

Por que é o corpo sem órgãos¹

Kuniichi Uno²

Tradução de Cíntia Vieira da Silva

1 Hijikata

“Olhe bem. Este verme vive mesmo sem respirar. Você vê, este pequeno animal de fumaça cujas ancas estão esmagadas anda para cá. Este animal está fazendo a metempsicose de uma certa maneira.” Este é o começo do livro de Tatsumi Hijikata que criou uma nova dança no Japão nos anos 1960, chamada progressivamente de ‘Butô’ no plano internacional, apesar de esta palavra significar em japonês apenas ‘dança’. O livro se intitula *A dançarina doente*, é o que ele escreveu no período em que já não dançava mais no palco. É um livro inclassificável, inqualificável, que é uma pesquisa interminável da infância, sem dúvida, de tudo o que se passou no corpo de uma criança, mas não é um livro consagrado à lembrança de infância. A infância não é o que já é passado. Tudo é presente neste livro, tudo está em devir. Ele nos introduz numa temporalidade singularmente desarticulada. O dançarino se torna criança, a criança se torna dançarino sem o saber. Neste livro, Hijikata tenta reviver as sensações, as impressões, os movimentos, os gestos de tudo o que circundava o corpo da criança. Não fala da mãe, nem do pai, mas dos personagens dificilmente identificáveis, doentes e deficientes contando os objetos, matérias, ferramentas, alimentos, vento, ar, tudo o que parece mínimo, imperceptível, turvo, todas as dobras das coisas e da vida. Este livro é, ao mesmo tempo, poesia extraordinária e reflexão e registro rigorosos de tudo o que atravessa o corpo e os sentidos e os órgãos da criança que observa tudo isso com uma estranha acuidade.

Hijikata continua no começo desse livro: «fui educado na maneira de ensombrecer o corpo, acompanhando-se da observação como se eu tivesse sido instruído.» Há muitas frases difíceis de apanhar, portanto, de traduzir. Ensombrecer o corpo e se instruir da observação : é preciso ser sombrio e lúcido. O verme, o inseto de fumaça vivendo sem respirar não é outro ser além da criança cujo corpo ensombreceu. «Eu» sou também este pequeno animal em metempsicose suspenso entre a vida e a morte. «Eu» é assombrado pela contração e pela atenção dos velhos em volta dessa criança, velhos que se aperceberam da inutilidade do corpo. «Meu menino» ou o menino que «eu» sou «mantém a estranha clareza como se eu vivesse por nada». Em torno dessa criança há apenas corpos moles ou turvos cujo contorno é nublado, apenas

¹ Este texto foi composto como uma conferência, apresentada em 17 de agosto de 2013, a convite do Mestrado em Estética e Filosofia da Arte da UFOP e dos professores Cíntia Vieira da Silva e Éden Peretta.

² Tradutor de Deleuze, Artaud e Beckett, dentre outros, para o japonês. No Brasil, publicou *A gênese de um corpo desconhecido*, em 2012, pela n-1 publications (tradução de Christine Greiner). É professor da Rikkyo University, em Tóquio.

formas desarticuladas. « Estou enraizado em um lugar abstrato em que a emoção se transforma em sombras miseráveis e se faz corpo que carece de *médium* e de processo. »

Lendo um dos cadernos de Antonin Artaud, topei com uma expressão : « larva teatral de meu pensamento ». Só há teatro larvar. Artaud quer dizer sem dúvida que o teatro deve ser o gesto de uma larva, ou então que o teatro concerne uma vitalidade larvar. Pode haver um teatro ou uma dança por um verme em metempsicose. A criança em Hijikata que embaralha seu corpo e fabrica coisas invisivelmente sem cessar simula uma larva, ou este verme de fumaça, fabrica esta larva ou este inseto, contamina os objetos com este estado larvar.

« Para levar o corpo a este lugar desconhecido, o calor estranho desfez a armação do céu e finge dobrar as articulações do vento com os ossos. »

« No corpo há algo que cai interminavelmente, e então o corpo, esquecendo-me, começa a correr para submergir o medo. »

« O tempo que parece decifrar ruínas que colam ao corpo está ligado ao corpo e é por ele desfeito. »

« Do interior de meu corpo algo como uma falésia saiu e se instalou sobre o solo como uma sombra imensa. Eu caminhava sobre esta falésia em zigue-zague como deslizando. »

Tudo o que se passa sobre o corpo com esta odisséia de uma criança vivendo numa cidade do nordeste do Japão permite descobrir todos os acontecimentos do corpo, mínimos, imperceptíveis, moleculares, trêmulos. O narrador é ao mesmo tempo criança e adulto, feminino e masculino, personagem múltiplo que vive de uma só vez o presente e o passado. É tudo isso que Hijikata experimentou e realizou com sua dança e sua coreografia e com sua escrita excepcional. O que era preciso inventar era também o tempo que opera a coexistência do passado e do presente, um pouco como a filosofia do tempo de Bergson, o espaço em que o interior e o exterior, o próximo e o distante são contíguos e reversíveis. *A dançarina doente* é um livro excepcional que experimenta tudo isso, sobretudo a vida do corpo, mas, ao mesmo tempo, a morte que nele se infiltra. A coexistência e a contiguidade se aplicam também à vida e à morte.

« Eu absorvia sem falta através dos meus poros o vento que sopra certamente sobre a pele de um morto. »

Contrariamente a seu período jovem vanguardista, provocador, perverso, muito inspirado pelos autores franceses como Genet, Lautréamont, Sade, Rimbaud e os surrealistas, em seus últimos anos, na época da *Dançarina doente* a preocupação maior de Hijikata era o que ele chamava de a coleção de corpos fracos, esgotados. Ocorreu-lhe de citar uma anedota de um monge de um livro antigo do Japão, monge que vê em sonho seu cadáver despedaçado que ele queima estudiosamente como no espeto. A

intimidade com a morte, o esgotamento teriam podido ser ainda uma outra experimentação do corpo e da vida. O que ele chama de « dança do cadáver que se levanta » não é nem a dança do zumbi, nem a dança macabra, nem a dança de fantasma, não se parece mais com a morte no « Teatro da Morte » ao modo de Tadeusz Kantor que pode escrever : « só os mortos podem ganhar pagando muito caro uma posição particular, uma singularidade e um contorno quase clownesco brilhante.

Para Hijikata, em sua ótica da morte, as partículas da vida alternam-se sem cessar com a morte e assim esclarecidas sempre pela luz da morte. Uma espécie de membrana entre a vida e a morte é infinitamente fina. A morte é vivida para Hijikata a todo momento da vida. É preciso exprimir esta intimidade com a morte, a contiguidade entre a vida e a morte perceptível e, se possível, criativa. A dança pode ser a configuração em um espaço público desta intimidade e alternância entre a vida e a morte. E todo o processo, toda esta experimentação de Hijikata apresenta figuras desconhecidas de um certo Corpo sem órgãos.

E será preciso notar que esse processo e essa experimentação foram realizados por uma prática verbal, com sua palavra e sua escrita. Sua pesquisa era antes de tudo descer nas dobras da carne, e recolher os fluxos e as sombras de toda vida que se move, treme. E ele injetou essas dobras, esses fluxos e essas sombras nas palavras, por meio das quais ainda continuou mais uma vez a escavar e sondar a vida do corpo. Quando dança, o verbo está excluído, mas uma enorme tensão entre a palavra e o gesto dirige sua dança. Parece que não há muitas experiências que pareçam com as de Hijikata, tamanha a intensidade e criatividade da tensão entre sua linguagem e seu gesto, entre o pensamento e a vida. Esta tensão permite fazer aparecer algo de desconhecido entre a escrita e a dança e, por conseguinte, na escrita e na dança também.

2- Artaud e Deleuze

Deixo aqui Hijikata. A fala é sobre Antonin Artaud e Gilles Deleuze. Hijikata era muito curioso a respeito de Artaud, tive ocasião de falar de Artaud com ele.

E a filosofia de Deleuze é verdadeiramente assombrada, a gente poderia dizer, pela figura de Artaud. Ele era uma espécie de « Personagem conceitual », tal como este termo é definido em *O que é a filosofia?* De certa maneira, Artaud era o mais surrealista de todos os artistas surrealistas, um renovador no teatro e sobretudo um escritor muito filosófico de uma maneira totalmente singular. Inspirou também Derrida e Foucault. No capítulo da « imagem do pensamento » em *Diferença e repetição* de Deleuze, Artaud era aquele que descobriu o « pensamento sem imagem » autêntico que atestava a emergência de uma figura desconhecida do pensamento excluindo todas as características clássicas, tais como a forma, a razão, a lógica, a significação, a representação. Em seus anos de juventude, Artaud exprimia em numerosos poemas e cartas toda a crise de seu pensamento através de certos estados de paralisia estranha, de

dor, de aceleração excessiva, de coagulação, e todas as desordens caóticas – difícil determinar através de termos médicos que corresponderiam a perturbações psicopatológicas ou orgânicas. Podemos simplesmente concluir daí : Artaud já sofria de esquizofrenia. Deleuze e Guattari desenvolveram em seu *Anti-Édipo* uma visão cósmica e gigantesca da produção esquizofrênica, que ultrapassa amplamente a sociedade e a humanidade. Lembremo-nos desta frase surpreendente de Artaud citada em *O Anti-Édipo* : « O corpo sob a pele é uma usina superaquecida,/ e fora,/ o doente brilha/ ele luz,/ de todos os seus poros,/ estourados. » Esta visão muito produtiva e explosiva da esquizofrenia em Artaud pertence sobretudo a seu último período quando saiu do hospital psiquiátrico situado no sul da França.

Para os psiquiatras que diagnosticaram Artaud, dentre os quais Jacques Lacan, ele era indubitavelmente e tipicamente paranóico, o que é incurável. Devemos nos lembrar como Deleuze e Guattari desviaram o conceito de esquizofrenia em direção a uma desterritorialização universal através da natureza, da sociedade, da história e da vida, e do corpo e da alma.

Devemos também rever a experiência do jovem Artaud. Algo de estranho, irreversível se passa em seu corpo, sua alma, e no seu pensamento. Artaud diz « Sofro de uma doença espantosa do espírito. Meu pensamento me abandona, em todos os graus. Desde o fato simples do pensamento até o fato exterior de sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito – estou na busca constante de meu ser intelectual. Quando então *posso apanhar uma forma*, quão imperfeita ela seja, eu a fixo com medo de perder todo o pensamento. Estou abaixo de mim mesmo (Antonin Artaud, Oeuvres complètes, Tome I V, p. 24). Mas, para Artaud, todas essas perturbações não são vistas como devendo ser curadas, ao contrário, ele escarafunchou cada vez mais, e interrogou, reconstruiu, consolidou esses estados terríveis. É o que Artaud realizou através da poesia, da escrita e do teatro.

Um texto curto de Hofmannsthal mostrou o mesmo gênero de experiência através da impotência do pensamento e da disfunção da linguagem. A afinidade entre essas duas expressões é surpreendente. « Para mim, tudo se desintegrou em múltiplas partes, as partes, ainda em partes; nada se deixa mais captar por uma ideia. As palavras isoladas nadavam em volta de mim. Elas se congelavam e se tornavam olhos que se fixavam sobre mim, e sobre os quais, por meu turno, eu era forçado a fixar os meus, turbilhões que davam vertigem, quando o olhar neles mergulhava, que giravam sem parar e para além dos quais havia o vazio [...] A língua na qual me seria talvez dado, não apenas escrever, mas pensar, não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma língua da qual nem uma palavra me é conhecida, uma língua que me falam as coisas mudas e na qual eu deveria talvez um dia, do fundo da tumba, justificar-me perante um juiz desconhecido. » (Hugo von Hofmannsthal, La Lettre de Lord Chandos). O pensamento desintegrado, a língua deteriorada são os sintomas exatos para um novo e

irreversível estado do pensamento. Não é mais nem o anômalo, nem o anormal. As cartas escritas pelo jovem Artaud não são somente para uma análise contínua do que se passa nesta crise estranha do pensamento, mas também um processo para medir e sondar vibração, força, fluxo, velocidade, densidade, inércia e bifurcação : tudo o que torna o pensamento possível como um « Pesa-nervos ». O pensamento não é uma interioridade formalizada, mas um arranjo de diferentes fluxos e moléculas que se movem no interior e no exterior, sobre sua fronteira.

É através desta experiência de Artaud que Deleuze fala de imagem do pensamento : « Artaud não fala simplesmente de seu ‘caso’, mas já presente, nessas cartas de juventude, que seu caso o coloca em presença de um processo generalizado de pensar que não pode mais se abrigar sob a imagem dogmática asseguradora e se confunde, ao contrário, com a destruição completa desta imagem. Também as dificuldades que ele diz experimentar não devem ser compreendidas como fatos mas como dificuldades de direito concernindo e afetando a essência do que significa pensar. » (*Différence et répétition*, p. 191) Desta maneira, Artaud persegue a terrível revelação de um pensamento sem imagem. Mas se vê que aqui a ‘Imagem’ significa muitas coisas.

Todo esse processo para a descoberta do « pensamento sem imagem » foi realizado com uma certa descoberta do ser do corpo, uma nova figura do corpo, segundo Artaud. Todas essas ruínas do pensamento afundado são sensações intensas orgânicas. Mas o que é notável é que a consciência do corpo é muito paradoxal em Artaud. Ele fala de um « culto da carne » : « Todas as coisas só me tocam enquanto elas tocam minha carne, quando coincidem com ela, nesse ponto mesmo em que elas a abalam, não para além. » (OC 116) Mas paradoxalmente, ao mesmo tempo, ele rejeita certos aspectos orgânicos do corpo : « entrego-me a esse condicionamento de meus órgãos condicionados tão mal ajustados para o meu eu » (« Sur le Suicide », OC, I**, 26). Em suma, rejeita os órgãos, mas não o corpo : opõe radicalmente o corpo contra os órgãos, exprime assim um estado muito paradoxal do corpo que é sem órgãos, que se vive como a realidade insustentável ou a crueldade para o corpo. Era inevitável para Artaud reinventar um outro teatro com todas essas experiências através do pensamento e do corpo. É o que ele chama de « Teatro da Crueldade ». Mas a crueldade não significa somente que todo ato de violência sobre o corpo mesmo do ator ou espectador. O que corresponde no teatro aos órgãos pode ser a língua, a psicologia, a história e todos os gestos realistas que tinham determinado por muito tempo o teatro ocidental e o essencial para Artaud é realizar certos corpos sem órgãos no teatro. Em seu *Teatro da crueldade*, Artaud sugeriu todos os elementos que poderiam cristalizar o corpo sem órgãos no espaço teatral : o corpo sofredor da peste, a operação alquímica, um quadro de Van den Leyden « Loth e suas filhas » (emoção incestuosa), uma performance balinesa, etc.

E foi nesses últimos anos, durante a hospitalização, que Artaud elaborou verdadeiramente o conceito de « corpo sem órgãos » em torno do qual ele desenvolve

uma enorme série de pensamentos e desenhos em suas 400 cadernetas, incluindo os espetáculos poéticos pela voz em seu quarto, ou no rádio. Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari criaram uma gigantesca filosofia do corpo sem órgãos da qual *Mil platôs* fornece todas as variações possíveis: «O corpo é o corpo/ ele está só/ não tem necessidade de órgão/ o corpo não é jamais um organismo/ os organismos são o inimigo do corpo». Retraçamos sumariamente como Deleuze adotou certos conceitos chave a partir de Artaud que são «o pensamento sem imagem» e o «corpo sem órgãos». E certamente para Artaud e também para Deleuze, são dois conceitos e dois motivos profundamente ligados. O próprio Artaud demonstrou claramente através de sua experiência íntima o pensamento sem imagem e o corpo sem órgãos. De todo modo, a dicotomia entre o pensamento e o corpo significa quase nada para ele. O importante é o «sem» e transformar o pensamento e o corpo ao mesmo tempo, rompendo certas barreiras entre o pensamento e o corpo, com sua realidade assim determinada, formalizada, representada em um certo contexto histórico através das instituições, dos mecanismos (Dispositivos), das tecnologias. A verdadeira aposta de «sem» é rejeitar o que determina e investir o pensamento do corpo, o pensamento gerado pelo organismo ou o cérebro, se quiserem.

A aposta é finalmente a vida, seu estatuto, sua realidade, suas condições enquanto o que funda o pensamento sem imagem e o corpo sem órgãos. É o que Artaud explica de uma maneira muito lúcida na introdução de *O teatro e seu duplo*: «Jamais quando é a vida que se vai, jamais falou-se tanto de civilização e de cultura. E há um estranho paralelismo entre esse afundamento generalizado que está na base da desmoralização atual e o cuidado de uma cultura que nunca coincidiu com a vida, e que é feita para reger a vida.» (Œuvres Complètes, Tome IV, Paris, Gallimard, 1978 p.9) Esta crise, este desabamento universal da vida pode corresponder à crise própria da era de Artaud, à crise do Ocidente, de sua civilização, de suas ciências, mas há em Artaud uma singular maneira de levantar a questão do «desabamento universal da vida», e da vida que corresponde exatamente ao pensamento sem imagem e ao corpo sem órgãos. Ele deveria ser bem perspicaz para não recair no clichê, numa atmosfera geral de sua época. O que estava em jogo era um certo tipo de poder generalizado que delimita e investe a vida, o que Foucault teria descoberto e nomeado a «bio-política». Artaud era extremamente sensível ao bio-poder proveniente da bio-política que trabalha sobre o organismo, sob pretexto da boa saúde perfeita, da fecundação artificial, e todo o controle tecnológico e ideológico da vida. A bio-política é o que ele nomeia o «micróbio de Deus», e é por um combate contra esse perigo que Artaud acusa a fecundação artificial cujo objetivo é, para ele, formar soldados superiores para a próxima guerra mundial. Que ele estivesse certo ou não a respeito da fecundação artificial não é talvez nosso problema. O que importa é sua extrema sensibilidade a todas as operações tecnológicas e sociais sobre a vida cujo estatuto é inteiramente orgânico.

Lembre-mo-nos de como Foucault define a bio-política, em sua *História da sexualidade* : « As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desdobrou toda a organização do poder sobre a vida. A instalação, ao longo da idade clássica, dessa grande tecnologia de dupla-face – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para as performances do corpo, e olhando para os processos da vida – caracteriza um poder cuja mais alta função de agora em diante não pode ser mais matar, mas investir sobre a vida cada vez mais. » (p. 183). Assim, os dois polos são constituídos por uma anátomo-política do corpo humano de uma parte e uma governança biológica da vida humana, por outra. O bio-poder se realiza através desta dupla articulação, que pode integrar esses dois polos. Artaud era extremamente sensível a esta articulação do bio-poder, em particular em razão de sua hospitalização no período da ocupação pelo nazismo, e depois, ele mesmo era objeto da prática anatômica no tratamento que sofreu. Seus médicos experimentaram várias vezes eletrochoques nele. Mas Artaud tentou ir mais longe na perspectiva anátomo-biopolítica. Diríamos que em lugar de estar implicado por todo o funcionamento da bio-política, Artaud tenta inventar um corpo sem órgãos desconhecido : « Fazendo-o passar uma vez mais a última sobre a mesa de autópsia para refazer-lhe sua anatomia. Eu digo para refazer-lhe sua anatomia. O homem está doente porque é mal construído » (Textes choisis, p. 570) É como se Artaud tivesse inventado contra a bio-política uma outra operação anátomo-biopolítica através de sua consciência do corpo sem órgãos que arrastaria o que ultrapassa a estratégia do poder bio-político no sentido de Foucault.

Deleuze descobriu igualmente um outro aspecto das experiências de Artaud : era um pensador efetivamente excepcional do cinema, um inventor do cinema desconhecido e inclassificável. Deleuze adotou o pensamento do cinema que Artaud havia concebido de uma maneira singular. Artaud atuou como ator em numerosos filmes, talvez 20. Certos deles são inesquecíveis. Pode-se dizer que a luz do cinema penetrou seu corpo. É preciso se lembrar do rosto de Artaud na *Joana D'arc* de Carl Dryer, refletindo a luz branca pura, como brasa, muito branco, incandescente, eu diria, e duro de uma intensidade insustentável. Artaud não falou muito nos filmes em que atuou. Em lugar disso, escreveu alguns textos sobre o cinema, tão impressionantes e intensos quanto todos os seus outros escritos; Deleuze escreveu o capítulo 7 de *Imagem-tempo* « pensamento e cinema », visivelmente inspirado pelos textos de Artaud sobre o cinema. Aí ainda, o pensamento sem imagem que Deleuze retomava de Artaud, mas nesse caso, para sua teoria da imagem. E de novo Artaud intervém com seu pensamento sem imagem no cinema que é uma arte inaudita da imagem. Deleuze teve que readotar de novo a problematização muito paradoxal da imagem cinematográfica por Artaud. Eis o que Artaud propõe ao cinema : « o cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta com a qual ele nos coloca diretamente em relação » [...] « Eis porque o cinema me parece sobretudo feito para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência, e não tanto pelo jogo de imagens quanto por algo de mais imponderável

que as restitui para nós com sua matéria direta, sem interposições, sem representações. » (OC, p. 66)

Vemos que aí também há uma figura singular da « vida » (« toda uma vida oculta ») exprimida e ligada com as « coisas do pensamento », « algo de imponderável » e « matéria direta », tudo o que existe sob as imagens, antes das histórias. Artaud era extremamente sensível a todos os efeitos da imagem do cinema ou, antes, é a luz que poderia tocar imediatamente e fisiologicamente a retina, o nervo, o cérebro, para ele. Esta violência do cinema e seus efeitos sobre o pensamento constituem uma outra dimensão, diferente da de Eisenstein, por exemplo. Graças à nova visão do cinema dos ensaios de Artaud, Deleuze pode situar o problema do pensamento no cinema sobre outro horizonte. Por conseguinte, o cinema do corpo e o cinema do cérebro de que Deleuze fala no sétimo capítulo de *Imagem-tempo* estão muito estreitamente ligados a uma sugestão fundamental de Artaud. No cinema, também, há uma zona em que o corpo sem órgãos e o pensamento sem imagens se realizam juntos e ao mesmo tempo concretamente. A violência do cinema neste caso é muito diferente daquele adotado por Eisenstein que trabalhou num sentido singularmente intenso, mas dialético, dirigido à representação histórica, em um sentido revolucionário, se quiserem.

E quanto à imagem-cristal que é quase equivalente à imagem-tempo, « cristalino » significa igualmente inorgânico, inapreensível, indiscernível entre o núcleo e o meio, o real e o virtual, o real e o imaginário, etc, o cristal significa também a coexistência e a indiscernibilidade entre o presente e o passado. « É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado, o germe é a imagem virtual que vai cristalizar um meio atualmente amorfo. Mas, por outro lado, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe atua mantendo o papel de imagem atual. Aí ainda, o atual e o virtual intercambiam-se em uma indiscernibilidade que deixa subsistir cada vez a distinção. » (IT, p. 72)

Podemos ver aqui como Deleuze faz uma junção entre pensamento, corpo e tempo através desta imagem do cristal.

O tempo é um cristal ou há um cristal de tempo, na medida em que neste tempo o passado e o presente são indiscerníveis, intercambiáveis. Para esse tempo não cronológico, o tempo é bifurcação, e coexistência dos diferentes estratos do passado, inclusive do presente. O corpo pertencente ao cinema da imagem-tempo com esta característica cristalina é um corpo desconhecido. Deleuze define esse corpo desconhecido : « se o cinema não nos dá a presença do corpo e não pode dá-la a nós, é talvez também porque se propõe um outro objetivo : ele estende sobre nós uma ‘noite experimental’ ou espaço branco, opera com ‘grãos dançantes’ e uma ‘poeira luminosa’, afeta o visível de uma perturbação fundamental, e o mundo de um suspense, que contradizem toda percepção natural, orgânica também. O que ele produz assim é a

gênese de um ‘corpo desconhecido’ que temos no fundo da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível que se esquia ainda da vista » (IT 262)

Há muitas figuras impressionantes da fissura, do « Eu rachado » ou da lacuna, do interstício na filosofia deleuziana. Em *Lógica do sentido*, há de novo a aparição de Artaud que faz trincar a superfície que constitui o sentido ou a dimensão que é absolutamente incorporeal, na qual intervém o corpo igual à profundidade que está no oposto da superfície incorporeal. Deleuze encontrou esta lógica e esta superfície do sentido no romance de Lewis Carrol. O pensamento sem imagem era para ele uma fissura em um tipo de pensamento clássico, cartesiano, entre outros. A terceira figura da repetição pela qual o tempo está fora de seus eixos, fraturado, coexiste com o « eu rachado », uma vez ainda, é Artaud que representa esta figura singular do pensamento em profundidade : « Para indicar esta gênese do pensamento no Eu rachado, Artaud declarou : ‘eu sou um genital inato’, o que significa também uma ‘aquisição dessexualizada’. Assim, ‘genital inato’ significa uma vida determinada pela ordem orgânica e para Artaud o corpo é também aquele que trincou o organismo desorganizado. Em *Diferença e repetição* de Deleuze, o tempo é também uma fissura entre o pensamento (eu penso) e o ser (eu sou). Para o tempo e a imagem, todos os fenômenos de disjunção, as conexões falsas e irracionais, ou os interstícios são cada vez mais importantes, eram eles que constituíam o germe para a gênese das imagens desconhecidas.

Através da perspectiva filosófica de Deleuze um outro liame foi estabelecido entre Artaud e Espinosa que é outro « anarquista coroado » (Heliogábalo). Para Espinosa, o corpo é sobretudo tocante e tocado sem forma predeterminada. « Se somos espinosistas não definimos algo nem pela forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou sujeito. [...] Nós o definiremos por *longitude* e *latitude*. Um corpo pode ser qualquer coisa, [...] Chamamos longitude de um corpo qualquer o conjunto de relações de rapidez e lentidão, de repouso e movimento, entre as partículas que o compõem desse ponto de vista, ou seja, entre os *elementos não formados*. Chamamos latitude o conjunto dos afectos que preenchem um corpo a cada instante, quer dizer, os estados intensivos de uma *força anônima* ». (MP, p. 171)

O último texto sobre Espinosa « Espinosa e as três éticas » em *Crítica e clínica* insiste sobre o papel do intervalo ou do hiato : « há sempre saltos, lacunas e cortes, como características positivas do terceiro gênero » (CC, p. 187), que corresponde ao terceiro aspecto da ética, terceiro estado espinosista da luz. Artaud era primordial para essas reflexões sobre uma fissura no pensamento, um corpo sem forma, e todas as figuras do tempo que é cristalino, inapreensível, inorgânico, prematuro (intempestivo).

Referências bibliográficas

ARTAUD, A. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1978.

Oeuvres. Paris, Gallimard, 2004. Edição estabelecida, apresentada e anotada por Évelyne Grossman.

DELEUZE, G. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

_____. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

_____. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

_____. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

_____. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.

_____. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.