

### 3. Dor do pensamento, dor da escrita

A escrita de Antonin Artaud, polêmica, esparsa e volumosa é um celeiro de discursos dos quais é difícil extrair a identidade de uma obra homogênea a partir de procedimentos interpretativos. A dificuldade de encontrar critérios interpretativos que classifiquem seus escritos segundo uma ou outra variável discursiva, recorrente e indicativa de linearidade formal ou de sentido, reforça a aura de instabilidade e hermetismo ao redor de sua obra. Obra que não deixa de ser alvo de acusações motivadas também por uma desconfiança relativa ao quadro clínico de Artaud. Sob a queixa de não ser possível lidar com sua obra, indubitavelmente atrelada à sua personalidade problemática, essa desconfiança dirigida do ponto de vista de uma patrulha psiquiátrica<sup>1</sup> minimiza a relevância de sua produção por petições de princípio. Os princípios, no entanto, são suprimidos de sua obra, quando não são subtraídos por sua própria operação.

Artaud não cessou de denunciar a falência de uma produção artística dirigida a um público intérprete. Empreende um combate contra critérios interpretativos pré-estabelecidos para o uso da linguagem artística, em virtude da falência de seus valores subjacentes, bem como da sociedade que lhes dá vigência. Deve-se, para Artaud, “rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade.” (ARTAUD, 2006, p.8) As denúncias dirigidas por Artaud não se convertem numa generalização da falência de toda linguagem, nem defendem uma supressão total de valores éticos, mas dizem respeito a uma revisão dos pressupostos. Todavia, reconhece que ambos, linguagem e valores, são consoantes a uma delimitação habitual do que seja o humano a ser modificada (*tornada infinita*) no âmbito da

---

<sup>1</sup> As notas biográficas a respeito de Artaud, bem como sua obra mesma, dão testemunho de um desacordo entre Artaud e a instituição psiquiátrica. Esse desacordo não corresponde a uma insubmissão de Artaud aos tratamentos que se lhe impuseram. Contudo, Artaud faz registro de uma série de desmandos, arbitrariedades e incongruências nesses tratamentos.

linguagem (*o que chamamos realidade*). Para Artaud, a linguagem levaria a termo, de maneira subsumida, uma delimitação do humano e do que chamamos realidade.

A contrapelo, Artaud reivindica um modo de expressão que promova a aparição de uma linguagem articulada à vida, ou, ao menos, que lhe abra condições de advir. (ibidem) A obra de Artaud acusa a decadência de valores vigentes na sociedade ocidental da qual é contemporâneo e conterrâneo. Reconhece, por uma avaliação cultural mordaz, a vigência de um ambiente de cisão entre palavras e ideias — do qual é sintomática uma redução da linguagem a uma ou outra de suas prerrogativas, como, por exemplo, a designação. Uma palavra, nesse sentido, faria referência a um objeto ou estado de coisas que lhe é exterior por uma relação ostensiva. Nesse sentido, resguardar-se-ia algum nível de literalidade na expressão a partir de sua inclinação “natural” a um referente, prévia e pacificamente estabelecido. Essa redução da linguagem pode levar a concebê-la a partir de uma requisição de seus elos (congênitos) a uma dada realidade, na medida em que a ela faz referência.

Em contrapartida, Artaud tenta dar cabo a um tipo de expressão que exponha que esses elos são “validados” em um ambiente de degradação do homem, deflagrando a precariedade de seus valores, bem como em seus modos, decorrentes, de conceber a linguagem. A escrita de Artaud adverte da ameaça da atribuição de sentidos na linguagem segundo critérios estranhos à vida. Ataca o estabelecimento de um nexos causal arbitrário entre ideias (ou conceitos), espiritualizadas, e a linguagem, desvitalizada — o ponto nevrálgico da cisão. A integração defendida por Artaud entre ideia e palavra não corresponde a um pedido de revisão da adequação estabelecida entre palavras e ideias, isto é, à revisão do modelo representativo utilizado — o que redundaria na reivindicação de um novo modelo representativo mais eficiente, por Artaud. Isso não procede.

Nos dois primeiros manifestos do *teatro da crueldade* (ARTAUD, 2006, pp. 101-115 e 143-160, respectivamente) apresenta uma série de considerações sobre os elementos concorrentes à experiência cênica. Essas considerações não se resumem, no entanto, a um modelo representativo, muito menos dão corpo a uma gramática prescritiva para a linguagem teatral. Elas mantêm tensionado os impasses próprios da atividade cênica, por uma linguagem que, mesmo prescritiva, não sublinha uma ou outra orientação específica a ser seguida, além da

que já fora mencionada acima, o advento da vida no teatro efetivado por uma *poesia no espaço*. Artaud rejeita fórmulas e conteúdos programáticos. Seus escritos, no entanto, não cessam de dar prosseguimento a uma necessidade imperiosa de visibilidade do que, em seu corpo, está submetido a um desmoronamento e a uma arbitrariedade, isto é, uma insubmissão a variáveis pré-estabelecidas. Cito:

2º) DO PONTO DE VISTA DA FORMA:

(...) Se, no teatro digestivo de hoje, os nervos, ou seja, uma certa sensibilidade fisiológica, são deixados de lado, entregues à anarquia individual do espectador, o Teatro da Crueldade pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade.

Esses meios, que consistem em intensidade de cores, de luzes ou de sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, só podem ter seu pleno efeito através da utilização das *dissonâncias*.

Mas essas dissonâncias, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós a faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc., etc. (idem, p.147)

As instruções de Artaud, do ponto de vista da forma, não veiculam significados estáveis. A dicção de Artaud no trecho acima é dotada de tom profético, uma linguagem que parece remeter a um modo de dizer do qual parecemos estar afastados. Esses meios servem a Artaud como dispositivo de evasão dos suportes materiais (são cambiantes): a palavra é insubmissa à sua imanência, além de irreconciliável com a articulação de uma fala audível, em muitos pontos. Outros elementos convencionais da representação verbal e plástica não se restringem ao seu espaço convencional de apresentação, dando vazão a uma experiência fundamentalmente sinestésica.

Em outros trabalhos, dá testemunho dessa incidência sobre a escrita, por uma desestabilização da integridade formal e fônica da palavra, por procedimentos que, a primeira vista, podem parecer puros jogos de significante. Artaud escava a palavra a fim de usurpar seu direito à integridade ou a uma origem pré-estabelecida, para propor uma revisão de seus processos de significação, uma exumação de corpos. Em detrimento de uma palavra íntegra, dá visibilidade a suas zonas de deformidade (naturezas mortas e ameaçadoras), sem as quais Artaud se recusa a proferi-la. Seus procedimentos poéticos de glossopoiése, por exemplo, esgarçam um *continuum* de sons, a fim de explorar

outras zonas de afinidade improváveis, tanto no interior das palavras, como em sua relação com outras que lhes são estranhas.

A carestia imposta sobre a forma por Artaud é paradoxalmente concomitante a um desejo de liberação da palavra, para que se exerça como poesia no espaço. Espaço de recorrência de sofrimento e enfermidade que, apesar de recorrentes, não são avalizadas por um valor pré-estabelecido. Os sentidos desse sofrimento e enfermidade são acometidos, no ato de sua aparição sobre os corpos e pelos corpos, por valores, por vezes, excludentes e adversários.

Em *O teatro e a peste*, Artaud reconhece num episódio histórico, a partir de documentos imprecisos, “arquivos de uma cidadezinha de Cagliari, na Sardenha, contêm o relato de um fato histórico e incrível” (ARTAUD, 1996, p.9), de manifestação de uma peste. A peste, no ensaio em questão, não só promove a instauração de um estado de calamidade, é um instrumento direto de materialização de uma força inteligente relacionada à fatalidade, coincidente a uma reforma de foro político. A peste vazou os abscessos morais e sociais daquela sociedade, atacando sua integridade. O que o teatro deve promover, para Artaud, é análogo. A instauração calamitosa da peste evoca o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra: uma ocasião de purificação divina. O *Livro do Gênesis*<sup>2</sup>, narra a iniciativa do Deus do Antigo Testamento, arrependido de ter criado o homem, de lançar sobre Sodoma e Gomorra, imersa na depravação e em toda sorte de libertinagem, a peste. A peste é a manifestação de um castigo divino e um ato de sacrifício purificador da humanidade. No episódio bíblico, o homem de Deus é poupado da peste e intercede por seus pares. No episódio narrado por Artaud, a “peste, que parece reativar um vírus, era capaz de provocar sozinha devastações sensivelmente igualitárias”. (ARTAUD, 2006, p.13) Artaud recusa o exercício de um ódio mortal contra toda a humanidade, no entanto. Aqueles que provocam a peste, para Artaud, “são estúpidos demais para prever e não suficientemente perversos para desejar seus efeitos” (ibidem). Cito-o:

Sejam quais forem as divagações dos historiadores ou da medicina sobre a peste, creio que é possível concordar quanto à ideia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus. Se quiséssemos analisar de perto todos os fatos de contágio de peste que a história ou as Memórias nos apresentam, seria difícil isolar um único caso verdadeiramente comprovado de contágio por contato, e o exemplo citado por Boccaccio, de porcos que teriam

<sup>2</sup> BÍBLIA DE JERUSÁLEM, 1985, pp. 55-57.

morrido por cheirar lençóis em que se envolveram pessoas empestadas, só serve para demonstrar uma espécie de afinidade misteriosa entre a carne de porco e a natureza da peste, o que também teria de ser analisado com muito rigor. (ibidem)

É a partir desse trecho insólito que Artaud desanda a contagiar sua escrita por uma linguagem impregnada por um léxico comum à peste, disposta a dar a ver uma doença que seria uma *espécie de entidade psíquica*. Cito-o, novamente:

Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornar-se gigantesca pelo peso, e ele cai. Então é tomado por uma fadiga atroz, a fadiga de uma aspiração magnética central, de suas moléculas cindidas em dois e atraídas para sua aniquilação. Seus humores descontrolados, revolidos, em desordem, aprecem galopar através de seu corpo. Seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes. (idem, p.14)

A descrição abjeta dos sofrimentos que se impõem sobre o corpo prossegue rica em detalhes, mas não a ponto de se confundir com uma feição universal da peste. “Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões.” (idem, p.15) Mais além, Artaud reconhece tanto em registros históricos imprecisos e em sua descrição paroxística da peste “a fisionomia espiritual de um mal cuja lei não é possível determinar cientificamente e cuja origem geográfica seria tolice tentar determinar.” (idem, p.17)

A precariedade dos registros e a falta de um termo para sua descrição — a manifestação de um terror sem precedentes verificáveis — abrem, todavia, à possibilidade de realização de *um jogo absoluto e sombrio de um espetáculo* que tenta analisar e, sem fazer segredo, reivindicar. Cito:

É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade. (idem, p.18)

Esses sofrimentos, concorrentes à tangibilidade dos corpos (de escrita, dos atores, do espectador, etc.), que não podem ser poupados à peste, oferecem-se visíveis, suas razões, no entanto, estão encobertas, ou obtém ressonância por um caráter *dissonante*, alargando os limites do domínio habitual do sentido. A palavra cavalga, torna visível *a trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc.* Por modalidades discursivas que flutuam do espaço do poema até o da imprecisão

(e, nesse misto de intervalo e zona cinzenta, concorrem exercícios diversos e concomitantes de linguagem) sua escrita apresenta a ocorrência de um sofrimento que efetivamente concorre à expressão. Ou por um teatro que assuma uma tarefa análoga à peste, como *a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente*, e não uma ou outra que lhes pareça mais legítima (eu completaria). Isto é, aparecem em uma linguagem radicalmente articulada à vida, não só dos signos comportados, mas daqueles que são hostis. No entanto, diz Artaud, “É inútil dar as razões exatas desse delírio comunicativo” (idem, p.23) que fazem concorrer num mesmo espaço enunciativo signos hostis a outros. “(...) Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo.” (ibidem)

Essa recorrência da dor, em sua escrita, se alastra pelo espaço enunciativo. O espaço enunciativo, que em Artaud está sempre a mercê de um abalo, não mais se distingue da realização mesma de uma expressão. A linguagem e a dor estão incrustadas uma na outra, como também estão na linguagem toda sorte de depravações que escandalizam o escritor. Sua enunciação, em contrapartida, debate-se com os limites desse ambiente degradado, do qual seu corpo não fora poupado, a fim de lhe fazer convulsionar.

Artaud, no entanto, não submete o signo “dor” a uma significação protegida do apelo consensual, ao contrário, ressent-se do mesmo, a fim de o fender e dar vazão a uma respiração do próprio signo em cada uma de suas aparições. Isto é, concebe-os como dotados de vida no espaço enunciativo ou cênico, mas sem excluir o fato que os mesmos não deixam de tornar visíveis cicatrizes, a incidência da peste. A escrita de Artaud lança dúvidas sobre o furor interpretativo, recusa-se a atribuir fixidez ontológica e significados nítidos aos signos, eles mesmos devem manifestar sua gestualidade, mesmo que a mercê de uma precariedade da forma (que, em seu teatro, confunde-se com o rigor imposto sobre os corpos, indiscriminadamente, e a irrepetibilidade do gesto).

Em “Encenação e Metafísica” (ARTAUD, 2006, pp. 31-48), Artaud se detém sobre essa noção de gesto, presente, por exemplo, no teatro balinês. Essa noção serve a Artaud como o que deve suplantar o psicologismo, e o nexos causal entre texto e ação, que, por sua vez, tem papel central no teatro ocidental que combate. Os gestos teatrais não devem encobrir, para Artaud, um sentido oculto, encobrir uma idealidade. Eles mesmos devem manifestar, em sua execução, o

rasgo de vida autêntica que devem ser. A realização de uma poesia no espaço, defendida e empreendida por Artaud, é análoga a essa gestualidade teatral. Não, não é análoga, ela é a sua manifestação pela linguagem verbal. Cito-o:

Dar exemplos objetivos dessa poesia consecutiva às diversas formas que podem ter um gesto, uma sonoridade, uma entonação ao se apoiar com maior ou menor insistência nesta ou naquela parte do espaço, neste ou naquele momento, parece-me tão difícil quanto comunicar com palavras o sentimento de qualidade particular de um som ou do grau e da qualidade de uma dor física. Isso depende da realização e só pode ser determinado em cena. (idem, p.46)

A dor é reivindicada, contudo, em decorrência do rigor a ser imposto sobre a linguagem pelo próprio escritor, mesmo que os “signos” dessa não sejam nada além de corpos em cena. Todavia, esse rigor não é a manifestação de uma tendência masoquista e não resulta de polarizações por uma mesma razão; é, antes, uma resposta decidida a uma pena que já lhe fora imputada, na forma de uma *dívida infinita* ou *impagável*.<sup>3</sup>

As circunstâncias cujo pensamento se dirige são penosas, sobre elas, de antemão, está estabelecido um julgamento. O “impoder” da linguagem manifesta-se por sua escrita, na impostação da voz, na gestualidade cênica, concomitantemente a um rigor que, imposto à enunciação, torna-a combativa até as medulas. Cito:

Além disso, os gestos simbólicos, as máscaras, as atitudes, os movimentos particulares ou de conjunto, cujas inúmeras significações constituem uma parte importante da linguagem concreta do teatro, gestos evocadores, atitudes emotivas ou arbitrarias, marcação desvairada de ritmos e sons se duplicarão, serão multiplicados por espécies de gestos e atitudes reflexos, constituídos pelo acúmulo de todos os gestos impulsivos, de todas as atitudes falhas, de todos os lapsos do espírito e da língua através dos quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra, e existe nisso uma prodigiosa riqueza de expressão, à qual não deixaremos de recorrer ocasionalmente. (idem. p.108)

Note que o lançar mão da “impotência da palavra”, por Artaud não denota num amaldiçoar da linguagem, muito menos numa vitimização ou heroísmo de Artaud, ante uma sociedade que abomina. Artaud se reconhece aquém de si mesmo<sup>4</sup>. A

<sup>3</sup> Deleuze, em “Para dar um fim ao juízo” (DELEUZE, 1997, pp.143-153), reconhece no gesto artaudiano, presente, sobretudo, em “Para acabar com o julgamento de Deus” (transmissão radiofônica a quatro vozes onde incidem não só a linguagem articulada, mas uivos, vozes, e outros efeitos sonoros) um pedido de revisão, bem como uma imprecisão, de “toda uma doutrina do julgamento” que se impõe sobre as relações no ocidente.

<sup>4</sup> BLANCHOT, 2005, pp.49-51.

*impotência da palavra* corresponde à pretensão de Artaud de fazer com que a linguagem expresse o que não expressa, habitualmente, isto é,

usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidade de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 2006, pp.46s)

Se seu pensamento padece de um dispêndio de si, sua escrita não se furtará, ainda assim, de o tornar manifesto. A interioridade do indivíduo que concorre à essa expressão, assim como a enunciação mesma, comungam de uma mesma experiência de desrealização. Além de propor uma diluição das fronteiras entre interno e externo<sup>5</sup>, a manifestação desse pensar, antes de lidar com conteúdos e conceitos, dá vazão à sua própria privação, à “impossibilidade de pensar que é o pensamento” (BLANCHOT, 2005, p.49). Todavia, sua escrita não se omite em responder a uma tarefa concomitante a essa possibilidade: não falsear a realidade deficitária de seu pensar, dar-lhe corpos de visibilidade.

Porém, suas formulações heterodoxas de corpo, a qual submete seu próprio corpo de escrita, é recebido com certo constrangimento crítico, haja vista as circunstâncias de sua apresentação ou os hábitos de seu anfitrião. O volume de correspondências de Artaud, não só na sua missiva com o editor Jacques Rivière a que me deterei logo à frente, é um testemunho dessa desavença entre o que seu pensamento deve tornar manifesto e o que pode suportar sua recepção, aparelhada por dispositivos estranhos ao seu corpo de escrita. Artaud constata no Prefácio de *O teatro e seu duplo* que, em sua época, sofre-se de uma cisão entre as ideias e a vida. (ARTAUD, 2006, p.3)

Esse empreendimento de exposição e manipulação dos corpos num espaço público, de contágio, há de ser feito em virtude tanto de uma experiência cênica efetiva, capaz de “romper a linguagem para tocar na vida”, sem, no entanto, tornar esse ato “sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação” (idem, p.8). Note que

---

<sup>5</sup> Dedicar-me-ei, mais detidamente, no próximo capítulo nesse ponto de importância central no argumento que estou desenvolvendo, a dicotomia “interno/externo”. Essa dicotomia também recebe, na filosofia wittgensteiniana e na escrita de Henry Miller, um tratamento singular.



Artaud rejeita a concorrência de um invólucro de separação ou sacralização da linguagem. Ao mesmo tempo, não adere a uma ideia romântica de inspiração.

O rigor formal, além de necessário, é inegociável. Se, ainda assim, a linguagem se espria pelos limites de um uso já concebido da linguagem, degradingo e evocando outros comportamentos, para além dos contemplados numa reserva, a fim de dar visibilidade a algo que ainda não foi devidamente inventariado ou testemunhado. Não se trata, porém, de democratizar o fogo dos deuses ou denunciar as misérias ocultas do homem, que incitam uma tendência à interpretação, e do qual se acredita estar privado de um vislumbre. “Agora, vemos em espelho/ e de maneira confusa,/ mas, depois, conhecerei como sou conhecido” (I Cor. 13, 12)<sup>6</sup>. Trata-se de outra operação. Diz Artaud:

Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. (ARTAUD, 2006, p.8)

Cabe lembrar que o aqui acima se oferece não se confunde com uma separação entre espaço cênico e de recepção, muito menos com uma ficcionalização da ficção, acentuando a artificialidade da atividade teatral, como desejava Brecht, a fim de explicitar o dispositivo ideológico que no fluxo da vida cotidiana opera tacitamente. Muito menos se reduz a uma apologia do *nonsense*, tal como se costuma atribuir aos teatros do absurdo e do improviso, pela constatação de um niilismo sem reservas ou de uma frouxidão formal.

A crueldade não é também a manifestação pura da violência ou uma apologia à mutilação dos atores e ao escândalo da platéia, como na instauração de uma espetacularização de um estado de calamidade ou de guerra. Cito: “Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos.” (idem, p.114) Esse rigor é, como já disse, formal. É a manifestação de uma afirmação, sem a qual o teatro não é possível. Essa afirmação da forma, entretanto, ganha caráter de novidade, não traduz um formalismo, grosso modo.

---

<sup>6</sup> BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p.2166

A concepção artaudiana de forma não se confunde com aquelas de configuração física, compleição ou estrutura (molde para a extensão) e, muito menos, como limite de expressão de um sentido na linguagem. De forma alguma, a forma é um conteúdo, isto é dotada de uma idealidade, como se reivindica no expressionismo mais ortodoxo<sup>7</sup>. A forma, que não chega a ser uma propriedade dos corpos, haja vista a irredutibilidade de qualquer um de seus elementos primários, é um campo de experimentação que se estende por todo o espaço cênico ou gráfico, o que não se restringe ao palco ou a uma folha de papel, ao contrário, sobre eles se materializa. O que se almeja é uma manifestação de poesia no espaço, por todo o espaço. O espaço aglutina o corpo de quem incide sobre ele. A forma torna afins os corpos inscritos no teatro, mas não assemelhados. É contra a semelhança que se dirige a crueldade. O corpo deve se alargar por toda a extensão do vivo, não só àquilo a que pode se assemelhar. Deve-se desocultar as depravações feitas às escuras e, na calada, tornadas legítimas (ARTAUD, 2004, pp. 9-14).

É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, “crueldade”, quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo mundo como sendo “sangue”. Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade quer podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso. (ARTAUD, 2006, p. 89)

Portanto, a crueldade encampada por Artaud se realiza não só como um golpe contra a semelhança, mas contra a dissimulação dessas afinidades obscuras, ou diferenças insignificantes, que encobrem o advento de uma catástrofe. Deseja abalar, por isso, a acomodação e a comodidade dos símbolos que conjura. Lança luz, assim, a seus pontos obscuros e incubados de atrito e cisão: seu enleio diabólico. Os signos mesmos só são aceitos por Artaud enquanto corpos submetidos a uma vontade atroz, do e sobre o diretor.

Em outros trabalhos, uma gama maior de procedimentos de escrita aumenta o peso da artilharia que dirige contra um espectro ainda mais amplo de sujeições e

---

<sup>7</sup> “A forma é a expressão exterior do conteúdo interior” KANDINSKI, Wassily. Sobre a

acomodações do corpo da, na e pela linguagem; não só verbal (âmbito a que Derrida, em outro ensaio, insiste em submeter o que Artaud chama de signo em *O teatro e seu duplo*<sup>8</sup>). O que quer dizer que causa, localização e atribuição não são relações puramente “gramaticais” na escrita de Artaud. O que se pode denominar de gramatical em Artaud não é dissociável do extrapolar de seus limites. Partir da linguagem implica constatar que já está partida. A forma se distende indiscriminadamente para algo que não pode se assemelhar à forma. Estar na linguagem, como se pode deduzir, não redundava numa política de adequação. Qualquer suporte que insista em se antepor como meio à representação deve ser fendido. A atribuição, o “pela linguagem”, não ambiciona a integridade dos meios que dispõe a escrita, deve, ao contrário, não deixar de cindi-los ou estender a cisão.

O texto literário enquanto elemento estranho à experiência cênica necessária ao teatro da crueldade se resguarda, para Artaud, como uma matriz causal contraproducente para o comportamento dos corpos em cena. Comportamento de corpos dispostos a se adaptar a algo que não concorre à manifestação da crueldade. O que é denunciado pelo escritor francês, pois se fortalece aí a vigência de uma cultura teatral decadente e complacente com uma sociedade depravada. O escritor escreve poemas, no entanto.

Artaud não é fiel em seus poemas a algo que se poderia chamar literariedade: uma certa nobreza do texto literário, em detrimento de outras manifestações de linguagem. Essa fidelidade nefasta encobre, para Artaud, uma ameaça de exclusão que se dirige aos corpos dispostos no espaço público, desde que não acenem positivamente para essa convocatória de uma adequação. Artaud argumenta que uma experiência cênica subserviente a uma matriz textual não só obstrui a manifestação da vitalidade, como naturaliza uma norma, o que deflagra sua depravação. Artaud denuncia, portanto, no teatro clássico, e em outros âmbitos da expressão, uma enraizada crise de premissas. Contudo, as premissas dos novos corpos de sentido, ambicionados por ele, ainda estão por ser feitas.

O rigor encampado sobre a representação teatral por Artaud, a despeito do nexos causal entre texto e cena, não só sedimenta uma contribuição que revigorou

---

Questão da Forma, 1912. In: CHIPP, 1996, p.155.

<sup>8</sup> “O Teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: DERRIDA, 2009, p. 339-365.

historicamente a importância da figura do diretor, aprofundando sua autonomia, como possibilitou no escopo da obra de Artaud a formação de um tecido embrionário (uma aurora) de uma linguagem que deve se tornar ela mesma manifesta. Manifestação que não se confunde com uma evidência. (O mesmo poderia ser dito a respeito de muitas proposições de Wittgenstein.) A linguagem, para Artaud, não deve promover uma ocultação de cadáveres, tal como diz empreender uma sociedade letrada e ilustrada que abomina. Na aparição dos corpos de escrita e cênicos, Artaud promove a aparição de um entrave para a semelhança: o corpo decrépito. Dessa forma, o mimetismo referencial da linguagem é encarado como uma falácia que a crueldade não pode legitimar, submetendo, à sua revelia, corpos de escrita a uma política da semelhança.

O mundo que o recebe com ressalvas e com o qual Artaud se depara com reservas faz avolumar seus descontentamentos e revoltas. Artaud denuncia essa enraizada crise de premissas. O engano está incrustado na linguagem enquanto tal, tal como a concebem ou a mantém concebida. Isso, que no *teatro e seu duplo* aparece de forma germinal, é levado ao paroxismo em outros trabalhos por uma escrita ao mesmo tempo intermitente e volumosa, que não se dirige somente à experiência estética, mas a outros modos de obter visibilidade. Reivindica sua aparição, mesmo que na decrepitude.

Esses corpos de escrita parecem, até aqui, um tanto herméticos, contudo. Cabe, dessa forma, dar visibilidade ao que Artaud chama de escrita e ao que dá prosseguimento ao escrever. Contudo, cabe recordar, Artaud não se furta à tarefa de articular a manifestação de um sofrimento irremediável a essa escrita, aliás, essa é uma condição necessária: dar visibilidade a essas manifestações, mesmo que de dor, em sua escrita como algo de que escrita e pensamento se ressentem. Descobrir, assim, as semelhanças a fim de concebê-las como afinidades, mesmo que excruciantes.

O campo de experimentação a que pretendo me aproximar para provocar essa visibilidade maior, ao menos em intensidade, é o campo do saber crítico-acadêmico das ciências humanas. Recorte empreendido por razões óbvias: minha inserção e, por conseguinte, deste trabalho nesse espaço de enunciação. Se eu estranho, abaixo, algum comportamento crítico, não é, absolutamente, em função de um sentimento estrangeiro. Talvez, redunde daí a dificuldade do meu

empredimento e os motivos de força maior de seu ressentimento. Ou, como diz Artaud, da floculação de meu pensamento. Cito:

O difícil é encontrar de fato o seu lugar e restabelecer a comunicação consigo mesmo. O todo está em certa floculação das coisas, no agrupamento de toda essa predaria mental em torno de um ponto que falta justamente encontrar.

E eu, eis o que eu penso do pensamento:

A INSPIRAÇÃO CERTAMENTE EXISTE.

E há um ponto fosforescente onde toda a realidade se reencontra, porém mudada, metamorfoseada — e pelo quê — um ponto de mágica utilização das coisas. E eu creio nos aerólitos mentais, em cosmogonias individuais. (ARTAUD, 2008, p.209)

### 3.1. O abjeto do pensamento

É comum acreditar que o devir de um trabalho acadêmico pressuponha a disposição de um objeto, em presença e predisposição de ser representado por um arcabouço conceitual — um pequeno idioma — que se estabeleça a partir do espectro da produção de um autor e em cada um de seus rastros. Ou, como se diz, em uma corrente (sem necessariamente ter um fluxo) de pensamento. Um pensamento-língua, capaz de ser decodificado n'outro arcabouço que só poderia existir como exterior e suplementar (ou complementar) ao pensamento que o mobiliza. (*Hybris do ponto de mágica utilização das coisas. Um ponto de articulação entre linguagem e vida, entre uso e forma de vida.*)

O que chamo, contudo, de corpo de escrita de Artaud não se confunde com o que apelido de pensamento-língua (arcabouço conceitual e idioma). Trata-se de um *corpus* textual volumoso, inexplorado em muitos pontos. Todavia, denunciar a sedimentação do corpo de escrita em pensamento-língua, faz-se necessário para mim tanto por acreditar que o pensamento de Artaud não se submete a esse fim quanto por uma leitura ainda deficitária de uma obra que em muitos pontos me é desconhecida. Aproximar Wittgenstein de Artaud por uma adequação da obra do escritor ao que defende o filósofo seria um exemplo eloquente dessa sedimentação sem precedentes. Da mesma forma, conceber a produção de Artaud como uma obra acabada seria contradizer meu percurso de leitura. O que, além de não estar nos planos, resultaria na minimização da potência de sua escrita, submetendo-a ao escopo conceitual de um filósofo.

As reflexões filosóficas de Wittgenstein não correspondem, por outro lado, a um sistema conceitual íntegro. Resisto, inclusive, em compreender a filosofia de Wittgenstein como uma filosofia de conceitos. Ao contrário, o que chamo de pensamento-língua clama por uma convergência conceitual do discurso, numa maquinaria de intervenção ao equívoco e envio ao significado capaz de desarticular os pontos obtusos do pensamento e esquadrihar sua morfologia (como o de uma cultura-língua da qual se deduz o que se ambiciona desnudar). Por suposto, esse arcabouço de dedução, atribuidor de organicidade intrínseca, deve se oferecer à dissecação, independente do grau de seu hermetismo, em sua tessitura interna, em perspectiva de fatos novos que desvelem outros motivos, não aparentes. Uma idealidade ou um sentido anterior à significação que, em alguma medida, não estão sujeitos à circunstancialidade. Uma busca pela vida anterior, ou de seu rasgo mais autêntico, que aqui só pode ser revelada *a posteriori* da vida mesma do escritor. Algo de que se crê estar privado numa leitura não aparelhada do corpo de escrita de Artaud.

Assim, o pensamento-língua, sem disseminação para fora de si (obstruído nos poros), a não ser por um discurso que o legitime e torne públicas suas razões é reduzido às mesmas como funções orgânicas e relações gramaticais. A produção de excreções e os sobressaltos ilegítimos do corpo de escrita de Artaud — a presença de corpos decrepitos que também o constitui necessariamente violável e em demérito de uma noção de sistema — coloca em risco essa organicidade do pensamento, quando sobre ele se impõe, ou reclama legitimidade, a fim de permanecer aquém da semelhança.

Há um risco, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo. Não creio que consigamos reavivar o estado de coisas em que vivemos e nem creio que valha a pena aferrar-se a isso. Mas proponho alguma coisa para sair do marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo. (ARTAUD, 2006, p.93)

O corpo de escrita de Artaud não cessa de reivindicar alguma oxigenação para o seu ambiente, mesmo quando encoberto por um pensamento-língua ou exposto no espaço institucional da arte. O que não quer dizer que, em algum momento, o mesmo tenha encontrado moradia. Em resumo, mesmo convertido em um pensamento orgânico, seu comportamento não se submete integralmente às redomas que lhe são impostas. Como já disse, ricocheteia. Entretanto, é do próprio corpo de escrita de Artaud que emergem, ou escorrem, os elementos que o

prestam à análise, por uma fragilidade de linguagem radical, constitutiva e constrangedora.

Esses elementos não se separam dos argumentos de Artaud em defesa do direito de circulação de sua escrita, para além da parcimônia discursiva que rejeita e tenta constranger. Por exemplo, seu desejo de articulação entre vida e linguagem pode tanto legitimar uma crítica parasitária, que deslegitima e minimiza a potência de sua produção por desconfianças dirigidas ao quadro clínico do escritor, quanto denunciar a rarefação de critérios críticos estáveis. Ora, não é o próprio Artaud que não fez concessões à sua obra, para que não deixasse de se articular ao que chama de vida? Não é uma reivindicação de Artaud o exercício da crueldade sobre os corpos em cena, inclusive o seu, em proveito de uma aparição fulgurante?

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização, de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. (idem, p.28)

É bom ressaltar que os usos da construção “articulação entre vida e linguagem”, a serviço de cada uma das perguntas acima, pode ou não guardar semelhanças com aquele contemplado por Artaud, ao qual reconhece estar submetido por motivos de força maior. Em segundo lugar, entrelaçado ao primeiro, a articulação entre vida e linguagem não escapa ao esvaziamento ou volatilidade dos termos “vida” e “linguagem” em sua produção. Não se submete, assim, a vida à linguagem ou essa, à vida. Compreender tal relação nesses termos resguardaria uma relação de contiguidade entre vida e linguagem. O que Artaud entende (e empreende) por linguagem é algo que reivindica sua própria subtração. O que chama de vida, porém, é algo que está por fazer. Algo do qual se está, portanto, subtraído. Nessa esteira, a articulação não resguarda semelhanças entre vida e linguagem, estende-se, indefinidamente, sobre ambas como *um fundo de crueldade latente*.

Trata-se de uma *articulação intermediária*. Sobretudo, na medida em que não deixa de se alastrar pelos vãos, qual um vírus, mas sem estacionar num termo, por *toda a extensão do corpo vivo* (ARTAUD, 2008, p.213). A reivindicação de vida, quando se põe a convocar o escopo biográfico do corpo implicado na escrita, não se confunde, portanto, com sua substancialização, muito menos com um

biografismo de causalidade ou teleologia. Uma crítica, portanto, que busque na biografia de Artaud os motivos de sua escrita, não só se perde do escritor por uma busca de adequações e nexos causais, como, dessa forma, aproxima-se dele numa chave oposta, interpretativa. Cito-o:

Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre as fogueiras. (ARTAUD, 2006, p.8)

É a integralidade na sua obra o testemunho de um suplício do qual se ressentida escrita e escritor, todavia, em ambos estabelecem-se o lugar de um *centro frágil e turbulento* que não obstrui a intervenção analítica. Não cerceia o ofício do legista, até quando o mesmo desconsidera que os cadáveres de Artaud estão insuflados de vida, tornando-os, reconhecidos no lastro biográfico e nos atos falhos de sua escrita, um objeto que se sujeita à análise. Esse objeto, tal como aparece ao legista, é, adiante, proibido de convulsionar. Sua sistematicidade é concebida na ausência da vida mesma.

Ora, se sua presença provoca tumultos e mobiliza epidemias de outros comportamentos de discurso, é pestífero, em função de seu caráter assistemático, a vida é subjugada em prol de um predomínio de friidez e assepsia. Por outro lado, seu corpo de escrita, em função de sua transpiração transversal, aquela dos poros desobstruídos da vesícula vazada, insiste em criar odores “desagradáveis” e, assim, se fazer notar aqui e ali. Contra esses sintomas do discurso se pode impor tanto um esforço de minimização de sua intensidade, ou seriedade, quanto “princípios de rarefação” e apaziguamento. Do contrário, crê-se, o sistema entra em colapso. A esse respeito, diz Foucault, em *A ordem do discurso*:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2008, pp. 8s).

Não me dirijo, contudo, contra a necessidade de dispositivos discursivos, sem os quais a vida em comum me parece inconcebível. O problema está em desconsiderar que seu exercício se confunde com uma jurisdição dos corpos. Ora, o que reivindico é a possibilidade desses corpos de discursos darem visibilidade a



algo, de fato, abjeto ao pensamento, mesmo que sob o controle de algum tipo desses dispositivos. Mesmo que submetidos à análise, possam promover seu colapso, desviar seu curso. Para a produção de Artaud, nessa esteira, volta a me ocorrer a figura de um vírus alocado no discurso, intermediariamente articulado, disseminando-se indiscriminadamente sobre os dispositivos que se lhe impõem, inscrevendo-se sobre as relações. Contudo, como toda metáfora, a figura do vírus esbarra em Artaud. (A transposição do significado, operação que define segundo os manuais de retórica o procedimento metafórico por excelência, esbarra na frustração ou ausência de termos. Resta, nesse caso, uma relação sem concorrência) O *virus-Artaud*, mesmo que por uma acentuação dos sintomas, perturba a doença na doença.

Ao contrário, esse impulso de dissecação, que por conveniência estamos chamando de análise, ao contrário, acredita qualificar o que se apresenta ali, a despeito de seu comportamento convulsivo, e acomodar o abjeto como *mais* um conteúdo veiculado num sistema de assimilação e comutação de valores fixos. A perturbação que Artaud quer promover é, em perspectiva, sumária. Os conteúdos não são decodificáveis, pois não se tratam de conteúdos. O suporte não é obstruído e as inscrições que Artaud lhe impinge, não cerceada pelos limites da superfície material, desobstruem-no. Uma metáfora não promove uma equivalência entre duas camadas de significação, pois o salto está destituído de trampolim e seu termo não concorre. Até mesmo as figuras de linguagem a que recorre Artaud, mesmo que no predomínio de uma linguagem empobrecida, recusam-se a promover correspondências, não estão baseadas em qualquer princípio de semelhança, não há comutação entre termos. Artaud submete a sua linguagem a uma fratura sem precedentes e o que torna esse fenômeno ainda mais problemático é o fato de sua obra não ser uma dança em torno do vazio da falta de sentido. A falta é algo. “Eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada. / Nada, exceto um belo Pesa-nervos.” (ARTAUD, 2008, p.210)

E mesmo que esse *pesa-nervos* reclame para si uma posição combativa à lógica em que está submetido, não lhe faltarão dispositivos apassivadores, para deleite do legista. Essa postura do legista, que é perceptível em uma requisição de passividade de seus objetos, aparece também na defesa de seu caráter insuportável. Em resumo, nem mesmo no tocante à escrita de Artaud, os

dispositivos institucionais e discursivos, os mais sumários (de controle do psiquismo, do verdadeiro sentido de um discurso) ou os mais heterodoxos (da defesa de sua exterioridade absoluta), deixarão de tentar se estabelecer em prol de uma igualação do não igual<sup>9</sup>. Como igualar o pensamento de Artaud ao insuportável? O que não quer dizer que a essa igualação não tenha se submetido grande parte de sua recepção. Por um lado, o trabalho de Artaud pode mesmo estar imerso num arcabouço que lhe é estranho, o do saber crítico ou do espaço institucional da arte, e ainda assim perturbá-lo, contagiando-o, inclusive em sua ideia de insuportabilidade.

Pergunto-me, então: contra o furor reducionista, que também não faz concessões em tornar quantitativo o que reclama uma vocação qualitativa de combatividade, o poder de mobilização de um corpo de escrita pode perturbar efetivamente o dado sistema? O corpo de escrita de Artaud, na verdade, destitui de importância a noção de sistema. Não é, assim como não pode ser, orgânico. Pode o corpo de escrita de Artaud manter a salvo alguma inquietação, mesmo se pensada fora de si, nesse outro discurso, em presença de sua ausência? Faz-se mister que condições sejam criadas ou reconhecidas para que esse corpo de escrita promotor de revolução (e contra-revolução, já que sua natureza é em parte comum ao campo cujo esforço se dirige, a saber, o do pensamento crítico) seja apresentado aos seus limites e ainda assim obter algum êxito, consideradas suas mais rasteiras expectativas. Uma dessas condições é a necessidade de um público.

Nesse ponto, o pensamento de Artaud encontra eco tanto em Wittgenstein quanto em Henry Miller, na medida em que ambos defendem de forma fervorosa a vida pública da linguagem, suas contribuições são recebidas de forma conflituosa nesse espaço público de interlocução. O que é sintomático. Fechado esse parêntese, podemos a emergência de um paradoxo: o pensamento de revolução de Artaud, que não pretende fazer concessões a uma lógica de comunicabilidade unívoca (mesmo que na via de mão única do caos e da morbidez da linguagem), inaugura uma contradição sem termos. Portanto, cabe ainda perguntar: como combater um adversário que se torna afim, avizinjado, em função do combate que dispõe, e se dispõe, de meios afins daquele do adversário? Apostando na aresta, acredito; ou, como promove o escritor francês, esvaziando-o

---

<sup>9</sup> Aplico aqui a discussão de Nietzsche a respeito do nascimento de um conceito em “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral” (NIETZSCHE, 2000, p. 56.)

de qualquer compromisso com a semelhança. O que, de forma curiosa e indireta, parece-me responder a uma das perguntas norteadoras deste trabalho, pergunto novamente: O que nessa fala depõe contra o paradigma da representação, como algumas formulações paradoxais (irrepresentável, real traumático, etc.) por exemplo, constituiria um jargão particular da impossibilidade instrumentalizado com certa desenvoltura?

É a partir desse movimento artaudiano de reclamar uma inscrição sem abrir mão de um estado convulso e descontínuo (uma catalepsia, no sentido de possuir potencialidades de morte e, ao mesmo tempo, de sobrevida) sobrevém a enfermidade e com ela a contingência da dor, do jogo com o que pode ser nocivo à integridade do corpo, da escrita. O gume de sua escrita se volta contra um corpo íntegro e órgãos estáticos. A intensidade dos corpos, nesse caso, não é efeito de retórica, muito menos a pura circulação do significante. E essa figura esquisita de pensamento, a catalepsia? O corpo de escrita de Artaud resguarda as arestas na conjugação de experiência e forças de morte e de caos, de expropriação da linguagem e re-investimento de suas potências obstruídas, que evoca. Isso não quer dizer que por meio das dissociações impostas à própria enunciação, Artaud se prive do confronto com esse biologismo do corpo, e da escrita, que rejeita ao lhe dirigir sua poesia deficitária e de corpos decrepitos. Do contrário, o autor impossibilitaria uma comunicação humilde<sup>10</sup>, efetivamente comunitária, e, ante os termos da cultura a que se dirige, efetivamente revolucionária. O revolucionar se confunde com um convulsionar e é tomado como rompante que pode se dirigir da e na linguagem, mas que a essa não se restringe, na medida em que pretende, ao contrário, se estender por toda extensão do corpo vivo. Rompante de perseguição da linguagem no ponto de mágica realização das coisas, articulada à vida, mesmo que essa vinculação se estabeleça a partir do sentimento ou ideia de morte:

Quem, no seio de certas angústias, no fundo de alguns sonhos, não conheceu a morte como uma sensação destroçante e maravilhosa com a qual nada pode confundir-se no reino do espírito? É preciso ter conhecido esse aspirante montar da angústia cujas ondas se lançam sobre nós e nos inflam como se movidas por um insuportável fole. A angústia que se aproxima e se distancia cada vez mais densa,

---

<sup>10</sup> A etimologia do termo “humildade” é proveniente do latim “humus”, terra; de origem comum a “homo”, homem. Sugiro, dessa forma, a já embotada associação entre as origens etimológicas de humildade e humanidade. No entanto, gostaria de afirmar essa associação sob o signo das forças ocultas na terra, do terreno do mítico, que Artaud evoca em vários momentos d’*O Teatro e seu Duplo*, como forças de dissociação, da ordem do mágico, que devem dar se colocar em cena.

cada vez mais pesada e mais ingurgitada. É o próprio corpo que chegou ao limite de sua distensão e de suas forças e que precisa, apesar de tudo, ir mais longe. É uma espécie de ventosa aplicada sobre a alma, cuja acridez corre como um vitríolo até as fronteiras últimas do sensível. E a alma não possui o sequer o recurso de quebrar-se. Pois essa distensão, ela mesma, é falsa. A morte não se satisfaz a um preço tão barato. Esta distensão na ordem física é como a imagem invertida de um estreitamento que deve ocupar o espírito *em toda a extensão do corpo vivo*. (ARTAUD, 2008, p.213)

O rigor radical de Artaud, também chamado de crueldade é almejado por essa imagem, pois é por ele que se realiza a expropriação do corpo. É o mesmo rigor que permite o exercício de uma familiaridade na estranheza, como no trecho acima. Artaud reivindica uma experiência comum do que sobressalta, por seu caráter incomum; como a ideia da morte, por exemplo. A figura do cadáver salta aos olhos e empreende uma proximidade a partir das zonas de enfermidade que impregnam a escrita. A angústia que se lhe aproxima de maneira intermitente e o assusta pela ameaça de um pertencimento de sua alma alquebrada é aceita, mas na medida em que pode se tornar visível. Ela e o corpo, na linguagem ao menos, são um (fraturados).

### 3.2. O dejetto da escrita

Se ao pensamento não faltam sistemas, mas vulnerabilidades, a contribuição que lhe pode oferecer Artaud é significativa, posto que, promove a aparição de um elemento assistemático na linguagem e no pensamento. Fragiliza-os, por um exercício rigorosíssimo sobre a forma, em seu discurso artístico, tornando-o afim à crise que denuncia. Do contrário, qual a relevância de revisitar seu corpo textual clássico, senão para assumir que dele nunca seremos contemporâneos e, portanto, não compartilharemos de sua chave de leitura? Artaud pediria, talvez, às vezes desse burburinho: não há fechadura. Na ausência de crise, contudo, a dança das cadeiras do pensamento “civilizado” é pró-forma, pois mantém lugares cativos. Considerando-se que constatar a impossibilidade de fundamentos atemporais pode redundar em um maior fôlego e vigor de debate, haja vista a instabilidade dos materiais que dispomos, o estabelecimento de um pensamento com pretensões de integridade e isolamento se confunde com a prestação de um desserviço.

É neste intervalo que enxergo a possibilidade de uma aproximação entre Wittgenstein e Artaud, na medida em que combatem performaticamente, e não só

de forma ostensiva, a redução da linguagem a um sistema de representação. Reconhecem ambos que, muito além de inviável, o desejo de se apegar-se a uma promessa de integridade da linguagem, em algum elemento essencial e definidor, é um malogro. Dessa forma, quando ressaltam a impossibilidade de reduzir a linguagem a um sistema de representação, acentuando que, nesse sentido, careceria de integridade, revelam, ambos, para lançar luz para outras possibilidades. A capacidade de se deixar erodir de uma enunciação não minimiza sua força expressiva, ao contrário, torna-a potente para não só designar. Quando se busca a criação de vulnerabilidades discursivas no escopo de um discurso crítico, pode-se suspeitar que se está reivindicando algo que é próprio do exercício estético para o âmbito crítico, de modo a resolver seus impasses com o que lhe é estranho, metodologicamente: a deriva da linguagem a contaminar o pensamento científico com sua volatilidade. (O que não é um equívoco, desde que se suprima a pretensão de generalização e o desejo de “solucionar” ou aquietar o debate.)