

## MERLEAU-PONTY E ANTONIN ARTAUD: ANOTAÇÕES PARA UMA ENCENAÇÃO COMUM

### I

No início de um texto sobre F. Bacon, e comentando os quadros deste pintor, nomeadamente a partir daquilo que o próprio pintor escreve acerca do modo como trabalhava, G. Deleuze afirmava que não se ouve suficientemente o que os artistas dizem<sup>1</sup>. Jean-François Lyotard é, precisamente, um autor que, desde as suas primeiras obras, levou a sério o que dizem os artistas, o que fazem, o que dizem sobre aquilo que fazem<sup>2</sup>. Escreveu vários ensaios de análise de obras musicais e plásticas, nomeadamente. Mas, sobretudo, leu atentamente os textos dos próprios artistas. Interessava-lhe aproximar uma actividade (marcada por uma receptividade essencial, além da dicotomia activo-passivo, que o autor designa por *passibilidade*<sup>3</sup>), a de criação artística compreendida como experimentação<sup>4</sup>, da produção teórico-filosófica entendida, igualmente, como experimentação, como tarefa inacabada e votada ao inacabamento. Indicou e pensou a dimensão essencialmente crítica e prática da experimentação artística, questionando a separação e

---

<sup>1</sup> Cf. G. Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, ed. de la Différence, p.65.

<sup>2</sup> "... os teóricos têm tudo a aprender com os artistas..." , in J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, 1973, p. 223.

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, *O inumano*, Estampa, 1989, p. 120-121.

<sup>4</sup> Cf. Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Galilée, 1984, para "criação" (de notar as dúvidas do autor relativamente a este termo, quando se trata, pelo contrário, de indicar uma "activité essentiellement dépropriée et dépropriatrice") e "experimentação", pp. 15-16.

autonomização do artístico nos últimos séculos<sup>5</sup>. Cruzou, por exemplo, de modo extremamente sugestivo, leituras de Marx, de Freud e da arte contemporânea. Ora, sugere Lyotard, pensar é também experimentar, a incerteza e o desconhecido não apenas acompanham necessariamente este trabalho, mas igualmente o motivam<sup>6</sup>: “escreve-se porque não se sabe o que se quer dizer, para experimentar sabê-lo”. Mas, sobretudo, como Derrida, Lyotard sublinha que o trabalho filosófico é escrita e, mais do que isso, questão de estilo<sup>8</sup>, — embora o estilo seja eventualmente denegado, *ocorrendo* involuntariamente, como um lapso, sobretudo quando o pensador se assume como porta-voz duma Verdade extra-linguística —, situando-se entre as artes da palavra<sup>9</sup>. E, neste sentido, a literatura contemporânea (ou ainda, as artes plásticas, a música contemporânea... porquanto se trata precisamente de reaproximar, embora salvaguardando as especificidades, o que *ocorre* nos vários domínios, que são eles próprios resultado de um trabalho *datado* de delimitação ou de estabelecimento de fronteiras) é um terreno fértil de sugestões quanto ao que ocorre na filosofia como escrita, como arte da palavra, como arte cuja *matéria* e cujo *material* é a palavra<sup>10</sup>, o que implica, nomeadamente, um incessante recomeço do pensamento, quer dizer, do texto<sup>11</sup>, a braços com a resistência da matéria-material “língua” de que o pensamento não se pode reapropriar. A língua é, precisamente, o que ocorre antes da constituição do sujeito como tal, o que nomeia antes da possibilidade

---

<sup>5</sup> Processo de autonomização de que são sintomas e momentos o surgimento da crítica de arte e da Estética enquanto disciplina filosófica. Cf. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p. 202; e tb. “Notes sur la fonction critique de l’œuvre” in *Dérive...*, op. cit.

<sup>6</sup> Impossível não pensar nos recorrentes motivos do desconhecido e da incerteza em Nietzsche. Para conjurar a incerteza, o desconhecido, e a angústia que tal provoca — diria Lyotard —, constroem-se sistemas sem autor, anónimos. De um anonimato também ele construído. Cf. Lyotard, *Rudiments païens*, UGE, 1977, p. 243.

<sup>7</sup> *Moralités...*, p. 109.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 30; p. 209.

<sup>9</sup> *Rudiments...*, p. 233.

<sup>10</sup> Cf. para a distinção “matéria-material”, *Moralités...* p. 196; e *O inumano*, p. 146, para a consideração das palavras como “matéria do pensamento”, que o excedem. O material seria, ao invés, algo de disponível, de “formável”.

<sup>11</sup> Esta questão é exemplarmente colocada em “Directions to Servants”, in *Moralités*, op. cit., pp. 131-141.

de recusar: as palavras são mais “idosas” e mais novas do que o pensamento<sup>12</sup>. As palavras testemunham dessa passibilidade insuperável do espírito, de que ele não pode emancipar-se, da sua permanente menoridade: a infância. Ora, a *infância*, tal como recorrentemente elaborada por Lyotard, é o acontecimento inominável e inarticulável que atravessa o adulto, o indivíduo já formado — por exemplo numa língua particular, com uma fonética particular —, e introduz uma suspeita quanto à bondade das formas (as boas formas, a boa formação<sup>13</sup>) institucionalizadas, a cultura, *exigindo* o seu questionamento, a atenção a uma alteridade que não se presentifica mas produz efeitos, afectando e excedendo recorrentemente o “sujeito”<sup>14</sup>. “País estrangeiro”, estrangeiro que habita clandestinamente em cada indivíduo<sup>15</sup>, terreno por desbravar incessantemente, “lugar” de uma afecção inicial anterior à constituição do sujeito e ao seu reconhecimento: passibilidade. “País estrangeiro” ou incerteza, desconhecido interior ao próprio sujeito, que introduz inevitáveis e eficazes rupturas entre aquilo que se *quer* e aquilo que se *pode*, uma experiência (em rigor, inexperienciável) que A. Artaud traduzira pelo termo “impoder”, — termo recorrentemente empregue por Lyotard<sup>16</sup> — e que, adiando infinitamente a identificação entre os dois termos, o querer e o poder, motivaria novos trabalhos, novos quadros, novos textos. Deste modo, a “obra” literária e filosófica, como *arte* da palavra, como experimentação na língua e, sobretudo, *da* própria língua, não poderá ser entendida como reconciliação, como submetida a um sujeito organizador — o autor —, como uma bela totalidade, como *livro*, mas sim como

---

<sup>12</sup> Cf. *O inumano*, op. cit., p. 146.

<sup>13</sup> Cf. sobre a desconstrução das “boas formas” na arte contemporânea, *Dérive...*, 219; sobre a infância e a formação, Lyotard, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991.

<sup>14</sup> “Par enfance (...) j'entends cette condition d'être affecté alors que nous n'avons pas les moyens — le langage et la représentation — de nommer, d'identifier, de reproduire et de reconnaître ce qui nous affecte (...) nous sommes nés avant d'être nés à nous-mêmes, “ (in Lyotard, *Un trait d'union*, PUG e Les éditions Le Griffon d'argile, 1993, p. 5; o primeiro texto desta obra, “La mainmise”, coloca precisamente a questão da relação entre infância e *emancipação*).

<sup>15</sup> Expressões que recordam as de Freud para tentar formular o inconsciente. Cf. Lyotard, *Heidegger et “les juifs”*, Galilée, 1988, p. 37 (passagem na qual a questão da infância também é pensada).

<sup>16</sup> Por exemplo, em *Économie libidinale*, Minuit, 1974, p. 302. Para o seu emprego por Artaud, cf. *infra*, II.

esboço ou prefácio de uma obra que ainda não foi escrita e (mas) nunca será escrita. Ora, é esta dimensão de *esboço*, de *rascunho*, que aproxima o trabalho de pensamento do trabalho, nomeadamente, do escritor, e permite qualificá-los a ambos como *arte*, embora com especificidades<sup>17</sup>.

Paul Valéry, num texto célebre<sup>18</sup> que Lyotard relê, afirmava, simultaneamente, a proximidade existente entre filosofia e literatura (proximidade denegada pelos filósofos, entregues, segundo o mesmo autor, a uma ingênua prática de escrita, não assumida como essencialmente criativa) e o seu afastamento, precisamente em virtude dessa diferente prática e, sobretudo, porque os filósofos não se confrontariam com a “resistência do material”, como Leonardo Da Vinci com a pedra bruta. Ou, noutros termos, não se debateriam com a distância existente entre aquilo que se *quer* (fazer, dizer, dizer-escrever?) e aquilo que se *pode* (fazer, dizer, dizer-escrever), confronto que é inevitável no trabalho de escrita literária ou plástico, embora com diferentes materiais. Dito de outro modo ainda, não sofreriam essa experiência (já que, a conservar-se o termo, seria uma experiência fundamentalmente sofrida) de “impoder” que referimos (de querer a poder, de querer a não poder, mas ainda, de não poder a querer mais ou menos do que aquilo que se pode e de não querer a poder ainda assim) que *obriga*, segundo Lyotard, a colocar incessantemente a interrogação “o que é escrever?”, ou “o que é pintar”, questões que foram reiteradamente colocadas pelos artistas e escritores contemporâneos, procurando, assim, articular o que já *ocorreria* em qualquer trabalho artístico anterior. Mas que obriga também os filósofos a perguntar “o que é pensar”, questão eminentemente filosófica mas nem por isso menos enredada “nas teias da linguagem” (Nietzsche). Quer dizer, nem por isso menos enredada na estrutura de *endividamento* que qualquer trabalho de escrita supõe, por maior que seja o desejo de começar de novo<sup>19</sup>.

Propômo-nos, então, visitar algumas passagens de textos de dois autores que trabalharam em domínios tradicionalmente separados, para sublinhar as marcas dessa experiência de resistência

---

<sup>17</sup> Leia-se novamente o texto “Directions to Servants” referido acima. E, também, *O inumano*, op. cit., p. 80.

<sup>18</sup> Cf. “Léonard et les philosophes” in *Œuvres*, I, La Pléiade, Gallimard, 1957. Para a leitura de Lyotard, veja-se *Rudiments...*, pp. 233-246.

<sup>19</sup> Cf., para dívida e endividamento, por exemplo, *Moralités...*, p. 124.

do material “língua”, que não é senão resistência da infância — da afecção ou acontecimento iniciais que tornam todas as iniciações e formações precárias — ao discursivo, à linguagem articulada; marcas que indiciam uma dimensão de afecção (*pathos*) atravessando o discursivo e que poderia ser entendida como estilo<sup>20</sup>. Optaremos por esboçar uma aproximação entre Merleau-Ponty e Antonin Artaud, sem outros interlocutores a não ser os seus textos, textos que, como procuraremos mostrar, se questionam reciprocamente. Defendemos que a leitura das hesitações dos dois autores, — tanto um como outro algo inconformados em relação às limitações duma linguagem institucionalizada quando se pretende, precisamente, dizer o *início*, o que *ocorre* antes de qualquer formação particular, indica que o discurso se encontra habitado, não por um sujeito da escrita enquanto autor, mas por uma multiplicidade de vozes cujo relativo silêncio desarticula, de-forma, as boas formas, nomeadamente o *livro*, a *obra*, as formas reconhecidas como filosóficas ao preço do ocultamento dessa resistência<sup>21</sup>. A apatia da teoria (da filosofia como género teórico, submetido à dicção do verdadeiro<sup>22</sup>), a dissimulação do *pathos*, eis o que em nenhum dos textos destes autores é alcançado (se alcançável fosse). Sustentamos, com J. Derrida e J.-F. Lyotard, que a atenção ao que fazem e dizem, e dizem do que fazem, os escritores (e nomeadamente, os escritores que escrevem sobre pintura, sobre música, etc.) é indispensável para uma leitura eficaz e produtiva da tradição filosófica. Sublinhamos apenas, neste contexto, que o trabalho desconstrutivo da filosofia tal como é pensado por J. Derrida, encontra um evidente paralelismo no trabalho de “desconstrução” das tradições que, de acordo com J.-F. Lyotard, os artistas contemporâneos levam a cabo<sup>23</sup>. É neste contexto, ainda, que a questão do estilo extravasa claramente o campo artístico ou literário para colocar-se no domínio filosófico. Na realidade, pode

---

<sup>20</sup> E. Blondel define o estilo como “corpo falante” (in *Nietzsche, le corps et la culture*, PUF, 1986). A questão do estilo exigiria outros desenvolvimentos.

<sup>21</sup> Cf. Lyotard, *Moralités...*, p. 209, para estilo, seu ocultamento, sua resistência. Essa multiplicidade de vozes é aquilo que Lyotard designa por “pragmática interna” (*idem*, p. 125).

<sup>22</sup> Cf. *Rudiments...* pp. 233-246.

<sup>23</sup> Cf., por exemplo “Sur la théorie” e “Notes sur la fonction critique de l’œuvre”, textos da obra *Dérives...* já referida, onde o termo “desconstrução” é utilizado para dar conta do trabalho dos artistas contemporâneos.

afirmar-se, na esteira de Lyotard e Derrida, que os filósofos procuraram neutralizar o estilo, assumindo-se como (meros) porta-vozes de “verdades” comuns, comunicáveis, claramente independentes daquilo que Hegel consideraria meras “peculiaridades subjectivas”. No entanto, o estilo enquanto “corpo falante” não é neutralizável. Lê-lo nos textos filosóficos como presença-ocultação de um escritor mais do que de um autor<sup>24</sup>; lê-lo, precisamente, como diferença irreduzível entre o que o autor *quer* dizer (mesmo quando a própria autoria é denegada) e o que o escritor *pode* dizer (o que implica que a afirmação da autoria também não permite recuperar a afecção), não significa eliminar a especificidade do texto filosófico relativamente ao texto literário. Significa, antes, indicar as “experiências” iniciais produtoras desses efeitos de sentido. E significará, talvez, e são os próprios autores que convocaremos que o sugerem, que tanto a literatura como a filosofia ainda remetem para uma “experiência” de inarticulação inicial, irrepetível enquanto tal, uma experiência não discursiva — o que permitiria esboçar uma aproximação à pintura ou às artes plásticas em geral, enquanto nelas o corpo se torna falante no meio do material “cor” (embora não apenas). Essa experiência seria, novamente, a infância (capacidade para receber aquilo que desconstrói as “boas formas”, as formas institucionalizadas?), uma infância que tanto Merleau-Ponty como Artaud reclamam — mesmo se com outros termos—, o inarticulável que procuram, ainda assim, articular<sup>25</sup>. Permanecendo as marcas desse desejo no próprio estilo, ou do próprio estilo no texto, desde logo passível de múltiplas leituras.

---

<sup>24</sup> Distinção sugerida por Merleau-Ponty, mas que encontra prolongamentos/formulações nos textos de Derrida, Deleuze, Lyotard. Cf. *infra*, nota 46.

<sup>25</sup> Não nos propusemos, neste contexto, desenvolver a questão da infância em Lyotard. No entanto, não podemos deixar de notar ainda que, com este termo, se trata de pensar uma “experiência” inicial, iniciática, essencialmente “sofrida”, i.e. da ordem da afecção. E que, anterior a uma formação — sempre selectiva —, mantém o desconforto ou o descontentamento perante essa formação; é nesta medida que seria capacidade para desconstruir, ou para abrir espaço, por exemplo, na língua, ao que desconstrói, como escrevemos acima.

## II

“Mais si j'enfonce un mot violent comme un clou, je veux qu'il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous”

“Est-ce qu'on meurt de faim dans l'esprit?”

“Este livro (...), quero que seja mordido pelas coisas exteriores”<sup>26</sup>

Como referimos, cruzamos seguidamente questões colocadas por Merleau-Ponty — ou que podemos colocar a partir dos seus textos — e por Antonin Artaud. Sublinhamos, desde já, que, em ambos os casos, se trata de pensar algo de radicalmente novo (mas — e é a resistência da língua — com “instrumentos”<sup>27</sup> eventualmente antigos, o que Nietzsche designaria por “palavras pesadas”); em Artaud, um teatro vivo, operante, de não representação; em Merleau-Ponty, uma filosofia “concreta”, próxima da experiência efectiva, corpórea, anterior às dicotomias tradicionais, crítica também ela da representação. Nos textos de Merleau-Ponty, julgamos poder encontrar um esboço do trabalho desconstrutivo que Derrida levará a cabo<sup>28</sup>. Os textos de Artaud, mais “literários”, são um formidável requisito contra a tradição ocidental, na sua vertente imediatamente teatral, a partir da qual se pode, no entanto, pensar a urgência de uma nova teoria, crítico-prática, segundo termos que foram caros a Lyotard. Refira-se, ainda, em ambos, uma aproximação ao trabalho dos pintores na procura de algo de que a palavra carece e que o corpo, mais do que exigir, é obrigado a recordar.

Merleau-Ponty afirma que a filosofia, enquanto empreendimento essencialmente interrogativo e, portanto, *destinado* à inquietação e

---

<sup>26</sup> As citações em epígrafe são de A. Artaud.

<sup>27</sup> Que, precisamente, enquanto não instrumentos, guardam uma eficácia insuspeitada...

<sup>28</sup> Por exemplo, no que respeita à metáfora; no uso contraditório do termo “metáfora”. O (desejo do) radicalmente novo perde necessariamente radicalidade — se é que este termo não merece igualmente ser questionado — quando o apelo à literalidade se esboça no confronto com o metafórico, sendo esta dicotomia tradicional e, portanto, muito suspeita. O que Derrida, como é conhecido, pensou explicitamente.

ao inacabamento, deve confrontar-se radicalmente com a dimensão paradoxal da experiência humana, e nomeadamente, com a dimensão paradoxal da (sua) própria expressão<sup>29</sup>.

Nada de há de mais profundo do que a experiência<sup>30</sup> mas desta profundidade apenas *aparentemente* temos notícia. O que vemos, pensamos, dizemos, deixa por ver, pensar, dizer, para além de “objectos” particularizados, aquilo que *faz* ver, pensar, dizer. Para além do impensado, invisível... de facto (que pode tornar-se coisa pensada ou dita), há o invisível e impensável por princípio, que não é *positividade* mas “dimensionalidade” de todas as dimensões, relação e mediação primeiras (i.e. anteriores a termos positivos e separados) e irrepresentáveis. O mundo sensível encontra-se estruturado e articulado; as coisas desdobram-se umas nas outras, diferenciam-se umas das outras, sendo que o princípio de diferenciação e de desdobramento permanece relativamente oculto. A linguagem está articulada *como* o mundo sensível, e não o inverso.

---

<sup>29</sup> Prolongamos e reformulamos algumas reflexões que tivemos oportunidade de levar a cabo em trabalhos anteriores, e que nesses trabalhos, encontraram maior desenvolvimento num ou noutro ponto. Notamos também que tanto Lyotard como G. Deleuze, como ainda J. Derrida, se interessaram igualmente pelo trabalho de A. Artaud, um dos momentos fundamentais de problematização da tradição ocidental, nos confins da literatura, da filosofia (e da passibilidade/infância lyotardianas que não são localizáveis), remetidas para um domínio de não representação; daí, diríamos, a urgência de um novo teatro, o corpo do actor como deslocamento de energia não compartimentável, o corpo do espectador submetido a similar deslocamento. Um teatro necessariamente crítico, se quiséssemos utilizar este termo que também Lyotard utilizou, embora lançando, repetidamente, a suspeita sobre ele. Relativamente a todo este ponto, notamos ainda que poderia ser objecto de uma reformulação à luz das questões colocadas por Lyotard que introduzimos, autor que, embora também formado na Fenomenologia, se demarcou dela, nomeadamente pela centralidade da Psicanálise e da questão do inconsciente nas suas reflexões. O que o conduziu igualmente a uma re-leitura de Merleau-Ponty. No entanto, julgamos também que diversos textos de Merleau-Ponty, nomeadamente na sua obra inacabada, indicam uma tomada em consideração de um *pensamento do corpo* (Lyotard) não estritamente perceptivo, ou votado à percepção, nem intencional. Um além-fenomenologia talvez mais radical do que Lyotard deixa entrever na sua leitura do mesmo autor. Para a leitura lyotardiana de Merleau-Ponty, veja-se *Discours-figure*, Klincksieck, 1971; e *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, La Différence, 1987. Seria igualmente interessante confrontar a leitura merleau-pontiana (e lyotardiana) de Cézanne com o texto de Artaud sobre Van Gogh, texto ao qual nos referiremos no final. Seria também pertinente compreender a recorrente remissão para Artaud nos textos de Lyotard, recorrência que poderá talvez ser entendida a partir da leitura que aqui apresentamos.

<sup>30</sup> Cf. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 31.



Correctamente interrogada, é a mais fiel testemunha desse ser ou “quiasma” (relação, mediação mas também diferenciação) universal. E, no entanto, em virtude desse princípio de estruturação e diferenciação, não há mais do que testemunhas que novamente perpetram o crime de cada vez que o testemunham. Ele repete-se infinitamente; mas de cada vez, é outro crime.

O pensamento, por sua vez, está estruturado ou articulado *como* a linguagem; é por essência ex-cêntrico já que vive apenas da sua passividade relativamente a esse mundo sensível e à linguagem que o diz: é preciso ver, sentir e falar para pensar. É precisamente esta passividade, anterior à afirmação dum sujeito pensante, que a interrogação filosófica deve trazer à palavra<sup>31</sup>. O corpo que sofre, por exemplo o corpo doente, indica esta dependência inicial e *iniciática* — este “impoder” diria Artaud<sup>32</sup>. A resistência que opõe à actividade pensante do sujeito é extensão (“empiètement”) da resistência que “o mundo” opõe à sua transformação em mundo pensado. Artaud soube desta resistência até ao limite do suportável, mas procurou mesmo assim (ou por isso mesmo?) pensá-la. Raramente pensar e sofrer (*pathein*) terão estado tão próximos; raramente a materialidade do pensamento terá sido tão “visível” (legível); raramente a obstrução do pensamento (ou da expressão?) terá sido tão produtiva.

Se a experiência é o que há de mais profundo, a interrogação, filosófica nomeadamente, trabalha nessa/essa abertura, é *literalmente* inspirada por ela<sup>33</sup>: não pode portanto esgotá-la. Morre insistentemente de cada vez que se exerce porque irreduzivelmente implicada no que interroga. Vive do seu próprio fracasso, da sua incapacidade em “recuperar completamente o mundo”<sup>34</sup>, desse impossível preenchimento. Porque é a própria literalidade que a sustenta enquanto interrogação; o mundo ele próprio é interrogativo,

---

<sup>31</sup> Cf. por exemplo, Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 274.

<sup>32</sup> Cf. *O pesa-nervos*, p. 55. O termo francês, criado por Artaud (?), é “impouvoir” (os tradutores portugueses optaram por “impotência”, o que não me parece justificado). Veja-se também o 1º vol. das *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1970, p. 111.

<sup>33</sup> A expressão “inspiração” em sentido “literal” é utilizada a propósito do trabalho do pintor, cf. *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p. 31: “Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre: il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint”. Sobre a importância da pintura para o questionamento merleau-pontiano, cf. *infra*.

<sup>34</sup> Cf. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 147.

não se deixando reduzir à positividade dos factos ou das essências, prometendo sempre mais alguma coisa para ver, dizer e pensar.

Mas é essa literalidade que a interrogação não recupera. Porque o modo interrogativo é inseparável da linguagem. Assim, a linguagem surge como objecto fundamental da interrogação filosófica; simplesmente, apenas pode ser examinada utilizando os meios que ela própria, linguagem, disponibiliza. O que transforma esse exame numa tarefa a fundo perdido — impossível furtar-se a esse círculo vicioso. Ora, a linguagem, apesar da sua infra-estrutura material, é poder de distanciamento. É, por princípio, indirecta. É mais criação do que referência. É, por isso, essencialmente poética (*poesis*). É o que Merleau-Ponty denomina “palavra falante” (ou linguagem *operante*) por oposição às significações já disponíveis que podem dar-nos a ilusão de remeter para sentidos anteriores e independentes que a linguagem traduziria (palavra *falada* ou linguagem *constituída*). Por exemplo, para um “léxico interior”, para ideias claras e distintas, para um pensamento bem centrado e que se contém a si próprio, quando, pelo contrário, a clareza é apenas um ponto de chegada e mesmo assim, momentâneo e transitório. Ou seja, é igualmente um ponto de partida. Este é, precisamente, um dos paradoxos da expressão: quando bem sucedida, a expressão deixa-se esquecer, parece apagar-se e proporcionar um acesso directo às coisas, aos sentimentos, às ideias<sup>35</sup>. No entanto, a expressão a formar-se vive de lacunas e de silêncios, o sentido que produz é lateral e oblíquo, resulta da mediação e da relação (e, portanto, do espaçamento) que se estabelece entre as palavras, do mesmo modo que um quadro dum pintor vive tanto dos traços não desenhados como dos traços desenhados: o sentido advém sempre duma diferenciação, é surgimento duma figura sobre um fundo não percebido<sup>36</sup>. Quando a expressão não é bem sucedida, de repente tomamos consciência da dependência extrema do pensamento relativamente à linguagem, da sua intrínseca fragilidade, da sua “profunda incerteza”<sup>37</sup>; eventualmente, culpamos a linguagem porque

---

<sup>35</sup> Este esquecimento da expressão é denominado “astúcia da significação” (cf. *Éloge de la philosophie et autres essais*, Gallimard, Paris, 1991, p. 86).

<sup>36</sup> É nesta medida que, como escrevi acima, a profundidade é a dimensão que permite o surgimento de alguma coisa, sendo por isso inesgotável.

<sup>37</sup> Artaud, “Correspondance avec Jacques Rivière”, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, 1970, p. 30.

nos deu *menos* (e *mais*) do que queríamos dizer: “o que eu tinha a dizer estava nos meus silêncios”<sup>38</sup>. Mas o que queríamos dizer? E novamente, recomeçamos. Perante a dissonância que Artaud experimenta entre o seu pensamento e a sua expressão — fenómeno que se repete “eternamente”<sup>39</sup> —, sendo cada obra um “fracasso mínimo”, um “aborto”, um “farrapo” da sua alma..., questiona-se: será melhor escrever alguma coisa ou não escrever nada?<sup>40</sup>. Ele não escolhe, escreve-o. Submete-se à linguagem e à repetição desse fenómeno.

Encontra-se em Artaud e em Merleau-Ponty um apelo a uma re-materialização do pensamento (e da linguagem), um esforço para “fazer falar” as suas raízes e a exterioridade que as alimenta<sup>41</sup>, o que exige também palavras novas, novos conceitos, ainda que apontem para um aquém-conceitos. É, aliás, a essa *palavra falante* que o teatro deveria abrir espaço: uma linguagem que exprimisse aquilo que habitualmente não exprime, que possuísse um alcance “metafísico”, que causasse choques físicos,... que fosse uma espécie de Feitiçaria<sup>42</sup>. É necessário, então, “pensar recuando”<sup>43</sup>, pensar com o coração<sup>44</sup>, tentar redescobrir o sentido do mundo antes da sua redução a espectáculo para um sujeito pensante, uma iniciação ao mundo através do corpo todo: a primeira visão, o primeiro odor, o primeiro prazer, a primeira palavra... afectando o corpo todo. Esse

---

<sup>38</sup> Artaud cit. por A. e O. Virmaux, “A sessão do Vieux-Colombier”, in Artaud, *História vivida de Artaud Momo*, Hiena ed., 1995, p. 29

<sup>39</sup> Cf. “Correspondance avec Jacques Rivière”, op. cit., p. 36.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 37: “Je vous envoie (...) la dernière production de mon esprit. Relativement à moi elle ne vaut que peu de chose, quoique mieux tout de même que le néant. C'est un pis aller. Mais la question pour moi est de savoir s'il vaut mieux écrire cela ou ne rien écrire du tout”.

<sup>41</sup> “Se laisser emporter par les choses au lieu de se fixer sur tels de leurs côtés spécieux, de rechercher sans fin des définitions qui ne nous montrent que les petits côtés; mais pour cela avoir en soi le courant des choses, être au niveau de leur courant, être en fin au niveau de la vie au lieu que nos déplorables circonstances mentales nous laissent perpétuellement dans l'entre-deux” (Artaud, “Textes surréalistes” in *Œuvres...*, op. cit., p. 310).

<sup>42</sup> Cf. Aratud, “A metafísica e a encenação” in *O Teatro e o seu duplo*, Fenda ed.

<sup>43</sup> Cf. *O pesa-nervos*, p. 50.

<sup>44</sup> “Correspondance avec Jacques Rivière” in op. cit. supra, p. 37. Mas “le cœur n'est pas le cœur physique mais un état et le situer c'est vouloir faire passer les choses par une loi quadrée que le cœur n'a jamais supportée” (Artaud cit. por Sollers, “L'état Artaud” in Sollers et alii, *Artaud*, UGE, 1973)

momento iniciático e mágico que permanecerá subentendido em todos os momentos posteriores, de cada vez re-criado. É preciso refazer “poeticamente o trajecto que conduziu à criação da linguagem”<sup>45</sup>, mas, precisamente, é um trajecto necessariamente poético, o que significa que se faz apenas produtivamente. E que qualquer movimento de recuo é, necessariamente também, uma fuga em frente. Ora, tanto Artaud como Merleau-Ponty escritores (mais do que autores<sup>46</sup>) esbarram nos limites da linguagem: “falta-me a concordância das palavras com o momento dos meus estados (...) sou aquele que melhor sentiu a desordem assombrosa da sua língua nas suas relações com o pensamento”<sup>47</sup>. Como qualquer escritor, obrigados a distanciarem-se da “solidez fundamental”<sup>48</sup> da linguagem instituída e a pressuporem um mundo (ainda) não significante. Procurando embora a esses limites furtar-se, narram os seus esforços nesse sentido, trabalham esses e nesses limites, sujeitam-se ao *pathos da linguagem*<sup>49</sup> e ao seu poder de enfeitiçar: “Sinto que não escrevo, que descrevo os esforços para escrever, os esforços para nascer”<sup>50</sup>. E deixam obras, “dejectos de mim mesmo” — escreve Artaud<sup>51</sup> —, mas porque efeitos duma fractura subjectiva inicial<sup>52</sup> —

---

<sup>45</sup> Artaud citado por Ph. Sollers, cf. *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, 1968, p. 94.

<sup>46</sup> Segundo Merleau-Ponty, o *autor* é a impostura profissional do escritor. O escritor, quando escreve, “diz aquilo que a sua linguagem quer dizer” e no entanto, essa passividade, essa experiência de essencial desposseção e alienação, esse “conjunto de acasos (...) passa por intenção de autor” (*in Résumés de cours* — Collège de France, 1952-1960, Gallimard, Paris, 1968, p. 25).

<sup>47</sup> *O pesa-nervos*, op. cit., pp. 62-63. Leia-se também: “Je sais que quand j'ai voulu écrire j'ai raté mes mots et c'est tout” (“Préambule” in *Œuvres*, op. cit., p. 12)

<sup>48</sup> Expressão utilizada por Merleau-Ponty in *Résumés de cours*, op. cit., p. 25.

<sup>49</sup> “Être obligé de ne pas dire tout si l'on veut dire quelque chose” (*in Merleau-Ponty, La prose du monde*, op. cit., p. 202)

<sup>50</sup> Cf. *Eu, Antonin Artaud*, Hiena Ed., 1988, p. 20 (relato de Anaïs Nin sobre a conferência “O teatro e a peste”).

<sup>51</sup> Cf. *O pesa-nervos*, p. 58.

<sup>52</sup> “Par mon langage et par mon corps, je suis accommodé à autrui” escreve Merleau-Ponty (cf. *La prose du monde*, op. cit., p. 27). Por isso pode Artaud afirmar ter o *culto da carne*, interessar-se apenas por aquilo que o afecta na carne, sem que isso se confunda com um *narcisismo*. (cf. *O pesa-nervos*, p. 80). Veja-se *infra* a referência à sua interpretação de Van Gogh. Também para Merleau-Ponty, a *carne* é abertura ao mundo por todos os poros; nada do que o “sujeito” sente é puramente subjectivo e privado. A carne é uma estrutura eu-outro (em que o outro é o mundo e não apenas os outros sujeitos), tal como a própria linguagem.

que a linguagem duplica —, embora singularizadas, abertas a múltiplas interpretações, portadoras de um a-vir em todo o leitor possível. Ou seja, é a partir da ausência (falha, buraco, vazio, brecha, silêncio, abismo....) que a obra nasce; é ela que, simultaneamente, a possibilita e a torna necessariamente incompleta, insuficiente e a-recomeçar; a obra chega sempre demasiado tarde; depois de cada livro, cada poema... tudo está ainda por dizer como da primeira vez. Porque, entretanto, a mesma lacuna, o mesmo silêncio, se deslocou para outro lugar. Por dizer fica, sobretudo, essa dor do início, essa “fadiga do princípio do mundo”<sup>53</sup>, esse “mal anterior a mim”<sup>54</sup>, que tornam insuportáveis os gestos quotidianos e automatizados, os mínimos movimentos, como se devessem ser também reaprendidos. Mas essa ausência, esse buraco... ainda é diferente do nada absoluto que seria igualmente absoluto silêncio e, portanto, morte. “Estreei-me na literatura a escrever livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada; tivesse eu qualquer coisa para dizer ou escrever, e o meu pensamento era o que mais via recusado (...) logo [os meus livros] me pareceram cheios de fissuras, falhas, chatezas e como que repletos de abortos espontâneos (...) sempre a viajarem ao lado do que eu queria dizer de essencial e de enorme (...) só escrevi para dizer que nunca tinha feito nada, não podia fazer nada (...). Toda a minha obra foi e só poderá ser construída em cima deste nada”<sup>55</sup>; “(...) as poucas coisas que lhe apresentei constituem farrapos que pude reconstituir sobre o nada completo”<sup>56</sup>. No entanto, Artaud reconhece que algo de “inexprimível” passou mesmo assim para os seus livros<sup>57</sup>. O essencial já estará, então, de algum modo, presente; é próprio do essencial dar-se incompletamente. E isto porque o “sujeito” está desde logo inscrito em dimensões de sentido que não são obra sua. O seu corpo-carne é originalmente “mordido” pelo exterior; é dotado duma estrutura ontológica (“bâti ontologique”, Merleau-Ponty) em virtude da qual “espelha” a exterioridade; é esta estrutura que sustém o próprio pensamento<sup>58</sup> e que a linguagem,

---

<sup>53</sup> Artaud, *O pesa-nervos*, p. 22.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>55</sup> Cf. “Carta a Peter Watson” in *Eu, Antonin Artaud*, Hiena ed., pp. 89 e 94.

<sup>56</sup> Artaud, “Correspondance avec Jacques Rivière”, op. cit., p. 31.

<sup>57</sup> Cf. Artaud, “Carta a Peter Watson”, op. cit., p. 89.

<sup>58</sup> “(...) le retentissement des choses au bout duquel est la pensée” (Artaud, in “Correspondance...”, p. 310).

“carne” mais ágil e menos pesada (enquanto lugar de constituição da idealidade), mas não menos profunda, repercute. Neste sentido, mesmo que o mundo fosse submetido a uma dúvida radical, esta dúvida seria ainda afirmação de alguma coisa irrecusável<sup>59</sup>: “apenas sinto a vida com um atraso que a torna para mim desesperadamente virtual (...) mesmo no nada, ainda há demasiadas coisas para destruir (...) não consigo libertar-me da vida, não consigo libertar-me de alguma coisa (...)”<sup>60</sup>. Esse *alguma coisa* poderá ser a resistência do mundo a ser dito e pensado, marca da sua, apesar de todas as dúvidas, inabalável realidade. Será precisamente aquilo que furtivamente rouba a Artaud as palavras<sup>61</sup>, que o obriga a inscrever a sua dor na linguagem e a figurá-la, a diferenciá-la, quando pretendia dizê-la literalmente. Gritar ao invés de escrever. Mas o grito que no teatro ecoa uma vez apenas, ou tantas vezes quantos os espectadores, na obra escrita ecoa virtualmente em todos e em nenhum.

Não por acaso, ambos sentiram e exprimiram um fascínio pela pintura. Nela intuem um poder (que é igualmente impoder) mais radical que deveria articular-se igualmente na filosofia e no teatro. Leia-se: “Afirmo que (...) esta pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe é própria” (Artaud<sup>62</sup>); “(...) um estudo mais atento da pintura permitiria esboçar uma outra filosofia” (Merleau-Ponty<sup>63</sup>). Precisamente, no momento em que o pintor

---

<sup>59</sup> É o que Merleau-Ponty pretende significar quando afirma a impossibilidade do “vazio ontológico”.

<sup>60</sup> Cf. “Lettre à personne” in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 359.

<sup>61</sup> “Il y a un quelque chose (...) de furtif qui m'enlève les mots que *j'ai trouvés* (...)” in “Correspondance...”, p. 36 (subl. meu).

<sup>62</sup> A propósito dum quadro visto no Louvre e descrito por Artaud (cf. “A metafísica e a encenação” in *O Teatro e o seu duplo*, op. cit.). Veja-se, também, na mesma obra, a “Quarta carta à cerca da linguagem” — o teatro deve *fazer falar os objectos* tal como ocorre nas telas de vários pintores, o que implica reactivar a linguagem.

<sup>63</sup> Cf. *L'œil et l'esprit*, p. 42. O autor refere-se ao estudo de Descartes sobre a pintura (le *Dioptrique*), no qual precisamente a profundidade surge como uma dimensão secundária e derivada; não por acaso, no pensamento cartesiano, o desconhecimento do carácter inesgotável da realidade é acompanhado pelo relativo desconhecimento da encarnação do pensamento, nomeadamente da linguagem. Pode afirmar-se que esse estudo “mais atento” foi desenvolvido por Merleau-Ponty permitindo-lhe, efectivamente, desenvolver uma outra filosofia e uma diferente compreensão da interrogação filosófica. Aliás, há na última obra de Merleau-Ponty um “privilégio da pintura” relativamente à palavra e, nomeadamente, ao discurso filosófico.

trabalha, a dicotomia corpo-alma, espírito-matéria, é reduzida, indicando-se uma comunicação inicial entre o homem-carne e a “realidade” (a “carne” do mundo, escreve Merleau-Ponty), na qual ambos nascem e renascem simultanea e constantemente; uma “linguagem” primeira que não precisa de palavras e, no entanto, é abertura para elas enquanto articulação originária do mundo sensível de que a carne subjectiva participa.

Artaud escreve: “(...) para pintar este grito que sonhei, para pintá-lo com as palavras vivas, com as palavras certas (...)”<sup>64</sup>. Na realidade, no seu entender, Van Gogh pintou os traços certos (e *não pintou* os traços certos). Deu a ver a “carne” da natureza, “fê-la como que retranspirar e suar”<sup>65</sup>, modificou para sempre a nossa visão das paisagens, ou seja, as próprias paisagens: “E mesmo a natureza exterior, com os seus climas, as suas marés e tempestades de equinócio, já não pode manter a gravitação anterior depois de Van Gogh passar na terra”<sup>66</sup>. Utilizando os meios da pintura apenas, ultrapassou a pintura (como figuração de uma realidade exterior, que o mais ingênuo realismo nunca foi apenas); descobriu um nível mais profundo da realidade, de que a representação e a “realidade exterior” são efeitos e abstrações<sup>67</sup>; situou-se no “quiasma” existente entre o mundo e a carne subjectiva, aquém das dicotomias conceptuais, e até ontológicas, da tradição: “Um dia a alma não existia, nem já o espírito, e quanto à consciência ninguém tinha alguma vez pensado nisso, aliás, onde estava o pensamento (...)”<sup>68</sup>. É este “nível” de realidade, fundamentalmente enigmática e irrepresentável, que Artaud (mas igualmente Merleau-Ponty) procura exprimir (e que o teatro deve exprimir). Mas que apenas paradoxalmente pode ser expresso. Assim, verifica-se um certo inconformismo de ambos (tipicamente “literário”...) perante o distanciamento que a linguagem opera relativamente à realidade.

---

<sup>64</sup> Cf. “O teatro de Séraphin” in *Eu, Antonin Artaud*, p. 49.

<sup>65</sup> Cf. *Van Gogh ou o suicídio da sociedade*, Hiena ed., 1987, p. 28. Veja-se, também, *idem*, p. 14: “Cardadas pelo prego de Van Gogh, as paisagens mostram a sua carne hostil(...)”.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 8. Leia-se, também, p. 33: “(...) estão pintados os seus girassóis de ouro trigueiro; estão pintados como girassóis e só isso, mas agora temos de regressar a Van Gogh para compreender um girassol ao natural (...)”.

<sup>67</sup> Cf. por exemplo, *Van Gogh...*, p. 32.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 37.

Uma desconfiança perante a metafóricidade da linguagem: “O meu espírito abriu-se pelo ventre (...) Que não se confunda isto com imagens”<sup>69</sup>; “É preciso tomar à letra aquilo que a visão ensina: que por meio dela tocamos o sol, as estrelas (...)”<sup>70</sup>. Mas, sobretudo, um indício, mesmo se informulado, do estatuto secundário da metáfora na tradição ocidental, quando ela poderia ser entendida como sintoma da proximidade entre as coisas, da materialidade do pensamento e da linguagem, da enigmaticidade da realidade. E quando a linguagem é essencialmente metafórica, já que se “fundamenta” na articulação originária do mundo sensível de que a carne “subjectiva” nasce por diferenciação. Dessa articulação e mediação iniciais, desse nascimento precoce<sup>71</sup>, recuperamos apenas os efeitos: “Et si je m’obstine ainsi dans cette poursuite, dans ce besoin de fixer une fois pour toutes l’état de mon étouffement ...”<sup>72</sup>.

Esta obstinação permitiria compreender a razão pela qual Lyotard detecta, no trabalho dos artistas e dos filósofos (e no que os aproxima), uma *resistência* ao “ganhar tempo” característico das sociedades ocidentais no final do século XX, movidas pelo objectivo do desenvolvimento<sup>73</sup>. Como compreender que um poema, um quadro... uma questão, motivem um trabalho de uma vida e que, mesmo assim, sejam sempre prematuramente inscritos?

Bénédicte Houart

---

<sup>69</sup> Artaud, “Nouvelle lettre sur moi-même”, in *Œuvres...*, p. 350.

<sup>70</sup> *L’œil et l’esprit*, op. cit., p. 83. São várias as passagens em que Merleau-Ponty procura contornar a metafóricidade da linguagem, escrevendo até “metáfora” entre aspas (cf. *Le visible...*, op. cit., p. 270).

<sup>71</sup> A infância, pensada por Lyotard. Cf. *supra* nota 14.

<sup>72</sup> A. Artaud, “Fragments d’un journal d’enfer”, in *Œuvres...*, op. cit., p. 137. A frase termina com reticências.

<sup>73</sup> A distinção “perder tempo”/“ganhar tempo” é recorrentemente estabelecida pelo autor. Cf., por exemplo, o início de *Le différend* (Minuit, 1983) ou *O inumano*, p. 10-11.