

REPRESENTAÇÃO E CRUELDADE: Derrida encena Artaud

Rafael Haddock Lobo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O objetivo deste texto consiste em apresentar a leitura que Jacques Derrida empreende de Antonin Artaud, mais precisamente de "O teatro e seu duplo". Nesse sentido, pretendemos mostrar que a desconstrução da obra artaudiana configura um duplo movimento, qual seja, o de apontar, de um lado, a novidade e a força do pensamento do dramaturgo francês, e, por outro lado, em que medida este pensamento continua comprometido com o solo do qual pretende ter-se destacado. Em outros termos, ir com Artaud para-além de Artaud.

Palavras-chave: Derrida, Artaud, Crueldade, Representação

Abstract: The aim of this paper is focused on presenting the Jacques Derrida's reading of Antonin Artaud, most precisely of his "The theatre and its double". In this way, we intend to show that the deconstruction of Artaud's work has a double movement, that is, on one side, pointing the french dramatist's originality and the strength, and on the other side, the extension of this thought's commitment to the soil from which it presumes to be separated. In other words, to go with Artaud beyond Artaud.

Keywords: Derrida, Artaud, Cruelty, Representation

O teatro da crueldade não é o símbolo de um vazio ausente, de uma terrível incapacidade de se realizar na sua vida de homem, é a afirmação de uma terrível e aliás inelutável necessidade.¹

Começemos por fazer ecoar a epígrafe, incessantemente: "O teatro da crueldade não é o símbolo de um vazio ausente, de uma terrível incapacidade de se realizar na sua vida de homem, é a afirmação de uma terrível e aliás inelutável necessidade", escreve Artaud em *O teatro da crueldade*. Sua escritura, de acordo com a leitura que Derrida empreende em *A escritura e a diferença*, comporta este aspecto do "trágico" como afirmação, o caráter sempre

¹ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*. Paris: Gallimard, 1948, pág. 124.

perturbador e, poderíamos aqui dizer, dionisíaco, de um pensamento no qual esta tragicidade afirmativa, sofrimento e pensamento ligam-se de modo profundo e secreto. Nas palavras de Derrida:

O que seus urros nos prometem, articulando-se com os nomes de *existência*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueldade*, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga que ele, a algum arquiteceto ou arquipalavra.²

Tais "gritos de Artaud" a que Derrida se refere pretendem dirigir-se a uma manifestação "pura" da vida, apostando ainda no prevalecimento de um corpo que não se deixaria decair em signo ou em obra, tentando destruir a metafísica dualista que polariza o corpo em "alma e corpo" através da tentativa de manter sua palavra *soprada* pelo corpo.

O *sopro* quer dizer, aqui, *roubo*. No teatro da crueldade, o público não existe fora de sua cena, nem antes nem depois dela, aliás, nem pode existir como público – são estes antes os "ladrões da palavra". Quando a palavra cai do corpo e dá-se a ouvir e a ser recebida *como espetáculo* já é palavra roubada, mas este não é um roubo entre tantos outros. Se a pulsão da escritura é a pulsão de apropriação, a palavra roubada ocupa um lugar, que não sendo único nem exemplar, merece uma atenção especial, pois o roubo da palavra possibilita que se pense a própria estrutura do roubo, a "roubabilidade mesma" pertencente à escritura e que pode ser o único exemplo exemplar, pois o exemplo, todo exemplo, é, desde sempre, roubado, exemplarmente roubado. Também porque este "sopro" pode ser entendido com a *inspiração*, isto é, inspiração por alguma outra voz, a *inspiração* como roubo ou, mais ainda, como *o drama do roubo*. É isso que Artaud percebe na estrutura mesma da linguagem e é isto que, com seu teatro da crueldade, ele vai combater: tentar destruir a inspiração poética, a metafísica, a religião e a estética no intuito de abrir o mundo para o "Perigo" que estas invenções humanas desejariam afastar. Em outras palavras: *restaurar o perigo despertando a Cena da Crueldade*.

Desta maneira, Derrida pretende seguir os rastros de Artaud neste empreendimento, segundo o próprio, com uma pequena diferença de um "deslize calculado" que, como se deve

²DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pág. 115.

já pressupor, se afastaria de qualquer tentativa de manter a escritura “imune” deste algo outro, que seria, de certo modo, “original”. Tentando compreender estes passos que Derrida segue de Artaud, o primeiro aspecto a ser tematizado é o “impoder”, que não sendo de modo algum uma espécie de impotência é a própria *inspiração*, a *força de um vazio*, um *turbilhão do sopro*. Para o dramaturgo, esta é a *generosidade da inspiração*: “a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei de onde, (...) que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do *outro* sopro é o impoder”. E prossegue: “Relaciono-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato”³. Deste modo, não é da ausência da palavra que se trata, mas antes de sua “irresponsabilidade” que não concerne nem à moral, nem à lógica e nem à estética, já que se trata de uma “perda total” da própria existência; esta “erosão” produz-se em primeiro lugar no Corpo e na Vida, pensadas, para Artaud, para-além de qualquer determinação metafísica, representando a expressão máxima do “furtivo”.

O furtivo é – em latim – o modo do ladrão; que deve agir muito depressa para me tirar as palavras que encontrei. Muito depressa porque tem de se infiltrar invisivelmente no nada que me separa das minhas palavras, e de as sutilizar antes mesmo que eu as encontre, para que, tendo-as encontrado, eu tenha a certeza de sempre ter sido já despojado delas.⁴

Ao contrário do que se pode pensar, Artaud não ignora o sentido “próprio” da palavra, mas ele pretende se manter no movimento de sua desapareição. Ele sabe que as palavras são sempre *repetidas* e o que ele pretende em *O Teatro e seu duplo* é justamente propor uma encenação em que a repetição seja impossível, pois não há mais sujeito segundo esta lógica do “raptio furtivo”: “o furtivo seria portanto a virtude desapropriante que escava sempre a palavra na subtração de si”, e prossegue, retornando ao caráter de *roubo* que a palavra furtivo comporta e, com o tempo, pareceu apagar, “é o roubo do roubo, o furtivo que se furta a si mesmo num gesto necessário – para o invisível e silencioso roçar do fugitivo, do fugaz e do fugidio”.⁵

No entanto, como posso saber onde e como procurar as palavras, as minhas palavras e a minha língua na qual devo escrever? Se, para Artaud, o próprio ato de falar é sempre uma

³DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 118.

⁴DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 119.

⁵DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 119.

repetição, se as palavras que eu penso que encontrei, por serem palavras já não me pertencem, são originariamente repetidas, então a estrutura do roubo já está implícita na própria língua. Toda palavra é palavra roubada: roubada da língua, roubada pela língua, roubada de si mesma e, por isso, roubada já do ladrão que pensa que a rouba. Este traço que pode apontar um “buraco existencial” que serviria de exemplo para os discursos existencialistas e psicanalíticos que tanto o violentaram, que violentaram inclusive o próprio Antonin Artaud, devem, longe de insuflar tais discursos, sutilar seu “poder inaugurante” – o “espírito sutilar”, diz Derrida⁶. Este sopro mais sutil faz deslizar o pensamento – como se verá com relação à comunicação em “Assinatura evento contexto” – de tal modo que a palavra proferida, *a letra*, é sempre roubada porque é *aberta*. Em uma palavra, nunca é própria do seu autor nem do seu destinatário. E em que lugar se situaria, então, a inspiração? Se não há exemplos em Artaud, ao contrário há a tentativa de explosão da estrutura de exemplificação e exemplaridade, a inspiração consistiria não nesta perda e desapropriação original, mas em um ato mais original que esta originalidade, qual seja, “um sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto”⁷, isto é, algo que restabelece o “eu” em uma verdadeira relação consigo e, assim, restitui sua própria palavra, recaindo num solilóquio da Vida, no qual, ao contrário do husserliano, a voz interior não proviria do pensamento, mas do corpo – o que supõe, como já se sabe, um ideal de presença sob a forma de origem, fundamento, “dignidade” etc.

O primeiro grito de Artaud, ainda que sob a feição de uma *metafísica da carne*, abriga a angústia da separação “originária”, do exílio, esta experiência de desapropriação e desterro, em que a categoria do “furtivo” indica uma desapropriação total da existência: do *corpo* e do *espírito*, isto é, da *carne*. Quando Derrida antes indicara que acompanharia o movimento do teatro da crueldade até certo ponto, em que propositadamente faria um deslize, é porque, como já se sabe, este teatro tem, em sua *inversão*, um valor incomensurável, mas é necessário que não se atenha tão somente a esta metafísica e que, portanto, se prossiga rumo ao *deslocamento* que ela própria já aponta. Em um primeiro momento, então, Artaud vai dizer que “se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque meu sopro já não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto,

⁶DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 121.

⁷DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 121.

porque o meu gesto não era mais a minha vida”⁸ é porque, para ele, a Carne é sinônimo de Existência. Diz ele: “sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer-lhe *retomar* o seu lugar [grifo meu]” . Portanto, desejo de restituição ainda, mas já, como se deve supor, nesta inversão ocorre a abertura para um novo campo. Na negação da metafísica do Ser *entra em jogo* uma nova experiência de pensamento.

*

Fui roubado. Desde sempre. Por este Outro, este Ladrão ou grande furtivo que não é ninguém senão o Deus. E tal furto só pode se ter dado pelo fato de minha carne – isto é, minha existência, meu corpo e meu espírito – ter um orifício, o “buraco existencial” que psicanalistas e fenomenólogos utilizaram como exemplo. “O lugar da efração só pôde ser a abertura de um orifício. Orifício do nascimento, orifício da defecação aos quais remetem, como à sua origem, todas as outras aberturas”⁹. Assim como minha palavra, meu corpo, desde meu nascimento, que por isso cheira a morte, fora roubado por este Outro apropriador e desapropriante e, como consequência, a morte passa a ser vista como uma maneira articulada de minha relação com o outro: “só morro *do* outro: por ele, para ele, nele”. E denuncia o *culpado*: “E quem pode ser o ladrão senão esse grande Outro invisível, perseguidor furtivo *duplicando-me* por toda a parte, isto é redobrando-me e ultrapassando-me, chegando sempre antes de mim aonde escolhi ir”¹⁰.

Em uma espécie de “alienação originária”, com a qual Derrida certamente concorda, esconde-se uma melancolia, mais ainda, uma nostalgia de “pureza” perdida do corpo. Sobre um desenho de Rodez, Artaud escreve *La mort et l’Homme*, em que pergunta ao demiurgo: “O QUE FIZESTE DO MEU CORPO, DEUS?”:

Ora não havia mais ninguém exceto eu e ele,
ele
um corpo abjeto
que os espaços não queriam,
eu
um corpo que se fazia
por consequência ainda não chegado ao estado de acabamento
mas que evoluía

⁸DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 122.

⁹DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 123.

¹⁰DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 124.

para a pureza integral
como o do denominado demiurgo,
o qual sabendo-se irrecebível
e querendo mesmo assim viver a todo custo
não encontrou nada melhor
para *ser*
do que nascer à custa do
meu assassinato.
Apesar de tudo o meu corpo refez-se
contra
e através de mil assaltos do mal
e do ódio
que cada vez o deterioravam
e me deixavam morto.
E foi assim que à força de morrer
acabei por ganhar uma imortalidade real.
E
é a história verdadeira das coisas
tal qual se passou realmente
e
não
como vista na atmosfera lendária dos mitos
que escamoteiam a realidade.¹¹

Vê-se bem a revolta contra aquele que lhe roubou a propriedade, seu próprio ser, sua autenticidade, nos termos mais clássicos de uma Ontologia Fundamental e que, possivelmente unido a uma visão dialética em que o Outro é sempre aquele que impede meu desejo, que me interdita e que, por isso, é a pura negatividade, Deus passa a representar um falso valor como o preço que paga todo aquele que nasce. Artaud é escatológico em todas as acepções deste termo: culpa o pai, o *logos*, pelo seu “escuro nascimento”¹², e, por isso, valoriza o excremento: o valor originário, não o falso valor do demiurgo, é aquilo que deveria ter ficado *retido* em mim, como eu mesmo deveria ter ficado *retido* em mim; e como fui roubado quando me furtaram por meu orifício, ainda o sou novamente sempre que alguma parte de mim ainda me abandona – a obra, o excremento que pode ser usado como arma contra mim mesmo. Nas palavras de Artaud, a defecação seria uma espécie de nascimento, um arque-roubo que ao mesmo tempo me deprecia e me suja. E é por esta razão que no *Teatro da Crueldade*, a história de Deus será vista como uma genealogia do valor furtado, ou seja, como “*história da defecação*”, história da obra como excremento que pressupõe a

¹¹ARTAUD, Antonin. *La mort et l'Homme*, apud. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 125.

¹²Nos termos de Riobaldo, herói trágico de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Haddock Lobo, Rafael
Representação e crueldade: Derrida encena Artaud

separação do espírito do “corpo puro”. É por este motivo que Deus não *cria*, mas sim rouba, é o usurpador por excelência, o contrário do verdadeiro artista que seria Satanás “que com suas tetas úmidas só nos dissimulou o Nada”, já que “Deus é a minha criatura, o meu duplo que se introduziu na diferença que me separa da minha origem, isto é, no nada que abre a minha história”¹³.

Mas, voltando aos excrementos artaudianos – o que quer dizer à sua obra, pois toda escritura no dramaturgo é visto como “porcaria”, como o que não se pode aproveitar e que, por isso, é dejetado – pode-se tentar compreender como, ao solicitá-la, a própria metafísica é abalada através de uma “alienação da alienação” ao mesmo passo que esta é ainda requerida, fonte de inspiração, se se pode assim chamar, querendo ser a ela mais fiel que ela própria, neste impulso de restituição que Artaud promove na tentativa de *refazer* um “corpo sem obra” (logo, um corpo que não defeque, que retenha seu excremento, que retenha sua essência).

Pois é preciso ser um espírito para
cagar,
um corpo *puro* não pode
cagar.
Aquilo que caga
é a cola dos espíritos
encarniçados em lhe roubar alguma coisa
pois sem corpo não se pode existir.¹⁴

¹³ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*, pág. 121.

¹⁴ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*, pág. 121. Destaco também outra passagem quando, páginas antes, Artaud teria dito:

Abrir a boca é oferecer-se aos miasmas.
Assim, nada de boca!
Nada de boca,
nada de língua,
nada de dentes,
nada de laringe,
nada de esôfago,
nada de estômago,
nada de ventre,
nada de ânus.
Reconstruirei o homem que sou.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*, pág. 102.

Ou, nas palavras de Derrida:

A minha obra, o meu rasto, o excremento que *me* rouba *do* meu bem depois de *eu* ter sido roubado *por ocasião do* meu nascimento, deve portanto ser recusado. Mas recusá-lo não é aqui rejeitá-lo, é retê-lo. Para me guardar, para guardar o meu corpo e a minha palavra, é necessário que eu retenha a obra em mim, que me confunda com ela para que entre em mim e ela o Ladrão não tenha a menor chance, que a peça de cair longe de mim como escritura. (...) Deste modo, o que me despoja e me afasta de mim, o que rompe a minha proximidade comigo próprio, emporcalha-me: aí me separo do que me é próprio. Próprio é o nome do sujeito próximo de si. (...) Tenho um nome próprio quando estou limpo.¹⁵

Junto ao excremento, ao “pau fecal” como diz Derrida, ou como o “*étron*” ou “cagalhão” ao qual ele se refere em *Éperons: les styles de Nietzsche*, o pênis como metáfora também é aludido, pois a obra é algo que deve *erigir-se*. Mas, como excremento, ela não possui força e, por isso, a ereção cai e a obra nunca ficará de pé e eu jamais me colocarei de pé através de minha obra, pois o “colocar de pé” seria a salvação – e tal coisa só é possível em uma arte sem obra, em uma dança ou em um teatro da crueldade, onde crueldade quer dizer vida. Deste modo, ao contrário do que se pode pensar, o teatro da crueldade não é uma saída para a salvação; na verdade é a própria soteriologia como escatologia do corpo limpo, do “*corpo-limpo-de-pé-sem-porcaria*”.

É por esta razão que a obra artaudiana não se deixaria representar por nenhuma crítica ou nenhuma clínica: estas seriam o mal, seriam palavra tornada obra de seu corpo limpo, sua sujeira, seu comentário. O teatro deve manter-se íntegro ante a qualquer comentário para respeitar a vida do corpo, a carne viva, sem se deixar precipitar na doença do não poder se colocar de pé na dança ou na cena. O que quer dizer, mais radicalmente, se só há o furto originário e que nunca houve a ereção fundamental, que a dança e o teatro ainda não começaram a existir. Derrida, aqui, levanta a hipótese de que, mais que uma metáfora, como se encontra em Hölderlin ou em Nietzsche, este estar-de-pé indica a impossibilidade da ereção exilar-se na obra e, portanto, na soberania da palavra: “o estar-de-pé da obra é, mais precisamente, o domínio da letra sobre o sopro. (...) A língua está, isto é, mantém-se de pé, na visão da palavra, nos signos da escritura, nas letras”¹⁶. E, ao contrário de Nietzsche e Hölderlin, é a própria metáfora que Artaud quer destruir, quer que seu estar-de-pé não seja apenas uma ereção metafórica como a dança com a pena de Nietzsche, como quando se lê em

¹⁵DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 127-128.

¹⁶DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 130.

Haddock Lobo, Rafael
Representação e crueldade: Derrida encena Artaud

Le Pèse-Nerfs: “Eu vos disse: nada de obras, nada de línguas, nada de espírito, nada. Nada, senão um belo Pesa-Nervos. Uma espécie de posição incompreensível e totalmente ereta no meio de tudo no espírito”¹⁷.

Por mais que se tente sempre associar a Artaud certa filiação nietzschiana, esta recusa metafórica parece contradizer estas interpretações. O dramaturgo pretende matar a metáfora e lançar uma nova noção de Perigo com seu “estar-de-pé-fora-de-si-na-obra-roubada” que é o teatro da crueldade, ou, melhor ainda, sua *aventura*. Então, tentarei, muito brevemente, apontar como se dá esta “salvação” na restituição da própria carne no teatro da crueldade.

*

Para Artaud, a cena ocidental clássica sustenta-se sobre um *teatro orgânico*, das palavras e, por isso, da representação, da interpretação, da tradução de um original a ser “posto em cena”, ou seja, de um “Deus-autor” que deve *fielmente* ser encenado. Esta figura de autoridade divina emprestaria sua verdade a alguns “eleitos”, a alguns diretores (estranhas figuras: eternos tradutores condenados a passarem uma obra dramática de uma língua para outra) e autores (de algum modo, detentores de certa verdade) que lhe seguissem. É por esta razão que para se romper com o teatro clássico é necessária *a redução dos órgãos*: um movimento no qual não se contenta mais em servir de “escravo” a este Deus-autor, ou seja, em ser simplesmente um órgão nesta encenação divina, movido pela vontade de se tornar “o senhor daquilo que ainda não é”¹⁸.

Isto que se designa então uma diferenciação orgânica é o que, ao longo de todo o teatro clássico, devastou o corpo, pois esta “organização” é o que articula, junta funções e membros, é o trabalho de diferenciação, sendo o que configura ao mesmo tempo a unidade e a fragmentação do corpo. Em outras palavras, “Artaud teme o corpo articulado tal como teme a linguagem articulada, o membro como a palavra (...). Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação”¹⁹. O que significa que dividir o corpo em órgãos (“a diferença interna da carne”) é abrir o orifício pelo qual o corpo próprio perde sua propriedade, tornando-se espírito.

¹⁷ARTAUD, Antonin. *Le Pèse-Nerfs*, apud. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 130.

¹⁸ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*, pág. 18.

¹⁹DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 133-134.

O corpo é o corpo,
está sozinho
e não tem necessidade de órgãos,
o corpo jamais é um organismo,
os organismos são inimigos do corpo,
as coisas que se fazem passam-se sozinhas sem o concurso de nenhum
órgão,
todo o órgão é parasita,
esconde uma função parasitária
destinada a fazer viver um ser que não deveria lá estar.²⁰

Esta organicidade que acolhe a diferença no corpo é o que indicaria sempre uma perda e, neste sentido, qualquer órgão sempre estaria indicando este furto primeiro que impediria a nostálgica desorganização-total. E a isto nenhum órgão escapa da crucificação artaudiana, nem mesmo o órgão sexual, que deveria ser visto como o emblema-máximo da Vida. O sexo não pode se tornar orgânico, assim como o teatro, muito menos se tornar um órgão – ou seja, tornar-se estranho –; deve o sexo, antes, ser o próprio homem, ser a totalidade do homem como sexo, e não como órgão sexual, com sua “autonomia arrogante de um objeto inchado e cheio de si”²¹. E, para Artaud, esta espécie de inchaço do sexo é, na realidade, uma forma de castração, pois ele acaba por separar-se da totalidade do corpo. O que reforça a *sua* ideia de que todo órgão é uma perda. Não posso deixar aqui de me lembrar da metonímia do homem-orelha tão bem notado por Zaratustra, em que um órgão acaba ganhando proporções gigantescas tornando o homem uma deformidade, uma monstruosidade que se acha virtuosidade²². Para além da clara denúncia da metonimização do homem como aquele que escuta, que só diz o resignado “sim” do camelo, ou nos termos artaudianos a organização do homem, estas indicações nietzschianas ecoam posteriormente na obra derridiana sob a forma da denúncia do fonocentrismo e do privilégio da voz e das metáforas auditivas utilizadas pela filosofia.

Desta feita, todo órgão, de acordo com a denúncia de Artaud, passaria a configurar uma embocadura e, por isso, sujeição aos miasmas e aos micróbios, e o teatro da crueldade, em sua dança, teria como função *desintoxicar, imunizar, esterilizar* este corpo que fora *contaminado* por esta diferença radical e apropriante – *incorporando* assim o movimento

²⁰ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la Cruauté*, pág. 101.

²¹DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 135.

²²NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, págs. 149-150.

Haddock Lobo, Rafael
Representação e crueldade: Derrida encena Artaud

próprio e comum de toda a tradição metafísica que não conseguiu lidar com esta extrema radicalidade. E, entretanto, Artaud parece ter a *lucidez* necessária para saber que uma proposta cênica como a sua era impossível, um teatro irrealizável ou abortado.

Não havendo espaço para a discussão mais propriamente teatral da encenação – o que, para mim ao menos, é uma pena – eu me dedico ao aspecto “filosófico” do pensamento artaudiano – o que é uma violência com o mesmo, um inchaço de sua obra. Mas como a violência é inevitável, permito-me aqui abreviar e organizar Artaud neste “a título de conclusão” que se estende há páginas.

*

A cena da crueldade deveria, destarte, restituir-me do meu nascimento, do meu corpo e da minha palavra, libertando o teatro da ditadura do texto e da autoridade divina – o que se dá apostando no Perigo do Devir: o que quer dizer, em improvisações e inspirações sem que se caia no capricho subjetivista do ator. Mas para isso, é necessária uma nova escritura teatral, uma nova dramaturgia que não recrie a cena primeira do furto inevitável.

Esta nova *escritura* teatral, apesar da aparente incoerência a que Artaud nos conduz, impescinde que se rompa com o estabelecido modelo de discurso representativo e ocidental, que se baseia em uma linguagem alfabética e fonética. Com isso, Artaud diferencia, adia, pausa e promove um certo relaxamento que libera o *jogo* do significante e dos signos para além das palavras – a liberação pelo *hieróglifo*.

Fora da Europa, no teatro balinês, nas velhas cosmogonias mexicana, hindu, iraniana, egípcia, etc., procurar-se-á sem dúvida temas mas também, por vezes, modelos de escritura. Desta vez, não só a escritura não será mais transcrição da palavra, não só será a escritura *do* próprio corpo, mas produzir-se-á, nos movimentos do teatro, segundo as regras do hieróglifo, de um sistema de signos em que a instituição da voz não mais comanda.²³

Desta forma, a almejada “criação teatral pura” seria regrada pela escritura hieroglífica, que, além de não mais comandar a cena teatral seria, pelo contrário, ritmada por esta arquiescritura. E é neste sentido que se pode compreender o Teatro da Crueldade, nos termos de *Gramatologia*, como o “fim do Livro”, ou seja, como a única maneira de acabar com a liberdade da inspiração e com a palavra soprada através da criação de um domínio absoluto

²³DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 142.

Haddock Lobo, Rafael
Representação e crueldade: Derrida encena Artaud

do sopro num sistema de escrita não-fonética²⁴. E, assim, a cena da crueldade seria ornada pelos gritos, pelas onomatopéias, de expressões e gestos que comporiam uma espécie de “gramática universal da crueldade” – tarefa assumidamente impossível, completamente tomada pelo que há de mais transcendental da metafísica e ao mesmo tempo alérgico a ela, como, por exemplo, quando, citando a *Carta a Rodez*, Derrida mostra que Artaud pretendia ter escrito “numa língua que não era o francês, mas que todo o mundo podia ler, fosse qual fosse a nacionalidade a que pertence”²⁵.

E se os aplausos de Derrida direcionam-se certamente a esta *lucidez vigilante* de Artaud, também dele se afastam na medida em que este pretende “tapar os buracos” da escritura *desde sempre furtada*, quando Artaud diz que “esta nova informação teatral sutura todas as falhas, todas as aberturas e todas as diferenças” – e sabe-se que Derrida antes se posicionara contra qualquer espécie de sutura, admitindo, neste intuito de apropriação inevitável, que se adote o *alinhavo* como violência menor. A arquicena artaudiana torna-se então o fechamento do movimento, da diferença e do diferir e a palavra roubada é, assim, *restituída*, a crueldade apaziguada e o duplo *destruído* através do hieróglifo teatral.

Identificação mágica, certamente. (...) É dizer pouco dizer que é mágica. Poder-se-ia mostrar que é a própria essência da magia. Mágica e ainda por cima *impossível de encontrar* [grifo meu]. Impossível de encontrar, “a gramática desta nova linguagem” que, Artaud concede, “ainda está por encontrar”²⁶.

Portanto, a leitura derridiana encaminha o teatro da crueldade para o *limite* da metafísica, o que quer dizer que Derrida pretende ler a *tensão* que a obra de Artaud propõe, nem *dentro* nem *fora* da metafísica, mas – no sentido heideggeriano – como uma *superação* em que o fim não chega .

Tais questões, que se desdobram no contexto mais propriamente estético, prosseguem ao longo de “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” no intuito de mostrar como este emblemático *pensador da carne* coloca em xeque a representação *na*

²⁴Sobre isso, lembro que as páginas iniciais de *Gramatologia* também fazem uma referência ao caráter privilegiado da escrita hieroglífica contra certo primado metafísico (fonologocêntrico) da escrita fonética.

²⁵ARTAUD, Antonin. *Lettre à Rodez*, apud. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 143.

²⁶DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 146. Grifo meu.

Haddock Lobo, Rafael
Representação e crueldade: Derrida encena Artaud

representação, representando a representação na arquicena da crueldade que começa pela própria representação.

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo. (...) Este jogo da vida é artista.²⁷

Pois, como antecipei nas palavras da conferência de 1966: “Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue”²⁸. Pensamento que um ano antes Derrida já havia se anunciado na metafísica paradoxal do teatro da crueldade, na fissura “Artaud” que aqui se encerram:

A “metafísica” de Artaud, nos seus momentos mais críticos, realiza a metafísica ocidental, a sua visada mais profunda e mais permanente. Mas, por um outro lado do seu texto, o mais difícil, Artaud afirma a lei *cruel*, (isto é, no sentido em que se entende esta última palavra, necessária) da diferença; lei desta vez levada à consciência e não mais vivida na ingenuidade metafísica. Esta duplicidade do texto de Artaud, ao mesmo tempo mais e menos do que um estratagema, obrigou-nos constantemente a passar para o outro lado do limite, a mostrar deste modo o fechamento da presença na qual devia encerrar-se para denunciar a implicação ingênua da diferença.²⁹

Ou ainda:

Podemos parecer, a um olhar menos experimentado, criticar a metafísica de Artaud a partir da metafísica, quando se nota, pelo contrário, uma cumplicidade fatal. Através dela diz-se a inserção necessária de todos os discursos destruidores, que devem habitar as estruturas por eles derrubadas e nelas abrigar um desejo indestrutível de presença plena, de não-diferença: ao mesmo tempo vida e morte.

Mais ainda:

A transgressão da metafísica por este “pensar” que, diz-nos Artaud, ainda não começou, corre sempre o risco de voltar à metafísica. Tal é a questão na qual nos *colocamos*. Questão ainda e sempre implícita cada vez que uma palavra, protegida pelos limites de um campo, se deixa de longe provocar *pelo enigma da carne que quis chamar-se propriamente Antonin Artaud*.³⁰

[Recebido em maio de 2010; aceito em julho de 2010.]

²⁷DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 176.

²⁸DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 177.

²⁹DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 146-147.

³⁰DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, pág. 147.