação com a *experiência interior* da qual falava Bataille e que foi discutido

anteriormente. Em outras palavras, o *fora* é o que está além dos limites do sujeito e do pensamento, e o pensamento é uma maneira de *dobrar* e duplicar o *fora* para criar um *dentro*. Esse *fora* não se confunde com uma simples exterioridade, conforme chama atenção Deleuze, trata-se antes de “forças em relação com outras forças” (DELEUZE, 1988) ou ainda um “não estratificado, o sem-forma, o reino do devir e das forças” (PELBART, 1989, p. 133).

Dito isto, temos que Blanchot aborda a *impossibilidade* não apenas como uma limitação cognitiva, mas como uma dimensão ontológica, desafiando a totalidade e a completude. Ele destaca a natureza tumultuada da linguagem, à beira do colapso, enquanto o *fora* insondável e o *outro* indomável escapam à razão. Em diálogo com Artaud, a *impossibilidade* não é negação, mas um êxtase desordenado. A escrita busca comunicar o inexprimível em convulsões verbais, uma dança frenética na borda do entendimento. Falaremos mais a respeito disso no terceiro capítulo.

ESCRITA FRAGMENTÁRIA

A escrita de Artaud é uma escrita fragmentária e a expressão de um devir incomunicável, por meio da escrita, a qual é o *desobramento* da palavra; uma escrita do caos. Constitui aquilo que não pode ser dito de outro modo, que não seja em desalinho. A sua escrita caracteriza o que Blanchot conceitua como *escrita fragmentária*, uma maneira de explorar a relação entre experiência e escrita. Blanchot escreveu sobre a escrita fragmentária em diversas obras, conforme se vê em *L'Espace Littéraire* (1955), na qual ele meditou diversas vezes acerca da interrupção e do *désœuvrement*. Em sua obra, ele discute a relação entre experiência e escrita e como a escrita fragmentária pode ser uma maneira de explorar essa relação.

O escritor, filósofo e teórico literário francês, Maurice Blanchot, tal como já foi citado anteriormente, diz de um termo chamado “fragmentário”. Ele menciona explicitamente o fragmentário em sua obra *L'Entretien Inini* (1969); porém, em *L'Attente l'oubli* e nos ensaios que escreveu sobre Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, René Char, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka ou Edmond Jabés, reunidos em *La Part du feu*, já apontava também para a questão. Blanchot chama de “exigência fragmentária” as relações que imprimem ritmo e que geram novas possibilidades de sentido entre elementos singulares, o que faz com que o “todo” seja extravasado. Ao passo que é uma relação de dependência mútua, a criação de ligações

também depende dela, considerando, de mesmo modo, a leitura como gesto de reescrita que, mantendo o texto incólume, transforma-o sempre noutra. Configura-se, enquanto tal, uma *dobra*.

Por fragmentário Blanchot compreende, então, mais do que a simples adoção formal do fragmento, a relação (rítmica, constelar) entre vários, múltiplos, fragmentos. A possibilidade de se constituírem relações entre diferentes singularidades – sem com isso anular essas mesmas singularidades – supõe um movimento da diferença no mesmo resultando, desta dinâmica entre a continuidade/descontinuidade, organização/desorganização na obra, a criação de novas possibilidades de sentido, bem como, a evocação do excesso, o resto, no domínio da linguagem – a que poderíamos ainda chamar o “impensado” ou o “fora”. A fragmentariedade resultaria pois da falha e do excesso (a força, a desmesura) da linguagem e da obra, irredutíveis que são à ordem do discurso e aos cânones. (MARQUES, 2014, P.92).

Assim, e porque o jogo dessa escrita/leitura fragmentária subentende uma comunidade de leitores por vir e em aberto (inconfessável/interdita), indicia também uma possível relação com o *fora*, na medida em que o texto se faz e se desfaz. Isso torna a fragmentariedade a condição da sobrevivência dos textos. Não se dá, então, como característica formal de textos, na forma de pequenos blocos fechados de sentido, o que faz com que a exigência fragmentária se distinga do “fragmento” romântico, ainda sob a dependência da noção de “unidade”, conforme a definição de Schlegel. (MARQUES, 2014, P. 88) A escritura fragmentária prova a teoria de que nenhum texto pode ser considerado uma unidade fechada, pois faz parte da sua composição o dentro e o fora, de modo que a exterioridade também comporta o seu sentido.

O fragmentário (pós-romântico), sendo, para Blanchot, um modo de pensar a literatura, se distingue do estudo do fragmento – embora mantendo com ele afinidades. Não se trataria pois de apreciar uma forma, um estilo, um gênero, um tema, uma técnica de escrita, nem tampouco de considerar o fragmento à luz das concepções românticas, em rigor, do chamado primeiro Romantismo alemão ou Romantismo de Jena, segundo as quais o fragmento é já uma unidade de texto, fechada sobre si, como um ouriço. A exigência fragmentária em questão, tal como perspectivada por Blanchot, diria antes respeito ao facto de cada texto, na sua singularidade também idiomática, isto é, no seu acontecimento particular na escrita e na leitura, supor a interrupção da continuidade indiferenciada, ou, se quisermos, uma ruptura (mínima) na fala ininterrupta. (MARQUES, 2014, P. 89-90).

O contexto de criação propiciado pela escrita fragmentária é o campo do diverso, do múltiplo. Promove o deslocamento de diversos elementos textuais e, como em uma rede de relações, vão sendo produzidos, cada vez mais, novos elementos, novas relações. Isso anula o fato de uma obra se ver submissa a uma unidade, a um sentido único ou a uma identidade tutelar. É uma forma de composição rizomática. Rompe com uma estrutura linear da escrita, com uma forma marcada por uma sequência de fatos, ligados por conectivos diversos.

Imprime uma desestruturação da forma em termos temporais. Institui em seu lugar um tempo- espaço marcado pela ruptura, pela fissura da linguagem, pelo desvio, pelo salto, pela diferença. Tal como Blanchot expõe no seu texto *La Revue Internacional* (1990), a descontinuidade, marca dessa escrita, não se restringe ao fragmento e nem dele depende. Há, então, um descentramento da ideia, do pensamento, do sentido. É o que faz deslocar para o campo do *fora* da escrita, o *fora* da linguagem. E essa abertura só se dá a partir de uma ruptura necessária da “escrita relativamente àqueles que aparentemente seriam os seus contextos e pretextos (o conjunto de presenças, como diria Derrida, que organizam o seu momento de inscrição)” (MARQUES, 2014, P. 95).

Esse processo é colocar a palavra como a-presença, a-significante. É àquilo que se chama da ambiguidade de sentido, característica, por exemplo, das letras das canções⁸⁸ marcadas pelo interdito, pelas composições musicais que têm como marca o fragmentário em seus versos, que começa a se fazer enquanto forma. Refere-se a uma potência do vazio, do silêncio, do nada, uma espécie de força que insurge no abismo da palavra e da linguagem, uma fragilidade que faz com que “como se os textos fossem cartas (duplamente) perdidas” (MARQUES, 2014, P. 95). Tem-se, então, que uma das marcas dessa escrita é o fato de que o ritmo também é um elemento próprio e externo das palavras. “Diz respeito à intuição de um vazio e de uma desmesura que potenciam afinal a multiplicidade e o jogo, ou seja, um certo tipo de desregulamento da língua.” (MARQUES, 2014, P.95).

Ainda segundo Marques (2014), para Blanchot, toda produção literária se revela fragmentária, uma vez que, em sua qualidade de exemplar, indica o todo – a literatura –, simultaneamente abalando ou destabilizando-o. Um escrito literário proclama a singularidade, na exata medida em que estabelece e desfaz, sua própria norma, constantemente questionando a literatura como instituição, norma, corpo ou até mesmo gênero, deslocando assim seus limites. Trata-se de uma “literatura do fim dos tempos” porque sempre está no e no limite – agindo como sua problematização e reconfiguração. Uma *escritura do desastre*. Blanchot deixa claro que o que está em jogo é uma escrita da interrupção, pois nela está implícito um pensamento não submetido à lógica de critérios totalitários da razão, ou seja, à condicionalidade do propósito, que colocaria em questão a própria possibilidade de desenvolvimento (também discursivo) à luz do princípio da eficiência. Em Blanchot, a escrita

⁸⁸ A partir das composições do artista João Gilberto, em seu álbum *BimBom*, que será um marco na música popular brasileira, servirá de inspiração para artistas posteriores, como Djavan, que ilustra bem essa estrutura de composição fragmentária nas letras de suas músicas. Que se vale além da estrutura das formas, embarca em um jogo metafórico dos sentimentos e paixões humanas em que coloca e explora a mobilidade textual (e musical) a um certo tipo de desamparo, marca que Blanchot elucidada em seu conceito.

não se limitaria à noção de unidade, nem mesmo à unidade do livro, nem estaria sujeita a uma consciência intencional, ao contrário, é campo aberto a multiplicidade:

(...) uma literatura de fragmento que se situa fora do todo, seja porque supõe que o todo já está realizado (toda literatura é uma literatura do fim dos tempos), seja porque, ao lado das formas de linguagem onde se constrói e se fala o todo, palavra do saber, do trabalho e da salvação, ela pressente uma palavra totalmente diferente libertando o pensamento de ser apenas pensado em vista da unidade, ou seja, exigindo uma descontinuidade essencial. Nesse sentido, toda literatura é o fragmento, seja breve ou infinita, desde que libere um espaço de linguagem onde cada momento teria como sentido e função tornar indeterminados todos os outros ou bem (é a outra face) onde está em jogo alguma afirmação irreduzível a todo processo unificador. (BLANCHOT, 1990, p. 187-188 – *tradução nossa*).⁸⁹

Essa cisão em um tipo de uniformidade significa a disposição para o jogo, a criação de relações entre elementos singulares, garantindo, assim, a multiplicidade e, além disso, a mobilidade, a circulação. Como resultado, o caráter fragmentário interrompe movimentos de totalização e inviabiliza várias perspectivas, algumas das quais buscam descobrir em textos unidades fechadas de sentido. Dentre várias concepções perturbadas pelo fragmentário, podemos citar: o gesto que coloca ênfase na análise da estrutura dos textos (*modus operandi* dos estruturalistas); a crença no contexto seguindo a lógica da causalidade; a consideração da linguagem como mero meio de comunicação; a convicção de que a narrativa segue a ordem da sucessão ou resulta da síntese entre as partes. (MARQUES, 2014).

A leitura, elemento fundamental na construção do espaço literário, implica um jogo entre tempos e, portanto, no âmbito do fragmentário. Importa ressaltar que a hipótese de associar a escrita a modos de interrupção que resultam em abertura, inclusive de natureza temporal, não é uma intuição recente e, por muito tempo, esteve ligada aos argumentos que sustentavam a oposição entre o signo inscrito e o signo fonético, uma perplexidade antiga que remonta, pelo menos, a Platão. Esta concepção mantém-se em constante diálogo com a ideia de inscrição em suporte, específica ao ato de escrever, numa tensa relação/oposição com a fala, e a exigência da presença do falante durante o ato elocutório. O fragmentário é o próprio acontecer na escrita e/ou na leitura, relacionando-se com o *neutro* enquanto processo de inscrição e de auto-apagamento, logo, não se trata apenas de um tipo específico característico identificável no modo estrutural e na forma dos textos, porém esse exercício de identificação

⁸⁹ O trecho citado se refere a passagem em que Blanchot discute os tipos de fragmento, sendo o 4º tipo (citação que trouxemos), o que diz respeito a literatura. «Enin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de in des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur.» (BLANCHOT, 1990, p. 187-188).

do fragmentário comporta algumas singularidades. Blanchot nos fornece pistas para tal empreitada:

(...) eles [os personagens] estão na posição de personagem, e ainda assim são pontos de singularidade (focos de lugar nos locais), imóveis, embora o percurso de um movimento em um espaço rarefeito, no sentido de que quase nada pode acontecer lá, se traça de uns para os outros, percurso múltiplo pelo qual, fixos, eles não param de se trocar e, idênticos, de mudar. Espaço rarefeito que o efeito de raridade tende a tornar infinito até o limite que não o limita. O efeito de raridade é próprio do fragmentário. A morte aqui, longe de fazer obra, já fez sempre a sua obra: desobramento mortal. Por isso, a escrita segundo o fragmentário, tendo sempre lugar onde há lugar para morrer e, portanto, como após a morte perpétua, encena, sobre um fundo de ausência, semelhanças de frases, restos de linguagem, imitações de pensamento, simulações de ser. Mentira que não sustenta nenhuma verdade, esquecimento que não supõe nada esquecido e que está separado de toda memória: sem certeza, nunca. O desejo desviado em desejo. Como uma colisão de clarezas. (BLANCHOT, 2008, p. 74-75 – *tradução nossa*).⁹⁰

A escrita fragmentada instaura uma dança de elementos textuais, entrelaçando uma teia de conexões múltiplas. Esta abordagem elimina a necessidade de subjugar a obra a uma unidade ou identidade preponderante. O entendimento desse processo revela uma desestruturação temporal, marcada pelo salto, pela ruptura, pelo retorno, uma temporalidade (espacial) impregnada de diferença. A descontinuidade, como Blanchot sugere, transcende a problemática da modernidade, impondo-se como uma exigência intrínseca aos textos. Nesse contexto, é crucial explorar como a interrupção não é apenas uma possibilidade, mas uma necessidade essencial para a expressão textual.

A ideia de fragmentação implica uma abertura, um descentramento, uma “*diferença*”, uma não-presença a si, o impensado e o exterior, demandando uma ruptura necessária da escrita em relação aos contextos e pretextos aparentes. Assim, a mobilidade textual está intrinsecamente ligada a uma espécie de desamparo, como se os textos fossem cartas duplamente perdidas, uma fragilidade que, paradoxalmente, constitui sua força, uma potência do vazio. A citação, como uma forma única de “*iterabilidade*”, evidencia essa mobilidade da linguagem.

O fragmento, enquanto fragmentos, tende a dissolver a totalidade que ele supõe e carrega em direção à dissolução de onde ele não se forma (propriamente falando), à

⁹⁰ «(...) Ils sont en position de personnage, et pourtant ce sont des points de singularité (des feux de lieu au locaux), immobiles, quoique le parcours d'un mouvement dans un espace rarefié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer, se trace des uns aux autres, parcours multiple par lequel, eux, ils ne cessent de s'échanger et, identiques, de changer. Espace rarefié que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la limite qui ne le borne pas. L'effet de rareté est propre au fragmentaire. La mort ici, loin de faire œuvre, a toujours déjà fait son œuvre : désœuvrement mortel. Par là, l'écriture selon le fragmentaire, ayant toujours lieu où il y a lieu de mourir et donc comme après la mort perpétuelle, met en scène, sur un fond d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensée, des simulations d'être. Mensonge que ne soutient aucun vrai, oubli qui ne suppose rien d'oublié et qui est détaché de toute mémoire : sans certitude, jamais. Le désir détourné en désir. Comme un heurt de clartés.» (BLANCHOT, 2008, p. 74-75).

qual ele se expõe para, desaparecendo, e, consigo, toda identidade, se manter como energia de desaparecer, energia repetitiva, limite do infinito mortal – ou obra da ausência de obra (para redizê-lo e calá-lo ao redizê-lo). Daí que a impostura do Sistema – o Sistema elevado pela ironia a um absoluto de absoluto – é maneira para o sistema de se impor ainda pelo descrédito do qual o credita a exigência fragmentária (BLANCHOT, 1980, p. 99-100).

Em dois artigos de Blanchot (um encontra-se em *Le Livre à venir* e o outro em *L'Entretien Inini*), ele fala sobre Artaud para dar conta do espaço do pensamento por ele evocado. Nos artigos de Blanchot, ele chama a atenção para o fato de que nas cartas de Artaud a Jacques Rivière, Artaud partilha uma experiência do impoder, do vazio e da dissolução e dificuldade no movimento do pensar, ou seja, sente uma permanente sensação de falha ou de lacuna (de si próprio e do próprio pensamento). Segundo Grossman⁹¹, Artaud dá conta de uma dimensão pré-subjectiva ou pré-egológica do pensamento: “começar” a pensar, no sentido artaudiano e blanchotiano, seria pensar disruptivamente, por brechas, fissuras e cisões, rompendo com uma cadeia naturalizada do pensamento, e, portanto, procurando o impossível, o que não está circunscrito pelo paradigma da probabilidade. Tratar-se-á pois de pensar o impensado ou de dar conta da dimensão de impensável (vazio) do pensamento, promover deslocamentos de modo que a escrita se configure em uma máquina produtora de signos, signos disjuntivos, violentos e viscerais. (MARQUES, 2014).

Em Artaud vemos a escrita fragmentária como um ritual caótico de palavras, uma explosão de expressão desenfreada que transcende as fronteiras convencionais. Cada fragmento é um estilhaço de significado despojado de significantes, uma tentativa de capturar a essência inapreensível da experiência e o inexprimível do pensamento. Sua escrita não se submete a uma estrutura linear ou sequencial, mas mergulha em uma temporalidade tumultuada, marcada por rupturas, saltos e retornos, manifestando uma diferença visceral.

Onde cheira a merda
cheira a ser.
homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.

Pois para não fazer cocô
teria que consentir em
não ser,
mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,

⁹¹ A este respeito indica-se a leitura do artigo de Évelyne Grossman, *L'impensable, la pensée*, 2003; onde a autora tentará mostrar em que medida tal experiência do pensamento se aproxima do “pensamento de fora” blanchotiano, evocando desde logo o texto de Michel Foucault. *Vide* referências.

ou seja, a morrer vivo.

Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente

COCÔ
(AQUI RUGIDO)

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne.

O homem sempre preferiu a carne
à terra dos ossos.
Como só havia terra e madeira de ossos
ele viu-se obrigado a ganhar sua carne,
só havia ferro e fogo
e nenhuma merda
e o homem teve medo de perder a merda
ou antes **desejou** a merda
e para ela sacrificou o sangue.

Para ter a merda,
ou seja, carne
onde só havia sangue
e um terreno baldio de ossos
onde não havia mais nada para ganhar
mas apenas algo para perder, a vida.

**reche modo
to edire
de za
tau dari
do padera coco**

Então o homem recuou e fugiu.

E então os animais o devoraram.

Não foi uma violação,
ele prestou-se ao obsceno repasto.

Ele gostou disso
e também aprendeu
a agir como animal
e a comer seu rato
delicadamente.

E de onde vem essa sórdida abjeção?

Do fato de o mundo ainda não estar formado
ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo
querendo conservá-la eternamente?

Deve-se ao fato de o homem
ter um belo dia
detido

a ideia do mundo.

Dois caminhos estavam diante dele:
o do infinito de fora
o do ínfimo de dentro.

E ele escolheu o ínfimo de dentro
onde basta espremer
o pâncreas,
a língua,
o ânus,
ou a glândula.

E deus, o próprio deus espremeu o movimento.

É deus um ser?
Se o for, é merda.
Se não o for,
não é.
Ora, ele não existe
a não ser como vazio que avança com todas as suas formas
cuja mais perfeita imagem
é o avanço de um incalculável número de piolhos.

“O Sr. Está louco, Sr. Artaud? E então a missa?”

Eu renego o batismo e a missa.
Não existe ato humano
no plano erótico interno
que seja mais pernicioso que a descida
do pretense Jesus-cristo
nos altares.

Ninguém me acredita
e posso ver o público dando de ombros
mas esse tal cristo é aquele que
diante do percebejo deus
aceitou viver sem corpo
quando uma multidão
descendo da cruz
à qual deus pensou tê-los pregado há muito tempo,
se rebelava
e armada com ferros,
sangue,
fogo e ossos

avançava desafiando o Invisível
para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS. (ARTAUD, 2019, p. 184-188)⁹²

Essa descontinuidade, longe de ser confinada ao fragmento, é uma demanda intrínseca na escrita de Artaud. A escrita fragmentária não se encaixa estritamente na moldura da modernidade, mas (s)urge como uma necessidade vital de fissura, de cisão, interrupção, desafiando as convenções estabelecidas.

Este poema de Antonin Artaud revela-se intrincado e instigante, explorando temas que tangenciam a existência, a corporeidade, a religião e a interconexão entre o corpo e a divindade. Inicia abordando assuntos fisiológicos, como a necessidade humana de excreção, mas rapidamente transcende para uma incursão existencial, religiosa e social. Artaud parece questionar as escolhas fundamentais da humanidade e critica a associação entre religião e corporeidade. O poema examina a dualidade entre decisões humanas primárias (como a excreção) e escolhas existenciais profundas. Artaud lança críticas à ligação entre a religião cristã e o corpo, indagando sobre a divindade e sua pertinência na vida humana. No que tange à forma e estrutura, percebe-se que o poema adota uma estrutura fragmentada e desordenada, refletindo a natureza disruptiva do autor e sua abordagem fragmentária. A ausência de uma estrutura linear pode simbolizar a complexidade e desconstrução das ideias convencionais sobre a existência. No âmbito do ritmo e sonoridade, o poema emprega uma linguagem direta e crua, permeada por palavras vigorosas e imagens vívidas. O uso de repetições e sons impactantes, como "coco" e "rugido", intensifica a expressividade sonora. Em relação ao vocabulário e semântica, a seleção de termos como "carne", "merda", "ossos", "sangue" e "deus" constrói um léxico poderoso que evoca sensações visceralmente humanas, ao mesmo tempo em que questiona conceitos religiosos convencionais. As figuras de linguagem comuns em seus escritos mostram a audácia de Artaud ao utilizar metáforas, como comparar Deus a "merda" e descrever Jesus-Cristo como aquele que "aceitou viver sem corpo". Essas figuras desafiam interpretações tradicionais e instigam reflexões profundas. A crítica ao cristianismo e à religião organizada pode ser interpretada como uma expressão da tradição surrealista e vanguardista, que busca desafiar normas estabelecidas. Artaud dialoga com a cultura e espiritualidade de sua época. Além da crítica contundente à religião e à igreja, sugere-se que a busca pela divindade está intrinsecamente vinculada a questões de poder e controle. A ideia do "JULGAMENTO DE DEUS" pode ser interpretada como uma forma de rebelião contra estruturas opressivas também.

⁹² Foi respeitada a grafia e forma original da escrita.

Artaud propõe uma abertura radical, um descentramento que revela o impensado, a não-presença a si e a constante presença do exterior. Uma torção nas linhas de segmentaridade. A escritura fragmentária diz sempre de um acontecimento particular na escrita e na leitura, supondo sempre de modo incondicional a interrupção da continuidade indiferenciada, uma ruptura (mínima) na fala ininterrupta. Vejamos:

oc e
procedimentoor
erodindoke doc tá
or
e doctri
or
era
Rada.
(ARTAUD, 2017, p. 148).

Esses versos de Artaud, marcados por suas glossolalias, ilustram a linguagem experimental e vanguardista que ele emprega, uma característica distintiva de sua poesia. Neste caso, o poema parece concentrar-se na forma e na sonoridade das palavras, enquanto brinca com a estrutura gráfica. O texto parece carecer de um significado literal claro, destacando-se pela ênfase na sonoridade e na forma visual das palavras. A fragmentação e a repetição de sílabas sugerem uma busca pela expressão por meio do som, em detrimento do sentido. A temática específica deste poema é desafiadora de determinar devido à falta de um significado claro. Entretanto, a experimentação com a forma e o som revela uma busca por expressão não convencional, alinhada à abordagem característica de Artaud. No que diz respeito à forma e estrutura, a estrutura altamente fragmentada e desorganizada do poema contribui para uma sensação de desconexão e experimentação. A quebra de palavras e a repetição de letras podem ser interpretadas como uma tentativa de criar ritmo e musicalidade visual. No âmbito do ritmo e sonoridade, apesar da ausência de palavras reconhecíveis, o poema ainda mantém uma certa musicalidade, com a repetição de sons como "oc" e "or". A sonoridade pode ser percebida como uma tentativa de criar uma experiência sensorial, priorizando-a em relação à comunicação de um significado específico. Com relação ao vocabulário e semântica, dada a natureza abstrata do poema, o vocabulário e a semântica não seguem as convenções tradicionais. As palavras parecem ser empregadas mais como elementos sonoros do que para transmitir significado direto. No contexto das figuras de linguagem, a ausência de palavras reconhecíveis torna difícil identificar figuras tradicionais. A repetição de sequências de letras pode ser interpretada como uma figura de estilo experimental, buscando criar um impacto sensorial. A linguagem experimental de Artaud

frequentemente reflete seu desejo de romper com as convenções artísticas e expressar estados de experiência que não podem ser facilmente articulados. Embora seja desafiador extrair uma mensagem filosófica ou sociopolítica clara deste poema isolado, a abordagem de Artaud geralmente questiona normas sociais e artísticas, buscando expressar o inexpressível.

Toda essa mobilidade textual em Artaud, esse jogo de palavras, especialmente nas glossolalias, não é apenas uma questão formal, mas sim uma expressão da angústia, do esgotamento e do desamparo, como se os fragmentos fossem cartas perdidas em um universo caótico. Para Blanchot o desastre é esse retorno da morte impossível, morte real e necessária. É o pensamento, o separado, o dom. É a própria impropriedade de seu nome. Vejamos agora em uma das cartas de Artaud:

Carta aberta ao R.P. Laval

Ivry-sur-Seine, 20 de fevereiro de 1948

Senhor,

Tudo isso é ótimo e que você me reconheça o direito à expressão total e integral da minha *individualidade*.

Independentemente de qual seja sua *singularidade*

e

de quão *heterogênea* possa parecer.

Mas há algo que você não diz

e que é como que a reserva de fundo desse direito à expressão,

é que você mesmo ao pronunciar essas palavras

está em realidade

LIGADO por 2 ritos

CAPITAIS,

é que ao pronunciar essas palavras,

você estava em *realidade*

LIGADO por dois ritos

que te paralisavam

com o teu próprio consentimento

as mãos.

É que como todos os padres

você esteve e está *ligado*

por 2 ritos

da consagração

e da elevação

da missa.

Como todo padre católico

você rezou sua missa pela manhã mesmo.

E que entram em primeiro plano na cerimônia

chamada missa

são esses 2 ritos de *ligadura*

que para mim têm o valor de um verdadeiro enfeitiçamento.

A consagração

e

a elevação

são enfeitiçamentos

de uma ordem

especial, mas
MAIOR
Que capitaliza, se posso dizer,
a vida,
que drena todas as forças espirituais numa tal direção que
tudo isso que é o corpo é reduzido a nada
e não sobra senão uma certa
vida psíquica
inteiramente liberada,
mas tão livre
que todos os fantasmas
do espírito podem por aí correr livremente
e justamente aí se passa
a terrível expansão da vida diluviana e antediluviana
as bestas obsessivas
tudo contra o qual
lutamos
porque a infame vida sexual está por detrás das livres expansões
do espírito
e é isso
que a consagração
e a elevação
da missa
sem dizer
LIBERARAM.
Existe uma nauseabunda floculação da vida infecciosa do ser
que o CORPO PURO
Repele,
mas que
o PURO ESPÍRITO
admite
e a missa
pelos seus ritos engendra.
É essa floculação
que mantém a vida
atual do mundo
no *bas-fond* espiritual
onde ela não para de afundar.
Mas aí está o que a consciência geral não compreenderá
jamais,
que um corpo macerado e pisado
esmagado e compilado
pelo sofrimento e as dores de ser posto na cruz
como o corpo sempre ainda vivo de Gólgota
Será superior ao espírito deixado aos fantasmas da vida
interior
que não é senão o fermento
e o grão d
e todas as fantasmagóricas e fedorentas bestialidades.

Antonin Artaud

(ARTAUD, 2017, p. 169-172).

Essa fragilidade, paradoxalmente, é a força propulsora, potência intensiva do esgotamento, uma potência do vazio que redefine a natureza da linguagem. As citações, como gestos de “iterabilidade” peculiar, destacam essa fluidez intrínseca da linguagem e nos convida a um ato de imersão no caos, um jogo entre tempos quebrados, que abrem o campo de criação de aberturas, inclusive temporal, forja novos espaços-tempos que cocriam universos outros de referência e, portanto, uma experiência profundamente fragmentária.

Na carta apresentada acima, Antonin Artaud expressa suas críticas à missa e à influência dos rituais religiosos, especialmente os de consagração e elevação, utilizando uma estrutura de escrita fragmentada. A carta oferece uma crítica explícita à participação do padre nos rituais, concentrando-se particularmente nos ritos de consagração e elevação. Artaud expressa seu descontentamento com esses rituais e suas implicações na esfera espiritual e psíquica. Ele destaca que, ao proferir palavras que reconhecem o direito à expressão total e integral da individualidade, o padre está, na realidade, "preso por dois ritos cruciais". Para Artaud, esses rituais de consagração e elevação funcionam como uma espécie de feitiço que paralisa as mãos. Ele critica a influência desses rituais na vida espiritual, argumentando que eles canalizam todas as forças espirituais em uma única direção, reduzindo o corpo a nada. Descreve a vida psíquica como liberta, mas de uma maneira que permite a livre expansão de fantasmas e bestas obsessivas. Existe uma clara oposição entre o corpo macerado e pisoteado, como o corpo na cruz, e o espírito libertado pelos rituais da missa. Artaud argumenta que a vida psíquica, quando liberada dessa forma, resulta em uma "floculação nauseabunda da vida infecciosa do ser". Ele não hesita em criticar a missa, descrevendo os rituais como geradores de uma "floculação" que mantém a vida no patamar espiritual mais baixo. Sugerindo que essa floculação é responsável pelo contínuo afundamento da vida no mundo espiritual, ele defende a superioridade de um corpo macerado e pisoteado sobre um espírito entregue aos fantasmas da vida interior. Nessa carta, Artaud utiliza metáforas intensas, como a "floculação nauseabunda" da vida infecciosa, o corpo macerado e pisoteado na cruz, e o espírito entregue aos fantasmas da vida interior. Essas imagens têm como objetivo transmitir seu descontentamento de maneira impactante. A carta revela a profunda rejeição de Artaud à missa e às práticas religiosas associadas. Ele argumenta que esses rituais não apenas paralisam as mãos, mas também perpetuam uma visão de mundo que contribui para a decadência espiritual. Conclui afirmando que a consciência geral jamais compreenderá o valor do corpo macerado e pisoteado, que ele considera superior ao espírito entregue aos fantasmas. Este desafio à compreensão convencional é uma característica marcante da abordagem provocativa de Artaud.

Escrita intempestiva e atemporal, ecoa através das eras, desafiando as estruturas convencionais da linguagem e da expressão. Afirmar o desejo sem desejo, dizer tudo sem nada dizer, assim também continuam a ressoar fragmentos. Temos na escrita de Artaud a exigência dialética (não como um método sistemático de argumentação lógica, mas mais uma questão de conflito e contraste, tensão, oposição e confronto), e a exigência não exigente do neutro: “a exigência não exigente, desastrosa, do neutro, a efração do infinitamente passivo onde se encontram, se disjuntando, o desejo indesejável, a pulsão do morrer imortal” (BLANCHOT, 1980, p.120).

Sinto todas as pedras do mundo e o fósforo da extensão que minha passagem provoca abrir caminho através de mim.

(...)

Há um ponto fosfórico onde toda a realidade se encontra, mas alterada, metamorfoseada – através de quê? Um ponto mágico de utilização das coisas, Eu acredito em meteoros mentais, em cosmogonias individuais.

(...)

Imagino uma alma trabalhada e tal qual enxofre e fósforo desses encontros como o único estado aceitável da realidade.

(...)

São veias de sangue vinhoso, de sangue misturado com açafraão e enxofre, mas um enxofre adoçado com água.

(...)

(ARTAUD *apud* UNO, 2022, p. 55).

O fragmento de Artaud apresenta uma expressão poética profunda e evocativa, que convida à interpretação subjetiva. Características como ambiguidade e riqueza simbólica são distintivas do estilo literário do autor. Estes fragmentos revelam a contínua exploração de Artaud em torno de temas como a natureza da realidade, a transformação pessoal e a importância da subjetividade em sua obra. Na abertura do poema, há uma profunda sensação de conexão com o universo, onde Artaud, em uma expressão metafórica, sente todas as pedras do mundo e o fósforo da extensão que sua passagem provoca. A ideia de abrir caminho através de si mesmo sugere uma interação íntima com a realidade. A menção a um "ponto fosfórico" onde toda a realidade se encontra, mas de maneira alterada e metamorfoseada, evoca uma dimensão mágica ou transformadora, possivelmente associada a uma alquimia essencial. A crença em "meteoros mentais" e "cosmogonias individuais" destaca a compreensão singular e subjetiva de Artaud sobre a realidade. Ele parece argumentar que cada indivíduo cria sua própria visão de mundo, única e pessoal. A descrição da alma como trabalhada e comparada ao enxofre e fósforo desses encontros sugere uma transformação intensa e uma fusão com elementos essenciais, enquanto a menção ao enxofre adoçado com água pode simbolizar uma purificação ou equilíbrio de forças contrastantes. A imagem das

veias de sangue descritas como "vinhoso", misturado com açafão e enxofre, cria uma representação sensorial rica. Essa fusão de elementos pode representar uma experiência vital única, onde diferentes características se combinam de maneira peculiar. Artaud utiliza imagens sensoriais e alquímicas para transmitir uma compreensão poética e visceral da existência, carregando elementos como sangue, veias, açafão e enxofre com significados simbólicos. Ao mencionar o "ponto fosfórico", Artaud parece sugerir que o estado transformado pela interação com esse ponto é o único aceitável, indicando uma aceitação da mudança e da metamorfose como intrínsecas à experiência humana. A ênfase em "meteoros mentais" e "cosmogonias individuais" destaca a importância da subjetividade na compreensão da realidade. Artaud, alinhado com os artistas surrealistas, resalta a singularidade e a riqueza das experiências pessoais. Quanto à forma e estrutura, o poema de Artaud adota uma abordagem fragmentada e desordenada, refletindo sua estética disruptiva e não convencional. A ausência de organização linear contribui para a atmosfera caótica e desafiadora do poema.

Esse dinamismo com o fogo, mostra mais uma vez o quanto a ambivalência, oscilação entre dois estados contraditórios marca de forma profunda e intensa a vitalidade de Artaud:

o vazio no pensamento, ou a impossibilidade de pensar em concordância com as formas, as imagens e os conceitos, se transforma na possibilidade do pensamento sem forma, puramente corporal e pulsional; da paralisia do corpo é extraída a imagem de um autômato que destrói a falsa espontaneidade constituída nos intervalos entre o consciente e o inconsciente. (UNO, 2022, p. 54).

Porém, esse modo de contiguidade com que Artaud envolve sua escrita não se apoia em uma dualidade, antes disso, está escalonada na multiplicidade. Diferentes graus de intensidade de forças. O ser da palavra que abarca seu pensamento é apreendido como grau de diferentes forças, vibrações diferente. Perspectiva que vai ao encontro da discussão ao entorno da morte que Blanchot realiza, conforme veremos no tópico a respeito do *désœuvrement*.

Mas pensar para mim é diferente de simplesmente não está morto, é se juntar a todos os instantes, é nunca deixar de se sentir em seu ser interno, na massa não formulada de sua vida, na substância de sua realidade, é não sentir em si um vazio capital, uma ausência vital, é sentir seu pensamento sempre igual a seu pensamento, quaisquer que sejam as insuficiências da forma que somos capazes de lhe dar. Meu pensamento, ao mesmo tempo em que peca por fraqueza, peca também por quantidade. Sempre penso em uma Taxa inferior. (ARTAUD *apud* UNO, 2022, P. 62-63).

É exatamente por isso que o pensamento de Artaud é marcado por aquilo que chamamos pensamento sem imagem, isto é, sem conceitos ou formas, onde uma operação formal não é possível. Para Artaud, pensar é pesar os nervos, é esse conduzir o pensamento a partir dos diferentes graus de intensidades de forças que o atinge, que atinge diretamente o

corpo, que faz vibrar os nervos. “O pensamento é arremessado no informal caótico ou na “matriz borbulhante” das forças.” (UNO, 2002, p. 63). É o pensamento aberto ao indefinido e ilimitado que abre espaço sem fronteiras, que se revela através da sua própria escritura. Uma *escritura (fragmentária) do desastre*, do impossível, do nomadismo e das intensidades.

A escritura fragmentária como o necessário impossível, sim, assim o fragmentário se apresenta em *A Escritura do Desastre*, o que, de algum modo, nos faz descrever da composição de uma obra sobre o fragmento em fragmentos – o que aproximadamente sugere Nancy em *Noli me frangere* (um título que põe em relação o não querer e o escrever) – nos faz refletir sobre a justaposição de desobramento do neutro e ruptura silenciosa do fragmentário no “fragmento” (coloquemos entre aspas) de que se extraiu a suposição comum, entre escritura e passividade, de apagamento e extenuação do sujeito. O fragmentário ainda aparece segundo a apreensão particular de *desastre, fora, retorno, neutro*, que são ditos da seguinte maneira por Blanchot: “esses nomes, lugares da deslocação, os quatro ventos da ausência de espírito soprando de nenhuma parte: o pensamento, quando este se deixa, pela escritura, desligar até o fragmentário” (BLANCHOT, 1980, p. 95 – *Grifos do autor*). (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012, p.93).

ESCRITURA (FRAGMENTÁRIA) DO DESASTRE

A *escrita do desastre* é um conceito forjado por Maurice Blanchot para se referir a uma forma de escrita que se configura enquanto expressão da experiência que ele chama de “desastre”, sendo entendida como todo aquele acontecimento que desafia a compreensão e a expressão convencional. Em 1980, Blanchot publicou uma obra chamada *A escrita do desastre*, onde ele discute a relação entre a escrita e o desastre, e como esta pode se dar enquanto uma forma de lidar com o desastre.

Segundo Blanchot, a *escrita do desastre* está do lado do que Roland Barthes denomina de “escritura”, isto é, àqueles textos que colocam em crise a relação do sujeito com a linguagem, rompendo com uma forma estrutural daquilo já enraizado na cultura, textos que não se acomodam na massa apaziguadora da cultura ; Barthes expande o significado da escritura para além do ato de produzir textos. Para Barthes, a “escritura” desempenha um papel tão crucial em sua teoria literária tanto quanto para Blanchot. Porém a *escrita do desastre* vai além da noção de *escritura*, pois é uma escrita que (s)urge do *desastre*: da turbulência, da angústia, do caos, são narrativas-abismo. Talvez esteja mais próxima do que Barthes chamou de “texto ardente”:

É legível o texto que eu não poderia reescrever (...); é escriptível o texto que leio com dificuldade, exceto se eu transferir completamente o meu regime de leitura. Imagino agora (certos textos que me são enviados o sugerem) que existe talvez

uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como o receptível. O receptível seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado por um pensamento do impúblicável, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática. (BARTHES, 1975, p. 127).

Apesar de Barthes não nos oferecer uma definição direta e explícita de “escritura” em seus textos, enfatiza a importância da escritura como um sistema de signos que ultrapassam os regimes de representação de ideias ou narrativas. Uma das obras em que discute isso é em seu ensaio *A Morte do Autor*, onde vai discutir sobre a necessidade do autor desaparecer em seu texto para que aja liberdade interpretativa, onde o leitor desempenha um papel ativo na atribuição de sentido e significado do texto. Além de *A Morte do Autor*, o conceito de *escritura* também é discutido e desenvolvido em outras obras de Barthes, incluindo *S/Z*, *O Prazer do Texto* e *O Rumor da Língua*. Esses textos exploram a natureza da escritura e sua relação com a interpretação e a produção de significado. A *escritura* para Barthes, seria um espaço onde o significado é construído e desconstruído de diversas maneiras e cada vez mais complexas, uma vez que o autor não seria o único detentor do significado de uma obra. Tais proposições nos são muito caras, principalmente ao que se refere no espaço de localização do nosso problema de pesquisa: o *désœuvrement*, conceito que discutiremos melhor mais adiante.

Roland Barthes também introduz o conceito de *escritura neutra*, que se trata de uma forma de escrita que tenta evitar a imposição de significados fixos e visa a subversão tanto da linguística quanto das expectativas do leitor, uma vez que essa forma de escrita compõe o seu sentido em um agenciamento também com o leitor, o que aproxima novamente Barthes de Blanchot, no sentido dessa “morte” do autor. Barthes vai dizer a intenção do autor não deve ser considerada como a única via de interpretação e significado no texto, mas esse, é criado pela interação texto, autor e leitor. Com esse deslocamento que ele promove, do autor para a *escritura*, ascende a ideia de que o texto não é outra coisa senão um espaço aberto onde o significado é um processo de transformação, habita uma não-linearidade, é rizoma. Construído de maneira fluída, dinâmica e variável.

Blanchot chama de *escritura* (do francês, “*écriture*”), aquela forma de expressão que vai além da mera transmissão de informações ou narrativas, e funciona como um espaço de abertura onde a linguagem é desprovida da sua funcionalidade cotidiana usual, uma vez que não se trata apenas do ato de escrever, mas abrange uma concepção mais ampla da atividade

literária, tangente das profundezas abismais da experiência humana. Opera como uma ponte, um meio, um instrumento de exploração da impossibilidade, do indefinível, inexprimível, indeterminado, inapreensível. “O espaço sem limite de um sol que testemunharia não através do dia, mas pela noite livre de estrelas, noite múltipla.” (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 150). A *escritura* ocupa o campo da zona do interdito, se volta para o mistério e a ambiguidade, permitindo que o leitor entre em contato com o desconhecido e o insondável, com o próprio *fora*. Por isso a ideia da morte do autor na escritura e da neutralidade do texto, conforme dizemos anteriormente, o autor não detém o significado absoluto de um texto: uma vez as palavras lançadas, são sopradas de outro em outro e remoduladas a partir dos encontros de corpos estabelecidos, das conexões, conjunções e agenciamentos formados. Por isso podemos pensar na ideia de inacabamento do texto, *grosso modo* a escritura não nunca está feita por completo, uma vez que habita o campo do porvir, ela é inteiramente processo, fluxo, devir, construção. Nunca está fechada numa redoma intocável da estabilidade dos significantes. A *escritura* transcende o controle consciente do autor, e o texto adquire uma vida própria, do campo do delírio, se configura enquanto convite, convite aberto para múltiplas interpretações, criação de mundos outros de possibilidades infinitas. Habita na palavra seu ser plural e aquilo que escapa, ela é a torção da fita de Möbius, que mistura o dentro e o fora como um ligamento apenas. É aquilo que se desdobra e desobra de maneira independente, evocando o que está além da linguagem. A *escritura* transmuta as palavras em entidades de enunciação de outramentos. É uma experiência alquímica de literalidade. Além disso, Blanchot, associa a *escritura* à experiência da morte, ao silêncio e à ausência, fazendo-nos experimentar e ser experimentados, o abismo da existência humana, onde o conhecimento e a compreensão são frequentemente insuficientes. É uma busca pelo inacessível, pelo indizível e pelo insondável por meio da palavra escrita; longe de toda linearidade representacional.

Dito isto, Blanchot chamará de *escritura do desastre* aquela que explora os limites da linguagem e da representação, onde mesmo que não possa ser completamente compreendida ou articulada, busca formas de expressão que possam evocar, sugerir ou abrir espaço para a experiência do *desastre*, sendo o *desastre* algo que está além da capacidade da linguagem de representar ou compreender completamente, experiência que se faz nas turbulências das afecções do corpo, pois acredita que a linguagem comum é inadequada para abordar essas experiências extremas devido estar ligada a uma lógica dos significantes. O *desastre* ocupa o espaço onde o poder não opera, opera pela lógica do negativo. Maurice Blanchot trabalhará com esse conceito de *escrita do desastre* em várias de suas obras e ensaios, como em *O Livro*

por Vir; A Conversa Infinita; A Parte do Fogo. Um dos textos mais conhecidos em que ele aborda esse tema é na obra *O Espaço Literário* (“*L’Espace littéraire*”), publicado em 1955.

(...) pensar o desastre não é possível, (...) o desastre é o pensamento do mesmo modo que entendemos não ser possível afastar o desastre ou revogar o tempo do desastre: ele é o separado, ele é a sua iminência. O desastre “é” – se assim o conjunto anterior das sentenças nos autoriza a dizer na consideração, sobretudo, de que ser não remete ao sagrado da presença (ele é a impropriedade de seu nome, a desapareição do nome próprio) – exatamente por ser separado, não havendo possibilidade de tê-lo como presença, de modo que o “é” de sua proximidade só é possível pelo distanciamento, pela retração e, novamente, pela dissimulação, pela esquivança. (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012, p.88).

A *escritura do desastre* desenha um cartografia de intensidades que está profundamente ligada à ideia de que certos eventos ou experiências humanas são tão intensos, devastadoras e fissurantes, que escapam à capacidade da linguagem de descrevê-los de forma direta e precisa, como a própria atividade do pensamento que se nasce do disforme, da tentativa de colocar em palavras a experiência de afectação corpórea. Temos nesse modo de escrita a busca pela exploração das margens do que é linguisticamente possível, seja por meio de metáforas, imagens evocativas e uma sintaxe mais fragmentada e sugestiva, tal qual propõe Artaud na sua escrita, com suas glossolalias. É como se a escrita do desastre fosse o próprio sopro do espírito, que busca criar um espaço para a contemplação e encontro com o inexplicável, impossível, com os devires que nos povoam no campo das virtualidades, longe de explicações lineares, teleológicas, definitivas.

O desastre não é sombra. Ele se libertaria de tudo se pudesse ter relação com alguém. Nós o conheceríamos em termos de linguagem e ao termo de uma linguagem por um *gai savoir*. Mas o desastre é desconhecido, o nome desconhecido pelo qual, mesmo dentro do pensamento, nos dissuade de ser pensado, distanciando-nos pela proximidade. Somente para se expor ao pensamento do desastre que desfaz a solidão e transborda todo tipo de pensamento como a afirmação intensa, silenciosa e desastrosa do fora. (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 150).

Diante do desastre, somos confrontados com um limite intrínseco à nossa capacidade de compreensão e expressão. São palavras-sopro do espírito sobre o abismo singular do ser que se atualiza em palavras, diz sempre sobre (im)possibilidade, (re)construção, desafiando a ideia de que a linguagem é um meio de controle absoluto sobre a realidade, é atualização no real daquilo parido numa *experiência do fora*, vive na zona do descaminho, do desconforto, na zona de tensão da angústia que tenta aproximar do âmago de experiências humanas extremas, como a morte, a dor, a perda, a solidão ou a alteridade radical, e se revela enquanto dimensão essencialmente inacabada e aberta da linguagem e da existência. Está na retomada do corpo antes de qualquer sentido. Esse é um dos pontos que nos interessa, ao pensar que a

escrita de Artaud se caracteriza enquanto uma *escrita (fragmentária) do desastre*. Em que o próprio fragmento responde a *escritura do desastre* enquanto uma espécie de ruptura cósmica.

A exigência fragmentária ligada ao desastre, exigência não exigente, desastre não desastroso. Isto nos reportaria não ao absoluto – ora, no absoluto, o saber se sabe e sabe o que sabe –, mas ao desarranjo do absoluto pelo desastre, um saber liberado de saber, que jamais se saberá. Segundo a leitura do ceticismo invencível, deixar a ironia – já que ceticismo é ironia e não niilismo – elevar o Sistema a um absoluto de absoluto seria este movimento mesmo de tudo pôr em risco, de tudo estar em perigo, sendo a escritura fragmentária o risco mesmo. (CASAL; ALMEIDA Fº, 2012, p. 95).

A marca mais forte em Artaud é justamente a exploração da corporeidade, ele enfatiza o corpo como veículo primordial da expressão artística, através da ressignificação da linguagem, ressignificou seu corpo, e assim ressignificou sua vida, de modo que ela própria se tornou verdadeiramente uma obra de arte. Sua escrita carrega e evoca sensações físicas intensas, dor, êxtase e uma conexão primal com o corpo, conforme todos os pontos já trabalhados até agora nessa pesquisa, a angústia, a ausência de pensamento e a dificuldade de pensar, a dor e o sofrimento eminentes, e a afronta ao organismo, a linguagem altamente disruptiva, caótica, visceral, uma escrita que se quer corpo, uma escrita de sangue e cheia de espírito que desenha uma cartografia de intensidades contínuas, platôs dos mais diversos. Vejamos um trecho intitulado “A questão que se coloca...”, composição do texto *Para acabar com o Juízo de Deus*:

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

Que outra?

Não o sabemos.

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

E o que é o infinito?

Não o sabemos com certeza.

É uma palavra que usamos
para designar
a abertura
da nossa consciência
diante da possibilidade
desmedida,
inesgotável e desmedida.

E o que é a consciência?

Não o sabemos com certeza.

É o nada.

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

E então?

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

mas poderia
igualmente
não estar ligada
a eles.

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

e imediatamente
junto com o apetite de viver
o apetite da comida

imediatamente nos vem à mente;

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

Pois isso também
existe:
os que tem fome
sem apetite;

e então?

Então
o espaço do possível
foi-me apresentado
um dia
como um grande peido
que eu tivesse soltado;
mas nem o espaço
nem a possibilidade
eu sabia exatamente o que fossem,

nem sentia necessidade de pensar nisso,

eram palavras
inventadas para definir coisas
que existiam
ou não existiam
diante da
premente urgência
de uma necessidade:
suprimir a ideia,

a ideia e seu mito
e no seu lugar instaurar
a manifestação tonante
dessa necessidade explosiva:
dilatando o corpo da minha noite interior,
do nada interior
do meu eu

que é noite,
nada,
irreflexão,

mas que é explosiva afirmação
de que há
alguma coisa

para dar lugar:

meu corpo.

Mas como,
reduzir meu corpo
a um gás fétido?
Dizer que tenho um corpo
porque tenho um gás fétido
que se forma em mim?

Não sei
mas
sei que

o espaço,
o tempo,
a dimensão,
o devir,
o futuro,
o destino,
o ser,
o não-ser,
o eu,
o não-eu
nada são para mim;

mas há uma coisa
que é algo,
uma só coisa
que é algo
e que sinto
por ela querer
SAIR:
a presença
da minha dor
do corpo,

a presença
ameaçadora
infatigável
do meu corpo;

e ainda que me pressionem com perguntas
e por mais que eu me esquive a elas
há um ponto
em que me vejo forçado
a dizer não,

NÃO

à negação;

e chego a esse ponto
quando me pressionam,
e me apertam
e me manipulam
até sair de mim
o alimento,
meu alimento
e seu leite,

e então o que fica?

Fico eu sufocado;

e não sei que ação é essa
mas ao me pressionarem com perguntas
até a ausência
e a anulação
da pergunta
eles me pressionam
até sufocarem em mim
a ideia de um corpo
e de ser um corpo,

e foi então que senti o obsceno

e que
soltei um peido
de saturação
e de excesso
e de revolta
pela minha sufocação.

É que me pressionavam
ao meu corpo
e contra meu corpo

**e foi então
que eu fiz tudo explodir
porque no meu corpo
não se toca nunca. (ARTAUD, 2019, p. 188-193)⁹³**

⁹³ Foi respeitada a grafia e forma original da escrita.

O poema de Antonin Artaud mergulha de maneira intensa e visceral em conceitos que orbitam em torno da consciência, corpo, possibilidade e existência. Representa uma reflexão densa e provocativa sobre a natureza da consciência, a busca por significado e a intrincada relação com o corpo. Artaud desafia a ordem estabelecida do mundo, sugerindo a existência de uma outra ordem que permanece além de nossa compreensão. A incerteza permeia o poema, destacada pelo uso da palavra "infinito" ao descrever as suposições possíveis, indicando um campo de possibilidades vasto e ilimitado. A consciência é abordada como uma palavra que tentamos usar para dar nome à abertura diante de possibilidades desmesuradas e inesgotáveis, evidenciando a dificuldade em definir e compreender plenamente esses conceitos. Artaud especula sobre a natureza da consciência, explorando sua possível ligação com o desejo sexual e a fome, embora também considere a hipótese de ela não estar necessariamente atrelada a esses elementos. Essa discussão ressalta a complexidade e a indefinição da consciência. A metáfora do espaço do possível sendo apresentado como um "grande peido" é impactante e provocativa. Artaud utiliza essa imagem de forma intensa, sugerindo uma libertação explosiva da pressão associada ao espaço do possível e da necessidade de suprimir a ideia. Artaud também explora a presença ameaçadora e incansável do corpo, destacando a sensação de sufocação quando a ideia de corpo é manipulada e pressionada. A revolta contra essa sufocação é expressa vividamente através da imagem do peido. Descreve a sensação do obscuro ao ser pressionado em relação ao corpo, usando a liberação do peido como uma resposta visceral à pressão e à manipulação, representando uma forma de protesto contra a tentativa de anular a presença do corpo. O poema é concluído com Artaud enfatizando que no corpo de Artaud (fala de si na 3ª pessoa) "não se toca nunca", sublinhando a intocabilidade do corpo e a resistência a qualquer forma de manipulação ou controle. A explosão provocativa e a descrição visceral do peido podem ser vistas como uma forma de expressão artística e resistência contra as limitações e pressões impostas à experiência individual. A ambiguidade na linguagem e o desafio à interpretação são características proeminentes, sugerindo a dificuldade de articular e compreender completamente a complexidade da consciência e da existência.

No poema citado acima, vemos em Artaud, na forma, marca dessa *escrita do desastre* se manifestando através de uma abordagem que envolve a desconstrução da linguagem, ao utilizar dessa linguagem fragmentada, *escrita fragmentária*,— conforme Blanchot —, uma escrita rizomática, ou seja, não linear, desafiando as convenções linguísticas, repleta de neologismos. Essa ressignificação da linguagem e suas formas comuns são meios de expressão das suas experiências, angústias e sentimentos, que compõem seu bloco de afectos

e perceptos e estão além da capacidade das palavras e são instrumentos de expressão de um confronto de Artaud com o *fora*, o inominável, inexprimível, com a *experiência-limite*. “Não direi que o desastre é absoluto, ao contrário, ele desorienta o absoluto, ele vai e vem, desassossego nômade, porém com a instantaneidade insensível, mas intensa, do *fora*, como uma resolução irresistível ou imprevista que nos viria do além da decisão.” (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 149). São narrativas-acontecimentos, onde ele narra o vivido e vive o narrado, buscando dar voz a experiências e estados de ser que estão além da racionalidade e desafiam a representação convencional, sempre no limiar e nas margens da transgressão de limites, uma escrita pendular entre o consciente e o inconsciente, o racional e o irracional, o pensável e o impensável, possível e impossível, corporal e espiritual (como nas glossolalias) ao passo que tenta acessar o nível mais profundo e primal de consciência, algo originário, ligado a Terra e a ancestralidade, na maioria das vezes evocando a podridão associada ao sofrimento e à intensidade da experiência humana.

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? A borda do furo do saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz de sua boca “ao pé da letra” não lhe conceio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo? (LACAN, 2003. p. 18).

Artaud era um alquimista da palavra, que buscava a transmutação e transformação da vida em seu sentido mais radical através da ruptura com as convenções sociais e artísticas existentes. Queria provocar uma transformação, ressignificação, fissura, desencadear um curto-circuito que despertasse profundamente a consciência humana para uma nova percepção da realidade seja através do teatro, da pintura ou da escrita, mas sem outro caminho que não seja o da arte, e de uma arte que se quer e se faz desastre, pois como nos diz Blanchot, “o desastre, inquietação do ínfimo, supremacia do acidental (...)” (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 149), o desastre é uma maneira que destaca sua natureza inexprimível e perturbadora, é o próprio acontecimento em si, não é aquilo que acontece, mas carrega em si a força paridora do acontecimento, aquilo que acontece já, no agora, no devir, mesmo antes de acontecer, é presença iminente que permeia a existência, e se localiza na torção da compreensão, entendimento e expressão racionais.

Não sei como eu vim de lá, mas é possível que, a partir daí, eu chegue ao pensamento que conduz a se manter à distância do pensamento, pois ele dá isto: a distância. Mas ir aos confins do pensamento (sob essa espécie de pensamento da extremidade, da borda) não é possível somente mudando de pensamento? Daí esta

injunção: não mude de pensamento, repita-o, se você puder. (...) Uma repetição não religiosa, sem arrependimento nem nostalgia, retorno não desejado; o desastre não seria então repetição, afirmação da singularidade do extremo? O desastre ou o inverificável, o impróprio. (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 149, 150).

É presença, presença na ausência, no vazio, é o *désœuvrement* se manifestando na escrita, é uma latência e inquietação, desassossego que paira sobre a vida humana de maneira inevitável e inapreensível pela linguagem comum. “Ler, escrever como se se vivesse sob a vigilância do desastre: expostos à passividade para além da paixão. A exaltação do esquecimento. Não é você que falará; deixe o desastre falar em você, mesmo que seja pelo esquecimento ou pelo silêncio.” (BLANCHOT *apud* ROCHA, 2015, p. 149). Vejamos mais um poema do Artaud:

Uma sensação de queimação ácida nos membros, músculos torcidos e inflamados,
a sensação de ser um vidro frágil, um medo,

uma retração diante do movimento e do barulho.

Um distúrbio inconsciente no andar, nos gestos,
nos movimentos.

Uma vontade estendida em perpetuidade para os gestos mais simples, a renúncia ao
gesto simples, um cansaço surpreendente e central,

uma espécie de cansaço aspirante. Os movimentos a serem refeitos, uma espécie de
fadiga mortal, de fadiga espiritual

na mais simples tensão muscular, o gesto de agarrar, de se apegar
inconscientemente

a qualquer coisa,

sustentado por uma vontade aplicada.

Um cansaço do início do mundo, a sensação de carregar o corpo, uma sensação de
incrível fragilidade, que se transforma em dor de ruptura, um estado de
embotamento doloroso, de dormência localizada na pele, que não proíbe nenhum
movimento, mas que muda a sensação interna de um membro,

e para a simples posição ereta

dá o prêmio de um esforço vitorioso.

Provavelmente localizado na pele, mas sentido como a supressão radical de um
membro e apresentando ao cérebro apenas imagens de membros semelhantes a fios
e cotonosos, imagens distantes de membros nunca
no lugar.

O tipo de ruptura interna da correspondência de todos os nervos.

Uma vertigem em movimento, uma espécie de queda oblíqua que acompanha
qualquer esforço, uma coagulação de calor que envolve toda a extensão do crânio,
ou quebra em pedaços, placas de calor
que nunca ficam paradas.

Uma exacerbação dolorosa do crânio, uma pressão aguda dos nervos, a parte de
trás do pescoço dobrada no sofrimento, as têmporas cristalizando ou petrificando,

uma cabeça pisoteada por cavalos.

Agora eu teria que falar da descorporativização da realidade, desse tipo de ruptura aplicada que parece se multiplicar entre as coisas e o sentimento que elas produzem em nossa mente, o lugar que elas ocupam. Essa classificação instantânea das coisas nas células

do espírito existe não tanto como uma ordem lógica, mas como uma ordem sentimental, afetiva.

Isso já não se faz: as coisas já não têm cheiro, já não fazem sexo.

Mas sua ordem lógica às vezes é quebrada por sua falta de ar afetiva.

As palavras apodrecem no chamado inconsciente do cérebro, todas as palavras por qualquer operação mental, e especialmente aquelas que tocam as fontes mais habituais,

as mais ativas do espírito.

Uma barriga achatada.

Uma barriga de poeira fina e como se estivesse em foco. Debaixo da barriga uma granada estourou.

A romã expande um fluxo de flocos que sobem como línguas de fogo, um fogo gelado. O fluxo

agarra-se à barriga e gira-a.

Mas a barriga não gira mais. São veias de sangue como o vinho, de sangue combinado com enxofre e açafraão, mas com um enxofre adoçado com água.

Os seios se projetam acima da barriga. E mais para cima e mais fundo, mas em outro plano do espírito, um sol inflamou de tal forma que se poderia pensar que é o seio que arde. E um pássaro. (ARTAUD, s.d.)

Neste poema, atribuído a Antonin Artaud, encontramos uma descrição vívida e rica em imagens da experiência física e sensorial. Artaud inicia detalhando sensações físicas intensas, como a queimação ácida nos membros, músculos inflamados e uma sensação de fragilidade, todas acompanhadas por medo e retração diante do movimento e do barulho. Esses elementos criam uma atmosfera de desconforto e aflição. O poeta explora também um distúrbio inconsciente no andar, nos gestos e nos movimentos, sugerindo uma luta interna e uma fadiga surpreendente e central. Artaud aprofunda a temática da fadiga, abordando tanto o cansaço físico quanto o espiritual, manifestados até na mais simples tensão muscular. A fadiga é descrita como aspirante, indicando uma busca para além do desgaste físico. A sensação de fragilidade é seguida por uma imagem de dor de ruptura, transmitindo vulnerabilidade extrema e desconforto físico. Ele também descreve uma vertigem em movimento, uma queda oblíqua que acompanha qualquer esforço, sugerindo uma desconexão entre a ação e a percepção, criando uma experiência desorientadora. Artaud explora a descorporativização da realidade, indicando uma ruptura entre as coisas e o sentimento que elas geram na mente. Ele menciona a falta de ar afetiva, sugerindo uma perda de conexão emocional com o mundo ao redor. Imagens simbólicas, como a barriga achatada, a explosão de uma granada e veias de

sangue associadas a vinho, agregam camadas de significado ao texto, possivelmente representando estados emocionais, transformações internas ou experiências subjetivas. A conclusão do poema traz uma série de imagens poéticas, como seios projetados acima da barriga, um sol inflamado e um pássaro, intensificando o simbolismo e o misticismo na obra. A forma do poema é caracterizada pela ausência de métrica tradicional, mantendo uma estrutura livre e fragmentada, contribuindo para a expressividade. O ritmo e a sonoridade são marcados por uma cadência irregular e uma linguagem visceral, enquanto o vocabulário provocativo e as figuras de linguagem enriquecem a semântica do texto. A obra reflete a subjetividade intensa de Artaud, proporcionando uma leitura complexa e rica em interpretações.

O MIRACULOSO E O IMPODER NA LOUCURA – A LOUCURA COMO REBELDIA DA CARNE – ARTAUD PELA LÓGICA DA ESTRANHEZA

E o que é um autêntico louco?

É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada ideia superior de honra humana. Assim, a sociedade mandou estrangular em seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas imensas sujeiras. Pois um louco é também um homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis. (ARTAUD, 2019, p. 164).⁹⁴

Na loucura, a questão não é “o que não pode ser dito”, mas quem pode dizer, falar a respeito da loucura (o louco como portador de um discurso desprezível ou estranho). Nesse quadro social, subjetivo, “toda singularidade deveria ser evitada, ou passar pelo crivo de aparelhos e quadros de referência especializados.” (MACHADO, 1999, p. 218). A forma com que Artaud problematiza sua loucura, mergulhado na necessidade de compreensão do seu pensamento, sua linguagem, da circunstância do seu internamento e conseqüente isolamento, torna-se sua tarefa, por meio da qual ele escapa de um quadro determinista.

Quando Foucault afirma que a doença mental na sociedade é uma invenção e que os saberes instituídos funcionam como mecanismos para controlar o discurso por procedimentos

⁹⁴ Para Foucault, Artaud virou pelo avesso, subverteu completamente as noções tradicionalmente aceitas sobre a relação entre criação e loucura: não são mais as obras dos loucos e malditos que precisam justificar-se diante da psicologia, mas sim a psicologia que agora deve tentar justificar-se diante de tais obras. Também em *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, Artaud comparece como paradigma (em companhia de Beckett e Schreber), para fundamentar a noção de "esquizoanálise", de "máquinas desejanças" e do antagonismo entre a paranoia da nossa sociedade e o esquizoísmo que busca a plena satisfação do desejo. (ARTAUD, 2019, p.17)

de interdição, coloca em xeque que, sob a égide de um poder médico, ardem ocultos seus verdadeiros propósitos.

Sente-se assim, mova-se assim, faça isso ou aquilo com seu corpo, adote este regime sexual, este regime alimentar, este regime amoroso, este regime econômico de produção. Se você entrar nestes regimes corporais o seu corpo vai ser recompensado, você vai ter uma felicidade corpórea. (FUGANTI *apud* BORGES, 2016, p.4-5).

Há todo um jogo teatral sob frágeis, uma “uma esquivada da esgrima”⁹⁵ que falam por meio de argumentos que dizem da manutenção da ordem pública e bem-estar social discursados por um “consenso dos normais”. Ao serem rotulados de anormais, os ‘clientes’ da Nise se assemelham muito com aquilo que Michel Foucault denominaria de “anormal”⁹⁶. Pensar o conceito de “anormal” é uma forma de dar materialidade a dois saberes muito importantes na história do pensamento moderno e contemporâneo: o saber médico e o saber jurídico.

Uma encenação teatral que substitui as verdadeiras forças produtivas do inconsciente por simples valores representativos. Então, as máquinas de desejo se tornam cada vez mais máquinas de teatro: o superego, a pulsão de morte como deus *ex machina*. Elas tendem mais e mais a funcionar por trás do pano, nos bastidores. Ou viram máquinas de ilusão, de efeitos. Toda a produção desejante é esmagada. (DELEUZE, 2013, p.26 – *Grifo do autor*).

Daí vem todo o discurso que transforma o louco em doente mental e o anormal num certo tipo de monstro: maldito e perigoso. “O controle dos corpos, a instituição da cultura, a linguagem, as vestes, a aniquilação da expressão individual agem por eliminar os *vaga-lumes*.⁹⁷” (BORGES, 2016, p.2). Há uma limitação da potência do corpo e até onde ele pode ir todas as vezes que o corpo é organizado, e constituído, preenchido por órgãos e suas funções. Um *juízo de Deus*. Algo exterior que subjetiva o inconsciente e o aprisiona. Isso é instituir um

⁹⁵ CRIOLO. *Esquivada da esgrima*. In.: Álbum "Convoque Seu Buda". São Paulo: Estúdio El Rocha, 2014. Produção OLOKO RECORDS (4:29min)

⁹⁶ Tema abordado por Foucault num curso que ele deu no Collège de France entre os anos de 1974-1975. Cf. FOUCAULT, M. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão: Martins Fontes: São Paulo: 2002.

⁹⁷ Para compreender melhor o uso deste termo no texto, citamos um trecho do artigo de Felipe Borges: “Pier Paolo Pasolini, teórico, ensaísta, poeta, cineasta, construiu não somente uma obra, mas uma vida e uma morte apontadas contra o fascismo. Destacou, o italiano, a fuga do fascismo apoiada na sobrevivência dos *vaga-lumes*. Denunciou que os *vaga-lumes* haviam desaparecido e que a simples deposição de Mussolini não seria suficiente para afastar as formas mais insidiosas de fascismo do dia a dia. (PASOLINI, 2010) Pasolini (2010) recorda que, ao início dos 1960, devido à poluição da atmosfera e da água os *vaga-lumes* começaram a desaparecer. Logo não havia mais *vaga-lumes*, o progresso havia promovido o desaparecimento dos pirilampos. Da mesma forma, após um período inicial de confronto e violência policial, o que se seguiu foi uma *lenta e gradual poluição da atmosfera política e cultural italiana*. Naquele momento, nem os intelectuais mais críticos perceberam que os *vaga-lumes* estavam desaparecendo. O alerta pasoliniano é *para que se mantenha a resistência, iluminando a noite que se avizinha com alguns lampejos de pensamento. Para ele, seria por meio de culturas particulares, dos camponeses, dos subproletários, dos operários, ou por meio dos jovens, dos indígenas, de seus ritos, danças, tatuagens, gírias, que a luz permaneceria viva*. Estes são os *vaga-lumes* de Pasolini.” (BORGES, 2016, p. 2 – *Grifos do autor*)

corpo no desejo, uma vez que o desejo é a força da manutenção das relações que constituem os corpos, o que amplia e preserva toda sua potência. “As operações lógicas são também operações físicas.” (DELEUZE, 2013, p.25).

Ao problematizar a respeito do homem e de suas relações e ao mostrar o que era a loucura durante o período da Idade Clássica, Foucault vai encontrar o homem submetido às tecnologias de confinamento e de *exclusão*⁹⁸. Era a loucura como estratégia que se operava sobre os corpos: “A loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam.” (FOUCAULT, 2006, P.163). É nesse momento que Foucault utiliza uma análise de caráter institucional para efetivar seu pensamento. O internamento viria a servir como uma forma, antes de tudo, de coibir e evitar os vícios – efeito essencialmente moral.

É inegável: os que convivem com os loucos reais consideram a loucura inicialmente como dor e ruína; os que vivem distantes dela — fisicamente ao menos — são os que mantêm acesa a chama de um imaginário ancestral sobre a insensatez. Para os primeiros a produção psicótica é sintoma patológico; para os últimos, é vanguarda cultural e estética, quando não política, como no caso dos surrealistas. Se para os terapeutas o louco é acima de tudo um impotente e a terapêutica um alívio, aos olhos dos literatos e rebeldes ele é um herói, e o tratamento, repressão. (PELBART, 1989, p. 13-14).

Há uma estruturação e constante manutenção do poder médico, no que diz respeito aos significados e as representações, cuja atuação se reduz à repressão e à exclusão do convívio social das pessoas que fogem a essas regras. É a normatização em que pessoas vislumbram o mundo a partir de “inconscientes que protestam”⁹⁹ e de algum modo escapam aos moldes das *formas* que moldam as pessoas ditas como “normais” de sua cultura. É o que se faz àqueles que causam incômodo, estranheza, constrangimentos e ojerizas às esses “normais” da cultura, ora com suas presenças-e-apresenças, ora com seus lampejos de lucidez e/ou assiginificações. Peter Pál Pelbart propõe a seguinte reflexão, veja:

Existiriam hoje dois enfoques correntes, distintos e irreconciliáveis, sobre a loucura: o clínico e o cultural. De um lado estariam psiquiatras e terapeutas ocupados exclusivamente com o sofrimento psíquico; de outro, os estudiosos fascinados pela loucura, interessados tão-somente naqueles aspectos que confluem com nossa modernidade cultural, poética ou filosófica. (PELBART, 1989, p.13).

⁹⁸ Na Idade Média, e depois no Renascimento, a loucura está presente no horizonte social como um fato estético ou cotidiano; depois, no século XVII – a partir da internação – a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão. Ela perdeu essa função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes. (FOUCAULT, 2006, p.163).

⁹⁹ Cf. p. 34 *In.*: DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

Ademais, tem-se que “o esquizo é alguém descodificado, desterritorializado.”(DELEUZE, 2013, p.35). O louco é aquele que torna dizível aquilo que, até então, estava mudo, silenciado. Não se trata de um discurso desprezível, estranho ou ininteligível. Trata-se, na verdade, da entrada em cena de outro ator, diferente daquela consciência médica fundamentada no discurso epistemológico viciado no binarismo erro e verdade, verdadeiro ou falso, herdada do século XVII e XVIII, que classificava, observava, media, extraía um enunciado, determinava um objeto, como salientou Michel Foucault. Assim, a loucura se dá no campo da experiência dilacerante. “Na luz da evidência e da realidade do cérebro, no ponto em que o mundo se torna sonoro e resistente em nós, com os olhos de quem sente em si as coisas se refazerem, de quem se apega e se fixa no começo de uma nova realidade” (ARTAUD, 2014, p.247). Corpo pleno sem órgãos, a produção desejanse dá como antiprodução no tocante à recusa a uma forma de sistema linear-binário. Com seu caráter fluido e deslizante, desenha-se uma genealogia esquizofrênica inscrita pelo embaralhamento dos códigos; uma rebeldia nas sínteses de produção dos fluxos de desejo. É uma bricolagem do afetos no processo do movimento de produção desejanse: reintroduz as sínteses conectivas de produção, recobrando-as de acordo com seu próprio modelo, com setores sucessivos de modificação. Esse processo de produção se dá no desarranjo constante. “Mas é sobre o corpo sem órgãos que tudo se passa e se registra.” (DELEUZE, 2011, p.30). Assim, a superfície de encantamento miraculante de registro atribui a si próprio o conjunto e as partes do processo ao qual toda produção que inscreve. Supõe-se, assim, independentemente de toda projeção, um engendramento precisamente sobre si. Divide a si mesmo, reproduz a si próprio, por uma explosão de dentro, explosão subversiva em meio às linhas de “catástrofe” ou de “queda”. Configura-se em comunicações deslizantes e fluídas, em devir; em corpo sem imagem. Isso faz com que os agentes e as forças de produção se constituam enquanto potência intensiva, ilimitada e delirante de um mundo imanente, imerso e que imerge na perversidade de uma síntese conectiva, que interpreta, identifica, configura, condensa, cria sobre ele produções tangenciadas por conexões, enganchamentos, acoplamentos, agenciamentos e tantos outros “pontos de disjunção entre os quais se tece toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície”¹⁰⁰ em um sistema perpassado por meio de investimentos e contrainvestimentos de cadeias de cortes e fluxos descodificados de desejo, interpelado por uma “transformação energética”¹⁰¹ emanam uma espécie de energia

¹⁰⁰ DELEUZE, 2011, p.25.

¹⁰¹ Indicamos como leitura a seção 2.4 e 2.5 do capítulo I da obra *O Anti-Édipo*. Cf. p. 24-30. In.: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução Luiz B. L. Orlandi. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2011.

Divina, “formas divinas que se complicam, ou melhor, que se “dessimplificam” à medida que subvertem os termos e funções demasiado simples”¹⁰² do corpo dado como organismo, como pressuposto sínteses de relações não-produtivas. É a genealogia do desejo que se inscreve nas formas das disjunções, que faz transbordar de seu âmago, fazendo escorrer pelas suas bordas as ramificações que ora se cruzam, ora se inter cruzam; elementos formadores das cadeias rizomáticas de captura de fragmentos desviantes dos signos de qualquer natureza, operando como que espirais de acontecimentos-deslocamento, que desembocam na designação de um “sistema de permutações possíveis entre diferenças que sempre retornam ao mesmo.” (DELEUZE, 2011, p.25). Funciona, então, como um eterno jogo do vir-a-ser; jogo de variações de fenômenos e códigos aleatórios das sínteses do inconsciente, continuidade e descontinuidade que balança todo seu bloco de sensações de uma briga interna-externa antagônicas de um espírito assombrado e atormentado no vazio, no nada e numa solidão ensurdecadora povoada de encontros e confrontos de uma linguagem esmagadora, contingenciada pela violência dos signos e mudez secante de um murmurar miúdo das correntes que o aprisionam, colocando-o talvez ante a iminência dos perigos da presença fantasmagórica das estruturas territorializantes, dos fluxos residuais da tirania da identidade, da ditadura do corpo. “Escreve sobre o seu corpo a litania das disjunções e constrói para si um mundo de encenações em que a mais minúscula permutação deve responder à nova situação ou ao interpelante indiscreto.” (DELEUZE, 2011, p.25-26).

O poder separa o homem de sua potência de agir, mas lhe dá a promessa de dias melhores; se ele se esforçar, por meritocracia um dia será chefe; se ele seguir as regras à risca, o mundo será um lugar melhor; se ele comprar em 10X, poderá mobiliar sua casa como as estrelas de tv; se ele trocar a fechadura e comprar um cadeado novo, estará seguro; se ele teme enquanto espera, ao menos tem a esperança de um dia não mais temer. (TRINDADE *apud* BORGES, 2016, p.14).

Através da expressão artística, o afeto, a liberdade e a criação caminharão na tênue linha entre experiência e invenção. Através da arte, da criação artística, os internos do hospital psiquiátrico encontram no exercício do pensamento criativo uma maneira de experimentarem uma outra forma de vida. Poder-se-ia dizer um si-mesmo que nada mais é que o efeito de forças externas. A criação estética se transformará enquanto condição de possibilidade; movimento possível de construção de linhas de fuga diante de um universo perturbador e inquietante, uma vez que, como diz Deleuze e Guattari: “O inconsciente é um microinconsciente, ele é molecular, a esquizoanálise é uma microanálise. A única questão é

¹⁰² DELEUZE, 2011, p.28.

como isso funciona, com in tensidades, fluxos, processos, objetos parciais, todas coisas que não querem dizer nada.” (DELEUZE, 2013, p.34). Segundo Dionizio, para Blanchot,

apesar da preocupação com a expressão poética, ainda assim o que se vê nos relatos contidos na obra artaudiana não é uma busca pela consciência do ato poético, pela teorização da poesia, mas pela própria poesia. Por isso, Blanchot entende que o lugar de dor na experiência de Artaud não deve ser apoiado em uma interpretação psiquiátrica, que sugere uma justificação de sua arte na patologia, mas sim como resultado de uma submissão que o coloca a serviço da “força da razão poética” (BLANCHOT, 2010b, p. 21). (...) É essa estranheza que lhe garante a preservação de sua crítica e seu espírito de maneira pura, conservando-o minimamente intacto. Assim, Blanchot justifica sua descrença nas leituras psiquiátricas do caso Artaud. (DIONIZIO, 2020, p. 36).

Quando Blanchot nos diz isso, – acerca da interpretação clítica da obra artaudiana –, é por acreditar que os enunciados da loucura, através da criação artística, de alguma maneira, doam sentido à experiência da própria loucura que em si mesmo ele vivência e sente. Há potência e expressividade em cada objeto de criação. O louco sente e sofre na pele tudo aquilo que o envolve. E as imagens do inconsciente, logo de mera representação, guardam os signos da sua loucura e as condições para o seu surgimento, e a interpretação psicopatológica tende a defender que a obra é atravessada pela doença mental: “não se deve cometer o erro de ler como análises de um estado psicológico as descrições precisas, seguras e minuciosas que ele nos propões.” (BLANCHOT, 2013, p. 54). Embora Blanchot reconheça o argumento psicológico, ele discorda que isso seja fundante de uma experiência artística como no caso de Artaud, que se revela como uma extrema submissão ao porvir da palavra, ao seu vir-à-ser quando relacionada à poesia.

PLATÔ 3
A CRUEL RAZÃO POÉTICA – A LITERATURA
ARTAUDIANA COMO DESOBRA

Silêncio. Eu te conheço por ouvir dizer.
Blanchot.

Em nosso terceiro capítulo, objetiva-se responder a essas questões levantadas, na tentativa de responder ao que resta após toda essa crítica da razão¹⁰³, da linguagem e do pensamento, levantada pelos autores trabalhados, pensando como a literatura artaudiana é desobra.

Trabalharemos nesse capítulo, em especial, com o conceito de *imagens-sínteses* do pensamento, proposto por Gilles Deleuze em sua obra *Cinema II*, e as noções que o permeiam, tal como *virtual e real*. Além de destrinchar um pouco mais o conceito de impossibilidade em Blanchot e a forma como isso implica na escrita artaudiana. Artaud e seus atravessamentos, travessia que também atravessa, que faz dele uma terceira margem da linguagem. Reconstrói para si, conforme frisamos em diversas passagens da pesquisa, universos de referências que são verdadeiras *linhas de fuga* em uma situação de dor física e psíquica. Ressingulariza sua dor, e se transforma em fluído, em um corpo-linguagem que não constrói outra coisa senão um mundo pululante de singularidades nômades, um corpo que existe para além do campo do real e conseguiu realizar uma transmutação alquímica para o amplo campo de uma linguagem ressignificada a partir de *imagens-sínteses* do pensamento, isto é, não precisa de sentido, esse sentido vai sendo criado, só existe no campo do pensamento, no campo da *virtualidade*, só existe em potência e se *atualiza* no real por meio da sua escrita poética.

IMAGENS-SÍNTESES DO PENSAMENTO – SOBRE O VIRTUAL E REAL

Tanto Deleuze, quanto Blanchot têm uma preocupação com a imaginação e a narrativa. Blanchot, em sua obra, explora a natureza da narrativa e a relação entre a linguagem e a experiência. Deleuze, ao introduzir as *imagens-sínteses do pensamento*, também está

¹⁰³ Essa crítica à razão foi feita pelo filósofo Friedrich Nietzsche que muito influencia as reflexões propostas nesta pesquisa. Sua crítica à razão concentra-se no que ele chamara *vontade de verdade*. Crítica esta que está amarrada à sua crítica à moralidade. “Nietzsche sabe muito bem que os valores são históricos e, portanto, mutáveis. Mas sabe também que o fato de substituir Deus pelo homem, de colocar valores reconhecidamente humanos no lugar dos valores considerados divinos, não muda o essencial. Não basta a “morte de Deus” para destruir e superar o niilismo: isso pode representar apenas sua exacerbação. É preciso destruir a moral. E a crítica do niilismo moral só é radical com o questionamento da vontade de verdade. Só através da crítica da vontade de verdade como vontade negativa de potência é possível elucidar o problema da moral, da metafísica, da ciência. Só o questionamento do valor da verdade é capaz de superar o niilismo e levar ao máximo de sua radicalidade o projeto nietzscheano de “transvaloração de todos os valores.” (MACHADO, 1999). A esse respeito indicamos como leitura a obra *Genealogia da moral: uma polêmica*, de Friedrich Nietzsche, *vide* referências.

interessado na criação de narrativas conceituais que vão além das representações convencionais. Em seu artigo *Imanência: uma vida...*, Deleuze nos diz que “a vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece.” (DELEUZE, 1997, p. 17), ou seja, estar fora é a realização do alcance dessa neutralidade que nos torna estrangeiros de si mesmos, é a partir daí que segundo Blanchot (1987, p. 264), o real entra numa espécie de reino equívoco onde já não existem limites, intervalos ou momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima.

Pensar o *fora* e sua relação com a literatura em Blanchot e como ela se manifesta ou é manifestação ou manifestada em Artaud, exige uma passagem pelo conceito de imaginário, está diretamente ligado as *imagens sínteses do pensamento*, conversando em muito com os conceitos de real e virtual em Deleuze e Guattari.

Afirmar que a literatura constitui como espaço um espaço imaginário assumimos que tudo é imagem, que a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, onde a imagem não vem depois do objeto, mas sim contemporânea a ele. Segundo Blanchot, “a coisa estava aí, tornada imagem, e-la instantaneamente convertida no inapreensível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência (...)”. (BLANCHOT, 1987, p. 257). O objeto então é sempre ele mesmo e a sua imagem, em que a imagem não é um não-ser e sim uma outra versão, outra possibilidade do ser. Do mesmo modo, o mundo criado pela literatura não é um não mundo, mas sim um outro de todo o mundo. Para Blanchot, assim como a imagem é contemporânea ao objeto, do mesmo modo o imaginário é contemporâneo ao real. (LEVY, 2011). Assim, o discurso da literatura diz sempre de sua outra versão.

Na visão de Deleuze, o pensamento é caracterizado por certas diretrizes ou orientações que o conectam a um modo específico de operação. Isso implica que essas diretrizes geram representações do que o pensamento é, sua essência e seus objetivos. Nos fala sobre as *imagens-sínteses do pensamento*, conceito que lança luz sobre a natureza criativa do pensamento e sua relação com o virtual. As *imagens-sínteses* são construções conceituais que extrapolam as categorias tradicionais de pensamento. Elas são atos de criação que não se limitam à reprodução do que já é conhecido, mas que exploram novos territórios de significado. Essas construções não estão vinculadas a uma imagem visual específica, mas a uma multiplicidade de ideias interconectadas. Assim como em Blanchot, a imagem não remete diretamente ao objeto, a fim de torná-lo novamente presente, ao contrário, o objeto não

é dado e sim afastado, fazendo com que a principal característica da imagem seja a de afirmar as coisas em sua desapareição, tornando presente a ausência que a funda, fala sempre na contramão de uma identidade fixa e categorias individuais. Deleuze, ao lidar com o virtual, está envolvido com a potencialidade e as possibilidades que existem antes da atualização no real. Ambos estão interessados na superação das limitações do eu individual em favor de algo mais amplo e coletivo.

Quando Blanchot afirma que o imaginário é um desdobramento do real e que o espaço literário é um desdobramento do espaço real, ele cria um duplo, porém nesse duplo não existe a separação entre real e imaginário enquanto duas temporalidades distintas, uma vez que o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo. Essas imagens sínteses, tal como nos apresenta Deleuze, não são representações visuais, mas construções conceituais que capturam a essência de uma ideia, desafiando a visão tradicional de como concebemos e compreendemos o mundo, são expressões do *virtual*. Elas não buscam representar algo já existente no *real*, mas são construções conceituais que exploram as multiplicidades do *virtual*. São eventos singulares que desafiam as categorias estabelecidas e abrem caminho para novas realidades. Tanto Deleuze quanto Blanchot contribuem para a desconstrução de fronteiras conceituais.

Sendo a imanência, uma vida, temos que esta é composta por virtualidades. O plano de imanência se constitui como virtualidade, acontecimentos virtuais, povoado por singularidades, e as singularidades não dizem respeito ao individual, elas são neutras. O *virtual* não é o não-real, não é algo que falta à realidade, “e sim que se engaja num processo de atualização seguindo um plano que lhe dá sua realidade própria” (DELEUZE, 1997, p. 19), uma dimensão de possibilidades que antecede a atualização no real. As *imagens-sínteses* são expressões dessa virtualidade, capturando o potencial e a pluralidade que existem antes de qualquer fixação no real. São os acontecimentos virtuais que dão ao plano de imanência uma virtualidade, e o plano da aos acontecimentos uma realidade plena. A distinção de Deleuze entre o virtual e o real é essencial para compreender suas ideias. O virtual não é uma negação do real, mas um reino de possibilidades e potencialidades que coexiste com o que é atual. O real, nesse contexto, é apenas uma manifestação específica dentro desse vasto campo de virtualidades. Logo, temos que o *fora*, constituído por virtualidades, pleno de realidade. Para Deleuze o virtual é sempre real. Vejamos:

O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. *O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual*. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”; e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve até ser definido como

uma estrita parte do objeto real como se o objeto tivesse uma das suas artes no virtual e nele mergulhasse como uma dimensão objetiva. (DELEUZE, 1988, p. 35 – *Grifos do autor*).

Virtual opõe-se ao atual e não ao real. Porém, dada a univocidade do ser, atual e virtual não se separam, ambas são faces de um mesmo corpo, de um mesmo objeto. Ou seja, as virtualidades orbitam ao entorno de todo atual, gerando um contato contínuo. Para Deleuze, não apenas a imagem é virtual, como também o objeto. Assim como em Blanchot ao dizer do mundo imaginário da literatura e seu movimento de desdobramento: “o movimento de desdobramento de que fala Blanchot é o que faz do universo literário um universo imaginário. Aqui, as coisas e os seres aparecem como imagens, como duplos. A realidade da literatura consiste justamente numa realidade imaginária e, portanto neutra.” (LEVY, 2011, p. 29). Assim, estamos ancorados em um duplo movimento, ao mesmo tempo em que adentramos de estrato em estrato, atravessamos as superfícies, também tentamos alcançar o lado de *fora*, que consiste em uma substância não estratificada, com singularidades selvagens, disformes: “é como uma zona de turbulência e de furacão, onde se agitam pontos singulares, e relações de forças entre esses pontos. Os estratos apenas recolhiam, solidificavam a poeira visual e o eco sonoro de uma batalha que se travava por cima deles.” (DELEUZE, 1991, p. 129). No *fora* tudo que se tem são apenas fluxos, é o “espaço” do CsO, diferente dos estratos, os objetos não são corpos visíveis, por isso uma realidade virtual que são atualizadas no plano do saber¹⁰⁴, constituindo formas atuais que constituem o visível e o dizível de cada época.

Como foi dito anteriormente, todo atual é também virtual ao mesmo tempo; porém, o atual já passou por um processo de diferenciação que afeta tanto a imagem quanto o objeto, ou seja, a atualização de uma virtualidade:

Ao se atualizarem, as relações de forças informes se diferenciam, ganhando a forma das curvas que passam na vizinhança das singularidades (enunciados) e dos quadros que as repartem em figuras de luz (visibilidades). Mas ao mesmo tempo em que criam essas formas, que as solidificam, as singularidades também as colocam em questão. São, portanto, singularidades de resistência, capazes de modificar as relações já estabelecidas. (LEVY, 2011, p. 84).

Assim, sendo o lado de *fora* essa dimensão indeterminada e disforme onde circula a pluralidade das forças, toda imagem atual tem uma imagem virtual que lhe corresponde, seu duplo, seu reflexo, distintos e indiscerníveis¹⁰⁵. Nas palavras de Deleuze: “Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte,

¹⁰⁴ A esse respeito indicamos a leitura da obra *Foucault*, de Gilles Deleuze. *Vide* referências.

¹⁰⁵ O que constitui sua indiscernibilidade “é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e virtual”. (DELEUZE, 1990, p. 88).

invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que foi tirado da terra.” (DELEUZE, 1990, p. 90).

Esse processo de diferenciação das coisas, que faz do virtual atual, é o que Deleuze chama de uma individuação real, atualizar, diferenciar, integrar e resolver. É ao se atualizar que o virtual se diferencia e nisso consiste a vida, nesse movimento, nesse processo de diferenciação que se configura sempre em um processo de criação, criação de “uma vida...”, uma vez que diferenciar é criar, fazer surgir o novo, possibilidades outras de vida, o pensamento é povoado por devires, por virtualidades, e a própria atualização em si mesma, pertence ao virtual e é dele inseparável. Enquanto a atualização do virtual constitui a singularidade, o produto, o objeto da atualização, o atual é a individualidade já constituída, é o sujeito dessa atualização. Passar do virtual ao atual é criar linhas diferenciais “que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual”. (DELEUZE, 1988, p. 341).

A criação de *imagens-sínteses* é um processo dinâmico, marcado pelo devir, ou seja, o constante processo de transformação e tornar-se algo diferente. É a exploração das possibilidades não realizadas, um rompimento com o estático em direção ao dinâmico e ao inexplorado, eventos singulares que emergem desse fluxo constante de transformação, escapando das dicotomias e dualidades tradicionais, abrindo espaço para o novo. Para Deleuze, a filosofia tradicional muitas vezes cai na armadilha da repetição, buscando essências e identidades fixas. Em contraste, ele propõe uma filosofia da diferença, onde o foco está na multiplicidade e na variação. As *imagens-sínteses* do pensamento são os resultados dessa abordagem, capturando a diferença em si, sem se prender a uma única identidade ou essência. Sendo assim, o virtual nada mais é que o sentido puro da diferença.

É crucial destacar que o virtual não se confunde com o *possível*, uma vez que a virtualidade já é real em si mesma, e não a possibilidade de um dia sê-lo, pois para algo ser possível de existir, lhe falta a existência, e o virtual já é real, não dependendo de um processo que pode ou não ocorrer para se realizar. O possível opõe-se ao real, constituindo sua imagem, e o real é a sua semelhança. Sendo o *fora* um não lugar povoado por singularidades virtuais, ele não se constitui como possibilidade e sim como realidade, a *experiência do fora* é uma experiência real. Se o possível e real se assemelham e se separam, já o atual e virtual se diferenciam e são indissociáveis, ambos são reais, mas mantêm entre si uma diferença de natureza. (LEVY, 2011). Segundo Deleuze, “no virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata.” (DELEUZE, 1988, p. 342).

A abordagem de Deleuze propõe uma ética do acontecimento, onde o novo e o inesperado são valorizados. Ele rejeita normas preestabelecidas em favor de uma ética que se baseia na criação constante de novas possibilidades e na abertura para o que ainda não foi pensado. Associa as *imagens-sínteses* do pensamento tanto à arte quanto à filosofia. Quando ele fala da literatura, da pintura e do cinema, ele não tem outro objetivo senão o de mostrar como a arte, o processo mesmo de criação, pertence ao âmbito do virtual e de sua consequente atualização, atualização de um virtual, ela é real, e não a realização de um possível. Artistas e filósofos, em sua visão, têm a capacidade de criar essas imagens que rompem com o convencional, desafiando as normas estabelecidas e abrindo caminho para novas formas de expressão e pensamento; como Artaud, por exemplo, que faz surgir mundos de virtualidades, planos de imanência nos quais a vida se encontra em sua potência intensiva máxima.

Deleuze concebe um universo em que subsistem sempre “outros mundos possíveis” em nosso mundo, outras histórias na história, o melhor mundo sendo aquele com o maior número de virtualidades. Em Kafka, é a impossibilidade de não escrever, e de escrever de outra maneira, que exprime a necessidade paradoxal das virtualidades desse povo por vir como potência de sua minoria. (ALLIEZ, 2000, p. 397-412).

Experimentar o *fora*, seja por meio da literatura, da filosofia, ou das artes ou qualquer outra manifestação em geral, é experimentar a realidade de um virtual. E criar é justamente experimentar o virtual e a sua atualização; é alcançar um plano de imanência povoado por virtualidades que não se separam nunca de suas atualizações correspondentes. (LEVY, 2011).

A IMPOSSIBILIDADE E O NEUTRO EM MAURICE BLANCHOT

O espaço da escrita é um problema que aproxima Blanchot e Artaud, pois ambos se encontram no interstício da reflexão sobre o vazio e o silêncio que há entre o pensamento e a sua representação por meio da palavra escrita. Blanchot vê em Artaud a existência de um indivíduo que é expressão poética, no sentido de construção da obra sem construí-la, como já dito inúmeras vezes ao decorrer deste texto. É da essência da poesia ser busca e busca de si própria (Blanchot, 2010). A preocupação de Artaud é em conseguir concretizar em palavras o seu pensamento, é a atividade da entrega plena a experiência que a poesia lhe causa, o que o leva a um estado de lucidez e problematização da vida que o faz ressignificar toda a cultura. Segundo Blanchot (2010, p. 21), “ele [Artaud] foi dotado e atormentado de uma lucidez

extrema; que esteve constantemente preocupado com a poesia e o pensamento, e não, à maneira romântica¹⁰⁶, com sua pessoa.” Para Blanchot, a poesia nasce da espontaneidade, é “pura consciência no instante” (BLANCHOT, 2010, p. 103). E é isso que Blanchot vê em Artaud, não se trata de uma busca por uma consciência ou teorização da poesia, o que o está em jogo é a realização da própria poesia, movido unicamente pela “força da razão poética”. (BLANCHOT, 2010, p. 21).

Segundo Dionizio, essa força da razão poética nos diz de um espírito da poesia, esse seria como o espírito que se submete às exigências da poesia, ou seja, uma submissão de quem escreve à experiência de impossibilidade da escrita, na esperança de captar a presença fugaz do pensamento poético/literário para transpô-lo na escrita. (2020, p. 36). Para Blanchot, há certos aspectos da existência que são impossíveis de serem plenamente vivenciados ou compreendidos, como a morte, o outro ou o transcendente. Essas experiências se situam além do alcance do pensamento e da linguagem, permanecendo sempre no exterior. Esse exterior é o *fora*, que já discutimos anteriormente.

Há em Blanchot diversos termos que designam a literatura como uma *experiência do fora*: o *neutro*, a *outra noite*, o *deserto*, a *impossibilidade*; sendo a impossibilidade aquilo que permite que a literatura escape as relações de poder e está diretamente ligado ao que foi discutido ao longo da pesquisa: o conceito de *desobra* (*désœuvrement*) e aquilo que o orbita. Em *A conversa infinita*, Blanchot afirma: “A impossibilidade é a relação com o fora e, já que essa relação sem relação é a paixão que não se deixa dominar com paciência, a impossibilidade é a própria paixão do fora.” (1969, p. 66). Recapitulando o que já foi dito, temos que o *fora* é o próprio espaço da literatura, um espaço sem lugar, ao mesmo passo que ela o constrói, ela é o próprio *fora*, a literatura é esse espaço do não-lugar, sem um interior oculto, “onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*.” (LEVY, 2011, p. 29-30 – *Grifos do autor*). Logo, a literatura não se fixa a um espaço, exterior ou interior, ela está no vazio, no vazio, no silêncio, sem tempo ou sujeito. Nesse sentido, pensando a relação entre poesia e escritor/poeta, em *A parte do fogo*, Blanchot dialoga com um escrito de Hegel – *A liberdade absoluta e o terror* – onde ele, Blanchot, faz uma analogia entre o escravo e o escritor: a escravidão é para o escravo o que a atividade literária é para o escritor, mas com a diferença de que o escravo-escritor se torna na escrita. (DIONIZIO, 2020). Para Blanchot, o autor pode tudo:

¹⁰⁶ Para Blanchot, os românticos fazem uma poesia preocupada no sentido da poesia e da arte, baseada na reflexão, tratando-a como princípio, e ao fazer isso não se cria poesia, mas sim uma teoria poética, pois se preocupam com o aprofundamento teórico da poesia ao invés de pensar em sua autonomia.

(...) ele está aguilhoado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é um ato prodigioso, a maior e mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não te, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível. (BLANCHOT, 2011, p. 324).

Blanchot se refere a uma afirmação a partir da negatividade, daquilo que já se esgotou e não tem mais nada a negar, onde a escrita é uma tentativa incessante de se aproximar do impossível, mas sem nunca tocá-lo completamente. A partir da dialética hegeliana, ele vai nos falar de uma relação não dialética, que é a que ocorre entre a *impossibilidade* e o *fora*: uma relação de uma não relação, que Blanchot chamou de terceiro tipo. É como realização do impossível que a literatura, em especial, a poesia, se liberta do pensamento do modo do poder, da ingenuidade estrutural da linguagem e a falta essencial que sinaliza e da compreensão apropriadora, ela é um signo de outramento: “a medida do outro, do outro enquanto outro, não mais ordenado segundo a clareza do que o adapta ao mesmo”. (BLANCHOT, 1969, p. 62).

A escrita de Blanchot, desdobrada à sombra do impossível, revela-se como uma tentativa desesperada de agarrar-se ao inatingível. Não é um limite, mas uma celebração do caos inerente à nossa busca pelo indescritível. As palavras, em sua rebeldia, resistem à domesticação, rebelando-se contra as estruturas previsíveis e a linguagem, desafiada e transformada, torna-se um meio de capturar a essência selvagem e indomada da existência. O texto se torna um ritual de invocação, um grito primal que ressoa nos desfiladeiros da existência.

A impossibilidade em Blanchot não é somente uma restrição epistemológica, uma barreira cognitiva; mas uma dimensão ontológica do ser, é um abismo metafísico que desafia nossa própria essência. Ele contesta a ideia de totalidade e completude, defendendo que o *fora* e o *outro* desestabilizam nossa capacidade de compreensão total e atravessam o próprio núcleo da existência, nos lança em um turbilhão de palavras que se debatem e contorcem, como se a linguagem, em sua insuficiência, estivesse à beira do colapso. O *fora* insondável, o *outro* indomável escapam das garras da razão, dançando no limiar da compreensão. Enquanto

experiência do imaginário, esse campo que a literatura ocupa e se faz, que a poesia existe, revela a presença do ausente, uma não-presença, o que Blanchot chama de imediato. É o instante intermitente da espontaneidade, do momento, aquilo que Espinosa chamara de *momento do unívoco*, onde só existe no ali e agora e não se repete em singularidade. E a impossibilidade é justamente a forma de relação com esse imediato. Quando falamos de imediato, falamos de tempo. A impossibilidade da literatura que desabrocha um tempo não conciliado, que consiste em ser “a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, não remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*.” (BLANCHOT, 1969, p. 64 – *Grifos do autor*).

Logo, quando Blanchot nos fala de um lugar, um espaço, um tempo onde todo presente é suspenso e exterior a si mesmo, onde a presença não se pode estar presente, ele está falando do imediato. “Para Blanchot, esse imediato incapturável, incessante e interminável é o que incita a escrita e não se deixa representar.” (DIONIZIO, 2020, p. 109). E quando lá no começo da pesquisa falávamos de Artaud enquanto signo de presença, falamos de um indivíduo que reside nesse espaço-tempo do instante intermitente, do imediato, desse divino encantamento que soa quase como magia: “A “presença” é tanto a intimidade da instância quanto a dispersão do fora, mais especificamente, é a intimidade como fora, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, o que chamamos de “a vertigem do espaçamento”.” (BLANCHOT, 1969, p. 65-66).

A *impossibilidade*, segundo Blanchot em diálogo com a selvageria linguística de Artaud, não é uma negação, mas um êxtase desordenado. A escrita, pulsante e febril, busca comunicar o inexprimível, mergulhando nas profundezas onde a razão vacila. Segundo Dionizio (2020, p. 109), Blanchot acredita que Artaud foi vítima do imediato e do risco da experiência literária, onde ele (Artaud) se expunha constantemente à questão desse paradoxismo e enigma literário: a realização da poesia é também o desaparecimento da poesia, uma vez que a palavra já resta como lembrança, aparência do que desapareceu. O texto torna-se um corpo vivo, contorcendo-se em convulsões verbais, uma dança frenética na borda do entendimento. E nesse dançar despoja-se da figura do *Eu*, da sua certeza e interiorização, por isso podemos falar de um CsO na escrita. Análogo a isso temos o que Blanchot chamara de *Neutro*. “Nessa relação, quem escreve se deixa dominar por esse instante e, em uma obsessão, persegue esse momento, que acaba por se tornar a obra. Ou seja, a origem da obra não é o escritor, mas sim a ausência de obra; o escritor se torna mero intermediário.” (DIONIZIO, 2020, p. 109).

O *neutro*, de acordo com Blanchot, representa uma abstração que se move nas profundezas da existência, uma lacuna preenchida por uma presença que não está verdadeiramente presente, um vazio onde as palavras oscilam entre a existência e a inexistência. É uma negação transcendental que corta através do tecido da linguagem, uma dimensão inacessível que desafia as convenções lógicas. “”Como reencontrar, como recuperar em minha fala essa presença anterior que é preciso excluir para falar, para falar dela”, pergunta Blanchot.” (LEVY, 2011, p. 33). É colocar-se na *experiência do fora*, uma vez que esse desdobramento é o ato revolucionário que põe à prova as verdades sacralizadas e cristalizadas ao longo da tradição histórica, universal, eterna e necessária. Como experiência estética, baseia-se principalmente no desmoronamento do império do *cogito* cartesiano, pois, o ato de desdobrar-se, sair do seu interior para o exterior de si, para o *fora* de si é ruir com a unidade estrutural do *eu* e seu sustentáculo epistemológico e dar a ele movimento, trânsito, inseri-lo no processo de mudança e fluxo contínuos. Por isso um CsO na/da escrita análogo ao *neutro*, pois quando Blanchot nos fala sobre a *morte do autor*, ele está nos falando sobre a morte de um sujeito dono de um discurso enunciador de uma verdade, que está diretamente relacionado a morte da ideia da literatura enquanto expressão de um *eu* interior.

O que promove um movimento de libertação da palavra, da obra, uma vez que ela não está mais ligada a individuação de um sujeito certo de si, do qual devêssemos conhecer a vida para entender a obra, mas amplamente difundida, solta e soprada no universo da suspensão, da fabulação, da criação, da arte. Nas palavras de Blanchot: “quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam [a obra], desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma.” (1987, p. 21). Talvez, *grosso modo*, seja até isso que Nietzsche nos chama a atenção em sua máxima do “conhece-te a ti mesmo”, “torna-te quem tu és”. O verdadeiro significado de fazer da própria vida uma obra de arte. Da existência uma existência poética. É a exposição do íntimo da obra, seu traço singularíssimo, a artisticidade da arte, sua “vida própria”, “vontade própria”, “vida viva”, “vida neutra”. Quanto mais ela se afasta de um *eu*, mais se presente se torna a literatura. A *experiência do fora* que funciona como ponte, meio, intermédio para ir do *eu* ao *outro*, ao *ele*.

Segundo Blanchot (1987), somente a partir do momento em que se chega a essa substituição estranha, é que a linguagem começa a se constituir em uma linguagem exprimível daquilo que ela diz para mim, como ao falar da infelicidade de outro, a esboçar e projetar lentamente o mundo que ela diz, do modo como tal afeto se realiza nela. E então se é capaz que experimentamos e nos sintamos em casa, pois o meu afeto, minha dor, minha infelicidade,

será sentida nesse mundo onde ela está ausente. Isso diz daquilo que falamos anteriormente: *literalidade*. A experimentação da obra. Tal experimentação está diretamente ligada ao fato dela nos submergir e (trans)portar para o espaço-tempo da *impossibilidade*, é o possível que somente pode sê-lo através do impossível. É ser estrangeiro de si. Nômade.

O Estrangeiro vem de outro lugar e nunca está onde estamos, não pertence ao nosso horizonte e não apareceu em nenhum horizonte representável, de forma que o invisível seria o seu ‘lugar, entendendo com isto, segundo uma terminologia que às vezes usamos: o que se desvia de todo visível e de todo invisível. (BLANCHOT, 2010, p. 99).

A relação neutra diz de um discurso sem *eu*, do desaparecimento da primeira pessoa. “(...) O neutro é o que permite pensar o anônimo do ser num sentido impessoal, que precede e sucede todo ser; um rumor anônimo anterior e posterior a toda verdade e sentido.” (CARVALHO *apud* DIONIZIO, 2020, p. 110). É um evento impessoal que se metamorfoseia em um discurso de todos e de ninguém ao mesmo tempo, não se reconhece mais o sujeito enunciador, o sujeito não mais se encontra. É no

movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora. A subjetividade do escritor passa, então para fora de si, tornando-se estrangeira a si mesma. É como se a questão que leva o escritor a escrever o interpelasse sem lhe pedir respeito. O escritor carrega a questão e, no entanto, ela age como se não fosse sua, como se, “vindo apenas de nós, ela nos expusesse a algo totalmente diferente de nós”. (LEVY, 2011, p. 40)

Ou seja, os enunciados, discursos e narrativas próprios da linguagem literária não surge a partir de uma interioridade subjetiva, mas pelo seu avesso, seu revés, ela vem de uma exterioridade radical que vem do *fora*. “Se uma frase existe realmente no texto literário é porque não pertence apenas ao escritor, mas também a outros homens capazes de tê-la. O leitor, quando procura um texto, (...) procura uma realidade diferente, a descoberta de algo inesperado, de uma palavra estrangeira.” (LEVY, 2011, p. 41). Os escritores são exilados: alheios a tudo e todos.

No cosmos de Artaud, o *neutro* é um tumulto caótico, uma vibração primordial que escapa às amarras da linguagem organizada. Falamos de um estrangeirismo onde não se esta apenas fora do mundo, mas também fora de si. Pertencente a um não-lugar, á um deserto. O exílio é a zona da fita Möbius: o corpo, o ser que esta aí, se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si, mergulhado e completamente submerso numa região totalmente privada de intimidade. É um grito primordial ecoando nas entranhas da escrita, uma dança frenética de sons e significados que se desintegram e se reconstroem, desafiando qualquer lógica coerente. O *neutro*, nesse contexto, não é uma serenidade, mas uma agitação incessante. Artaud, celebra

o *neutro* como um território selvagem, um domínio onde a racionalidade é devorada pelo caos expressivo.

Blanchot, em sua exploração do *neutro*, mergulha nas profundezas do vazio, onde a linguagem se desfaz em um jogo de sombras e sussurros, e o poeta que pertence ao poema e não o contrário. “O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora do seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite. Esse exílio é o que faz do poeta o errante”. (BLANCHOT, 1987, p. 238). Assim, o *neutro* é uma fronteira sutil entre o significado e o absurdo, uma zona de indefinição onde as palavras perdem sua solidez e são afirmações da errância, uma entidade efêmera, uma presença ausente que se manifesta na linguagem como um distúrbio incontrolável. De um discurso exilado e errante, onde o exílio é sua pátria e o erro sua língua materna, ou seja, não pertence onde se está e nem a lugar algum. É um completo desprendimento onde o *eu* suspenso se converte em uma *substância infinita* que está em todas as coisas e em coisa alguma ao mesmo tempo. É um pertencimento a todos os lugares. É o silêncio ensurdecedor que permeia a escrita, a pulsão desordenada que desafia qualquer tentativa de categorização ou compreensão lógica. Uma recusa a unidade, a identidade, ao mesmo e a presença. “O escritor é portanto um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar as suas palavras palavras de todos. (LEVY, 2011, p. 41-42). Entrar e percorrer esse deserto é simplesmente lançar-se ao desconhecido, mas um desconhecido que será jamais revelado, apenas indicado, determinante. O *neutro* é um convite a uma exploração caótica da fronteira entre o ser e o nada. “(...) acessível à palavra apenas se não for mostrado, compreendido ou identificado.” (LEVY, 2011, P. 42).

Nesse ínterim, o *neutro* é apenas *neutro*, não é objetivo ou subjetivo, não se distribui em nenhuma categoria de gênero, como se dá sobre a figura do desconhecido, não é nem objeto e nem sujeito: “o *neutro* é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o geral, o não genérico, assim como o não particular.” (BLANCHOT, 2010, p. 30). É uma espécie de força que atravessa a literatura como *experiência do fora*. Para Blanchot, está implícita em toda relação com o desconhecido, uma *experiência do neutro*. Liberto de toda a interioridade, nessa concepção blanchotiana, pensada a partir de uma meta-ontologia e engajada sobre a atividade literária, o *neutro* se faz em *outro*. Sendo o *outro*, o *ele* que funda a experiência literária, o próprio desconhecido, que nada tem de mim, que permanece sempre inacessível e residindo absolutamente fora de mim mesmo, no “fora ou o desconhecido que está sempre já fora da visão, o não vivível que a palavra carrega” (BLANCHOT, 1969, p. 105), *fora* absoluto da

estranheza em relação àquilo que se difere de mim, a *diferença absoluta*, intervalo da minha relação com ele. Se trata do *outro* inapreensível, que não se entrega ao mesmo: o *neutro* é sempre em relação ao *outro*.¹⁰⁷ “Nesse sentido, é a partir da percepção de uma alteridade, ou seja, de pensar o Outro como outrem e não como um Mesmo de mim, que se permite o Neutro”. (DIONIZIO, 2020, p. 110). É cedendo espaço ao *Outro*, que a literatura alcança uma abertura para o fora em um desdobramento constante de tudo que a compõe. Porém não se trata de um “outro eu mesmo”, segundo Blanchot,

de uma maneira geral, quase todas as filosofias ocidentais são filosofias do Mesmo e quando elas se preocupam com o Outro, este não passa de um outro eu mesmo, sendo, no melhor dos casos, igual ao eu e procurando ser reconhecido por mim como Eu (assim como eu por ele), numa luta que por vezes é luta violenta, por vezes é violência apaziguada no discurso. (...) Outrem é irredutivelmente Outro; o outro é o que me ultrapassa absolutamente. [...] Acontece que ele é justamente o Estrangeiro. (BLANCHOT, 2010, p. 98-99).

Logo, entrar em contato com o *neutro* na literatura, é abrir-se a intrusão do outro, abrir-se a *experiência do fora* e tomar como norte o Outro: o irredutivelmente Diferente, o Estrangeiro, o Desconhecido. É a própria impessoalidade: “é o que está *fora*, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças.” (PELBART, 1989, p. 97 – *Grifos do autor*).

A CRUEL RAZÃO POÉTICA – A LITERATURA ARTAUDIANA COMO DESOBRA

Depois de tudo que foi exposto até o momento, o que não nos falta são porquês do que a literatura artaudiana é signo de *désœuvrement* (desobra). Considerando desde sempre, como já falado, que toda a vida, experiências, corpo e pensamentos de Artaud são indissociáveis das suas expressões artísticas, dentre elas, a escrita. Artaud, em sua escrita

vai explorar potencialidades que extrapolam a sua própria realização na forma livro. Ele começa experimentando a página e abandonando a exclusividade da escrita da esquerda para a direita. Desse modo, acaba por entrelaçar o traço do desenho ao traço da escrita, assim como explora uma verdadeira cena sobre o papel

¹⁰⁷ “Quando eu me dirijo ao Outro, respondo àquilo que não me fala em nenhum lugar, separado por uma cisão de tal ordem que ele não forma comigo nem uma dualidade nem uma unidade. (...) entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do ser nem do não ser e que carrega a Diferença da palavra, diferença que precede todo diferente e todo único.” (BLANCHOT, 1969, p. 99).

que faz com que a página abandone a sua feição plana, e a leitura a sua vocação linear. Também nesse momento toda a dicção de Artaud é contaminada por uma força poética, ritmada, que explora as potencialidades sonoras das palavras, proferindo-as em voz alta, escandindo-as na cena mesma da escrita através de incisões, de golpes de lápis, pancadas, figuras pontiagudas que criam, além de uma “batucada” sonora, um acontecimento visual e auditivo ao mesmo tempo. Tudo isso obviamente acarreta um uso das margens das páginas de seus cadernos numa potência nunca antes imaginada: muitas vezes os textos “marginais” contradizem tudo o que foi escrito no texto central, incorporando à obra seu caráter paradoxal de modo irrevogável. O uso das margens também faz com que a leitura de seus cadernos seja uma atividade “física”, já que os mesmos devem ser revirados, arrancando-os da possibilidade inerte que o “livro” mais ou menos possui. Por isso mesmo foi impossível editá-los nesse formato. Esses cadernos sobrevivem nessa espécie de espaço em suspensão, posto que tampouco alçam o voo ou o desejo de serem “mais” do que cadernos para existirem nas vitrines de museus como “livro de artista”, afinal eram apenas cadernos de caligrafia, escritos por um escritor internado em um asilo psiquiátrico... (KIFFER, 2017, p. 8-9).

Segundo Dionizio (2020), Blanchot evidencia em Artaud uma busca por uma força anterior à vestimenta da palavra. O que está em primeiro plano não é a plenitude do ser, no sentido de uma realidade plena, um imediato pleno no qual não haja mais diferença, mas sim a própria diferença, a intermitência. Ou seja, ao invés de partir de uma presença do imediato para pensar a diferença entre pensamento e escrita, ele parte do vazio como espaço entre as coisas, para a partir daí pensar que somente o imediato, enquanto vida, presença, poderia preencher essa fissura.

Ler Artaud exige abandonar as categorias que remetem ao todo, sejam elas as da falta ou as da plenitude. Abandonar esses conceitos que sustentam o próprio paradigma da ideia de obra. Diante dessa “obra” em desabamento, exige-se ouvir as vozes e os ruídos – muitas vezes estridentes – desse poeta a partir de um lugar possível para que, apesar dessa imensa desconstrução, se o tome a sério. Para que suas ideias possam ser consideradas no seio das discussões em torno da arte, da loucura e da produção de subjetividades ao longo do século XX. Isso significa retirar o conteúdo asilar que verdadeiramente exilou e alijou não apenas o escritor, mas sua própria obra por muitos e muitos anos. (KIFFER, 2017, p. 11).

A experiência poética, marca da separação e maior dificuldade de Artaud no que se refere ao vácuo entre pensamento e escrita, era um lugar de expressão imediata da “imagem e da sombra, do duplo e da ausência, ‘mais real do que a presença’, isto é, a experiência do ser que é imagem antes de ser objeto.” (BLANCHOT, 2010, p. 25). No último período de sua vida, Artaud, têm suas cartas como marca de transformação em “dicção poética que visa a uma espécie, um tanto paradoxal, do que chamaria aqui de *imprecação crítica*. Deslocando radicalmente a atividade do pensamento de seus acentos racionais e claros, assim como a atividade crítica de seus acentos moderados e distanciados.” (KIFFER, 2017, p. 11-12). É o espaço do porvir que a poesia, a literatura, denota, que resgata a força que faz os signos se

tornarem poesia, um preâmbulo das palavras ainda não escritas. A poesia então se torna um lugar que ocupa o campo das virtualidades, não acontece na formalização, na materialização das palavras, mas em relações que as antecedem e a fazem surgir, ao mesmo passo que se extinguem, é o espaço do imediato, como já falado anteriormente. (DIONIZIO, 2020).

No que se refere a interseção entre Blanchot e Artaud, a linguagem indica sempre um paradoxo: ausência e presença. É justamente na impossibilidade da transgressão que a realidade oferece que eles se inserem; são unidos por uma “crueldade que há no nosso limite e que nos coloca como cobradores de nós mesmos”. (DIONIZIO, 2020, p. 37). A busca incessante por se expressar, por dar vazão ao seu pensamento no mundo real, que Artaud busca diversas formas de se comunicar, vários tipos de linguagens, e chega a conclusão de que ambas são insuficientes, por se alicerçarem na mesma falha. É o que o justifica na busca por uma renovação da linguagem de maneira universal, uma renovação poética. Faz com isso que salte em evidência a transformação da poesia em algo para além da escrita, uma expressão que tome uma espacialidade e que articule o Todo-presença; daí a linguagem não articulada, é o que faz com que ele direcione essa nova linguagem ao teatro, gênero que comporta todos os outros e por isso permite a ausência da fala, furtos, separação que a experiência poética lhe causava. (Dionizio, 2020). Ainda segundo Dionizio,

Blanchot supõe que haja uma razão poética em toda obra de Artaud. Essa razão seria uma direção rígida em relação à expressão ma escrita e que, ainda assim, não garante pensamento poético e menos ainda poesia. Para Blanchot, Artaud começa a pensar a razão poética como crueldade após perceber a obstinação que tinha sem e expressar poeticamente. Essa necessidade de expressão de poética é tamanha em guia de toda a vida e obra de Artaud. Sua busca pela expressão, desde as primeiras tentativas de escrita, até o final de sua vida, em que procura se expressar pela pictografia. Isso se relaciona à não garantia do pensamento transposto na escrita, à percepção de um decalque presente entre pensar e escrever. Por isso, Blanchot nomeia essa necessidade de expressão erguida sobre uma ausência na linguagem de “a cruel razão poética”. Cruel porque traz uma impossibilidade iminente e um desejo de transgressão dessa impossibilidade que é racional, matemática, estruturada de um modo a não superá-la – e por isso mesmo poética, já que busca em essência exprimir o inapreensível, o que falta. (DIONIZIO, 2020, P. 36-37).

Para Artaud, a palavra é um ato de intencionalidade e de busca da consciência, como quando se manifesta na glossolalia, palavra-sopro do espírito. A glossolalia é um recurso utilizado por Artaud que diferente da onomatopeia, que imita os sons das coisas, ela transcende o sentido comum e rompe com uma lógica induzida pelo óbvio.

nuyon kidi
nuyon kadan
tara dada i i
ota papa ota strakman
tarma strapido

ota rapido
ota brutan
otargugido
ote krutan (ARTAUD, 1989, p. 81)

A palavra se transforma e se rompe com os significados, desafiando os limites do autor e da linguagem. E a sonoridade e o silêncio ocupam o vazio dos corpos que vão sendo invadidos por forças que os ferem de forma intensa, direta e contínua. É ocupar o instante inabitado – dessa palavra que rasga a carne e deixa a ferida exposta – com uma escritura-presença que quer romper com uma episteme¹⁰⁸ já dada, verticalizada. Se há, mesmo que minimamente, a falta se posicionando e demarcando um espaço, é porque ela é signo de presença, de criação. Então, um dos objetivos que norteiam esta pesquisa é que se pretende não mais do que dimensionar a enorme ausência que compõe a escrita, tratar da incógnita da transgressão que a escrita insiste em ser e em preencher. (DIONIZIO, 2020). Artaud se rebela contra a consciência predeterminada e as polícias do pensamento, afirmando sua existência como um ato de revolta, como Camus em “O homem revoltado”. Fala-se de uma busca do Artaud por uma ontologia para sondar a experiência originária sufocada pela cultura do ocidente. Busca “princípios” de uma escrita crítico-criativa que carrega em si um pensamento poético-político a partir de corpos-que-criam: “Eu sou o homem árvore, E eu não tenho mais raízes, mas eu ainda tenho folhas, E elas ainda estão verdes, E eu ainda estou vivo.” (ARTAUD, O homem-árvore.) A racionalidade não consegue se expressar, por isso é que o poético fala e o corpo sente. “Para existir basta abandonar-se ao ser mas para viver é preciso viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.” (ARTAUD) Ao se problematizar a forma como se dá a violência de uma potência criadora do pensamento em fluxo, devir e heterogênese, questiona-se como mostrar esse “osso”? Como raspar essa carne do pedantismo literário para se chegar ao osso, a uma escrita “verdadeira”, anterior a um *a priori* linguístico? Como se conjugar e conjurar a palavra-presença artaudiana? Como Artaud se propõe – e até que ponto consegue – a desintegração da palavra na linguagem corrente para suscitar uma nova? Uma palavra-desobrada? Lançados os dados, problemas colocados, é aqui o ponto fulcral desta pesquisa, que liga Blanchot e Artaud na fabulação de um diálogo no que diz respeito ao conceito de *Désœuvrement* (desobramento) e aquilo que o envolve, na linguagem-pensamento desobrada de Antonin Artaud em suas obras reveladas como signos desse *désœuvrement*. Este está aquém da palavra, escondido e revelado nela, exposto e por ela traduzido, oxímoro da linguagem que comporta uma semiótica do limite, em que as forças

¹⁰⁸ Para Foucault, regimes de enunciados de uma época.

que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura. Aquela que se *desobra*, explícita e implicitamente, “tornando os limite embaçados e flutuantes (...) erodindo as palavras e as formas ao comprometer sujeito, narração, pensamento, escritura, voz, língua, imagem, representação.” (UNO, 2022, p.14). Falamos muito sobre a escrita de Artaud ocupar o silêncio, porém

nessa região de origem, reina não o silêncio, mas o rumor: o rumor anterior às palavras, à obra, ao livro. O espaço literário é, assim, um espaço que precede as palavras, que se encontra em seus interstícios. Na origem de toda palavra real, não há silêncio, mas um canto profundo, “canto do abismo”, no qual tende toda palavra real. A esse respeito, afirma Nordholt: “No fundo de todos os movimentos de negação, algo persiste, que não é nem palavra, nem silêncio: trata-se do que Blanchot chama de o rumor”.” (LEVY, 2011, p. 33-34).

É importante ressaltar que, apesar de Artaud demonstrar uma espécie de recusa em relação à palavra, esta não se faz por completo. *Grosso modo* é o estilo cristalizado da linguagem, da palavra verticalizada que o incomoda e causa ojeriza. E mesmo que, muitas vezes, ele utilize dessa linguagem que abomina, ele queima todos os seus manuscritos e guarda apenas aqueles que lhe “recordam uma sufocação, um ofegar, um estrangulamento, ocorridos em uma região obscura, pois isso é verdadeiro.” (VIRMAUX, 1990, p. 93). Um ritual violentíssimo ao pensar que, ao Artaud queimar seus manuscritos, ele insurge na tentativa de reconstrução da linguagem, de conferir a ela novos valores, como se a desintegração e a morte das palavras fosse algo necessário: queimar os órgãos das palavras e refazer sua anatomia. Isso porque a ideia de queimar o corpo das palavras leva ao peso que a ideia de desintegração tem no pensamento artaudiano, principalmente, no que diz respeito à tentativa de acabar com os juízos de Deus, dissolver a crença da representação que a civilização adoecida pela ocidentalidade cristã carrega em seu útero. Com isso, Artaud declara um não à sintaxe como um *a priori*, recusa o assujeitamento do pensamento a essa camisa de forças para a manifestação do espírito. E declara um sim a utilizá-la até o limite em que ela não seja mais do que uma tênue linha num desfiladeiro que marca o interdito entre o pensamento e o não pensamento, a linguagem e o silêncio, a escrita e o desenho, a música e o grito. A palavra, antes, escrita, agora, é palavra soprada, palavra que voa e cria agenciamentos, e fabula e transmuta; palavra flutuante. Ela vai de próximo em próximo, construções locais que vão se aglutinando, sinapses que constituem esse sistema de coordenadas que fazem do mundo uma colcha de retalhos.

Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a

ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. (LEVY, 2011, p. 20)

Na escrita, para Artaud, no que se refere à formação de uma espécie de consciência, há que se estabelecer uma suspensão, próxima à da fenomenologia¹⁰⁹. Porém, aqui, essa consciência a ser suspensa é a sintaxe, forma gramatical que, assim como a consciência, é quase sempre colocada anterior e como uma espécie de fôrma para o pensamento cristalizado. É retirar a moralidade das palavras e as entregar de volta ao seu campo primeiro: o do espírito, o do obscuro. É rasgar firmamentos, romper estruturas, fissurar a linguagem. A escrita é o sopro do espírito: “esses estados que nunca são nomeados, essas situações iminentes da alma, ah, esses intervalos do espírito”. (ARTAUD, 1995, p. 60 - O Pesa-nervos). Nesse fluxo artaudiano de desintegração da palavra que se quer enquanto fissura numa linguagem determinista a fim de estabelecer um novo tipo de linguagem, é que se observam, segundo Coêlho, três níveis de desintegração da palavra.

Primeiramente, essa desintegração se dá no plano da escrita mesmo, a partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, ou seja, escrever como se tem vontade de falar. Nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. (...) Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, esta se dá como a “fala” da vontade, mas a vontade e a fala-escrita-fala são o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito, isenta da necessidade dos artificios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem dizer”.

O segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como, as relações das frases entre si. (...) Significa afirmar que na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima a da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas trata-se de suspender a forma gramatical [conforme explicitamos acima] (...) Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito.

No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou a suposta arte de bem dizer. É dizer que quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito pré-determinado. A exemplo disso, sua obra é diversificada e na maioria dos casos é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio,

¹⁰⁹ No seguinte trecho de uma entrevista de 1978, a respeito de uma relação entre a fenomenologia e a *experiência-limite*, com a qual concordamos, Foucault (2001a, p.862) nos diz: “A experiência fenomenológica é, ao fundo, uma certa maneira de colocar um olhar reflexivo sobre um objeto do vivido, sobre o cotidiano em sua forma transitória para capturar as significações. Para Nietzsche, Bataille, Blanchot, ao contrário, a experiência, é a tentativa de alcançar a um certo ponto da vida o que era mais próximo possível de um não-vivido... Em outros termos, a fenomenologia busca alcançar a significação por meio da experiência cotidiana para reencontrar o sentido no qual o sujeito, e eu sou de fato responsável, em suas funções transcendentais, por esta experiência e suas significações. Ao contrário, a experiência com Nietzsche, Blanchot, Bataille tem por função arrancar o sujeito de si mesmo, ou que ele seja levado a sua destruição ou dissolução. Esta é uma proposta de dessubjetivação. A ideia de uma experiência-limite, que arranca o sujeito de si-mesmo, é o que tem sido importante para mim na leitura de Nietzsche, Bataille e Blanchot, e isso que explica o fato de que por mais chatos ou eruditos que possam ser meus livros, eu sempre os projetei como experiências diretas de me retirar de mim mesmo, para evitar ser o mesmo [tradução nossa]”. (FOUCAULT *apud* SILVA, 2015, p. 113). No capítulo II, falaremos um pouco mais a respeito da forma como Foucault entende a *experiência-limite*.

“carta”, etc), ou seja, aquilo que Artaud persegue, em sua essência, está presente em todas as formas com que ele se manifesta. (COELHO, 2005, p. 14-15).

Fala-se de uma poética da força em que sua relação com o vazio cava sua mente e corpo até uma experiência de morte – do Eu – que revela o limite da dor, sentir o fim, o corpo vazio, sem órgãos, o nada preenchido de um pensamento sem imagens, a experiência de sentir-se à beira da carne; revela também uma implicação entre o pensamento, o corpo e as palavras num mesmo processo, que as conduz às forças das quais fora extraído, colocando-o novamente no fluxo dos desejos, em movimento, em devir. O sentido do vazio sem-sentido, sentido como sentido. Nas palavras do Artaud: “As palavras apodrecem ao chamado inconsciente do cérebro, todas as palavras de qualquer operação mental e, principalmente, aquelas que afetam as fontes mais habituais, mais ativas da mente.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.41) A palavra em Artaud assume o papel de verbo; não se trata de um ajuntamento de letras, sílabas e vocábulos. É palavra que rasga a carne.

Artaud nos deixou um documento maior, que nada mais é que uma Arte poética. Reconheço que ele aí fala do teatro, mas o que está em causa é a exigência da poesia de uma tal forma que ela poderá se realizar somente recusando os gêneros limitados e afirmando uma linguagem mais original... então não se trata mais somente do espaço real que o palco nos apresenta, mas de um *outro espaço...?* (VIRMAUX, 1970 – *Grifos do autor*).

Os elos filosófico, literário, estético, artístico e político se enlaçam, embolam-se, enrabam-se e se desenham: uma composição pensamento-corpo, que quebra os moldes de um espaço-tempo já estabelecido e os recoloca e ressingulariza sob outros vieses da criação. É dar voz ao campo amplo das novas possibilidades de constituição de vida, de mundos, de outramentos. Implodir com os automatismos que aprisionam a vida dentro do próprio homem. “a vontade que em cada instante decide de si; (...) uma vontade que decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.” (ARTAUD, O homem-árvore). Como compor junto com Artaud fios rizomáticos que brotam a partir das fissuras, que respiram e tecem a cartografia de uma (re)escritura do imaginário, do porvir, do eterno vir-a-ser? Tudo são processos, os quais, produzidos sobre o *plano de imanência*¹¹⁰ e diante das multiplicidades, convertem os campos da possibilidade em efeitos aleatórios de necessidades abertas para formas de uma ressingularização subjetiva. E os germes desses processos já estão pululando.

Afundamentos que levam à rachadura do Eu, às ações que visam dissolvê-lo em função de ‘eus’ outros que preenchem e povoam o indivíduo. A literatura artaudiana se estabelece como

¹¹⁰ “O *plano de imanência* é o “plano de consistência dos conceitos”, é a abertura criativa, o fundo, a condição a partir do qual os conceitos se instauram, mesmo que esta condição não seja determinada a priori.” (MARTINS, 2021, p.45 – *Grifo do autor*)

uma espécie de corpo-teatro da palavra: signo de presença. “O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade”¹¹¹ (ARTAUD). Estabelecer uma presença é criar um campo no pensamento em que as palavras são dançarinas contadoras de histórias e compõem uma espécie de teatro. *Grosso modo*, cria-se uma conexão íntima, uma composição com o corpo afetado, que se transmuta agora em um corpo-palavra, que vai criando as rachaduras das quais se falava, para os fios passarem. Os fios das confecções das roupas-possibilidades para vestirem o mundo. Um mundo comum que parte do inexplicável. O pensamento poético constitui uma agência de transformação de realidades do (im)possível. É uma espécie de dança vertiginosa com a genealogia do desejo e as potências do corpo a partir da experiência literária que se impõe enquanto signo disjuntivo, violência causadora de irrupção no pensamento.

Artaud cava, cada vez mais fundo, até o vazio e o nada do ‘ser’ e se experimenta e sente o sangue da carne e a rói e corrói até o osso e extrapola o limite da dor, até atingir o ápice do êxtase dessa experiência de desobramento, cuja inércia do acasalamento dor, solidão, morte, vida e pensamento sem imagem faz parir da inoperância forças num processo de movimento completamente violento e destruidor. Este refaz-se em novas forças e compõe-se sempre em novas melodias de partituras desenhadas de uma escrita enquanto narrativa-acontecimento, transbordando-se em uma narrativa de dramaturgia do corpo sonoro que trabalha no processo do espaço de criação, faz-se performance e narra o vivido e vive o narrado e se desloca para platôs diversos. “A grande dissimulação: quando tudo é/está dito, é/está redito e calado.” (BLANCHOT, 1980, p. 77) É a construção das palavras, a escrita literária e a linguagem enquanto um enunciado da voz do corpo. São escrituras *squizes*, aberrantes, as quais estabelecem o que se chama de presença. Ela conecta as zonas de contato e de sensibilidade, vai tecendo teias que configuram um campo de imanência. É o próprio transbordamento. Toda a melancolia e angústia são *signos* marcantes da potência de sua escrita singular, onde o trágico se traduz como signo da alegria e a linguagem, como ritornelos que se desdobram no pensamento. A crueldade da linguagem se dá tanto como palavra escrita quanto palavra falada, palavra cantada, palavra gritada, grunhida, palavra inventada, palavra performance, palavra que vem de dentro, que vem do corpo, que vem do ser, que é caso de devir!

Eu sou, parece, um escritor. Mas o que escrevo? Eu faço frases. Sem sujeito, verbo, atributo ou complemento. Eu aprendi palavras, elas me ensinaram coisas. A minha vez de ensiná-las uma maneira de novo comportamento. Que o pommô de tua teve patán teu estrumêne um bivilt aní vermelho ao lumestan do cadastro utrán. Isso quer dizer que o útero da mulher vira vermelho, quando o Van Gogh o louco protestador do homem se mete em marcha dos astros de um [demasiado soberbo

¹¹¹ Última aparição de Artaud numa conferência, intitulada “Tête-à-Tête” (apud QUILICI, 2004, p. 195).

destino. E isso quer dizer que é tempo para um escritor fechar a loja e deixar a carta escrita para a carta.¹¹² (ARTAUD).

Artaud é um arquiteto e arquitetado de devires outros que vão sendo atualizados na medida em que seu corpo (produtor e produto) e os outros corpos vão estabelecendo encontros e se agenciando a outros corpos. As obras de Artaud são signos vivendo de um outramento traçado sobre uma linha da (i)lógica sutil das forças. São estilhaços de um corpus desobrado que força um deslocamento de difícil leitura. Em *L'Écriture du désastre*, Blanchot discute a conversa de Bataille em *L'Expérience intérieure*, onde a “viagem ao extremo do possível” se transforma na experiência-limite, que é a própria experiência (não experimentada, fora do fenômeno) do desastre. Tanto a experiência interior quanto a *experiência-limite* estão relacionadas com a escrita: escrever até o extremo do possível (Bataille) e a escritura do desastre (Blanchot). Nesse contexto, Blanchot aproxima “morrer” e “escrever”, em que escrever seria aceitar sofrer a morte sem torná-la presente. A palavra evoca a morte: “falar, neste sentido, um sentido irônico, é justamente ter a última palavra, tê-la para não mais tê-la: falar com esta última palavra que pessoa alguma pronuncia nem recolhe como última.” (BLANCHOT, 1973, p. 124). Pensar a palavra em Artaud é pensar essa morte de um corpo que se liberta à potência do infinito e da (im)possibilidade; que abraça o *fora* e, ao invés de fugir do precipício, se atira nele. É o acontecimento da experiência-limite, a qual afirma o ser limitado e fala em transgressão. Artaud escreve a partir de um fora de si, no amplo campo da suspensão, da flutuação, onde toda a potência do vazio é explorada ao máximo.

É possível pensar aqui a teoria blanchotiana do desaparecimento do autor diante da obra. Esse desaparecimento seria sua morte nas palavras ou pensar, então, na sua morte literal que imortaliza a obra. É a experiência literária, o experimento dessas forças, de todo esse conjunto de potências criadoras, isso é o que Deleuze chama de *literalidade*. É a potência ínfima do texto literário. É a experiência interior da qual fala Bataille, aquela que retira o pensamento ao impossível a partir do cruzamento entre essa própria experiência que está além e aquém da vida e o ato de escrever. É pela via do impossível que se vai para a experiência do desastre em Blanchot. Excluída a possibilidade, o real é real sendo impossível tanto quanto, e do mesmo modo, a morte e num título mais alto a escritura do desastre. O real é aquilo que se encontra e se faz durante a travessia, durante o atravessamento, durante a experimentação, experiência. A experiência que se retira para além dos limites é justamente o que Blanchot conceitua como a *experiência-limite*, uma vez que o limite é o impossível. A *escrita do desastre* seria justamente essa escrita de palavras que surgem no limiar do limite, da

¹¹² Poema escrito em 1947 e publicado pela Gallimard, no Luna-Park, nº 5, outubro de 1979.

impossibilidade. Palavras são vividas ao serem experienciadas. Retome-se aqui o conceito de *literalidade* de Deleuze, enquanto interação, experimentação, criação do bloco de sensações, *afectos-peceptos*, co-identificação e transmutação para o campo do real as potências singulares que a linguagem literária carrega em seu ventre. É uma relação de afetação no sentido espinosano. Constitui um corpo, que pare força criadora e criativa: corpo-intensivo. É pensar, dançar, riscar, ser a própria pulsão rebelde da vida, pulsar a existência de modo intempestivo e, pela catarse da experiência artística, o corpo pode ser pensado como ética da existência. A escritura artaudiana força a ler de outro modo. “Uma obra que visa transformar a linguagem e o pensamento força os leitores a mudar a natureza da leitura de alguma forma.” (UNO, 2022, p. 20).

O *desobramento* aparece em Artaud como uma força capaz de esvaziar e fragmentar a matéria para, posteriormente, reconstruí-las e inseri-las nesse fluxo contínuo de movimento e de vibrações permanentes que dão à literatura a abertura de caminhos que seguem “a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum e uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau.” (DELEUZE, 1997, p.13) Nas palavras de Artaud: “Sinto todas as pedras do mundo e o fósforo da vastidão, que minha passagem acarreta, abrindo caminho através de mim. Eles formam as palavras de uma sílaba negra nos pastos de meu cérebro.” (ARTAUD *apud* UNO, 2022, p.46) Trata-se da escrita enquanto signo do pensamento como uma força *caosmose esquizo*: simbiose imanente e de imanências. Está-se no rastro de um procedimento autoenunciativo, produtor de novas sínteses. Remonta às significações territorializantes do magma que escorre das entranhas da máquina capitalista civilizada. Palavra nômade que se quer desterritorialização, reterritorialização. Dobra, desdobra, redobra e volta a dobrar-se. A relação de desobra que faz a obra se arruinar e se constituir, sempre num

movimento que de algum modo a anula sempre, levando-a de volta à ausência de obra, mas nunca definitivamente. Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desobramento. O desobramento é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem. (PELBART, 1989, p. 177).

A ausência da obra e desobramento são termos que designam a relação da linguagem literária com o que Blanchot chama de *fora*. Nesse sentido, a faculdade do entendimento não é suficiente para que consigamos compreender o pensamento de Artaud, uma vez que ele se constitui nos moldes das incertezas e contradições.

Desse modo, não apenas a sua obra exige questionar o conceito mesmo de obra, como sua correspondência obriga a questionar o lugar normalmente dado às cartas enquanto acontecimento “marginal” à obra (acontecimento central). Repito:

margem e centro são desconstruídos pelo autor, desde a materialidade da página até o seu substrato material/ conceitual mais agudo: o homem branco e ocidental. (KIFFER, 2017, p. 12).

Artaud repensa as noções de sujeito e história, de verdade, de origem. Esse movimento é o de desobra, que exige o abandono das certezas que constituem as estruturas fundantes da nossa cultura e seus alicerces. “Escrever, nesse sentido, supõe uma mudança radical de época, a própria morte, a interrupção (...) escrever, desse ponto de vista, é a maior violência, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.” (BLANCHOT, 1969, p. vii e viii).

CONCLUSÃO

Kafka certa vez dissera: “tento constantemente comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, falar de algo que sinto apenas em meus ossos e que só pode ser experimentado nestes ossos.” Essa fala brutal e violenta de Kafka atinge como um soco no estômago e nocauteia, fala exatamente aquilo que é expressão da escrita artaudiana: uma falar que range, uma escrita que vai até os ossos. É o que Deleuze chama de “corte do caos” feito pelo *plano de imanência* e funciona como um crivo. É o que faz traçar um plano para a criação de conceitos. Para Deleuze e Guattari,

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma para outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerente ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. [...] O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não pensado no pensamento. É à base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento e, todavia, o fora absoluto. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 59; 78)

Se para Deleuze (1997, p. 52), os conceitos são acontecimentos e o plano é o horizonte dos acontecimentos, a palavra em Artaud se faz verdadeiro acontecimento, em que o plano é o próprio corpo, e ele corta, rasga as estruturas e firmamentos. Segundo Prado Jr.: “‘Cortar’ só pode significar captar (definir) uma ‘fatia’, por assim dizer, de um caos que permanece livre (e infinitamente livre) em todas as outras direções ou dimensões. Mas, além de ‘corte’ no caos, o plano é também um ‘crivo’ – cortar é selecionar e fixar –, numa palavra, determinar, conter o rio de Heráclito ou o oceanomundo.” (PRADO JR., 2000. p. 314-315). Pensando

grosso modo, uma espécie de ontologia do caos, nesse campo do não pensado no pensamento fala-se daquilo que Deleuze irá tratar em *Lógica do sentido*, sobre o sentido e o não sentido. A lógica do sentido deleuziano busca reverter a ontologia e destruir o fundamento. O que importa é a aliança promovida pelo rizoma. Nesse campo, a escrita de Artaud se revela como signos de *desobra*, como “máquinas de produzir sentido” que dissipam a universalidade divina, os *Juízos de Deus* e a personalidade humana, em favor de singularidades a-subjetivas, a-fundamentos, a-significantes. É o espaço do não sentido. O próprio corte no caos. “Tornando os limite embaçados e flutuantes (...) erodindo as palavras e as formas ao comprometer sujeito, narração, pensamento, escritura, voz, língua, imagem, representação.” (UNO, 2022, p.14)

A vida é uma fenda aberta, uma fissura, ideal, metafísica, incorporal, que Deleuze chama, numa relação com os estoicos, de “não-sentido de superfície” e “acontecimento puro de superfície”. (DELEUZE, 1998, p. 158). Em *Lógica do sentido*, Deleuze pontua o sentido pensado como um puro efeito da superfície, produzido em função do não-sentido. Para Deleuze, o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é “algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de uma dimensão própria”. (DELEUZE, *Lógica do sentido*, p. 75) Sendo assim, difere-se da relação de falta e de ausência do sentido frente ao não sentido, se diferenciando também do sentido fundado por essências universais, como crenças em critérios totalitários da razão, que previnem a ferida aberta, evitando, assim, a fissura. O não sentido é aquilo que faz valer o sentido, que o produz circulando a estrutura. “O não-sentido é ao mesmo tempo o que não tem sentido e o que se opõe à ausência de sentido, operando a doação de sentido”. (Deleuze, 1988, p. 74-75). Logo, o que está em jogo para Deleuze é indicar que o sentido não é outra coisa senão puro efeito da superfície; é o sentido resultado do não-sentido, o sentido não pertence a nenhuma altura ou profundidade, aproxima-se daquilo que Blanchot chamara de *impossibilidade*. É o pensamento que surge a partir da sua experiência com o *fora*, nas margens de uma *experiência limite*. É efeito de superfície, porquanto se distingue da relação de falta e de ausência do sentido frente ao não-sentido e porquanto se distingue do sentido fundado por essências universais.

A experiência-limite é um conceito elaborado por Maurice Blanchot, que se refere à experiência que se retira para além dos limites, onde o limite é o impossível. Em outras palavras, a *experiência-limite* é aquela que desafia e ultrapassa os limites do que é considerado possível ou aceitável. Fala-se de uma forma de escrita que busca o contato com o

impossível, o inexprimível, o desastre. Confronta o indivíduo com o impossível, o inexprimível, o irrepresentável. É uma experiência que desafia a pensar o que está fora dos limites da razão, da linguagem, da identidade. Para Blanchot, em sua busca pela apreensão da experiência, vê através da escrita uma forma de experimentar o limite, aquilo que escapa ao impossível, de se aproximar do silêncio que não cessa de falar. A escrita seria uma espécie de gesto que se anula ao se realizar, que se desfaz ao se fazer. O escritor é aquele que se expõe ao nada, ao vazio, ao abismo da obra, por isso é uma experiência de morte, de silêncio, de ausência, de repetição, de fragmentação e de aniquilação do autor e da obra. Ademais, constitui uma experiência de liberdade, de ruptura, de transgressão, de criação e de comunicação com o outro, marcando uma experiência paradoxal, que desafia a razão, a linguagem e a representação. É o mergulho no fora absoluto, no caos. É a *experiência-limite* como a *experiência do fora* e o caos como infinito no qual o pensamento mergulha.

A (im)possibilidade da literatura está justamente em fazer da presença uma ausência: tornar presente aquilo que não poderia estar presente. É o caráter paradoxal e ambíguo da linguagem literária, pois é diante do desaparecimento que as coisas se revelam enquanto presença, ou seja, a obra só se torna obra quando se desobra. Para se realizar, é necessário provocar a sua própria ruína. Quando se fala de desobramento, fala-se da negação como condição de criação na literatura. É na sua irrealização que se realiza.

A *experiência-limite* é a própria experiência, em que o pensamento tenta compreender o incompreensível. O pensamento ultrapassa seus próprios limites, afirmando mais do que é capaz de afirmar. Esse excesso é a experiência, que afirma apenas pelo excesso de afirmação, sem ter nada para afirmar e, finalmente, não afirmando nada. É uma afirmação em que tudo escapa e que escapa à unidade. A linguagem literária em sua relação com o exterior faz surgir a irrealidade, o campo amplo do imaginário. Não se trata de um simples acesso a uma exterioridade como um outro, ao contrário disso, é “um abandono do sujeito para uma abertura ao que está “Fora”, ao “Fora de si” e da linguagem comum.” (DIONIZIO, 2020, p.122).

Ao mesmo passo em que Artaud tenta expressar através de palavras o seu pensamento, o seu grito mudo que está explodindo dentro de si, cria um outro universo em que se distancia de si, buscando um “outro” que escapa à representação clássica. “A questão é saber se é melhor escrever isso mesmo ou não escrever mais nada.” (ARTAUD, 2017, p.28) O próprio ato de escrever, em que Artaud insiste em descrever ou transcrever seu estado de dor e angústia existencial, gera um estado novo, desconhecido, na medida em que produz um outro tipo de pensamento, sem imagens, ou formas, criados a partir da impossibilidade de pensar.

Essa impossibilidade que causa dor é sentida na carne e observada até o seu limite. Segundo Uno (2022, p.29), “A intensidade do vazio destrói o pensamento, mas este mesmo vazio engendra, através de uma escrita poética, algo novo e que se consolida, pouco a pouco, como um novo tipo de pensamento.” Em seus poemas, Artaud não tenta criar uma valorização da sua experiência interior, ou extirpar essa dor, mas busca um pensamento. Mesmo afirmando “eu não consigo pensar”, ele sempre retoma a força para pensar sua dor, intensifica e elabora essas experiências agonizantes para fazer surgir uma outra força a partir do desequilíbrio crítico e da paralisia insuportável do pensamento. É a partir dessa oscilação repetitiva do pensamento entre essa paralisia insuportável e a reflexão realizada no extremo da dificuldade que o pensamento se transforma e faz surgir uma espécie de máquina pensante em sua pureza, em que o pensamento sustentado sobre o pensável e todas as operações racionais da máquina pensante são fissuradas, rejeitadas, refeitas. Todas essas experiências inevitáveis do pensamento e do corpo conduzem Artaud a uma ressignificação da linguagem e remetem-no ao problema do signo e da linguagem.

Segundo Uno (2022), a transformação da máquina pensante começa quando ela experimenta o vazio ou o nada em seu pensamento. As palavras então fragmentadas, esvaziadas e petrificadas. Qualquer transformação começa pelo esvaziamento e despedaçamento do objeto, levando-o de volta às forças das quais foi extraído e colocando-o em movimento novamente. Assim, o pensamento, o corpo e as palavras estão envolvidos no mesmo processo de mudança, de um difícil devir. São estados agonizantes e paralisantes vindos da impossibilidade de pensar. (UNO, 2022).

Nesse sentido, toma-se a literatura de Antonin Artaud, uma *escrita fragmentária*, que surge do despedaçamento e processo de desintegração¹¹³ da palavra e fissura da linguagem,

¹¹³ Nesse fluxo artaudiano de desintegração da palavra que se quer enquanto fissura numa linguagem determinista a fim de estabelecer um novo tipo de linguagem, observamos, segundo Coêlho, 3 níveis de desintegração da palavra: “Primeiramente, essa desintegração se dá no plano da escrita mesmo, a partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, ou seja, escrever como se tem vontade de falar. Nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. (...) Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, esta se dá como a “fala” da vontade, mas a vontade e a fala-escrita-fala são o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito, isenta da necessidade dos artificios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem dizer”. O segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como, as relações das frases entre si. (...) Significa afirmar que na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima a da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas trata-se de suspender a forma gramatical [conforme explicitamos acima] (...) Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito. No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou a suposta arte de bem dizer. É dizer que quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito pré-determinado. A exemplo disso, sua obra é diversificada e na maioria dos casos é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio, “carta”, etc), ou seja, aquilo que Artaud persegue, em sua essência, está presente em todas as formas com que ele se manifesta. (COÊLHO, 2005, p. 14-15).”

em que as forças que compõem a vida são transmutadas em escritura e estilhaçam através da experimentação: um conjunto de experimentações concernentes a forças diferentes que falam através dele e se inflamam nele exprimindo-se sem parar, “corroendo os contornos que definem o pensamento, a forma, a linguagem.” (UNO, 2022, p. 16). É uma espécie de expressão literária que, assim como Kafka, interessa a Deleuze pelas possibilidades de constantes comunicações transversais. Configura uma literatura menor. Entende-se uma literatura que implica a produção de sentido rizomático; expansão de elementos heterogêneos criados sob a tutela da heterogênese do pensamento. (DELEUZE & GUATTARI, 2000). Artaud “é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem principalmente de suas cartas, de suas novelas, de seus romances e de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, permutáveis”. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 62). Os componentes da expressão em Artaud – cartas, pinturas, teatro – rompem-se e ramificam-se em um processo interminável. São fluxos de escrita interrompidos, mas todos comunicantes. A escritura está do lado do inacabamento. É um caso e devir. É despedaçamento de formas e reconstrução de conteúdo; movimento pelo meio. Conforme diz Kafka, “a palavra, eu não a vejo, e a invento”. Artaud manifesta em sua obra este sentido rizomático, o qual instaura como lógica a conjunção “e” enquanto anula fim e começo: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze & Guattari, 2000, p. 37). Essas são condições de uma literatura menor. Aquela em que a enunciação é sempre histórica, política, social e produtora de novos enunciados:

(...) uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar e só vê e só concebe depois (...). A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas (Deleuze & Guattari, 1997, p. 43-44).

Ora, se a escrita desobrada de Artaud se dá como uma força capaz de esvaziar e fragmentar a matéria para posteriormente reconstruí-la e inseri-la nesse fluxo contínuo de movimento e vibrações permanentes que insere a literatura na abertura de caminhos que provocam deslocamentos, ela se configura como afirmação da fissura nas margens da produção de sentido. As forças que constituem e animam a vida são transmutadas em sua literatura.

A palavra se transforma e se rompe com os significados, desafiando os limites do autor e da linguagem. E a sonoridade e o silêncio ocupam o vazio dos corpos que vão sendo invadidos por forças que o ferem de forma intensa, direta e contínua. É ocupar o instante inabitado – dessa palavra que rasga a carne e deixa a ferida exposta – com uma escritura-

presença que quer romper com uma episteme¹¹⁴ já dada, verticalizada. Se há, mesmo que minimamente, a falta se posicionando e demarcando um espaço, é porque ela é signo de presença, de criação. Então, um dos objetivos que norteiam esta pesquisa é o de que se pretende não mais do que dimensionar a enorme ausência que compõe a escrita, tratar da incógnita da transgressão que a escrita insiste em ser e em preencher. (DIONIZIO, 2020). Artaud se rebela contra a consciência predeterminada e as polícias do pensamento, afirmando sua existência como um ato de revolta. Fala-se de uma busca do Artaud por uma ontologia para sondar a experiência originária sufocada pela cultura do ocidente. Busca “princípios” de uma escrita crítico-criativa que carrega em si um pensamento poético-político a partir de corpos-que-criam: “Eu sou o homem árvore, E eu não tenho mais raízes, mas eu ainda tenho folhas, E elas ainda estão verdes, E eu ainda estou vivo.” (ARTAUD, O homem-árvore.) Quando a racionalidade não consegue se expressar, é que o poético fala e o corpo sente. “Para existir basta abandonar-se ao ser mas para viver é preciso viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne.” (ARTAUD).

Pensar a palavra em Artaud é pensar essa morte de um corpo que se liberta à potência do infinito e da (im)possibilidade, que abraça o *fora* e, ao invés de fugir do precipício, se atira nele. O pensamento que se retira para o *fora* coloca o *eu* enquanto um paradoxo: o *eu* enunciador dessa linguagem literária não é um *eu* idêntico a si, uma vez que não é um *eu* que representa um sujeito, não se refere a si mesmo; afinal, “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19). É o acontecimento da experiência-limite, como quisera Blanchot. Artaud escreve a partir de um fora de si, no amplo campo da suspensão, da flutuação, em que toda a potência do vazio é explorada ao máximo. “Eu sou, parece, um escritor. Mas o que escrevo? Eu faço frases. Sem sujeito, verbo, atributo ou complemento. Eu aprendi palavras, elas me ensinaram coisas. A minha vez de ensiná-las uma maneira de novo comportamento.¹¹⁵” (ARTAUD). As palavras de Artaud

são plenas de signos manifestando imagens corroídas, representações abortadas, pensamentos desorganizados e formas desordendas passando por uma crise existencial frequentemente inexprimível. As obras de Artaud rendem, elas mesmas e de uma só vez, a descrição de um processo singular de pensamentos impossíveis e a prática desses pensamentos que lançam sem cessar a lucidez e a solidez de uma opacidade flutuante, (UNO, 2022, p. 14).

A escrita de Artaud é fragmentária e a expressão de um devir incomunicável, por meio dela. É a expressão do *desobramento* da palavra; uma escrita do caos. É aquilo que não pode ser dito de

¹¹⁴ Para Foucault, regimes de enunciados de uma época.

¹¹⁵ Poema escrito em 1947 e publicado pela Gallimard, no Luna-Park, nº 5, outubro de 1979.

outro modo que não seja em desalinho. A sua escrita caracteriza o que Blanchot conceitua como *escrita fragmentária*. Blanchot chama de “exigência fragmentária” as relações que imprimem ritmo e que geram novas possibilidades de sentido entre elementos singulares, o que faz com que o “todo” seja extravasado. Considera que, de mesmo modo, a leitura é gesto de reescrita que, mantendo o texto incólume, transforma-o sempre noutra. Configura-se, enquanto tal, uma dobra. O campo de criação originado da escrita fragmentária é o do diverso, do múltiplo. Imprime uma desestruturação da forma em termos temporais, institui em seu lugar um tempo-espaco marcado pela ruptura, pela fissura da linguagem, pelo desvio, pelo salto, pela diferença. Blanchot (1990) afirma que a descontinuidade, marca dessa escrita, não se restringe ao fragmento e nem dele depende. Há, então, um descentramento da ideia, do pensamento, do sentido, é o que faz deslocar para o campo do *fora* da escrita, o *fora* da linguagem.

Concluo está pesquisa na certeza de que muito foi dito e nada foi dito, me permito ocupar esse espaço da suspensão e situar minha pesquisa na zona da relação afetiva, sem a pretensão de ser uma obra, mas apenas a ~tentativa de realização de sê-la, afinal, é como disse Hilda Hilst certa vez, “um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar”. Na certeza de que ainda muito a ser ruminado, dito, escrito, gritado, soprado ou silenciado, encerro nas belíssimas palavras de Ana Kiffer:

Estamos aqui vendo mais ruelas e quebradas do que os grandes caminhos, somos convidados a olhar mais entre os lugares do que para a cena propriamente dita. Mais para os meandros e os processos do que para a obra, nesse caso ela mesma “inexistente”. Diante dessa inexistência, o leitor é chamado a entender os compromissos que a noção de “obra” engendra e o que cai quando ela cai. Mas estará também o leitor em face da obra possível, onde a falha é constituinte e o intervalo e o lapso gestos primordiais. Talvez estejamos aqui diante de uma história do que não conseguimos, a tal “nostalgia” de que falava Nise da Silveira, ou, como disse Deleuze, “Artaud não conseguiu por ele, mas algo conseguiu por nós”... No meu caso, escolho apostar que estamos mais diante da própria vida. A vida não apenas como algo que pode ser representado ou narrado – mesmo que fragmentariamente – através da obra ou das cartas. Mas a Vida em seu sentido imanente, larvar, pulsante, de acontecimentos sempre e ainda por vir, passando entre as nossas mãos... (KIFFER, 2017, p. 20).

A literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de vivenciar o outro do mundo.

Por um mundo pululante de singularidades nômades!

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

ARTAUD, A. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, A. *Escritos de Antonin Artaud*. Organização, Tradução e Notas de Claudio Willer. 2ªed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

Bibliografia sobre o autor

DIONIZIO, M. *Antonin Artaud: O instante intermitente*. Londrina: Editora Madrepérola, 2020.

KIFFER, A. In. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

UNO, K. *Artaud – Pensamento e Corpo*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho, Colaboração de Ana Godoy. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Bibliografia geral

ALMEIDA-F., E. A. ; CASAL, A. M. *Do roman ao récit?: metamorfose e escritura do Desastre em Thomas l'obscur, de Maurice Blanchot*. Cadernos do IL (UFRGS), Porto Alegre, v. 39, p. 5-19, dez. 2009. Disponível em:<https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16220/3/ARTIGO_RomanRecitMetamorfose.pdf> . Acesso em: 09 set. 2023.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 127: “Legível, escriptível e mais além”.

BARRENTO, J. *O Género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BATAILLE, G. *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*. Génova: Éd. D'Art Albert Skira, 1955.

- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1: A Palavra Plural*. Tradução de Aurelio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Tradução de João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita 3: A Ausência de livro*. Tradução de João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, M. *Cartas a Vadim Kozovoi (seguidas de A palavra ascendente)*. Tradução de Amanda Mendes Casal e Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme, 2012, p. 90.
- BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, M. *L'Entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, M. *L'Amitié*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, M. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, M. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987a.
- BLANCHOT, M. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1999.
- BLANCHOT, M. *La bête de Lascaux. Une Voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris : Gallimard, 2005.
- BLANCHOT, M. *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 2008.
- BLANCHOT, M. *Guerre et littérature*. In: _____. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 2010.
- BLANCHOT, M. *Memorandum sur le cours des choses*. *Lignes*, n.11, p. 187-188, 1990.
- BLANCHOT, M. *Après coup: précédé par Le ressassement éternel*. Paris: Minuit, 1983 (1983a). BLANCHOT, M. *La Communauté Inavouable*. Paris: Minuit, 1983 (1983b).
- BLANCHOT, M. *La Condition Critique: Articles 1945-1998*. Paris: Gallimard, 2010. Textes choisis et établis par Christophe Bident.
- BLANCHOT, M. *Lettres à Vadim Kozovoi: 1976-1988, suivi de la parole ascendante*. Paris: Manucius, Le marteau sans maître, 2009.
- BLANCHOT, M. *Le Pas Au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- BLANCHOT, M. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, M. *Sur la traduction*. *Nouvelle Revue Française - Revue mensuelle de littérature*, Paris, p. 475- 479,1960.
- BLANCHOT, M. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, M. *Traduire*. In: _____. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.
- BLANCHOT; ROCHA. *A Escrita do Desastre (Fragmentos Caídos de um Texto Ardente)*. Tradução de João Rocha, In.: *Tradução e Edição - EM TESE*. Belo Horizonte. v. 21 n. 2 maio-ago. 2015, p. 147-15.
- CÂNDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- CAPELA, C. E. S.; BAIRON, J. W.; ESCALLÓN, O. V. *O fora em Blanchot, do fora afora*. *Outra Travessia - Revista de Literatura* nº 18, Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2014.
- CASAL, A. M.; FILHO, E. A. A. *Desobramento do Neutro e (O Fora Desejável): A Escritura (Fragmentária) do Desastre, de Maurice Blanchot*. *Revista Letras*, [S.l.], v. 85, dez. 2012. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/24682/19485>>. Acesso em: 20 de out. 2023.
- CASTRO, C. V. *Blanchot: Translating Worklessness (Désoeuvrement)*. *Olho d'água*, v. 9, n. 2, p. 11—24, 2017.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- DELEUZE, G. *Conversações*. 3ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, G. *Imanência: uma vida...* In: VASCONCELLOS, J. e FRAGO-SO, Emanuel (orgs.). Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência. Londrina: EdUEL, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/73.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. 2ª ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- DERRIDA, J. *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.
- DERRIDA, J. Ulysse Gramophone. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, J. *Fora: as palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok*. Tradução: Fábio Landa. In: LANDA, Fábio. Ensaio sobre a criação teórica em psicanálise: de Ferenczi a Nicolas Abraham e Maria Torok, Jacques Derrida. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999.
- DERRIDA, J. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, J. *La Voix et le Phénomène*. Paris: PUF, 1998.
- ESCRITAS.ORG. *Antonin Artaud - Poemas selecionados*. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/antonin-artaud>>. Acesso em: 10/05/2023.
- EYBEN, P. *Escrever o que precede à ruína – desastre e suicídio em Blanchot*. Gragoatá, Niterói, v.25, n. 51, p. 67-87, jan.-abr. 2020.
- FOUCAULT, M. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, M. *O pensamento do exterior*. In: _____. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. e Sel. de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219–242.
- FOUCAULT, M. *La pensée du dehors*. Collectif. Critique, Paris, Minuit, n. 229, 1966.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2ª ed., Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUERREIRO, F. “Notas sobre este livro”. In: SANPAYO, Patrícia. Blanchot, a possibilidade da literatura. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 9-15.
- GROSSEMAN, É. “L’Impensable, la pensée”. In: BIDENT, Christophe; VILAR, Pierre. Maurice Blanchot. Récits critiques. Tours: Éd. Farrago, 2003, p. 69-76.
- HILL, L. *Maurice Blanchot and fragmentary writing: a change of epoch*. London/ New York: Continuum, 2012.
- HOPPENOT, É. “Maurice Blanchot et l’écriture fragmentaire: ‘le temps de l’absence de temps’”. In: RIPOLL, Ricard (Org.). L’Ecriture fragmentaire: théories et pratiques, Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives. Barcelona: Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2001.
- LACAN, J. *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In J. Lacan, Escritos (pp. 807-842). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. P. 18: “Lituraterra”.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, Jean-Luc (orgs.) *L’Absolu littéraire. héorie de la Littérature du Romantisme allemand*. Paris: Seuil, 2010.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, Jean-Luc. *L’Absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- LÉVINAS, E. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana, 1976.
- LEVINAS, E. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. Paris: Librairie Générale Française, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me frangere*. Revue des sciences humaines. Lille, n. 185, p. 83-92, 1982.

LÉVINAS, E. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Dordrecht: Martinus Nijhof Publishers, 1986.

LOPES, Silvína Rodrigues. *Anomalia Poética*, Lisboa: Vendaval, 2005.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIBERATO, M.; COSTA, E.; BARROS, J. *O sujeito como campo problemático: contribuições de Foucault e Deleuze*. Rev. Polis e Psique, 2019; 9(1): 91 – 108.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAGALHÃES, A. *Partilhas do saber: Diálogos entre Filosofia e Literatura*. In: Revista Páginas de Filosofia, v. I, n. 2, p. 47 - 59, jul/dez 2009.

MARAVALL, J. N. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

MARQUES, E. “Maurice Blanchot e a exigência fragmentária”. *Outra travessia – Revista de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC*, O fora em Blanchot, n° 18, p. 87-106, junho, 2014.

PELBART, P. P. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PELBART, P. P. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1998.

PELBART, P. P. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2000.

PETRONÍLIO, P. *Literatura, Vida e Linguagem em Gilles Deleuze*. Guará, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 50-69, jan./jun. 2012.

PIMENTEL, D. A. *Maurice Blanchot: reflexões (em desastre) sobre Aminadab*. Gragoatá, Niterói, v.25, n. 51, p. 88-111, jan.-abr. 2020.

PLATÃO. *Phèdre*. Paris: Flammarion, 2004.

SIMEONE, B. *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*. Paris: Éditions Verdier, 2014.

SAN-PAYO, P. *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Vendaval, 2003.

YAVENDRAS.COM. *10 Poemas de Antonin Artaud*. Disponível em: <<https://poemas.yavendras.com/antonin-artaud/>>. Acesso em: 10/05/2023.