

RESUMO / ABSTRACT

A ESTESIA DO PENSAMENTO

Neste artigo proponho, por meio de uma introdução à obra e ao percurso do escritor francês Antonin Artaud (1896-1948), interrogar de que maneira a escrita do poeta problematiza determinadas noções consolidadas pela cultura ocidental, tais como: corpo, espírito, sensível e intelectual. Atentos ao que o poeta nomeia ser *linguagem partida* e a *erosão do pensamento*, é que se poderão entender as relações dessa obra com as noções constituídas de estética e pensamento.

Palavras-chave: estética; corpo; pensamento; linguagem.

THE ESTHESIA OF THOUGHT

Using an introduction to the work and the trajectory of the French writer Antonin Artaud (1896-1948), this paper intends to question the manner the poet's writing deals with some long-held notions of the Western culture, such as: body, mind, sensitivity and intellect. Focused on what the poet called "broken language" and "erosion of thought" will be possible to understand the relations between this work with preconceived notions of aesthetics and thought.

Keywords: aesthetics; body; thought; language.

À ESTESIA DO PENSAMENTO

Ana Kiffer

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Professora da Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio
akiffer@puc-rio.br

Para mim vem sendo¹ impossível pensar Antonin Artaud (1896-1948) poeta sem discutir suas incisivas sobre o próprio ato do pensar. No entanto, isso não significa situá-lo no plano do impensável, e tampouco seus escritos como sendo da ordem do impensado. O que seria, mais uma vez, circunscrevê-lo na loucura ou no improviso. Ao contrário, me parece que a operação poética de Artaud é um questionar profundo das categorias ou dos operadores próprios ao pensar. Certo, a poesia pensa. Ela não começou a pensar com Artaud. Mas, de certa forma, nesse poeta, a poesia pensa o próprio pensamento. Artaud singulariza em sua trajetória o entrelaçamento entre poesia, linguagem e pensamento através do corpo. Seria o corpo *locus* da “crise” e da “crítica” de Artaud. E assim, “se refazer” um corpo – de linguagem e pensamento – corpo poético em constante movimento: fragmentações, interjeições – títulos dos capítulos de seu último livro de poesias. O corpo seria um só ou ele seria sempre uma multiplicidade? Pergunta que nos transporta da evidência para a exterioridade. Limite entre o óbvio e o invisível. Trabalhando com essa exterioridade ou com o óbvio nem sempre evidente ou, ainda, como disse o poeta “escrevendo para analfabetos”, é que pretendo desenvolver a relação entre pensa-

¹ Em 2002 defendi tese de doutorado na UERJ, sob orientação de Ítalo Moriconi com estudo sobre a obra de Antonin Artaud. Desde então venho aprofundando e ampliando esse trabalho através dos Projetos de Pesquisa na FAPERJ (Jovem Cientista), CNPq (Bolsa de Produtividade) e no Collège International de Philosophie – Paris (Directeur de Programme) e da experiência docente na PUC-Rio.

mento e estética em Artaud. Relação esta que irá necessariamente abalar as concepções mais clássicas de cada um desses termos, assim como inseri-los numa zona de contaminação deformadora. A estética abandonando duplamente o que a caracterizaria: conceito filosófico aglutinador e capilar que permite esboçar a relação do homem com o belo, ou do belo em si, ou mesmo todas as deformações que a noção de belo sofreu ao longo da história moderna ocidental; ou ainda, estética como sendo a manifestação da emoção sensível. É bem verdade que esse arcabouço que define e legitima o campo da “estética” depende logicamente do lugar que o pensamento vem ocupar ao longo da filosofia ocidental. Qual seja: lugar de exercício do conhecimento sobre as coisas, lugar de acesso à verdade turvada pelo mundo sensível; lugar de exercício da racionalidade, lugar por excelência da construção daquilo que faz limite ao humano – a linguagem de um lado e algo como um murmúrio infinito do outro lado. Mas mesmo o murmúrio infinito já seria uma “figura da linguagem” para abordar esse indizível que delimita a zona humana. Nenhum conceito de natureza ou de animal resiste intacto, ainda hoje, como figuração possível desse murmúrio infinito, inumano². Suspensos entre esses dois polos, ou então os misturando numa velocidade alucinante, para que se desfigurem em conceitos ainda desconhecidos, é que adentramos na leitura de um autor como Artaud. Sua estranheza, sua inumanidade, seu desejo de dizer o indizível parece ser tão intenso que impede um retorno plausível aos campos que vêm tradicionalmente nos permitindo exercitar a tarefa crítica diante da manifestação artística. Por isso mesmo, o próprio termo de estética dificilmente diria das concepções que Artaud, no entanto, não deixou de projetar em sua obra.

Hoje, temos publicados, através das Edições Gallimard, 26 volumes do escritor francês. Sabe-se, ainda, da existência de cadernos inéditos no setor de manuscritos da Biblioteca Nacional em Paris³. Em agosto de 1946 – após a proposta de publicação das obras completas do poeta, feita por Gaston Gallimard – Artaud escreve texto que será *Preâmbulo* e que consta no primeiro volume publicado

² Mesmo que ele continue existindo e operando como padrão *standard* do imaginário. Filmes atualíssimos e extremamente distintos em sua densidade estética e filosófica, tais como “Na natureza selvagem” e “Crepúsculo”, continuam apontando para esse modelo de “figuração” ou “desfiguração” do homem.

³ Hoje toda a obra do poeta – inédita ou publicada – encontra-se microfilmada e com acesso permitido aos pesquisadores credenciados no Setor de Manuscritos Modernos, Biblioteca Nacional Francesa, Richelieu. Tal acesso permite uma visibilidade – que não constava na edição das *Obras completas* – das implicações entre desenho e escrita que permeia todo o período de criação do poeta que vai, grosso modo, de 1945 a 1948. Além disso, a nova Edição QUARTO Gallimard das Obras Completas de Artaud, empreendida pela pesquisadora Evelyne Grossman, criou acesso a textos inéditos, assim como a páginas de seus Cadernos, onde a colocação da letra e sua imbricação com o traço plástico são essenciais. Um último lançamento, no fim de 2011, finalmente traz à luz os derradeiros cadernos deixados por Artaud e escritos em Ivry-sur-Seine, nos seus dois últimos anos de vida. Organizados por Grossman e editados pela Gallimard.

apenas em 1956. Mas seria somente a partir de 1970 que a editora Gallimard empreenderia uma nova edição revista e aumentada (assim como a publicação de textos até então inéditos) sob a supervisão de Paule Thévenin⁴. Desse modo, pode-se dizer que é a partir da década de 1970 que a obra de Artaud ganha fôlego de publicação e de leitura, não sendo tal data mera coincidência. É no seio das transformações de maio de 1968 em Paris, assim como das inúmeras manifestações que marcaram a década de 1970 em todo o mundo, que o poeta do logo após guerra seria redescoberto e viria somar sua voz ao corpo de reivindicações de então.

No primeiro volume de suas *Obras completas* constam os textos da época de sua participação no grupo surrealista, assim como sua correspondência com Jacques Rivière e ainda seus primeiros poemas e prosas. Cronologicamente, só nesse volume percorremos textos escritos de 1913 a 1935. Costuma-se repartir a obra do escritor entre um “primeiro” e um “último” Artaud. Um marco incide sobre tal divisão: sua prisão em Dublin em 1937, sua deportação da Irlanda, seu desaparecimento temporário em território francês e as sucessivas transferências de asilo para asilo psiquiátrico na França durante a Segunda Grande Guerra Mundial. Em 1943, interno no asilo de Rodez, Artaud voltaria a empreender o gesto de uma escrita e produção incessantes que são marcas de toda sua obra. Para espanto, essa vasta obra ganha em extensão e intensidade criadora a partir de 1943. Dos 28 volumes, 18 foram escritos entre 1943 e 1947⁵, um ano antes de sua morte. Nesse período de cinco anos, a obra do escritor, consagrado anteriormente como homem de teatro, assume uma amplitude e complexidade ainda hoje pouco conhecida, se comparada ao efeito do “primeiro Artaud”, surrealista e inventor do teatro da crueldade.

Essa divisão entre um “primeiro” e um “último” Artaud não se sustenta sem ressalvas: 1) o poeta, que antes se dedicava ao pensar e realizar numa perspectiva teatral, está aqui imerso em outros registros, principalmente os da poesia e do desenho. 2) no entanto, Artaud não renega ou abandona as noções, ideias e criações que participaram do primeiro momento. Ao contrário, há uma re-leitura, uma re-escritura e uma re-apropriação de muitos dos seus textos e questões anteriores.

Esse movimento de retorno e de diferenciação nos indica a necessidade de repensar a divisão entre um primeiro e último Artaud. Para tanto, sem negligenciar o dado histórico extensivo, propõe-se pensar na emergência de lugares intensivos. O primeiro deles já se situando no evento inicial entre o texto de Artaud e a leitura do mesmo – sua *Correspondência com Jacques Rivière*. Artaud envia em

⁴ Paule Thévenin dirigiu, durante todo esse período junto à editora Gallimard, a publicação das *Obras completas* de Antonin Artaud.

⁵ O último volume publicado foi escrito em 1947 por Artaud. Seus textos escritos em 1948 só recentemente apareceram na publicação Quarto Gallimard.

1923 alguns de seus poemas ao então diretor da *Nouvelle Revue Française*. Jacques Rivière agradece em carta e justifica a não publicação do poeta: “Senhor, sinto muito não poder publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*. Mas, eles me provocaram grande interesse em conhecer o seu autor” (I*, p. 23). Assim ocorre o primeiro encontro entre o poeta e o editor, encontro que é imediatamente revisitado por Artaud, agora através da correspondência. Vejamos o que escreve o poeta:

(...) É que a questão da recepção desses poemas é um problema de vosso interesse tanto quanto o é para mim. Falo, claro, de sua recepção absoluta, de sua existência literária (...). Sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Do simples fato do pensamento até o fato exterior de sua materialização nas palavras (...), estou à procura constante do meu ser intelectual. (...) É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Para mim, não é nada mais do que saber se tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou prosa (I*, p. 24-25).

Trata-se de uma questão do pensamento. O reconhecimento do outro, no caso o editor-leitor, estaria, para Artaud, no direito à continuidade da implacável busca de seu próprio pensamento. Resalto aqui um lugar intensivo que marca toda a obra de Artaud, seja esta “em verso ou prosa”: *lugar de erosão do pensamento*. Trata-se de “se refazer”. Seria menos a cura da “doença do espírito” e mais o constante refazer-se. Observa-se a incidência já inicial do prefixo “re”. Fazer-se de novo, ler-se, reapropriar-se de si mesmo, traços marcantes da escrita do poeta: refazer-se da erosão do pensamento na construção de uma escrita que a suporte. Certo, observa-se uma radicalização dessa questão nos últimos anos de vida do poeta, assim como a inclusão de novas perspectivas para realização ou “materialização” dessa escrita-pensamento.

Uma grande ruptura foi o silêncio de Artaud, se não nos esquecemos de sua *Correspondência com Jacques Rivière*, na qual já se pode observar que se tratava de “escrever isso ou não escrever nada” (I*, p. 29). Em 1936 o poeta parte rumo ao México, onde busca encontrar “as bases vivas de uma cultura cuja noção parece aqui se desagregar” (VIII, p. 157). A procura dessa noção viva de cultura se lhe aparece na imagem do fogo, dos vulcões mexicanos, dos ritos vivos da *Sierra Tarahumara*. Artaud retorna em 1937 a Paris e parte logo em seguida para a Irlanda. Sobre sua estada na Irlanda pouco se discute, alguns arquivos da polícia começaram a ser investigados e abertos apenas no final da década de 1990. Sabe-se que o poeta foi preso em Dublin – acusado de distúrbio da ordem pública– e deportado para França, onde se dará o início do percurso por inúmeros asilos psiquiátricos franceses. De 1939 a 1942, Artaud desaparece do cenário cultural europeu, internado no Hospício de Ville Évrard – onde permanecerá até 1943, quando será transferido para o asilo de Rodez, cuja vantagem era a de ser zona livre durante a Segunda

Grande Guerra. De sua partida para a Irlanda e ainda durante seu internamento em Ville-Évrard, no período de 1937 a 1939, Artaud empreende uma nova forma de correspondência, cercada de atributos mágicos, reconhecidos como *Sorts*⁶. Esses são enviados aos amigos ou àqueles que o poeta deseja endereçar uma mensagem. Após 1939 e até 1943, mesmo que Artaud não tenha parado de escrever, muito pouco ou quase nada chegou à publicação pois, mais comumente, se reteve na administração do hospital ou, posteriormente, em mãos de colecionadores. Será efetivamente a partir de Rodez que se caracterizará o retorno criativo do poeta, onde o silêncio anterior será lembrado, no poema escrito em abril de 1947:

dez anos que a linguagem partiu,
 no seu lugar entrou
 esse trovão atmosférico,
 esse raio,
 diante da pressão aristocrática dos seres,
 de todos os seres nobres
 (...).⁷

A linguagem partida, ao lado da erosão do pensamento, é o lugar de onde se propõe problematizar as relações dessa obra com as noções constituídas de estética e pensamento. Se a erosão do pensamento era manifestação na força de seu pensar-escrever, a linguagem partida será agora a possibilidade da escrita em Artaud. Ela coloca à escrita uma questão própria e particular. Não sendo somente silêncio, mas também fratura, tal linguagem terá que se refazer. Tocamos aqui no cerne do desenvolvimento da questão do pensamento colocada inicialmente. Erosão do pensamento e agora, também, erosão da linguagem. Não se trata absolutamente da impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras. Mas de construir uma linguagem passível de suportar a sua própria fratura. O retorno à linguagem traz consigo a experiência do desaparecimento da linguagem. O poeta terá, a partir de então, o trabalho com uma matéria prima que partiu e que se partiu: “digo então que a linguagem separada é um raio que fiz vir agora no fato humano de respirar, o qual meus golpes de lápis sobre o papel sancionam. E desde certo dia de outubro 1939 nunca mais escrevi sem também desenhar”⁸.

⁶ Nessas cartas, que Artaud queimava, desenhava, fazendo com que o suporte sofresse as “maldições” que pretendia “exorcizar” através da própria escrita, já se pode notar a imbricação que não mais será abandonada entre o desenho e a letra.

⁷ In: *Antonin Artaud: oeuvres sur papier*. Musée de Marseille – Réunion des Musées Nationaux. p. 55. Todos os textos relativos aos desenhos do poeta que não foram extraídos de suas *Obras completas* referem-se ao *Catálogo* acima citado.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

Se de algum modo essa linguagem que se partiu é também separação e Artaud o diz, ela – em seu “retorno” nos golpes de lápis – seria sanção de sua própria fratura. Tal fratura é indicada por Artaud como uma nova prática da linguagem, na qual uma escrita-desenho vai se fazer. Entender a linguagem partida que adentra a escrita do poeta significa atentar para: 1) enquanto desaparecimento, a linguagem que partiu indicia uma série de negativas, na poética vindoura de Artaud, que consolidarão seu combate contra os assentos mais sólidos do pensamento ocidental; 2) enquanto fratura, a linguagem partida indicará a necessidade de um novo modo de dizer, “um novo comportamento das palavras”, como sugeriu o autor. Aqui onde a negação escava sua própria abertura.

A força da negação na poética de Artaud foi inevitavelmente absorvida nos lugares mais comumente reconhecidos, tais como os do “poeta maldito” ou o do “louco enfurecido”. Sem desconsiderar esses “clichês”, entendo que a demolição encarnada na trajetória desse escritor, que foi, porém, marca de toda a primeira metade do século XX europeu, oferece em Artaud um desafio singular no modo como o mesmo vai problematizar as ruínas desse mesmo século XX. Sua incisiva, projetada numa poética do pensamento, deseja alterar não apenas os modos de dizer, o que se poderia chamar de construção de uma nova dicção poética, mas, e, sobretudo, os modos de apreensão da própria vida. Por isso mesmo, as noções de estética – balizando aquilo que consideramos ser o mundo sensível – e de pensamento – balizando aquilo que consideramos ser o mundo intelectual, será alvo de sua experiência criadora.

Em um pequeno texto, escrito entre agosto e setembro de 1946, contido em um de seus nove *Cadernos*, volume XXIII nas *Obras completas*, encontramos lapidar construção para se pensar a questão da negação dos modos sensíveis e intelectivos na poética de Artaud:

Eu mesmo, eu já não sei,/ não há senão os seres para sempre serem saber/ e serem atormentados pela obsessão de saber e o ultra-cuidado para com os seus saberes./ A ciência me ofusca/ e minha relação com as coisas,/ a consciência,/ se faz espacando de uma afirmação negadora a petulância / de um saber passageiro,/ inventar a negação de um saber (XXIII, p. 159).

Primeira frase: afirmação de um não saber, já que aqui o verbo *saber*, apesar de se situar numa construção da ordem da negativa, aparece de forma intransitiva e, ainda, específica ao sujeito que inaugura o poema – “*moi je ne sais pas*”. Segunda frase: inicia-se com diferente construção negativa – “não há senão os seres (...)”; aqui, em torno ao saber, aparece o ser e o crer – a crença em saber como efeito do ser. Notemos ainda: a obsessão do saber – configuração do ser atormentado/transpassado (*taraudés*) – se manifesta no poema em sua repetição afirmativa. O saber seria negado (diferentemente) na primeira e na última frase, onde também se esboça a enunciação do poema: a passagem da afirmação de um não

ao inventar da negação. Vejamos o bloco do quarto ao oitavo verso, onde esse movimento parece se esboçar: um saber é nomeado – “a ciência me ofusca”. Seguem-se dois atributos que concernem ao saber da ciência – a relação com as coisas e a consciência. Mas o poeta singulariza, são as “suas relações” que seriam “a consciência”. A relação com as coisas é o que porta a própria palavra – *con / science*. E o que esta seria? O poema responde: “pinçar de uma afirmação negativa a petulância, de um saber passageiro”/ “*c’est de crocheter d’une affirmation négatrice la pétulance/ d’un passager savoir (...)*”. *Crocheter* em francês seria o abrir uma porta ou fechadura utilizando-se de um *crochet* – gancho, agulha, parafuso, gazua; ou ainda: picar, pintar, esburacar utilizando-se, mais uma vez, de um *crochet*. Sobre uma afirmação negadora se arromba, se pinta, se pica, se escava, se abre – “a petulância de um saber passageiro”. *Petulância e passageiro* parecem ser fundamentais nesse poema, por reunirem em si atributos negativos e positivos muito fortemente. A petulância seria vitalidade, ardor, vivacidade, insolência – qualidades positivas que foram se caracterizando negativamente. Assim também passageiro, que se por um lado nos chama à passagem, portanto à ação de passar, à travessia, também se fixa em torno do efêmero, daquilo que não permanece e que se acaba – atributo de negatividade. O poema perfura a afirmação que se tornou negadora e que o poema caracterizou, na “petulância de um passageiro saber”, como tal, esboçando o gesto que permitirá “inventar a negação de um saber”.

Negação de um saber: retomemos os primeiros textos de Artaud sobre o *Teatro da Crueldade*. Em *La Mise en Scène et la Métaphysique* (IV), Artaud frisa sua crítica face à “ditadura exclusiva da palavra” e propõe ao teatro “uma poesia no espaço independente da linguagem articulada”. É preciso frisar que sua proposta não visa aniquilar a linguagem, nem a palavra, nem o texto, mas incisivamente sua “ditadura e exclusividade”. Para tanto, a busca do poeta será para quebrar a armadura, essa ossatura rígida da linguagem e criar, finalmente, sua poesia no espaço – o que a cena teatral não permitiu. Nesse texto, em que o poeta procura relacionar o novo teatro com a tradição de pensamento ocidental que Artaud chama de “metafísica”, esboça-se o solo de “um saber” que será minado/negado no decorrer de sua trajetória poética:

E em oposição a esse meu modo de ver, modo que me parece bem ocidental, ou melhor, latino, isto é, teimoso, diria que na medida em que essa linguagem parte da cena, (...), teatro é montagem encenação, muito mais do que linguagem escrita ou falada. Vão me pedir, claro, o que há de latino neste modo de ver as coisas oposto ao meu. O que existe de latino é esta necessidade de usar palavras claras para expressar ideias que sejam claras. Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e terminadas (IV, p. 39)⁹.

⁹ Utilizei aqui a tradução efetuada por Teixeira Coelho (Max Limonad, 1981), com algumas modificações.

O que efetivamente interessa nesse trecho é sua precisão sobre as afirmações, as bases, ou os pilares disso que nomeia como “cultura latina”. Numa primeira instância, tal cultura – que, no tocante ao teatro, negaria a cena para afirmar o texto – baseia-se na “necessidade de se servir das palavras para exprimir ideias que sejam claras”. Aqui, portanto, as palavras são meios, instrumentos, para se atingir determinado fim. Nessa cultura, a expressão supõe um sujeito (que possui ideias claras), um objeto e as palavras que irão expressá-lo. O poeta se opõe à concepção fixada entre sujeito-objeto e de linguagem enquanto mediação ou filtro na apreensão/manifestação da vida. De um lado a palavra como meio, de outro a expressão como índice de um sujeito e, finalmente, esse sujeito que se sustenta e só existe enquanto tal porque é ideia clara. Se a separação do corpo e do espírito, e principalmente a supremacia de um sobre o outro, seria o *locus* da incisão crítica de Artaud à cultura, ela aqui se firma em semblante inevitável. “As ideias claras são ideias mortas, terminadas”, escreveu Artaud. Poder-se-ia dizer, fixadas, imobilizadas pela palavra de um sujeito já morto. Jacques Derrida diz a respeito disso: “Ele ataca aí a uma palavra latina. Sem temer a palavra: a uma coisa latina, essa sedimentação histórica de uma coisa e uma palavra juntamente consolidadas, não distante do sujeito e da substância, das ideias claras de Descartes” (DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 59). Aqui se configura o solo primeiro de um saber que será negado por Artaud. Mas, como pensá-lo a partir de um texto que busca se relacionar justamente com a metafísica? E assim, como Artaud negaria – nesse mesmo texto – o autor das *Meditações Metafísicas*? Seria preciso aqui, como na maioria dos textos de Artaud, buscar explicitar o que esse poeta entende por metafísica. Pois se observa, justamente, que o projeto por ele esboçado “recoloca em questão todas as relações de objeto a objeto e das formas com suas significações”. Ele diz ainda que “teatralmente essas inversões de formas, esses deslocamentos de significação poderiam vir a ser o elemento essencial dessa poesia” (IV, p. 41). Logo, seu entendimento da metafísica é fundamental para que possamos aqui sedimentar o solo do pensamento que foi escavado pelo poeta. Seria ingênuo supor que Artaud desconhecesse tal conceito. Num plano geral, para Artaud, “tirar as consequências poéticas extremas dos meios de realização é fazer metafísica” (IV, p. 44). O poeta vai esmiuçar os meios de realização teatrais. E porque as bases do teatro para Artaud seriam poéticas, torna-se necessário – para desenvolver sua ideia metafísica – pensá-la em sua relação com a linguagem articulada:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, (...), enfim é considerar a linguagem sob forma de Encantamento. [grifo do autor]” (IV, p. 45)¹⁰.

¹⁰ Tradução de Teixeira Coelho, *op. cit.*, p. 62.

O trecho mostra que a metafísica para Artaud em muito se diferenciaria de um conjunto de ideias racionais, que se elevaria e se distanciaria do plano sensível para então encontrar o conhecimento das coisas. Ora, Artaud encontra a metafísica da linguagem justamente na possibilidade desta de provocar um “abalo físico”. Ele “rasga” o tecido da linguagem. O gesto que rasga a linguagem propiciaria às palavras uma entonação capaz de rasgar outros tecidos sensíveis, esses próximos ao espectador e também ao leitor. Observa-se na ideia de metafísica de Artaud, assim como em sua noção de crueldade, um exercício ante a palavra que vai des-fixar seus sentidos, desmontar as letras, reencontrar camadas subterrâneas esquecidas, um trabalho ao pé da letra que, nesse caso, encontraria a metafísica como uma “física primeira”. Como disse Gérard Durozoi em seu estudo sobre o poeta,

o que ele nomeia metafísica não corresponde, com efeito, ao que a tradição filosófica ocidental entende por essa palavra. Essa tradição introduz um dualismo radical no universo, dado que ela distingue somente o físico (sensível, visível, cientificamente dominável) daquilo que o ultrapassa e se situa para além (aí está um dos sentidos do prefixo grego *meta*). (...). Artaud recusa esse dualismo. Para ele metafísica é ainda, e sem dúvida, o fundamento do físico, ela não advém por tão pouco insensível e imaterial. Ao contrário: só há metafísica que aflora ao físico, que transparece no visível. A metafísica é uma física primeira ou primordial. Ela se torna lugar de uma busca possível: a manifestação é aí concebida como união, unidade melhor dizendo, do concreto e do abstrato, ou, se preferir, como prolongamento ou ressonância recíproca de um no outro (DUROZOI, 1972, p. 140).

Desse modo, encontraríamos como uma das bases da construção de seu pensamento poético a negação do pensamento dualista, em consequência do que define os campos do sensível e do racional. Sua crítica recai sobre a separação que tal pensamento impõe, mas também sobre a hierarquia como modo dessa separação: o espírito **sobre** o corpo, a racionalidade sobre a sensibilidade, o sujeito sobre a linguagem, a linguagem sobre as coisas, deus sobre o homem. Poderíamos frisar que esse primeiro confronto de Artaud se localizaria sobre tal hierarquia – evento que se manifesta claramente na sua adesão ao grupo surrealista em 1924 e nas propostas, manifestos e cartas endereçados aos representantes legais desse mesmo pensamento hierárquico; como *Aos Médicos Chefes dos Asilos de Loucos*, *Aos Reitores das Universidades Europeias*, *Ao Papa*, entre outros. Mas, no entanto, não se torna tão óbvio que seu objetivo último seria alcançar um pensamento do uno, como assinalou Durozoi, entre outros. Em primeiro lugar, não me parece que a busca da unidade se iguale ao que o crítico propõe como *ressonância de um elemento no outro*, seu antagônico. Parece haver aí uma passagem entre um pensamento do uno, da fusão, a um pensamento dialético. A síntese dialética – pressuposta na inter-

ferência de um elemento sobre seu negativo – não seria da mesma ordem da fusão entre contrários, apesar de nela permanecer o dualismo.

O que seria importante frisar é o percurso efetuado ao longo das “negações” postas na obra de Artaud e de que maneira elas operam no surgir (no inventar) de uma experiência do pensamento que, entretanto, recusa o “nosso modo latino de pensar”. Nessa perspectiva se poderia indicar que essa recusa de Artaud teria propiciado mais tarde uma profunda transformação do pensamento contemporâneo com seus questionamentos acerca da linguagem e do sujeito. Onde nomes como Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze facilmente seriam reconhecidos. Nesse sentido, a eficácia buscada por sua escrita não deixaria de contribuir para com os abalos dos sistemas bem estabelecidos de um pensamento dialético ou os esquemas hierárquicos do poder. Artaud teria tornado sua experiência limite de despossessão do próprio pensamento, de separação mesma da linguagem, um elemento de força e, por conseguinte, de conhecimento. Da experiência limite como fonte de conhecimento resulta a negação do saber. A distinção mesma entre saber e conhecimento. Isso que posteriormente serviria a Foucault como argumento incontornável para construção de sua história arqueológica da loucura¹¹. Lembrando o que diz Foucault, o sujeito ideal e inteligível da dialética hegeliana, ou o sujeito substância da razão em Descartes ou, mesmo, o sujeito que daria sentido ao mundo do existencialismo sartriano, teria sido sentido por uma geração posterior como totalmente insuficiente frente à barbárie vivida pelos europeus na Segunda Guerra mundial. Desse modo, o engano com a vida sentido por Artaud se faria ouvir mais tarde, passados os primeiros momentos do pós-guerra.

Mas, como vimos, o poema que nega o saber afirma, ao mesmo tempo, um modo de “invenção da negação”. Em seu último livro de poesias, intitulado *Suppôts et Suppliciations*, livro este dividido em três partes (Fragmentações, Cartas e Interjeições) muito precisas que buscam de certo modo concentrar a projeção disso que venho afirmando ser uma poética do pensamento, o autor inicia a última parte do livro com poema que poderia ser considerado emblemático na caracterização de uma poesia do contra, de um poeta que viria vinte anos depois ser reconhecido como inspirador de movimentos como a contracultura, os *beatniks* e o maio de 68 francês.

Essa apropriação do poeta estaria intimamente ligada à força da negação em sua trajetória artística. O que parece ser ainda fundamental é relevar certa consistência presente no movimento do negar. Poder-se-ia dizer também, certa resistência. Ou como gostaria de pensar com Artaud, um movimento de invenção da negação. A invenção desloca da negação seu caráter de reatividade. No poema *Interjeições*, a negação é retirada de sua gramática convencional – onde se anuncia um sujeito

¹¹ Ver, por exemplo, “Entretien avec Michel Foucault”. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, p. 41-95.

que nega, a partícula adverbial *ne*, um verbo que é ação do negar e a segunda partícula adverbial *pas*. O deslocamento que retira do negar a pregnância do objeto negado não deve ser compreendido como ação de tudo negar. Vejamos: esse poema se mostraria como lista – vide seu próprio espaçamento sobre a página onde a série de negações é centralizada. Mas a lista não é arbitrária – ela se alinha em combinatórias de som e sentido simultaneamente – nos dando a sensação de um deslizar de palavras. Por exemplo: “*Pas d’avenir,/ pas d’infini,/ pas d’éternité,/ pas de problème,/ pas de question,/ pas de solution,/ pas de cosmos,/ pas de genèse, // pas de croyances,/ pas de foi,/ pas d’idée,/ pas d’unité.*”¹². Entre “*Avenir – Infini – Eternité*” (Porvir/Infinito/Eternidade) somos levados em bloco para um universo que dá sentido ao mundo – ligando o futuro ao pensamento das origens, “gênese” – que irá finalizar a estrofe. Mas haveria ainda uma quebra significativa nesse ritmo apocalíptico da estrofe, representada no verso – “*pas de problème*” – uma das frases mais banais no uso da língua francesa e que aqui choca o leitor. Ora, o “*pas de problème*”, que em nosso uso da língua poderíamos entender como “tudo bem”, cria uma ruptura frente às negações anteriores e desliza para as posteriores, recolocando o problema efetivamente como “problema, questão e solução” para retornar ao cosmos e à gênese da própria estrofe. A não arbitrariedade da negação – índice da combinatória geradora do poema – tampouco poderia ser lida como fixação dos objetos negados. A própria exaustão criada pela lista nos coloca ante a impossibilidade de nos prendermos a cada item negado. E assim a negação não poderá se resumir “naquilo que eu nego”, “aquilo que sou contra”.

Isso porque há para Artaud a invenção da negação, e nela importa além “daquilo que nego”, “como nego”. Importa não abandonar o solo concreto de sua escrita que vai provocar as bases racionais e os modos consolidados do sensível da linguagem e do pensamento. A relação entre a negação e a invenção da negação é o que seria mesmo fundamental para a construção do corpo poético-plástico em sua força de eficácia, que é movimento, e que só em movimento incessante (“corpo em movimento”) transformaria os atributos fixos do pensamento e da linguagem. A poética e a plástica de Artaud figuram esse movimento a partir de uma noção que não se encontraria mais na negação nem no contra, que é da ordem da invenção, e que sublinho através da noção de abertura. Precisa-se que a invenção é antes de tudo de um corpo. O que interessa repensar é o movimento, e sugiro que será sua passagem à invenção da negação o específico desse poeta. Em seu segundo poema de *Interjeições*¹³, Artaud escreveu:

¹² Deixamos essa estrofe em francês porque entendemos que a operação de negação na língua original não encontra correspondente em português. Mesmo que optássemos por traduzir por “nada porvir, nada de infinito, nada de eternidade (...)”, perderíamos o impacto dessa construção que se faz na ausência da articulação da negação “ne” / “pas” ou “ne” / “jamais” etc.

¹³ Poema intitulado *Cogne et Foutre*.

Quem ligou o sentido, ligou o pensamento, e quem ligou o sentido o pensamento/ ligou-os em função de uma ideação preventiva (...)/ É que o cérebro humano é um duplo que emana/ por projeção um som por um signo, um sentido por um som/ um sentimento por um signo do ser, (...)/ Conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser,/ e não há aí mas nem palavras nem letras,/ mas aí se entra no grito e no golpe. E não são mais sons ou sentidos que saem, nem mais palavras, mas sim CORPOS (XIV****, p. 30).

Poder-se-ia ler esse poema, assim como muitos textos de Artaud, e deles retirar uma mística. Se não há mais palavra, nem letra, nem som, se estamos fora da consciência, do espírito, do ser, tornamo-nos ou místicos ou mortos. Ou, o mais óbvio: delirantes. De outro modo, poder-se-ia dizer: o cérebro não sabe ler! “Vamos destruir o cérebro e ‘liberar’ o corpo!”. Mas a complexidade começa no instante mesmo que o poema se dá a ler, que ele está escrito, com palavras, sons, signos, caracteres gráficos, letras. Tal complexidade não nos parece ser oriunda apenas de uma destruição. Ela aponta para isso que Artaud chamou de um “estado fora” (“*un état hors...*”), e que sua poesia percorre com intensidade e precisão. Seu diálogo com os “saberes” não é ingênuo, tampouco sua construção. O trecho acima trata do problema do duplo. O cérebro como duplo, invertido, caixa preta, de onde se libera um som como signo, um sentido como som, um sentimento como signo do ser. A descrição não é neurológica, a inversão é da ordem de uma “ideação preventiva”. Significações perceptivas inscritas. Surpreendente: inscrições arbitrariamente impostas. Dessa lição, o poeta diz: “Os lobos do cérebro não são infinitos, nem o infinito é infinito,/ mas ele dura” (“*Les lobes du cerveau ne sont pas infinis, l’infini non plus,/ mais il dure*”). E é da duração do infinito que ele “conhece” um “estado fora”, ou seja; o infinito não é percebido enquanto ideia (preventiva) e prévia, o que permite afirmar que “o infinito não é infinito”. No entanto, é da duração – enquanto força ininterrupta – que emerge esse “estado fora” aludido pelo poeta. Aqui, mais uma vez Artaud chama o corte, o golpe, o choque, o talhar, o perfurar, o abrir-se para o lado de fora. Mais uma vez se poderia ler o grito ou o choque como substância, e do som tirar um sentido (atividade do duplo): desespero, choque-elétrico? Tenho entendido que esse ruído, esse som, ou esses artefatos (pregos, figuras pontiagudas, tubulares, raios) presentes em muitos de seus desenhos assim como em sua poesia, perfazem um movimento de abertura – que é passagem, travessia, vazio, branco – “estado fora” que irá construir esses corpos poéticos e plásticos que constelam sua obra. Seria a abertura para se refazer um corpo onde a negação é passageira da invenção:

A tristeza hedionda do vazio,/ do buraco onde não há nada,/ ele não sopra o nada,/ não há nada,/ é em torno do buraco,/ no ponto onde as palavras se retiram,/ um buraco sem palavras,/ sílaba sem som (XIV**, p. 75).

Mas assim como não é substância, como o buraco não é fechado e não tem fundo, a abertura também não poderia ser pura, invenção romântica ou inspiração. Como orifício, ela é lugar de infecção e de contaminação. Pois a negação passa pelo buraco da invenção. O mundo podre – “invertido, povoado de bestas, deus, diabo, papai-mamãe” – atravessa esse corpo e ocupa a abertura:

A eletricidade é um corpo, um peso,/ o pilonar de uma face,/ o amante amontoado de uma superfície recalcada no exterior de um golpe,/ no limite desse golpe,/ (...) (VIX**, p. 62).

A abertura não se interioriza ou se exterioriza, nem psicologia das profundezas nem projeção paranoica, a abertura é dentro-fora ao mesmo tempo: “o fundo dos corpos/ sobre sua face/ não dão mais nada/ porque a face tomou o fora e o dentro,// mas silêncio” (XIV**, p. 38). A poesia de Artaud é infectada, perpassada por tudo isso que ele acusa, dessa negação, da duração desse infinito, ele escava sua própria matéria para refazer um corpo – um corpo que se relaciona com a dor e com a morte – que se separa vivo para se reunir outro:

O que é corpo é a emaciação da matéria de si-mesmo,/ ganha por si-mesmo;/ o que não se ganhou na dor do si-mesmo/ cai na hora da morte,/ (...) / Nada que bestialize tanto o ser quanto o gosto da felicidade eterna,/ e madame Lúcifer é esta puta que jamais quis abandonar a felicidade eterna.// Mas agora a velha prospecção cósmica de deus/ não acontecerá mais.// A famosa dimensão total será a de advir em simples homem/ tão forte quanto o infinito (XIV**, p. 49-50).

Esse poema sem título é seguido por um pequeno poema que parece completá-lo, encaminhá-lo para esse lugar que ainda não é e simultaneamente já não é mais – lugar cuja construção poética enche enquanto presente ou matéria da própria escrita. Corpo dessa abertura entre a vida e a morte, que se manifesta no “estado fora” – diluindo, desse modo, a própria relação opositiva entre vida e morte, relação, portanto, que em muito se diferencia do “contra”:

E abstrato,/ enfim,/ você será/ oh homem,/ homem/ você será,/ homem/ até o corpo,/ até que enfim/ o corpo/ avance ele mesmo,/ até o ponto onde ele avance/ onde ele se anuncie como um corpo,/ para além do concreto do corpo,/ dito concreto/ pela inteligência/ ou pela ciência (XIV**, p. 51).

Para além do concreto do corpo: não se trata efetivamente em Artaud de um vitalismo fisiológico. De uma *performance* superlativa do corpo. Isso porque “o concreto do corpo” só existe definido pelo

abstrato da ciência ou da inteligência. Artaud, ao invés de uma apologia do concreto do corpo, endereça sua escrita à indagação de um outro abstrato. E qual abstrato do corpo seria possível, ou o que seria o corpo, se finalmente diluíssemos aquilo que liga e aparta o intelectualivo ao dito sensível?

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Oeuvres Complètes VII*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Oeuvres Complètes XIV**. *Suppôts et Supplications*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Oeuvres Complètes XIV***. *Suppôts et Supplications*. Paris: Gallimard, 1978.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Folio Essais, 1959.

BONGIORNO, Giorgia. *La loi de l'éclipse: la poésie à naître d'Antonin Artaud*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa). Paris: Université Paris-VIII, 1999.

DERRIDA, Jacques; THEVENIN, Paule (org.). “Forcener le subjectile”. In: _____. *Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

DUROZOI, Gérard. *Artaud: l'aliénation et la folie*. Paris: Larousse Université, 1972. [Collection thèmes et textes].

FOUCAULT, Michel. “Entretien avec Michel Foucault”. In: _____. *Dits et écrits*. v. IV. Paris: Gallimard, 1994. p. 41-95.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Galícia, Espanha: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

REY, Jean-Michel. *La naissance de la poésie: Antonin Artaud*. Paris: Éditions Métailié, 1991.

THÉVENIN, Paule. “La recherche du monde perdu”. In: DERRIDA, Jacques; THEVENIN, Paule (org.). *Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

Recebido em fevereiro de 2012

Aceito em abril 2012