

TOPOI E GRAFIAS DO CORPO NA MODERNIDADE: ANTONIN ARTAUD E A PERSISTÊNCIA NA VIDA CONTRA A APROPRIAÇÃO DO CORPO GENEALÓGICO

Lígia Maria Winter*

Resumo

A Modernidade não pode ser pensada senão como série discursiva segundo uma *cadeia topológica*: lugares do discurso, discursos sobre lugares e não-lugares, políticas de lugares comandados por considerações de território, país, sociedade; lugares privados passando ao domínio público. Na Europa, sem transformações topológicas não poderíamos falar em Modernidade: a urbanização dos séculos XVIII e XIX, o *lugar do tempo*: tempo do trabalho e *tempo livre*, invenção moderna que torna possível o advento Indústria Cultural, etc. Diferentes maneiras de representar esse movimento aparecem marcando o início do discurso sobre a Modernidade, como o jornal e o cinema, que passam, por exemplo, a *publicar* o que era *peçoal*, transformando lugar privado em espetáculo. Quanto à *Modernidade Literária*, restaria saber se a ideia de *representação dos lugares e das crises* ainda guardaria um sentido forte, bem como um investimento cultural, lingüístico, e se a reivindicação de uma espécie de *vazio* se diferenciaria dessa topologia. No que se refere à política dos Estados modernos, o *lugar dos corpos* também se transforma. Como discute Foucault, a transição de um poder soberano para um poder regulamentador de controle *populacional* em larga escala, na Modernidade, é determinante para a compreensão dessa topologia e das *escritas do corpo*, que testemunham a violência tecnológica que pode levar ao extermínio em massa (a bomba atômica, a engenharia genética). O objetivo deste artigo é questionar a relação entre Modernidade e esses diferentes, mas intrincados, discursos topológicos, em especial quanto às *escritas do corpo*, à tensão entre *corpo controlado* e corpo como agenciamento de forças, pensando o *lugar* (ou não-lugar) do discurso literário moderno. Neste texto, trago uma fala sobre Antonin Artaud, intitulada *Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud e a persistência na vida contra a apropriação do corpo genealógico*.

Palavras-chave

Antonin Artaud; Cultura Midiática; Escritas do Corpo; Modernidade.

Abstract

Modernity can only be conceived according to a topological chain: places of speech, speeches about places or non-places, placement politics controlled by territory considerations, private places becoming public domain. In Europe, without topological transformations we could not speak of Modernity: the eighteenth and nineteenth centuries urbanization, the place of time: time for work and *free time*, a modern invention that makes the advent of Cultural Industry possible, etc. Different ways of representing these transformations appear in different medias, such as the *cinema*, for instance, making public what was before personal, transforming the private place in spectacle. As for Modern Literature, it's important to think whether the representation crisis still keeps a strong sense and a cultural, linguistic investment, or if the claim for a kind of void differs from this topology. In modern states, the body place is also transformed. As Foucault argues, the transition between a sovereign power to a regulatory one, of large scale population control, is crucial to understand this topology and the writings of the body, which testify technological violence that can lead to mass destruction (atomic bombs, genetic engineering). Our aim is to question the role of these different, but intricate topological speeches in Modernity, especially regarding writings of the body, in order to conceive the place (or non-place) of modern literature. In order to do so, in this paper, I present a topic about Antonin Artaud, entitled *Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud and the persistence in life against genealogy appropriation*.

Keywords

Antonin Artaud; Media Culture; Modernity; Writings of the Body.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária Da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - SP - Brasil. E-mail: wligiaw@yahoo.com.br

Modernidade e início da Cultura Midiática

Neste primeiro momento, procuro traçar um pequeno quadro histórico do nascimento da cultura midiática como marco do que chamamos de *Modernidade*, para então pensar sua relação com a Modernidade no âmbito dos estudos literários¹.

Diferentemente da datação que se costuma atribuir ao início da cultura midiática, alguns historiadores franceses² interessados em entender como o suporte *jornal* transformou o modo de conceber a realidade na França, datam seu início não a partir da estabilização de uma *Indústria Cultural*, mas a partir do momento em que os jornais deixam de ser essencialmente argumentativos, deslocando o tradicional modelo de retórica aristotélica para um modelo representativo de compreensão do mundo.

Essa transformação acontece com a urbanização desequilibrada na Europa dos séculos XVIII e XIX, movimento que passa a ser *representado* pelos jornais, numa tentativa de fixá-lo para compreendê-lo. Tal movimento é a transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, industrial, em que o tempo deixa de ser orgânico para ser marcado e controlado em virtude da organização mecânica do trabalho. Como consequência dessa nova marcação do tempo, aparece o *tempo livre*, inicialmente temido pelas elites em relação às massas trabalhadoras, por medo de que elas cometessem crimes. Invenção moderna, o tempo livre leva à invenção de outros dois tempos: o *tempo perdido*, quando não *utilizado* numa lógica presa ao mercado, e o *tempo para si*, que torna o *eu* uma categoria mais forte e leva, juntamente com diversos outros fatores, à consolidação da psicanálise. A invenção do tempo livre torna possível o advento de uma *Indústria Cultural*, expressão impactante de Adorno, que revela o paradoxo moderno da *industrialização* da cultura, transformando o que se interpretava como *massa* aterrorizante em *público consumidor*.

Mesmo que no século XIX ainda não houvesse um público consumidor *de massa*, um *consumo massivo*, é nele que encontramos, segundo tais historiadores, uma primeira manifestação do sistema midiático como precursor da Indústria Cultural: essa nova maneira de representar, em que o jornal se transforma. Esse novo sistema representativo, diferentemente da retórica autoral, coloca em cena uma representação *grupala*. Entretanto, sabemos que a neutralidade dessa representação é apenas aparente, pois os mecanismos retóricos de persuasão continuam de forma clandestina. Nesse sentido, a transformação pode aparentar ser paradoxal, uma vez que a transição de uma escrita argumentativa *individual* para uma representação *grupala* correspondeu à transformação de uma lógica orgânica rural *grupala* para uma lógica moderna *individualizante*. Entretanto, devemos pensar que a representação moderna de aparência neutra serve clandestinamente ainda a essa lógica persuasiva e tem como consequência uma *massificação* ambígua, de aparência homogênea, mas de extrema fragmentação e singularidade. Por outro lado, mesmo a escrita autoral privilegiava certa *autenticidade natural do pensamento* que era também característica da vida orgânica, e que acaba se diluindo nessa fragmentação.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ – Brasil e do Programa de Doutorado no país com Estágio no Exterior (PDEE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), realizado na *Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*, sob a orientação do Prof. Dr. Camille Dumoulié.

² Cito Dominique Kalifa, Alain Vaillant e Pascal Durand. A parte panorâmica deste trabalho resulta de um texto apresentado para o aproveitamento da disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Dominique Kalifa sobre o nascimento da cultura midiática na França, no IBILCE/UNESP (2009).

Outra característica importante do novo sistema representativo é a passagem de um espaço *privado* e *pessoal* para um domínio *público*, transformação do banal em espetáculo. Se pensarmos no início do cinema, por exemplo, seus destaques eram não apenas a representação de paisagens (as “vistas”, dos irmãos Lumière), mas também a representação das próprias pessoas que iam às praças assistir às exhibições, a projeção de suas imagens em lugares públicos, algo que será bastante importante para a psicanálise (representação de si *fora de si*).

Essa característica do cinema vem acompanhada pela tensão entre *sonho*, *magia*, *ficção* e representações realistas. Antes de ser o espetáculo que é hoje, o cinema passou por uma série de técnicas distintas que ora privilegiavam uma representação mais realista, como as *vistas* dos irmãos Lumière, ora exploravam a fantasia, como o “homem-orquestra” Méliès. Nos aparelhos anteriores ao cinematógrafo (1895, irmãos Lumière), temos, por um lado, aparelhos como a câmara escura, o daguerrótipo e o kinetoscópio, entre outros (mesmo a fotografia), que se pautam num sistema representativo, tentando *retratar*, *restituir* o movimento do real (decompor para recompor), e, por outro lado, aparelhos como caleidoscópios, lanternas mágicas, e mesmo a primeira versão do desenho animado, o pradinoscópio, como técnicas que privilegiavam a fantasia. Quando o cinematógrafo dá lugar ao cinema, essas duas vertentes se tocam, tanto o que é representado como *real* quanto aquilo que é apresentado como *imaginário*. O que deve ser destacado, portanto, é a imagem do suporte-jornal como precursor dessa transformação do banal (real ou imaginário) em espetáculo.

Com Émile de Girardin e o jornal *La Presse* (1836), o preço do jornal é reduzido pela metade, pois aumenta a publicidade como forma de financiá-lo. O jornal se transforma cada vez mais em vitrine da vida ordinária, ao invés de palco para discussões. Alguns romancistas deixam o livro, longo e caro, para escreverem seus textos no jornal, obedecendo a um novo formato: o corte em partes que daria origem às novelas. O baixo da página passa a ser destinado a esse novo romance-folhetim, outra inovação de Girardin.

É marcante como o suporte-jornal exerceu um papel fundamental para a transformação ideológica e discursiva da Modernidade. Na medida em que admitia diferentes fragmentos numa mesma página, sem necessária coerência entre eles, em leitura rápida e modelo representativo, substituindo progressivamente as redações opinativas, o jornal acabou se opondo ao formato longo, coerente e argumentativo do livro, permitindo que uma nova geração de autores explorasse novos ritmos narrativos e formas de representação, como Balzac, Dumas e Baudelaire. Essa nova geração literária acata o novo suporte, enquanto os antigos continuam escrevendo livros. Charles Baudelaire³, o grande nome da Modernidade Literária, com seus poemas em prosa que certamente foram influenciados pelo novo formato do suporte, também era um homem do jornal e crítico de arte.

A nova geração de romancistas de jornal deixa gradativamente de ter toda a autonomia sobre o texto, no modelo de autoria aristotélico, para compartilhá-lo com editores, revisores e o público consumidor, prolongando-o se ele tem sucesso ou terminando-o brutalmente se não. Os diversos *mediadores* podem, então, atuar diretamente sobre o texto, sob a vestimenta da neutralidade.

³No jornal *Le Figaro*, de 5 de julho de 1857, Gustave Bourdin publica sua reação às *Fleurs du mal* (1857, 500 exemplares), de Baudelaire, lido como uma ofensa à moral religiosa, à moral pública e aos bons modos e costumes, incluindo-se no juízo predominante da época.

O jornal *La Presse* é vendido por Girardin em 1856, um ano antes da publicação de *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, passando a diversos proprietários, incluindo o próprio Girardin novamente e o futuro criador do *Le Petit Journal*, Moïse Millaud. Em 1863, Millaud lança *Le Petit Journal*, transformando novamente a cultura midiática. *Le Petit Journal* diminui o formato do jornal, decide não publicar discussões políticas para não pagar as taxas exigidas, substitui as discussões por *fait divers* (crimes, acidentes, suicídios, vida de pessoas célebres, países exóticos, entre outros) e facilita a linguagem, popularizando o suporte.

Nesse contexto, aparece o romance popular, não como os primeiros romances publicados em jornal, mas num formato específico *adaptado*: romances rápidos, fáceis de ler, mecanizados e pagos por linha, levando os autores a escreverem linhas cada vez menores, acarretando em diálogos com cada vez menos coerência. As novas exigências do suporte mudam completamente as narrativas publicadas, levando ao nascimento do que hoje conhecemos como *literatura de massa*, no sentido de uma literatura voltada para o lucro e o consumo rápidos. Os mediadores atuam ativamente nessas narrativas: os folhetinistas célebres tinham assistentes, que escreviam partes do texto e mudavam trechos existentes, corrompendo ideais os de coerência tão caros à escrita retórica.

Aparece, também, o gênero policial, criação jornalística, chamando o leitor para participar da busca ao criminoso. Os acontecimentos deixam de ser descritos para também serem fabricados pelo próprio jornal, visando à vendagem. O discurso passa a produzir a coisa, ao invés de retratá-la. Não por acaso, o discurso da literatura *contra* essa lógica da *literatura massificante e para as massas* começa a aparecer com força, e a representação como forma de *criação de novas realidades* (o discurso produzindo a coisa) também habita o discurso da crítica literária. Nesse contexto, a transformação do comum em espetáculo convive com a transformação do surpreendente e grave em comum e banal, pela repetição da exposição que leva gradualmente ao ocultamento e à alienação do *público consumidor*.

Cultura Midiática e Literatura Moderna

Neste momento, procuramos compreender brevemente como o discurso da chamada *literatura moderna* se coloca em tensão justamente com os elementos dessa *cultura midiática* que marca o nascimento da Modernidade. Trata-se, portanto, de compreender a existência de duas *modernidades* distintas, juntas e em tensão uma com a outra: uma modernidade socioeconômica e cultural marcada pela ascensão da cultura midiática e uma *modernidade literária* que, ao mesmo tempo em que se nutre desses novos elementos formais trazidos pelo suporte *jornal* (textos curtos, pensamento de fluxo, etc.), também assume em seu discurso uma posição contrária a eles para a autopreservação. Exemplificando: ao mesmo tempo em que a literatura agora critica a cultura midiática, ela se nutre dessa *criação de realidades* da cultura midiática para firmar-se, ela mesma, como *criadora*, em detrimento da outra, *repetidora*.

Em *Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle* (2006), Alain Vaillant nos apresenta a interessante hipótese de que “la reconnaissance culturelle de la littérature peut à bon droit être considérée comme la première invention médiatique de l’après-Révolution”. Segundo ele, sabemos que as belas letras tradicionais são substituídas, no início do século XIX, por nossa concepção

moderna de literatura. Mas “cette prise de conscience du fait littéraire résulte elle-même du travail continu de la critique journalistique”, afirma o autor, enumerando pontos fundamentais da influência do jornal, como representativo do início da cultura midiática, para a transformação do discurso e da representação literária moderna.

São eles, parafraseando Vaillant (2006): 1- A história literária é fabricada, desde o Romantismo, pelo sistema midiático, pois o jornal compartilha do mesmo terreno representativo da literatura; 2- A progressiva constituição de uma “poética da representação” rompe a relação orgânica entre retórica e literatura, a ponto de a condenação da retórica aparecer rapidamente como clichê literário, contrapondo a esse estilo argumentativo direto, uma representação em que a argumentação é indireta (clandestina); 3- A poesia, reservada pelo Romantismo à subjetividade autoral, desloca seu centro de gravidade para a representação do mundo e das coisas vistas. As práticas jornalísticas exercem papel importante para a invenção do poema em prosa, mas mesmo os poemas em verso recebem essa influência: a brevidade, a questão do *eu poético*, a representação das realidades sociais, o predomínio das percepções sensoriais sobre as evocações espirituais, a poética da descrição; 4- O romance, voltado à representação ficcional do real, é o mais tocado pela cultura midiática, quantitativamente se sobrepondo ao antigo predomínio da poesia lírica e dramática. Em termos de conteúdo, o romance literário era tradicionalmente consagrado à introspecção, no modelo de Rousseau, Madame de Staël ou Benjamin Constant. Com Balzac, o romance se reorienta massivamente e rapidamente para a representação da realidade social e toda a tradição realista francesa do século XIX é um tipo de transfiguração ficcional da prosa jornalística que satura o imaginário coletivo das representações midiáticas do mundo cotidiano; 5- O jornal nascido da Revolução faz com que a literatura entre na lógica da representação, fazendo coexistir num mesmo suporte as formas mais tradicionais de comunicação literária (a carta, o diálogo, a doutrina, a polêmica, o conto, a anedota) e os novos gêneros midiáticos (o *fait divers*, a enquete, a crônica, o romance folhetim). É como se o jornal deixasse de mediar para servir secretamente à livre troca discursiva na Paris jornalístico-literária. Essa natureza ambígua e complexa faz do jornal da Monarquia de Julho e do Segundo Império um rico material literário: nesse sentido, a grande invenção literária do século XIX seria o jornal, não o livro.

Ainda segundo o autor, é inegável que, desde os anos 1830, a ideia de uma transformação cultural, ligada à obrigação cotidiana e industrial de produção impressa, se impõe como evidência. Os escritores reagem a isso quase todos com extrema violência e pessimismo, pois sentem que a escrita e a expressão discursiva do pensamento vai se transformar de forma que eles apenas podem compreender como confusa e negativa (a crise da literatura se transforma numa crise de suporte). A novidade do jornal não vem, portanto, apenas de sua característica impressa, mas de sua dupla característica como *mídia coletiva e periódica*. Seria um primeiro momento do sistema midiático que viria a ser agregado e substituído pela imagem, o audiovisual, as mídias eletrônicas.

Segundo Pascal Durand, em *De la littérature industrielle au poème populaire moderne: filtres médiatiques et littéraires de la culture de masse au XIXe siècle* (2006), é como se o discurso houvesse produzido a coisa, repetindo a lógica que apresentamos anteriormente: a designação de uma literatura industrial nomeia, no mesmo gesto, uma outra literatura, estética por excelência. De um lado, o autor apresenta um sistema pré-moderno em que a diferença entre *literatura* e *literatura para o mercado* não é ainda estabelecida. De outro,

mostra um sistema moderno em que a literatura “pura” vai se distinguir da literatura impura industrial e se constituir de sua condenação, ao invés da condenação às condições sociais que a permitiram aparecer.

Esse panorama nos revela a importância de uma compreensão contextual para o entendimento desses novos discursos sobre a literatura. Se, de início, a *literatura moderna* se caracterizou por uma *oposição à rigidez do suporte-livro*, percebemos que, com a vulgarização da *literatura de massa*, ela logo se opôs à *facilidade discursiva* e à simplificação da linguagem pragmática. Se, por um lado, o discurso literário moderno afiançou uma necessidade de oposição à *obra*, no sentido de Barthes, com uma série de qualidades negativas marcadas por essa necessidade de se opor ao *livro* e diferenciar-se de uma tradição retórica, por outro lado o próprio conceito de *texto* acaba obedecendo a um *fluxo* que é da cultura midiática, fluxo mercadológico ao qual, num segundo momento, a *literatura moderna* se opõe (cf. DURÃO, 2011).

O que tenho em mente, portanto, é que a *literatura moderna* se afirma, se desconstrói e se reafirma segundo essas *crises de suporte* que constituem a Modernidade, seja reivindicando um *lugar*, seja reivindicando um *não-lugar*, seja deixando de *reivindicar*. A importância de questionarmos a *cadeia topológica* dos lugares discursivos da literatura torna-se, portanto, evidente.

Estados Modernos e Escritas do Corpo

Outra transformação importante na Modernidade, no âmbito do direito e da política, refere-se ao que Foucault (2000) nomeou como transição de uma técnica de poder soberana, disciplinadora dos corpos, portadora de um *poder de morte*, para uma técnica regulamentadora (uma *biopolítica*) de controle *populacional* em larga escala, com suas estratégias de *prolongamento da vida* considerada quantitativamente. Para ele, a ciência do século XIX (em especial o evolucionismo biológico) atuou não apenas como uma maneira de ocultar o discurso político pela aparência de um discurso científico, mas como “realmente uma maneira de pensar as relações de colonização, a necessidade das guerras, a criminalidade, os fenômenos da loucura e da doença mental, a história das sociedades com suas diferentes classes, etc” (FOUCAULT, 2000, p.307). Essa cientificidade que acoberta um fundo político seria responsável pelo nascimento do *racismo de Estado*, sem o qual o nazismo, por exemplo, não poderia ter engendrado tanto técnicas de soberania quanto de biopolítica até o paroxismo.

Compreendermos o fundo paradoxal dessas técnicas agindo sobre os corpos, seja disciplinando o corpo individual de um cidadão, seja regulamentando o corpo coletivo de uma *população*, na Modernidade, é determinante não apenas para entendermos o modo como o discurso literário reivindica seu *lugar* ou *não-lugar*, mas, em especial, para avaliarmos como esse *lugar* transforma-se em *escrita do corpo*, uma escrita que testemunha a violência tecnológica que pode levar ao extermínio em massa (a bomba atômica, a engenharia genética), paradoxo de uma política que, para *prolongar a vida*, precisa desenvolver uma tecnologia capaz de *exterminar a vida*. Nesse contexto, observamos uma série de textos literários que trazem à tona a tensão entre um *corpo controlado* e um corpo como agenciamento de forças, necessidade de um corpo novo, que não pode ser *apropriado, controlado ou regulamentado*.

É nesse sentido que podemos pensar, por exemplo, a obra de Antonin Artaud, escritor que, por inúmeras vezes ao longo de sua vida, submeteu-se às técnicas de poder para a normalização, internado em clínicas psiquiátricas,

questionando essa cientificidade como suporte para uma política resultante de um modo de pensar *perverso*, resultante de uma *cruauté patológica*, como veremos a seguir.

Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud e a persistência na vida contra a apropriação do corpo genealógico

Em *Aliénation: Antonin Artaud, les généalogies hybrides*, Serge Margel (2008) tenta compreender como Artaud questionou a identidade do corpo em função de uma ordem genealógica, certa concepção tradicional do corpo *político, jurídico e medical* como um corpo anatômico ou orgânico sujeito à ordem dominante de uma genealogia, filiação linear ou tradição. Essa genealogia não se refere apenas à descendência de um pai e de uma mãe, mas também de uma sexualidade, de uma língua dita natural, de um lugar e de um tempo de nascimento, e de uma linguagem alienante que submete o corpo às necessidades do corpo social. Toda coletividade passa a representar, assim, uma forma de alienação e aprisionamento de um *corpo híbrido*, na expressão de Margel. Desde os textos surrealistas até os últimos cadernos de *Rodez*, a obra de Artaud questiona a identidade cultural de nosso corpo ocidental alienado, internado e submisso à autoridade do poder, ao mesmo tempo em que trabalha certa "reflexão do corpo", de modo a fazer nascer o que Artaud nomeia como *corpo sem órgãos*.

Nesse contexto, Serge Margel nos apresenta a importância da problemática que a *autobiografia* nos coloca: como escrever-se, escrever sobre *si mesmo*, se a ideia orgânica de corpo, que serve de suporte aos ideais identitários de nossa sociedade, "voa em pedaços" ("vole en éclats"⁴, segundo a expressão de Artaud)?

Temos, portanto, apresentados nossos motes principais: 1- a constituição do corpo coletivo (social, político, jurídico, medical) segundo uma ordem genealógica dominante que sujeita a anatomia às necessidades do corpo social alienado e alienante de nossa identidade cultural ocidental, 2- o *corpo sem órgãos* anti-orgânico e insubmisso, in-nato, *corpo novo* contra a segregação funcional dos órgãos que compõe a anatomia, a medicina e a sociedade, e 3- a problemática da *escrita de si* para um *si mesmo* cujo suporte se funda numa organicidade identitária inerte, submetida aos ideais sociais. Esses três motes podem ser pensados a partir de um *lugar desterritorializado* que Artaud habita como autor excêntrico que passou quase toda a vida internado em clínicas psiquiátricas, subjugado a técnicas de poder para normalização.

Não há espaço hábil, neste momento, para uma reflexão detida sobre todos esses aspectos, portanto o que farei é pensar uma questão essencial para o ambiente acadêmico, que Camille Dumoulié apresenta, no livro *Artaud, la vie* (2004), como um problema central que ronda a obra de Artaud. Essa reflexão nos permitirá pensar sobre o modo como a cadeia remissiva dos textos acadêmicos configura parte desse *corpo genealógico* a que Artaud *resistiu* em sua vida-obra para manutenção de um movimento crítico sem o qual a imagem da obra passa a ser a da queda em excremento ou a da edificação em monumento funerário, *obras* no sentido mais irônico que lhes possa atribuir.

⁴ Qui suis-je?/ D'où je viens?/ Je suis Antonin Artaud/ et que je le dise/ comme je sais le dire/ immédiatement/ vous verrez mon corps actuel/ voler en éclats/ et se ramasser/ sous dix mille aspects/ notoires/ un corps neuf/ où vous ne pourrez/ plus jamais/ m'oublier (ARTAUD, 1925, s/p.).

A questão de Dumoulié é a seguinte, cito: "Talvez seja necessário parar de escrever sobre Antonin Artaud. E, por que não? de publicá-lo. Começaríamos então a *ler* verdadeiramente"⁵.

A grande quantidade de livros, teses e artigos publicados sobre Artaud, acumulados em "volumes incompráveis", segundo a expressão de Dumoulié, empilhados em prateleiras sem ar e sem vida, inseridos num mercado que opera por uma espécie de repetição alienante de conceitos, contrastam justamente com a obra de Artaud, uma obra escrita como *persistência na vida* contra a cristalização da organização social, política, econômica e filosófica, que ora se manifestou como *declaração de guerra*, ora como *necessidade de conquista de corpo próprio*, irreduzível à apropriação genealógica.

O que tenho em mente, portanto, ao iniciar esta comunicação sobre Artaud questionando se devemos ou não *parar de falar sobre Artaud*, é justamente pensar de qual *falar, publicar, escrever* se trata. Devemos parar de repetir os mesmos conceitos, as mesmas fórmulas, me parece necessário pensar que sim. Mas isso não significa que devemos parar de escrever sobre Artaud. O que isso significa é que devemos parar de repetir certa escrita, certa lógica, que é também a lógica do mercado a que estamos expostos e das instituições em que estamos inseridos.

Mas como substituir esse pensamento transformado em *monumento funerário*, entregue a uma lógica comercial de formação docente ou capitalização lucrativa, em *pensamento vivo*, segundo a expressão de Artaud?

O primeiro passo estaria numa necessária *resistência* à transformação daquilo que se apresenta como *novidade e singularidade* em repetição e alienação, ou seja, uma transformação da imagem em conceito aplicável.

A imagem de um *corpo sem órgãos* é interessante para pensarmos nesse processo. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que o *corpo sem órgãos* não é um conceito, mas uma imagem que apenas toma sentido no interior de séries paradigmáticas. Quando amputada dessas séries e aplicada a outras, a imagem entra numa cadeia remissiva condenada desde a origem a incessantemente repetir. Ela é cristalizada em conceito e não a estranhemos mais. Sem o estranhamento, não há o impacto esperado por Artaud, impacto de um corpo que não pode mais ser definido por sua organicidade, por sua organização ou por seu funcionamento, um corpo que excede o corpo, como um limite que nunca pode ser reduzido àquilo que dá lugar.

A imagem ganha sentido na obra de Artaud porque se dirige à *conquista* de um corpo novo, sem órgãos como sem segregações, funcionalizações e institucionalizações. Um corpo que não seria mais *apropriável* pelo corpo genealógico que, para Artaud, é signo da segregação originária do homem de sua verdadeira *propriedade*, que lhe é paradoxalmente *excessiva*.

O *corpo sem órgãos* vem acrescentar uma novidade ao sentido da *cruauté*, no *Théâtre de la Cruauté* (Teatro da Crueldade), de Artaud. Segundo Dumoulié (1992), a imagem da *cruauté* tem longa data, passa pela reflexão de filósofos como Aristóteles (Dumoulié cita a *Ética a Nicômaco*) e ganha característica histórica a partir do momento intitulado *La Decadence* da Modernidade, com expressão filosófica no pensamento de Schopenhauer, para quem "o sofrimento é o fundo de toda vida" (SCHOPENHAUER apud DUMOULIÉ, 1992, p. 19), concepção que marca uma ruptura com a filosofia grega, segundo a qual o Ser é sinônimo de doçura, contentamento e presença. Entretanto, permanece, ainda,

⁵ "Peut-être faut-il arrêter d'écrire sur Antonin Artaud. Et, pourquoi pas? de le publier. On se mettrait alors à lire vraiment" (DUMOULIÉ, 2003, p. 07).

um elo com a definição aristotélica: a *cruauté* é signo de um excesso. Para Aristóteles, ela é, por um lado, decorrente das doenças da consciência humana, como um tipo de “bestialidade” não animal ou loucura; mas, por outro, extrapola o humano, como *excesso* que ocupa uma região intermediária onde as diferenças vacilam. Signo desse excesso, a *cruauté* é ao mesmo tempo humana, pois supõe a consciência do mal aplicado ao outro, e excedente, pois assinala um transbordamento da vida. Por isso, a aceitação da *cruauté* humana pode colocar em perigo a própria ideia de natureza humana.

A experiência da *cruauté* tem, portanto, algo de originário, que revela, ao mesmo tempo, o caráter insituável da origem. O sentimento de que o homem apenas encontra seu lugar no excesso e que sua natureza o conduz a esse *inumano* é um escândalo para a consciência, que se protege tentando frear o movimento e o sentido desse excesso. A aparição da consciência se torna signo de uma perda e de uma perversão, o que impossibilita, para Artaud, o encontro com sua manifestação fenomenal “pura” e “inocente” (DUMOULIÉ, 1992, p. 20), já que a história da *cruauté* é a dessa perversão. Tal perversão marca a origem da *cruauté* patológica, como uma *compensação* remetida contra um objeto em que o excesso pára e sobre o qual se descarrega a tensão.

Enquanto Aristóteles rejeita a *cruauté*, Shopenhauer a integra, segundo Dumoulié, numa metafísica pessimista, em que ela não aparece apenas no plano dos fenômenos e do indivíduo, mas encontra sentido numa ascensão ao ponto de vista do Uno, como signo carnal de um desejo de apaziguamento. Essa imagem de uma necessidade de apaziguamento com a origem segregada marca a primeira direção da obra de Artaud, que logo percebe as ilusões dessa busca e transforma a imagem do Uno em mito operacional.

Contra o corpo genealógico decorrente dessa *cruauté* perversa e segregadora, aparece, na obra de Artaud, a imagem do *corpo sem órgãos*, um corpo que deve ser *conquistado*, em oposição ao corpo genealógico *dado*, resultante da perversão da consciência. Para combater o corpo genealógico, é necessário frear seus freios em relação à *cruauté excessiva*, resistir à sua resistência. Não adianta tentar destruí-lo, declarar guerra contra ele, como o fez Artaud em boa parte de sua obra. O que precisa ser feito, conclui Artaud, é *conquistar* por si próprio sua propriedade roubada, apropriada pela cadeia remissiva, que se transforma em série incessante de traições. Não me deterei, aqui, à complexidade dessa trajetória, apenas quero afiançar que a imagem de um *corpo sem órgãos* não faz sentido senão nessas séries de Artaud, em que se relaciona com a *cruauté*. A transformação do *corpo sem órgãos* num conceito aplicável seria, portanto, um exercício de *parada do movimento crítico*, e, nas imagens de Artaud, um exercício de queda em excremento ou edificação funerária.

Nesse sentido, trago uma passagem de Derrida, em *Khôra* (1995), que entra em consonância com a preocupação de Dumoulié sobre dever-se ou não parar de escrever sobre Artaud. Derrida se pergunta, num texto em que escreve sobre o *Timeu* de Platão, se não seria necessário *frear a cadeia remissiva da linguagem* para compreender Platão:

Dever-se-ia, conseqüentemente, proibir-se de falar da filosofia de Platão, da ontologia de Platão, ou até mesmo do platonismo? De modo algum, e sem dúvida não haveria nenhum erro de princípio em fazê-lo; somente uma inevitável *abstração*. *Platonismo* quereria dizer, nessas condições, a tese ou o tema que se terá, por artifício, desconhecimento e abstração, extraído do texto, arrancado à ficção escrita de “Platão” (DERRIDA, 1995, p. 61).

Segundo Derrida, pode-se falar do discurso de Platão apenas arrancando-o de sua ficção escrita, e o mesmo podemos pensar em Artaud. Esse arrancamento é uma amputação que confere ao texto um tema abstrato que certamente não lhe é próprio, mas pertence ao seu jogo. O *platonismo* seria, portanto, apenas “um dos efeitos do texto assinado por Platão”, assim como, por exemplo, a união dos *nabokovianos* é um dos efeitos do texto assinado por Nabokov, um efeito premeditado, mas não almejado, pois se trata de um efeito sempre “voltado contra o texto” (DERRIDA, 1995, p. 62). Para combatê-lo, o texto continua a manter “uma certa desordem, uma certa incoerência potencial e uma heterogeneidade na organização das teses”, heterogeneidade que paradoxalmente introduz “a parasitagem, a clandestinidade, a ventriloquia” (DERRIDA, 1995, p. 63).

Em outras palavras: a ficção escrita se defende dessa amputação temática abstrata e instituidora de seguidores, instituidora de um corpo genealógico que levaria à repetição alienante, com certa heterogeneidade que, como defesa paradoxal, também pode ser lida como “multiplicidade”, o que permite uma produção em ampla escala de leituras parasitárias seguindo uma ordem mercadológica.

Devemos pensar, portanto, de que forma podemos frear esse exercício *excre-mental* e retomar o movimento crítico. O primeiro passo seria, como afirmamos de início, o de *resistir* à conceitualização, de modo a problematizar a imagem a cada série paradigmática em que ela aparece.

O segundo passo, que podemos compreender com a obra de Artaud, seria substituir a *repetição que resulta em alienação* pela *exposição dessa repetição*, o que resultaria não em ocultamento, mas em visibilidade, em conscientização do problema. Essa escrita que expõe ocultamentos e desengaveta variantes é fulcral na obra de Artaud.

Se compreendermos essa estratégia de *exposição da repetição alienante*, poderemos resolver um aparente paradoxo da relação de Artaud com o mercado acadêmico e publicitário. Se pensarmos, por exemplo, que Artaud lutou para publicar seus textos, para conferir palestras e ganhar espaço em pólos centrais da cultura europeia, como a Sorbonne, poderíamos, à primeira vista, interpretar essa necessidade de publicação como um paradoxo em relação à sua obra, que traz como necessidade o freio à cadeia remissiva das obras e dos centros reguladores. A própria imagem de um *corpo sem órgãos* é justamente a de um corpo sem centro regulador, sem fluxo contínuo, que é lida por muitos teóricos como de inspiração anarquista. Entretanto, se pensarmos que seus aparecimentos nos centros têm funções descentralizadoras, compreenderemos melhor sua estratégia de *exposição da repetição*. Quando Artaud apresenta uma palestra na Sorbonne, ele não está repetindo uma alienação acadêmica, mas expondo-a em seu centro regulador. Quando luta para publicar um livro, nesse livro afirma que se deve “acabar com a Literatura”, frear as remissões, frear as instituições, acabar com as “obras primas”. Quando internado, escreve que se deve impedir a extorsão da vida pelas instituições de normalização e vigilância, como a psiquiatria, a polícia e a crítica literária (DUMOULIÉ, 2004, p. 12).

A beleza dessa *exposição da repetição* em seu centro regulador está, portanto, em outro paradoxo: não é possível acabar com a crítica, destruí-la, ou partir para a guerra contra a sociedade. Esta foi uma das direções da obra de Artaud, mas também foi a responsável por um de seus momentos de alienação, como o elogio do nazismo, sobre o qual, mais tarde, se dirigiu para se retratar. O extermínio seria apenas mais uma perversão da consciência, produto da *cruauté* patológica. A única maneira de silenciar o silenciamento não seria, portanto,

calando, mas expondo-o, publicando-o no coração que regula seu funcionamento. Esta seria uma segunda etapa contra a alienação, após uma necessária resistência ao conceito, de modo a questionar, citando Dumoulié, "os filtros que fazem passar a vida por canais do pensamento corrente" (DUMOULIÉ, 2004, p. 12).

Pensamos, portanto, em três movimentos contra a edificação do texto em monumento funerário: a resistência ao conceito, a exposição da repetição alienante e, na obra de Artaud, a conquista de um *corpo sem órgãos*, corpo singular e *inapropriável*. O *corpo sem órgãos* não participa de nenhum *gênero*, e, portanto, não pode servir de exemplo, modelo ou fórmula. Também não é algo a ser *recuperado*, mas sim a ser *conquistado*, por um esforço de *recuo* e *resistência* à cadeia remissiva da linguagem.

Para terminar, pensemos nas imagens do título desta comunicação: *Demeurer, rester, subsister*.

De acordo com o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, o termo francês *reste* é definido como "ce qui demeure, subsiste". Pensemos, primeiramente, no sentido de *demeure*, algo que foi *subtraído* ou que *tarda a fazer parte*, marcando um lugar de ausência, deslocamento ou espera. Esse sentido se opõe a outro, o de *demeure* como *lugar de habitação*. Um exemplo interessante é a expressão *la dernière demeure*, a última habitação, que seria o túmulo. Essa definição marca um movimento duplo: ao mesmo tempo de freio à remissão (como *recuo* ou *adiamento*) e de suporte presente dessa remissão, casa própria, habitação de um corpo vivo ou morto, mas sempre presente. Essa ambigüidade enfatiza a estratégia de Artaud que salientamos anteriormente, qual seja, a exposição de uma propriedade segregada e *segregadora*, e, ao mesmo tempo, um esforço para conquistar uma propriedade *inapropriável* no presente, pela imagem do *corpo sem órgãos*.

Conquistar para si um *corpo próprio* significa também, portanto, conquistar um espaço-tempo de *demeure*, que não pode ser assimilado pela concepção orgânica ou anatômica do corpo genealógico. Compreendemos, então, o aparente paradoxo da obra de Artaud como *persistência na vida*: para persistir na vida, *subsistir* ao invés de simplesmente sobreviver (que daria continuidade a um mesmo estado identitário), é necessário abandonar o corpo anatômico e o corpo genealógico, o que pode significar a morte, mas que acaba configurando esse complexo espaço-tempo de *demeure*.

Subsistir, continuar a viver *sem se deixar apropriar* por um sistema de poder cuja identidade foi construída *sobre* seus sujeitos, requer um *esforço*, uma *persistência*, uma teimosia, uma insistência na vida, insistência *escrita* apesar do corpo genealógico, desapropriando seus elementos de presença, seus sistemas de poder. A conquista desse novo *demeure* que *demeure*, *habitação em recuo*, *habitação que demora*, que não se entrega à rigidez de um lugar fixo ou à facilidade de um lugar dado, como o lugar de um conceito, marca uma escrita missiva que impulsiona o destinatário (o *outro* ou as dimensões silenciadas do *si mesmo*) a deixar a cadeia re-missiva da linguagem.

Terminemos, portanto, com essa imagem: a obra de Artaud resta, mas seu *rester* é *demeurer* e *subsister*, insistir e continuar a viver *pela escrita*, para conquistar, no adiantamento e no recuo (*demeure*) da casa própria (*demeure*), a integridade segregada desse *demeure*. O continuar insistente dessa escrita nos traz o lugar missivo da *literatura de Artaud*, expondo as coerções e apropriações a que estamos submetidos, e insistindo na vida, com seu corpo coberto de golpes e reparações, ferimentos e processos de cura. Nas imagens de Derrida

(1998), "um corpo sobre um corpo em recuo", um corpo sobre um espaço-tempo de *demeure*.

WINTER, L. M. *Topoi* and writings of the body in Modernity: Antonin Artaud and the persistence in life against genealogy appropriation. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 140-151, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

ARTAUD, A. *Le Pèse-nerfs*. Paris: Lebovitz, 1925.

_____. *Œuvres*. Ed. Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2004.

CORBIN, A. *Introduction à L'Avènement des loisirs (1850-1960)*. Paris: Aubier, 1995. p. 09-18.

DERRIDA, J. *Khôra: o ensaio sobre o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, J; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

DUMOULIÉ, C. *Artaud, la vie*. Paris: Desjonquères, 2004.

_____. *Nietzsche et Artaud: pour une étique de la cruauté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

DURAND, P. De La littérature industrielle au poème populaire moderne. In: MOLLIER, J-Y; SIRINELLI, J-F; VALLOTTON, F. (dir). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: PUF, 2006. p. 23-36.

DURÃO, F. Do texto à obra. Apresentado em: I COLÓQUIO INTERNACIONAL POÉTICAS DA MODERNIDADE. Ed1, 2011. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP. (exemplar xerocopiado).

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)* Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KALIFA, D. *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005.

MARGEL, S. *Aliénation: Antonin Artaud, les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008.

VAILLANT, A. Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle. In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTTON, François (dir). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: PUF, 2006. p. 12-22.

Recebido em 25/02/2011. Aprovado em 27/03/2011.