

RESUMO / RÉSUMÉ

PAIXÕES HISTÉRICAS EM ARTAUD E DELEUZE

E. Grossman toma como ponto de partida a definição clássica de histeria como “uma energia erótica que estende para fora a presença intensa do corpo libidinal” – assumida por pensadores como J. - D. Nasio, Freud e Lacan. O objetivo maior de seu trabalho é propor uma nova concepção de histeria. Para isso, a autora analisa a concepção deleuziana de “figura” e de “afeto” em termos da “lógica de forças” que ela relaciona com a teoria teatral de Antonin Artaud (sobretudo com a aversão artaudiana pelo “corpo dito orgânico”, e seus conceitos de “atletismo afetivo” e de “crueldade”). Ao assim fazer, Grossman igualmente inscreve esses pontos de vista na “crise moderna da representação”, que ela examina a luz do pensamento teórico de Merleau-Ponty, de Derrida, e de Lyotard e em obras de M. Duchamps, Malévitch e Bacon. A histeria é então vista como uma força, um “afeto”, não do pintor ou do escritor, mas da tela e do texto: tanto no “atletismo afetivo” como na “figura” e na escritura deleuzianas um corpo histórico ou histerizado chega a tocar afetivamente o espectador/o leitor. Como efeito, tem-se a ultrapassagem da representação. Em outros termos, dá-se a ultrapassagem da presença a si do texto: uma força nele persiste, insiste e subsiste, agindo diretamente sobre o sistema nervoso não só do autor/pintor, mas também do leitor/espectador.

Palavras-chave: histeria, afeto, texto, tela, cena teatral, crise da representação.

PASSIONS HYSTERIQUES CHEZ ARTAUD ET DELEUZE

Le point de départ d'E. Grossman est la définition classique d'hystérie comme «une énergie érotique qui étend vers le dehors la présence intense du corps libidinal» – qu'elle montre en action à la base de la pensée de J. - Nasio, Freud et Lacan. Le but majeur de son article est la proposition d'une nouvelle conception d'hystérie. Pour y arriver, l'auteur analyse deux concepts deleuziens (la «figure» et l'affect) d'après l'idée de la «logique des forces» qu'elle met en rapport avec la théorie théâtrale d'Artaud (surtout l'aversion artaudienne pour «le corps dit organique» et ses concepts d'«athlétisme affectif» et de «cruauté»). Dans ce procès, Grossman inscrit également ces points de vue dans la «crise moderne de la représentation», qu'elle analyse d'après la pensée théorique de Merleau-Ponty, de Derrida, de Lyotard, et trouve aussi à l'œuvre chez M. Duchamps, Malevitch et Bacon. L'hystérie est alors vue comme force, «un affect», non du peintre ou de l'écrivain, mais du tableau et du texte: alors, on arrive à une dimension qui dépasse la représentation. En d'autres mots, il y a le débordement de la présence à soi du texte: une force y persiste, insiste et subsiste, fonctionnant directement sur le système nerveux non seulement du peintre/ spectateur, mais aussi de l'écrivain/du lecteur.

Mot-clés: hystérie, affect, texte, tableau, scène théâtrale, crise de la représentation.

PAIXÕES HISTÉRICAS EM ARTAUD E DELEUZE

Evelyne Grossman

Professora de Literatura, Filosofia e Psicanálise da Université Paris VII.

Ex-diretora de Programa no Collège International de Philosophie (2008)

evelyne.grossman@wanadoo.fr

Imaginemos que as novas paixões do corpo que um certo número de escritores e filósofos contemporâneos inventou nos convidam a elaborar uma nova teoria da histeria; tal será em todo caso minha hipótese. A histeria não tem boa reputação, no teatro sem dúvida mais ainda que em outro lugar. Antonin Artaud, a gente sabe, rejeitava vigorosamente o modelo dela: a potência passional que ele defende no teatro não poderia se confundir, ele repete várias vezes, com os rompantes pulsionais da histeria. É a ideia que ele desenvolve desde 1930 e até seus últimos escritos consagrados ao teatro; assim, nesse texto, *Aliéner l'auteur*, redigido em maio de 1947:

Sim, a gravitação universal é um sismo, uma terrível
precipitação passional
que se corrige
sobre os membros de um ator
não em frenesi,
não em transes,
mas no extremo fio do corte da parada, na última e mais extrema fatia da
medida parietal de seu esforço.

Parede após parede,
o ator desenvolve,
ele explode ou fecha muros, faces passionais e sobre-animadas onde se
inscreve a ira da vida¹.

O paradoxo que Antonin Artaud desenvolve, de uma ponta a outra de seus textos teóricos sobre o teatro, é então duplo. Primeiramente e segundo uma lógica frequentemente não apreendida, o teatro de Artaud é uma histeria *dominada*. A gramática teatral que ele busca inventar (gestos, sopros, sons, imagens) repousa sobre uma ciência que ele se dedica a encontrar, a das bases orgânicas do movimento das paixões. É precisamente isso que ele chama “atletismo afetivo”. Assim como na dança balinesa, a cena teatral artaudiana deve apelar para “efeitos metodicamente calculados”. Se se trata bem de “jogar o espectador em transes mágicos”, é o *conhecimento* dessa sensibilidade, a linguagem cifrada dessa “musculatura afetiva”, tornada indistintamente a do autor como também do espectador, que Antonin Artaud busca. Nada é mais distanciado de suas concepções que o transe sem domínio, a possessão cega e espontânea, o delírio sem medida. Suas palavras-chaves? Geometria, sistema, método, cálculo... No teatro, diz ele, “poesia e ciência devem doravante se identificar”². Em segundo lugar, segundo paradoxo, a histeria teatral de acordo com Artaud é como a peste: uma contaminação sem contato, uma “tormenta orgânica”, um potência de agitação, que trabalham sem que os corpos se toquem. Examinemos um instante esse paradoxo. A teoria teatral de Artaud parece se apoiar sobre a descrição conhecida das grandes crises históricas *à la* Charcot; tudo nele é paroxismo, frenesi, efervescência de energias. Um teatro sem potência de agitação dos organismos é para ele um teatro morto:

¹ Oui, la gravitation universelle est un séisme, une effroyable

précipitation passionnelle

qui se corrige

sur les membres d'un acteur

non pas en frénésie,

non pas en hystérie, non pas en transes,

mais à l'extrême fil du coupant de l'arrête, à la dernière et plus extrême tranche de la mesure pariétale de son effort.

Paroi après paroi,

l'acteur développe,

il étale ou renferme des murs, des faces passionnelles et suranimées de surfaces où s'inscrit l'ire de la vie. (Nota da tradutora).

² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* [1935], *Œuvres*, collection Quarto, 2004, respectivamente p. 536 e p. 589. [Trad. bras. *O teatro e seu duplo*. 3. ed. Martins Fontes, 2006.]

O próprio Shakespeare é responsável por essa aberração e por essa perda de poder, por essa ideia desinteressada do teatro que quer que uma representação deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque seu tremor no organismo, coloque sobre ele uma marca que não se apagará³.

De acordo com a definição clássica de histeria, a de uma energia erótica que estende para fora a presença intensa do corpo libidinal, Artaud busca através do conceito de *crudeldade* a existência de forças capazes de atingir diretamente o corpo do espectador. O que ele explora no teatro? A hipersensibilidade perceptiva da histeria. O histérico, escreve J.-D. Nasio, “instala no corpo do outro um corpo novo também libidinalmente intenso e fantasmático que é seu próprio corpo histérico. Porque o corpo do histérico não é seu corpo real, mas um corpo de sensação pura, aberto para fora como um animal vivo, uma espécie de abismo extremamente voraz que se alonga na direção do outro, o toca, desperta nele uma sensação intensa e se alimenta dela. ‘Histerizar’ é fazer nascer no corpo do outro um foco ardente de libido”⁴. Do modelo do gozo histérico, Artaud retoma a potência de conversão, essa transformação de energia libidinal em inervação somática; as palavras, como diz Lacan, podem “engravidar a histórica”. As palavras, sugere Artaud, são forças que tocam o corpo; toda emoção tem bases orgânicas, repete ele. Mas, e aí está o paradoxo, a crudeldade teatral deve inventar outra forma de gozo que aquela do puro contato carnal. Se a peste é uma doença teatral – é a ideia que desenvolve a célebre conferência de 1933, “O teatro e a peste” – é que ela permite encarnar o paradoxo de um contágio à distância, de uma contaminação “sem ratos, sem micróbios e sem contatos”. Descarga violenta no organismo, a peste é uma transferência de energias corporais (mas, o que se chama um corpo, toda a questão está aí). O transe teatral e poético tem uma repercussão na sensibilidade inteira, em todos os nervos, repete Artaud. Energia, capacidade nervosa, eis o que interessa no teatro. Como tal, a peste é o laboratório científico da histeria.

[...] e a aproximação sobre a cena de duas manifestações passionais, de dois focos vivos, de dois magnetismos nervosos é alguma coisa tão inteira, tão verdadeira, tão determinante como, na vida, a aproximação de duas epidermes em um estupro sem dia seguinte⁵.

³ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 550. «Shakespeare lui même est responsable de cette aberration et de cette déchéance, de cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu’une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu’une image lancée provoque son ébranlement dans organisme, pose sur lui une empreinte qui n’effacera plus».

⁴ J. D- Nasio, *L’hystérie ou l’enfant magnifique de la psychanalyse*, [1990], Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 22. [Trad.bras. *A histeria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008]

⁵ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 552. «Et le rapprochement sur la scène de deux manifestations passionnelles, de deux foyers vivants,

Notemos de passagem que esse período de *O teatro e seu duplo* em Antonin Artaud, o dos anos 30, é aquele no qual a histerização teatral, o gozo do corpo cênico o protege ainda da descompensação psicótica. Essa estilização, ele a reencontrará brevemente diante dos quadros de Van Gogh no fim de sua vida; é ela de novo que ele busca incansavelmente reinventar em sua última cenografia de uma escritura ritualizada, escandida, dançada, por ocasião dos anos de internamento em Rodez e mais tarde, de seu retorno a Paris.

A histérica, sabe-se, tem dois corpos. Um é o corpo hipererotizado que nós evocamos, esse corpo de sensação pura que estende na direção do outro seus pseudópodes amebianos. O outro é um corpo anestesiado, frígido e distante, animado de uma profunda repulsa por todo contato carnal⁶. Essa aver-são pelo corpo dito “orgânico” em proveito de um corpo *anorgânico*, por um corpo sem órgãos concebido como uma massa indiferenciada de sensações, somente capaz de atingir um gozo sem limites, Gilles Deleuze o compartilha com Antonin Artaud (que isso não desagrade os deleuzianos que, por vezes, não querem ver nessa filosofia de forças e fluxos o que se evita do corpo biológico). Ou, e é esse ponto que é preciso sublinhar, um e outro exploram o mesmo paradoxo: como alcançar o espectador, o leitor, como *o tocar afetivamente, como projetar neles essas sensações, esse gozo, que eu sou incapaz de sentir? Crueldade*, em Artaud, *afeto* como lógica de forças em Deleuze. E em um e noutro, a mesma condenação do espetáculo, de uma representação que deixaria o espectador intacto. De modo singular, em Deleuze através de sua leitura do teatro de Beckett ou das telas de Bacon.

É preciso se perguntar sobre o que Deleuze entende, no teatro como em pintura, por: “mundo da representação”? Esse mundo, para ele, é o do sujeito centrado, do sujeito da consciência e da identidade a si. Ele se definiria pelas “quatro raízes do princípio de razão”: a identidade no conceito, a oposição no predicado, a analogia no julgamento, a semelhança na percepção⁷. Dito de outro modo, a representação é o que define o quadro do pensável. Se é verdadeiro, como ele sugere, que seja necessário distinguir entre representação da consciência e apresentação do inconsciente⁸, então o papel da arte moderna poderia bem ser profundamente modificado, diante daquele que a partir daí não é mais somente um espectador. A oposição na qual é frequentemente tomada a representação, seria aquela que diferencia a *forma* da *força*. Ideia simples, aparentemente essa ainda: a representação estaria do lado

de deux magnétismes nerveux, est quelque chose d’aussi vrai, d’aussi déterminant même que dans la vie, le rapprochement de deux épidermes dans un stupre sans lendemain».

⁶ Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1942], Gallimard, 1987, p.60. [Trad. brasileira. *Três ensaios sobre a sexualidade*, vol.VIII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.]

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. PUF, 1968, p. 337. [Trad.bras. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, (1988), 2006]

⁸ *Ibid.*, p. 248.

das formas. Por exemplo, a propósito da pintura de Bacon: não se trata mais para esse último de pintar formas, mas de “captar forças”. Bacon, diz Deleuze, assim como Cézanne, não busca representar os objetos à distância: ele pinta corpos experimentando sensações. O que é a sensação? É precisamente o que transforma as formas, o que deforma os corpos. O que interessa a Bacon, diz Deleuze, “não é exatamente o movimento, se bem que sua pintura torne o movimento muito intenso e violento. Mas, em última análise, trata-se de um movimento no mesmo lugar, um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a ação de forças invisíveis sobre o corpo*”⁹.

Poder-se-ia objetar facilmente a Deleuze – que o sabe mais que qualquer um – que não se sai da questão da representação retomando a velha dicotomia das formas e das forças. Ele o sabe sobretudo porque a questão foi frequentemente evocada, entre outros, por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* e antes disso já na *Estrutura do comportamento*, de 1942. Desde o começo de sua reflexão, Merleau-Ponty se apoia com efeito sobre os dados de psicologia da forma, a *Gestaltheorie*, que define a forma como “um conjunto de forças em estado de equilíbrio ou de mudança constante”¹⁰. Toda forma é um processo; ela é o que toma forma provisoriamente e que não cessa de se modificar, de variar, de acordo com numerosos fatores tais como, por exemplo, o meio ambiente ou o sujeito da percepção. Nesse sentido, a representação não é necessariamente a queda exaurida de forças sobre formas imóveis ou petrificadas. Poder-se-ia sem dúvida evocar mais de um ponto comum entre *a forma* tal qual a define Merleau-Ponty no sentido da *Gestalt*, a que vive e se movimenta, sem cessar nos limites da deformação e o que Deleuze com Bacon denomina a *Figura*, não ainda uma vez o corpo enquanto representado como objeto, mas enquanto ele é vivido como experimentando tal ou tal sensação. O que Merleau-Ponty retoma da psicologia da forma é precisamente a ideia de que a relação do corpo próprio com o espaço só se pode fazer no movimento; é esse movimento vivo que permite sair da distinção abstrata do sujeito e do objeto (distinção fundamental sem dúvida para toda teoria da representação). Nesse sentido, já a pintura de Cézanne é bem essa colocação em variação contínua da matéria que Deleuze vê nela, assim como Merleau-Ponty.

Onde estamos então quanto a essa famosa “crise da representação”? Como o lembra Daniel Bounoux¹¹, seguindo muitos outros, a era da representação clássica – que não se limitava ao regime visual, mas se impunha em todos os domínios, aí incluindo o político, o científico etc. – se apoiava sobre o signo e o corte semiótico que ele instaura (o signo não é a coisa, a palavra não late...). Fala-se de

⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Ed. de la différence, 1981, p. 31. [Trad. bras. *Francis Bacon, lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.].

¹⁰ *La structure du comportement*, PUF (1942), p. XIX-XV. [*A estrutura do comportamento*. Interlivros, 1978].

¹¹ *La crise de la représentation*, La Découverte, 2006 (*passim*).

“crise da representação” quando a distância, na verdade o corte entre o signo e a coisa, se degrada, e a coisa tende a vir no lugar do signo para abalá-lo, o desalojar. Na arte do século XX, uma verdadeira “impulsão do real” não cessou assim de prosperar; a estética contemporânea tenderia a por as representações em curto circuito em proveito de reações reflexas ou de eletrochoques. Evoca-se de bom grado então a mistura entre a *action-painting*¹², o teatro da crueldade de Artaud, as impressões luminosas de Kandinsky, os atos dadaístas ou os meios de comunicação de massa, tanto uns como os outros tomados como agindo “diretamente sobre nossos nervos”, pertencendo à mesma vontade de “intoxicação emocional”. Seria fácil opor a isso que a presença “real” não é aí jamais a expressão bruta de um real não midiaticizado, que ela supõe os mesmos códigos da presença. Sem dúvida. Mais essencial, mais central, me parece, é a questão da essência radical dessa *presença* em jogo no coração mesmo da noção moderna de representação: com efeito como pensar essa insistência excessiva da presença que Lyotard, por exemplo, nomeia “*o não apresentável*”, e Deleuze “*o afeto*” – essa presença que, neles assim como em Artaud, tende ela também a agir “diretamente sobre o sistema nervoso”¹³.

Suponhamos de início que o *o não apresentável* tal como o concebe Lyotard não tenha nada a ver com um certo “uso inflacionista” da noção de “irrepresentável” que denuncia Jacques Rancière em *Le destin des images*. É, com efeito, muito rapidamente que Rancière mistura (ou pretende que a modernidade misture, o que é retoricamente mais certo) em um vasto amálgama, toda uma série de fenômenos, processos ou noções, cercadas segundo ele de uma “mesma aura de terror sagrado”, série que iria “do interdito mosaico da representação até a Shoah, passando pelo sublime kantiano, a cena primitiva freudiana, *O grande vidro* de Duchamps ou o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malévitch¹⁴”. Tentemos ao contrário levar a sério o que sugere Lyotard; busquemos pensar, como ele nos convida, sobre um não apresentável que não seja simplesmente o irrepresentável, que não se refira a um interdito, por exemplo, a uma impossibilidade de mostrar, de testemunhar ou de tornar presente (de *representar* então, no interior de quadros conceituais e culturais normatizados), mas mais radicalmente, que seja essa aparição no centro do pensamento de um impensável que se apresente a ele, o ultrapasse, o desampare e que o sensível fracasse em dar forma. Observemos que é bem exatamente esse não apresentável que Antonin Artaud evoca sem o nomear ao longo de seus escritos, na própria medida em que ele luta para arrancar do nada o que “desenraiza o pensamento”, que ele afronta “esses impulsos movimentados,

¹² Ou “pintura gestual”, sendo a designação “action-painting” dada por Harold Rosenberg. Cf. Compagnon, *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão et alii, Editora UFMG, 1996, p. 84. (Nota da tradutora).

¹³ “Em todo lugar uma presença age diretamente sobre o sistema nervoso...” (Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 36.); “seus sentidos e sua carne estão em jogo”, proclama Artaud a respeito do espectador de seu teatro (*Œuvres, op. cit.*, p. 228).

¹⁴ Jacques Rancière, *Le destin des images*. La fabrique éditions, 2003, p. 125.

desenraizantes, que vem da confrontação de [suas] forças com esses abismos do absoluto oferecido”¹⁵. Da noção de sublime no sentido kantiano, Lyotard retoma a ideia de uma “apresentação negativa” – paradoxo de uma “apresentação que não apresentaria nada”¹⁶. O não apresentável, prossegue ele, “é o que é objeto de uma Ideia, e do qual não se pode mostrar (apresentar) exemplo, caso, símbolo mesmo. O universo é não apresentável, a humanidade também, o fim da história, o instante, o espaço, o bem etc. Kant diz: o absoluto em geral. Porque apresentar é relativizar, colocar em contextos e em condições de apresentação, plástica no caso. Daí que não se podemos apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar o fato de que o absoluto existe”. É uma “apresentação negativa”, Kant diz também “abstrata”¹⁷. Que a irrupção desse não apresentável faça surgir angústias terrificantes de desestruturação do pensamento, todo filósofo, todo artista sabe disso, e Artaud sem dúvida mais que todo mundo. O “próprio” do homem, como o sublinha fortemente Lyotard, é que ele é habitado pelo inumano – com a condição de nomear assim não a banalidade da barbárie que jaz no coração do humano mas, ao invés disso, o irreduzível dessa angústia secreta de extravasamento de que ele é refém. Ora a angústia, “o estado de um espírito assombrado por um hóspede familiar e desconhecido que o agita, fá-lo delirar, mas também pensar – se pretendemos excluí-lo, se não lhe damos uma saída, agravamo-lo”¹⁸.

Do inumano lyotardiano aos “devires não-humanos do homem” que definem para Deleuze a noção mesma de *afeto*¹⁹, se reencontra a mesma ideia de ultrapassagem do sujeito humano por uma presença que o excede. A insistência dessa presença, é isso que emana do corpo histórico da obra de arte, afirma Deleuze em páginas fulgurantes de seu *Bacon*. O que é um sorriso histórico? pergunta ele, evocando os dos papas de Bacon ou os do próprio pintor, abandonando sua cabeça ao aparelho fotomaton. Onde está “a abominação, a abjeção desse sorriso?” Na “presença ou na insistência”, responde ele. “Presença interminável. Insistência do sorriso além do rosto e sob o rosto. Insistência do grito que subsiste à boca, insistência de um corpo que subsiste ao organismo [...]. E a identidade de um já-lá e de um sempre em atraso na presença excessiva. Em todo lugar uma presença age diretamente sobre o sistema nervoso, e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma

¹⁵ Antonin Artaud. *Œuvres*, op. cit., respectivamente: carta a Jacques Rivière de 25 de maio 1924, p. 80; *Le Pèse-Nerfs*, p. 160 [*O Pesa-Nervos*, (sl.), Hiena, 1991).

¹⁶ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Galilée, 1998, p.96. [*O inumano*. Lisboa: Estampa, 1989)]. Ver também *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, 1991 [*Lições sobre a analítica do sublime*, Papirus, 1993].

¹⁷ *L'inhumain*, op. cit., p.138.

¹⁸ *Ibid.* p. 10. [*O inumano*, p.10].

¹⁹ “Os afetos são precisamente esses devires não humanos do homem [...]”, *Qu'est-ce que la philosophie?* 1991, p. 160. [Trad. brasileira: *O que é a filosofia*, Ed. 34,1993].

representação”²⁰. Essa seria a jogada da arte moderna: não mais representar, mas se fazer o agente dessa insistência, desse *excesso de presença* que ela postula em ação no corpo pictural de Bacon. Por aí, a histórica de Deleuze se encontra com a experiência sartriana da náusea, essa aversão do excesso de existência que extravasa a minha, esse obsceno barulho fervilhante da germinação universal.

O quadro histórico, ou histerizado, inventaria então – essa é a tese de Deleuze – uma outra relação ao tempo, ao presente e à presença. Ele inventa uma presença em excesso, que ultrapassa a moldura do quadro (em excesso no espaço) e vem nos tocar diretamente (a nós, espectadores de Bacon, mas também, juntos aqui, leitores de Deleuze). Além do mais, sublinhemos isso, o excesso designa o que ultrapassa a moldura temporal de um presente que não passa, que *insiste* no presente: “uma presença interminável”, diz Deleuze. Vamos abrir um breve parêntese. Tem-se aí o inverso da famosa tese de Jacques Derrida, esse grande tema que ele conceitua a partir de Mallarmé, entre outros: não há o presente, o ser não coincide consigo mesmo, não há o próprio nem apropriação da presença, mas a desapropriação, sempre. Nada de presente, mas do “sempre lá”, do retardamento e da “diferência”, o que do tempo difere e desvia toda coincidência. “... não há o Presente, não – um presente não existe... [...] Mal informado aquele que se acreditaria seu próprio contemporâneo...”, escrevia Mallarmé²¹. Não é certo que seja preciso ver aí uma oposição tão radical. Um e outro, Deleuze assim como Derrida, falam de uma força que ultrapassa a presença e torna o presente estranho a uma pontualidade simples (um ponto no tempo), dá-lhe uma espessura em que ele se estende ou se distende, ou ainda, como formula curiosamente Deleuze, se lê como uma “insistência...que subsiste”. O presente não é mais um *instante* (um ponto), uma *instância* (uma categoria temporal), mas uma *insistência*, e como sempre em Deleuze, a força do afeto se diz e se lê numa escritura imperceptivelmente poética, na diferença ínfima que o ouvido pega em um fulgor e como nesse piscar de olhos, nesse infrassensorial que ressoa sob o corpo das palavras. Então o texto deleuziano, como o quadro, é agitado por espasmos e contrações – *hiperestesia* de sensações que ele empresta às ondas nervosas atravessando o corpo histórico da tela e que se imprime por contágio nas palavras de seu texto: associações inconscientes, forças subjacentes, ecos à distância.

Estranha expressão, então. Se ele dizia somente “uma insistência que subsiste”, ninguém veria aí a menor anomalia, apenas um eco que o assobio nas sílabas reitera. Gramaticalmente aceitável, a expressão indicaria uma insistência que permanece, que “persevera no ser”, como dizia um filósofo caro a Deleuze... O que *subsiste* quando tudo desapareceu; ganhar sua *subsistência* para se manter em

²⁰ Francis Bacon, *op. cit.* p. 36.

²¹ *Quant au Livre, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. H. Mondor, 1945, p. 372.

vida. Além disso, a frase continua: “insistência de um grito que subsiste à boca, insistência de um corpo que subsiste ao organismo”. Não é somente que estejamos aqui num regime poético do discurso em que ressoam aliteraões e assonâncias, anáforas das mesmas estruturas, é que gramaticalmente, ‘subsistir a’ não se diz. Apreendemos naturalmente sem dificuldade o que Deleuze quer significar: que *persiste* além da representação de uma boca que grita. O grito ultrapassa a boca, ele extravasa a boca; ele substitui a forma fixa de uma boca representada na moldura do quadro (ele se *substitui* a ela). Talvez seja esse entrelaçamento de *subsistir* e de *substituir* que diz aqui o excesso, a força histórica que ultrapassa a representação e que faz com que o quadro (como o próprio texto aqui de Deleuze) persista e continue a viver e a vibrar além de seus limites. Força infra-fina, aqui ainda, como teria dito Duchamps, mas que abre o campo da representação a essa estranheza que a ultrapassa infinitamente.

É essa força da sensação que Deleuze chama de *afeto*, não é o sentimento, como se sabe, mas o que o ultrapassa. Esse devir não-humano do homem, essa saída do sujeito centrado na angústia e o gozo de um extravasamento, não são de jeito algum distante, vê-se, do que Artaud chama de *crueidade*: espaço de afeto de um corpo trans-individual, nem o do pintor nem de seu espectador somente, do escritor e de seu leitor, mais perto talvez dessa *carne* infrassubjetiva, nem sujeito nem objeto, na junção do sujeito e do mundo que Artaud, como Merleau-Ponty, tentava escrever (e não representar). Deleuze insiste aí: a histeria não é a do pintor, é a da tela. Não é aquela do ator, enaltece Artaud, é aquela da cena teatral: “a ação desatará sua ronda, estenderá sua trajetória de etapa em etapa, de um ponto a um ponto, paroxismos nascerão de repente, se iluminarão como incêndios em lugares diferentes [...]”²².

De que se trata finalmente na Arte ou teatro modernos? De alargar o campo das percepções e das sensações, de inventar um espaço trans-individual (artista e espectador, autor e leitor) que seja um espaço ao mesmo tempo sensível e do pensamento. Nada a ver, tem-se que precisar, com “a partilha do sensível”, da qual Jacques Rancière tenta dar uma definição política como “reconfiguração do sensível comum”. O sensível em questão aqui não forma corpo comum; ele *desfigura* e desfaz os limites das definições do humano. Tal é o papel da Arte para Deleuze como para Artaud. “O artista traz o caos”, escreve Deleuze, “variedades que [...] erguem um ser do sensível, um ser de sensação, sobre um plano de composição anorgânica capaz de doar novamente o infinito”²³. Tal é o paradoxo dessas novas definições da histeria, respondendo sem dúvida ao mal-estar contemporâneo dos corpos, essa “dificuldade do corpo” de que falava também Roland Barthes. Impessoal e trans-subjetiva, pós-identitária assim como dizemos pós-teatral, ela convida a uma erotização impessoal do pensamento, do corpo

²² Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 563.

²³ *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 190.

e da língua, através de um novo tipo de aprendizagem sensorial mobilizando nossas potencialidades históricas. A partir daí, cada um é convidado a sair de seu corpo próprio para juntar-se ao que Deleuze assim como Artaud chamam “a vida”: aquela de um corpo anorgânico, mais que pessoal, dito de outro modo que não é mais (somente) o meu.

(Tradução de Noeme da Piedade Lima Klingl)

Recebido em março de 2012

Aceito em maio 2012