

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

EVELYNE GROSSMAN

Corpos hipersensíveis
Para além da diferença dos sexos

Tradução Ana Kiffer

ZAZIE  EDIÇÕES

Corpos hipersensíveis
Para além da diferença dos sexos

2016 © Evelyne Grossman

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

TÍTULO ORIGINAL

Corps hypersensibles - Par-delà la différence des sexes.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

EDIÇÃO

Laura Erber

TRADUÇÃO

Ana Kiffer

REVISÃO DE TEXTOS

Denise Gutierrez Pessoa e Fernanda Volkerling

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-05-8

Agradecemos à autora pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

EVELYNE GROSSMAN

Corpos hipersensíveis
Para além da diferença dos sexos

Tradução Ana Kiffer

ZAZIE EDIÇÕES

Corpos hipersensíveis
Para além da diferença dos sexos
EVELYNE GROSSMAN

Alguns corpos vibram ao menor contato. Percebem com extrema acuidade excitações externas as mais delicadas, toquem elas olhos, orelhas, pele ou qualquer outro órgão sensorial. Fala-se de hipersensibilidade ou de hiperestesia desde que a capacidade sensorial exacerbada, como acontece com alguns autistas, ameaça a todo momento transbordar um sujeito incapaz de travar as intrusões exteriores percebidas como muito excitantes ou dolorosas. Nesses indivíduos, cada sensação ressentida corre o risco a todo instante de transformar-se em dor aguda. Esse excesso de sensibilidade (intensidade vibratória dos sentidos, como se dizia antes) era atribuído tradicionalmente às mulheres ditas histéricas: no século 19, como evocava o Dr. Briquet, tratava-se de uma “hiperestesia histérica”; na Salpêtrière,¹ Jean-Mar-

¹ O Hospital da Salpêtrière, construído no reinado de Luís XIV, era na

tin Charcot imagina uma “hiperestesia ovariana”. Quanto aos homens hipersensíveis, são conhecidos por pertencerem a uma espécie singular e marginal, tolerada enquanto tal como sendo a dos poetas e dos artistas; nota-se neles um conjunto de traços ditos femininos, mas nós os toleramos, em virtude talvez do adágio baudelairiano: “Não menospreze a sensibilidade de ninguém. A sensibilidade de cada um talvez seja seu próprio gênio”.²

Em nossos dias essas questões se deslocaram, sem dúvida porque a injunção para dissimular as emoções adveio menos imperiosa (para os homens em particular), e são cada vez mais numerosos esses e essas que podem se confessar frágeis, emotivos, vulneráveis, até mesmo desnudados. Tratando-se menos então, neste momento, de perguntar se a hipersensibilidade é sexuada (feminina ou masculina?), e mais de questionar as mutações contemporâneas de seus usos, singularmente nos domínios onde menos se esperava vê-la: na filosofia, no pensamento crítico, nos estudos sociais. A hipersensibilidade poderia muito bem aparecer como *ferramenta de análise*, como um instrumento de conhecimento fino, a serviço de um modo de pensamento sutil, tão frágil

época da Revolução Francesa o maior hospício do mundo. Entre 1882 e 1883, a Escola da Salpêtrière, dirigida por Charcot, era considerada a mais importante na área de hipnose, e abrigou entre seus médicos estagiários o criador da psicanálise, Sigmund Freud. (N.T.)

² Charles Baudelaire. “Fusées”. *Journaux intimes* (1887). In: Claude Pichois (ed.). *Œuvres complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975, p. 661.

quanto sólido – reencontrando, a partir desse ponto, certo pensamento psicanalítico.

Conhecemos a famosa imagem de Freud que compara o organismo vivo a uma bolha protoplasmática, “bolha indiferenciada de substância irritável”, um tipo de vesícula viva que envia pseudópodes, tais como antenas, em direção ao mundo e os retrai diante de qualquer perigo.³ Esse frágil organismo arcaico deve sua sobrevivência exclusivamente à camada cortical, envelope protetor que filtra e amortece as excitações externas muito intensas que possam destruí-lo. Na representação freudiana, o hipersensível assume então uma característica celular bem aquém de toda e qualquer articulação sexuada. Assim começaria a história da organização pré-humana do vivo, em seu estado mais rudimentar: defesa contra a intrusão, adaptação criadora.

Essa imagem da bolha protoplasmática freudiana é retomada por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Uma de suas figuras chama-se o “desnudado”. Barthes o descreve assim: “Sensibilidade especial do sujeito amoroso, que o faz vulnerável, carne exposta a machucados os mais leves”. E, ainda nesse fragmento, ele precisa, citando Freud: “Sou uma ‘bolha de substância irritável’, não tenho pele (senão para carícias)”. Em Barthes, como se

³ Sigmund Freud. “Au-delà du principe de plaisir” (1920). Tradução francesa de S. Jankélévitch revista pelo autor. In: *Essais de psychanalyse*. Petite Bibliothèque Payot. Paris: Payot, p. 32.

sabe, a linguagem é tátil, ela é a ferramenta sensível que permite *tocar* o outro a distância, através de um sutil envelopamento indissociavelmente retórico e erótico: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos nas pontas das palavras”.⁴ Do mesmo modo, Gilles Deleuze descreve com fascinação as hiperestésias que deformam os corpos e borram as figuras nos quadros de Francis Bacon; o olho háptico, que se torna pincel, “potência manual desencadeada”, toque do olhar disso que ele pinta: “Assiste-se mais profundamente a uma revelação do corpo sob o organismo, que faz rachar ou inflar os organismos e seus elementos, impondo-lhes um espasmo, colocando-os em uma relação com as forças [...]”.⁵

Muitas das escritas contemporâneas – sejam narrativas ou teóricas – evocam irresistivelmente esses corpos hipersensíveis abatidos, receptivos ao mínimo estímulo exterior, imensamente deformados pela mínima emoção e ao mesmo tempo crispados

⁴ Roland Barthes. *Œuvres complètes*, vol. V. Nova edição revista, corrigida e apresentada por Éric Marty. Paris: Seuil, 2002, respectivamente pp. 127 e 103. [Salvo indicação em contrário, todas as citações de Barthes remetem a essa edição em cinco volumes, acompanhadas da respectiva página.]

⁵ Gilles Deleuze. *Logique de la sensation 1*. Paris: Éditions de la Différence, 1985, p. 102. Deleuze toma de empréstimo a noção de *háptico* (do grego *aptô*: tocar) ao historiador da arte austríaco Alois Riegl, via textos de Henri Maldiney em *Regard, Parole, Espace, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1973.

e retraídos, como que tetanizados sob uma carapaça rígida; um grau acima e encontraríamos também a carapaça rígida das “crianças crustáceos” descritas pela psicanalista britânica Frances Tustin.⁶

Proponho⁷ analisar três escritas corporais que qualifico de hipersensíveis: as de Barthes, Deleuze e Duras. Levanto a hipótese de que, em cada uma delas, se detecta uma oscilação comparável entre uma sensibilidade hipertrofiada e triunfante, e o contrário: uma sensibilidade retraída e quase queratinizada. Nota-se, por exemplo, em Barthes, a escrita sensível às nuances e o amor às estruturas; em Deleuze, a plasticidade dos afetos e a rudeza assertiva; em Duras, a onipresença das sensações e sua anestesia no seio das vitalidades despovoadas. Esses três autores testemunham, em minha opinião, de maneira exemplar, a complexidade moderna de nossa relação com o corpo e seus afetos.⁸ Além disso, a hipersensibilidade assumida e crítica torna-se em suas obras uma arma, uma ferramenta de exploração do mundo. É por aí que eles reencontram a revolução radical que Nietzsche imprime à noção de sensibilidade

⁶ Frances Tustin. *Autisme et psychose de l'enfant* (1972). Points Essais. Paris: Seuil, 1982.

⁷ Este texto é introdutório ao livro homônimo, no qual a autora desenvolve as análises aqui indicadas e/ou apresentadas, que sairá este ano pela Éditions de Minuit, na França. (N.T.)

⁸ É desse modo que a escuta das novas vulnerabilidades contemporâneas caracteriza o desenvolvimento atual dos estudos sobre o cuidado [care]. Ver, por exemplo, a obra de Frédéric Worms *Le Moment du soin* (Paris: PUF, 2010).

quando postula que a afetividade constitui a base de todo pensamento.⁹

Um pequeno desvio por Antonin Artaud, quer dizer, pela formulação psicótica e poética desse elo que percorro entre hipersensibilidade e pensamento. A emergência do pensamento, Artaud a vê na vivacidade inaugural disso que ele chama de Carne. Desde seus primeiros textos poéticos, ele opõe ao pensamento pessoal tomado de impotência um pensamento incoativo, impessoal e pulsional, que surge na Carne. Há pensamento antes que eu pense, ele sugere, e é isso que é preciso agarrar: “Existem gritos intelectuais, gritos oriundos da finura das medulas. É isso que chamo de Carne. Não separo meu pensamento da vida. Refaço a cada uma das vibrações da minha língua todos os caminhos do meu pensamento na minha carne”.¹⁰ Há, afirma Artaud, um pensamento pré-identitário que surge não em mim, mas nessa Carne que pulsa aquém do meu corpo anatômico e na qual este corpo é como que fatiado. A Carne, é preciso entendê-la como uma massa perpassada de energia, matéria impulsiva e vibrante onde se enraíza “a substância pensante”; dito de outro modo, um pré-corpo, nem masculino nem femi-

⁹ Ver, sobre esse assunto, os livros de Patrick Wotling *La Philosophie de l'esprit libre: introduction à Nietzsche* (Paris: Flammarion, 2008, pp. 18-20) e *La Pensée du sous-sol: statut et structure de la psychologie dans la pensée de Nietzsche* (Paris: Allia, 1999).

¹⁰ Antonin Artaud. “Position de la chair” (1925). In: *Œuvres complètes*. Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 146.

nino e os dois ao mesmo tempo, um pai-mãe arcaico no seio do qual o pensar se concebe – cadinho orgânico do pensamento, fora do processo geracional.

Desenvolvi, em outro momento, as relações que podem ser tecidas entre a carne artaudiana e essa que Merleau-Ponty conceituará posteriormente em sua obra.¹¹ Sem retomar aqui toda a demonstração, sublinho apenas que Merleau-Ponty apreciava a obra de Artaud a ponto de ter tido a intenção de incluir em uma de suas obras, que acabou não podendo realizar, “cinco percepções literárias: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud”.¹² Encontram-se, aliás, em *O visível e o invisível*, livro em que o conceito de carne é central, inúmeras anotações que parecem como que ecos do pensamento de Artaud no campo da filosofia. Num e noutro caso, trata-se de apoiar-se nesses territórios primordiais onde o eu não se distingue – ou ainda não – das profundezas do mundo de onde ele emerge. A carne da qual fala Merleau-Ponty é um espaço topológico feito de enrolamentos e envelopamentos, de reversibilidade entre dentro e fora, da dobra entre o corpo e o mundo. É nesse corpo que a *Fenomenologia da percepção* havia já descrito que nasce o pensamento; é nele que aparece o quiasma “que se manifesta por uma existência quase carnal da ideia, como por uma subli-

¹¹ Evelyne Grossman. *Artaud, l'aliéné authentique*. Paris: Léo Scheer, 2003, pp. 76-83.

¹² Claude Lefort (ed.). *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969, p. VII.

mação da carne”.¹³ Ideia próxima dessa, de Artaud: “Há um espírito na carne, mas um espírito imediato como um raio”¹⁴, escrevia ele nos anos 1920. Ainda mais longe, essa pele-membrana hipersensível é em Artaud, ao mesmo tempo, essa do corpo e a superfície de projeção vibrátil sobre a qual o pintor (como Uccello em seus primeiros textos) imprime o traço corporal com seu pincel-pelo:

Uma circulação de ramificações, uma treliça de veias, o traço minúsculo de uma ruga, o murmúrio de um mar de cabelos. Tudo roda, tudo é vibrátil, e vale como o olho despojado de seus cílios. [...] Assim você pode fazer todo o tour desse ovo que pende entre as pedras e os astros, e que sozinho tem a animação dupla dos olhos.¹⁵

Os três autores dos quais falo aqui são aparentemente muito distantes de Artaud: Duras o ignora; Barthes não gosta dele; Deleuze, só ele, se aproxima do “esquizofrênico”. O que está em jogo, portanto, nessas três escritas tão diferentes é precisamente a paciente reinvenção das novas subjetividades criadoras: subjetividades hipersensíveis e impessoais, menos distantes do que poderíamos supor da carne de Artaud, esse “pesa-nervos” onde, como se sabe, ele recoloca o anagrama sensível do pensamento.

¹³ Claude Lefort (ed.). *Le visible et l'invisible* (1964). Reedição. Coleção Tel, vol. 36. Paris: Gallimard, 1979, p. 191.

¹⁴ “Position de la chair”. Op. cit., p. 147.

¹⁵ “Uccello, le poil” (1926). In: *L'Art et la mort*. Op. cit., pp. 198-99.

Nada é menos pessoal que um afeto, sublinha Deleuze, retomando a lição de Spinoza. Além disso, os agenciamentos criadores que inventam essas escritas não se inscrevem no ordinário da diferença sexual que por tanto tempo dividiu procriação (feminino) e criação (masculino). Barthes esforçou-se para definir uma escrita do Neutro fora do engendrar paterno; da mesma maneira, a concepção do casal Deleuze-Guattari de um novo tipo de escrita conceitual a dois experimenta um modo de gerar inédito, esse de uma obra transubjetiva, fora do fantasma familiar edípico; do mesmo modo, Duras explora com uma selvageria desconcertante as figuras do incesto e os amores proibidos, desfazendo as oposições normativas entre homens e mulheres, natureza e cultura, construindo a obra de uma “despessoa” que teria o nome Duras (nome dela, não o seu nome). Em se tratando do engajamento de Duras nas reflexões feministas da época, da retomada por Deleuze-Guattari do conceito de “corpo sem órgãos” inspirado em um Antonin Artaud revisto através de Proust, postulando uma “transexualidade microscópica a n sexos” no interior de cada sujeito, ou ainda do imaginário de um gozo textual pelo Neutro em Barthes, cada um deles explora essa poeira dos signos afetivos despercebidos para muitos de nós, esses corpúsculos textuais que permitem inventar outras modalidades criadoras estranhas à habitual divisão sexual. É assim que o hipersensível convida a explorar territórios sutis pouco a pouco descobertos.

Que esses três autores tenham ou não se encontrado não é o que aqui nos interessa. Quando Barthes participa, no início dos anos 1960, do projeto de uma revista internacional com Blanchot e Vittorini, ele vai mais de uma vez ao apartamento de Duras e Mascolo, na rue Saint-Benoît. Deleuze é convidado para o seminário de Barthes, um e outro se cruzam no colóquio sobre Proust (que Duras, como sabemos, lê com paixão). Barthes tantas vezes cita Nietzsche através da leitura que dele fez Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*; Duras leu *Michelet*, de Barthes;¹⁶ Deleuze, por sua vez, homenageia em *A imagem-tempo* a modernidade do cinema de Duras. Interseções aleatórias de trajetórias; o essencial está alhures. Está, por exemplo, nessas frases soltas que Deleuze consagra a Barthes em seu *Diálogos* com Claire Parnet, em 1977. Barthes, sugere Deleuze,

[...] partiu de uma concepção de significantes para advir mais e mais 'passional', donde parece elaborar um regime ao mesmo tempo aberto e secreto, tanto mais coletivo por ser o seu: sob a aparência de um léxico pessoal, uma rede sintática aflora, e sob essa rede uma pragmática de partículas e de fluxos, como uma cartografia

¹⁶ Catherine Rodgers pensa que é possível que Duras tenha lido ou relido Michelet à luz das análises de Barthes. “De fato, Robbe-Grillet, numa conversa privada, me disse ter feito com que Duras lesse Barthes.” Catherine Rodgers; Raynalle Udris (orgs.). *Duras: lectures plurielles*. Amsterdã: Rodopi, 2004.

reversível, modificável, colorível de todos os modos e maneiras.¹⁷

Mesmo que essa suposta evolução de Barthes do significante ao passional possa ser discutida, veremos mais adiante (esse é precisamente o objeto do *approach* do hipersensível), o fato é que Deleuze nota como Barthes soube ultrapassar as oposições simples entre enunciação subjetiva e tecido impessoal de partículas sensíveis.

Relê-los a partir do ângulo do hipersensível convida, por exemplo, a revisitar os territórios da histeria e essa fundamental hesitação entre o feminino e o masculino que Freud via aí posta em todas as coisas. O que ele, com efeito, demonstrava dos fantasmas bissexuais na histeria (trata-se de reler seu famoso artigo de 1908, “Os fantasmas histéricos e sua relação com a bissexualidade”) pode sem dúvida ajudar a repensar a nova articulação que traçam esses três autores entre hipersensibilidade criativa e exploração de novas desidentidades sexuadas.¹⁸

¹⁷ Gilles Deleuze; Claire Parnet. *Dialogues* (1977). Champs Essais. Paris: Flammarion, 1996, p. 138.

¹⁸ Remeto o leitor à noção de desidentidade que desenvolvi no livro *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux* (Paris: Éditions de Minuit, 2004, pp. 113-15) enquanto movimento de abandono das nossas identificações a uma imagem/miragem narcísica estratificada (meu pai, minha mãe, este outro diante de mim, meu semelhante, este homem/esta mulher que eu encarno), invenção de figuras plurais, provisórias, de uma identidade em movimento: essas identidades [Em francês, *des identités*, trocadilho que permite indicar desidentidades nessas identidades múltiplas. (N.T.)].

Nesse sentido, eles se inscrevem nesse profundo remanejar das definições ou das indefinições do corpo que permeia o pensamento moderno.¹⁹

O histérico, escreve o psicanalista J.-D. Nasio,

Instala no corpo do outro um corpo novo tão libidinalmente intenso e fantasmático quanto seu próprio corpo histérico. Isso porque o corpo histérico não é seu corpo real, mas um corpo de sensação pura, aberto ao fora como um animal vivo, um tipo de ameba extremamente voraz que se alonga em direção ao outro, toca-o, despertando nele uma sensação intensa e dele se nutrindo. Histericizar é fazer nascer no corpo do outro um foco ardente de libido.²⁰

Essa nova definição de histeria entendida como energia erótica que expande ao fora a presença intensa de um corpo libidinal permite ver mais claramente esse movimento através do qual Artaud já

¹⁹ Sobre esse tema, ver também o livro de Pierre Lévy *Qu'est-ce que le virtuel?* (Poche Essais. Paris: La Découverte, 1998). Ele sublinha a existência atual de um imenso hiperorganismo híbrido e mundializado virtualmente criado pelos enxertos que organizam a circulação dos órgãos entre os corpos humanos, entre os mortos e os vivos, de uma espécie à outra. Os implantes e próteses embaçam as fronteiras entre o mineral e o vivo, olhos (córneas), esperma, óvulos, embriões são socializados, mutualizados, preservados nos bancos especiais; um sangue desterritorializado escorre entre os corpos e através de uma enorme rede internacional que irriga hiperorganismos coletivos de uma humanidade que estende seus tecidos quiméricos entre as epidermes e os espaços, para além de fronteiras e oceanos.

²⁰ J.-D. Nasio. *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse* (1990). Petite Bibliothèque Payot. Paris: Payot, 2001, p. 22.

buscava encontrar, na noção de crueldade, a existência de forças capazes de alcançar diretamente o corpo sensorial do espectador (“é pela pele que faremos entrar a metafísica nos espíritos”). Desse modelo de gozo histórico, indiferente a toda e qualquer marcação sexuada, Artaud retomava a potência da conversão, essa transformação da energia libidinal em enervação somática: as palavras, dizia Lacan, podem “engravidar o histórico”; as palavras, sugere Artaud, são forças que tocam os corpos; toda emoção tem base orgânica, ele repete. A histeria tem então dois corpos. Um é esse corpo hipererotizado, corpo de sensação pura que lança em direção ao outro seus pseudópodes amebianos. O outro, um corpo anestesiado, frígido, distante, animado por uma profunda repulsa por todo contato carnal. Esse nojo do corpo dito “orgânico” em proveito de um corpo anorgânico, de um corpo sem órgãos concebido como massa indiferenciada de sensações, somente ele capaz de alcançar um gozo sem limites, Gilles Deleuze partilha com Antonin Artaud (por mais que isso desagrade aos deleuzianos, que algumas vezes não querem ver nessa filosofia de forças e fluxos o que nela evita o corpo biológico). Ora, nesse ponto é preciso sublinhar que tanto um quanto outro exploram o mesmo paradoxo: como alcançar o outro (o leitor, o espectador), como afetá-lo, como projetar nele sensações, esse gozo, que eu sofro para sentir? Crueldade em Artaud, afeto como lógica de forças, intensidade de vida em Deleuze. Em ambos,

a mesma recusa de um representado que deixaria o espectador indiferente.

Assim Deleuze dirá a propósito da pintura de Bacon: não se trata mais de pintar formas, mas de “captar forças”. Bacon, acrescenta ele, do mesmo modo que Cézanne, não busca representar os objetos a distância: ele pinta os corpos vivenciando as sensações. O que é a sensação? É precisamente o que transforma as formas, o que deforma os corpos. O pintor faz aparecer visualmente uma “figura multissensível”, escreve Deleuze. O que interessa a Bacon “não é exatamente o movimento, mesmo que sua pintura mostre o movimento intenso e violento. Mas, no limite, é um movimento parado, um espasmo, que testemunha [da] ação *sobre o corpo de forças invisíveis*”. Como pensar essa insistência transbordante da presença que Deleuze nomeia “o afeto” e que tende, como em Artaud, a agir ele também “diretamente sobre o sistema nervoso”.²¹

Essa força da sensação, em Deleuze, não é o sentimento, mas sim, como sabemos, aquilo que o ultrapassa. Ele insiste nisso, a histeria não é essa do pintor, é a da tela. Não é a do ator, acrescenta Artaud, é a da cena teatral: “A ação irá desfazer o círculo, ampliará sua trajetória de estágio em estágio, de um ponto a outro, paroxismos nascerão de

²¹ Gilles Deleuze. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Op. cit., pp. 31-36. Por sua vez, Artaud afirma a propósito do espectador do seu teatro: “seus sentidos e sua carne estão em jogo”. *Œuvres*. Op. cit., p. 228.

repente, acendendo como incêndios em diferentes lugares [...]”.²² Cena histórica? O que Duras nomeia “câmara de eco”, “câmara negra”, onde se cruzam as trajetórias das vozes e dos corpos:

Ligam de repente no hotel. Não se sabe quem. Grita-se um nome de uma sonoridade insólita, perturbante, feita de uma vogal chorada e prolongada, de um a do Oriente e de seu tremular entre as paredes vitrais de consoantes mal conhecidas, de um t ou por exemplo de um l.²³

Do que se trata, afinal, nesses três autores – Barthes, Deleuze, Duras? De expandir o campo das nossas percepções e afetos, de inventar um espaço transindividual (artista e espectador, autor e leitor) que nos abra a um outro corpo de sensação, nem o meu, nem o outro, a provar, a viver, a pensar – um corpo onde nossas subjetividades – onde um tempo – se desfaçam e se recomponham, diferentes. Os corpos de escrita que eles experimentam dominam a força das pulsões segundo uma outra lógica que não essa da abrupta oposição binária de masculino e feminino. Eles reinventam corpos estranhos, decompostos e fluidos, configurações relutantes ao nosso pensamento ordinário: espaço do neutro (Barthes), câmara de eco (Duras), disjunções inclusivas (De-

²² Antonin Artaud. Op. cit., p. 563.

²³ Marguerite Duras. *Les yeux bleus cheveux noirs*. Paris: Éditions de Minuit, 1986, p. 11.

leuze). Eles reabilitam a “finesse”, a sutileza de um corpo não mais representado como objeto, mas vivido como experimentando sensações, atravessado e disjuntado por elas, religado diferentemente, amorosamente. Como o narrador proustiano relido por Deleuze, que nos ensina a ser sensível às impressões e qualidades finas, imperceptíveis. Sensibilidade, sensações, impressões, nebulosas de signos que nos penetram e que nós ressentimos, como em Proust, que os três releem incansavelmente. Daí essa esplêndida decifração deleuziana das vibrações sensitivas das faces de Albertine, a cada vez decompostas e recompostas num beijo:

E mais ainda no trecho exemplar do beijo em Albertine, conjunto móvel no qual, tal como um ponto singular, faísca um sinal facial; ali, à medida que os lábios do narrador se aproximam da bochecha, o rosto desejado passa por uma série de planos sucessivos aos quais correspondem outros tantos de Albertine, enquanto o sinal salta de um para o outro: finalmente, o empastelamento final, onde o rosto de Albertine se desencaixa e se desfaz, e onde o narrador, ao perder o uso de seus lábios, de seus olhos e de seu nariz, reconhece “através desses sinais de-testáveis” que ele está beijando o ser amado.²⁴

²⁴ Gilles Deleuze. *Proust et les signes* (1964). Reedição. Paris: PUF, 1996, p. 212.

Corpos inextricavelmente penetrantes/penetrados, rosto-paisagem desfeito de Albertine, ou ainda de Duras, rosto-miragem e mar líquido, fluxo longo de formas abertas entre masculino e feminino, sempre em instância de abandono, de separação:

Você olha novamente. O roto está entregue ao sono, dorme como as mãos. Mas o espírito aflora ainda à superfície do corpo, percorre-o por inteiro, e de tal maneira que cada uma das partes desse corpo é por si só testemunha de sua totalidade, a mão como os olhos, o abaulamento do ventre como o rosto, os seios como o sexo, as pernas como os braços, a respiração, as têmeoras, as têmeoras como o tempo. Você retorna ao terraço diante do mar negro.

Há em você soluços cujo motivo você desconhece. Estão represados ao seu lado, não podem alcançar-lhe para serem chorados por você.²⁵

Conhecemos a famosa imagem proposta por Deleuze desse narrador proustiano “dotado de extrema sensibilidade”, que advém aranha tecendo minuciosamente a tela de um livro em vias de ser escrito: “Em um dos extremos de sua teia, ela [a aranha] recolhe a menor vibração que se propaga até o seu corpo em onda intensiva, e que a faz bascular no lugar necessário”.²⁶ Hipersensibilidade do narrador-a-

²⁵ Marguerite Duras. *La Maladie de la mort*. Paris: Éditions Minuit, 1982, pp. 26-27.

²⁶ Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Op. cit., p. 218.

ranha como do leitor-escritor em Barthes. Reencontrar essas ondas de diferenciação fina no tecido dos textos permite assim a Roland Barthes reabilitar isso que aparece em cada um de nós como uma fraqueza a ser superada: a fragilidade, a vulnerabilidade. Qualidades ditas femininas? Isso que noutro tempo os homens deviam evitar, preservando suas impenetrabilidades – esse tabu fundador de toda diferenciação. Explora-se com ele uma outra concepção das diferenças sexuais, moventes, paradoxais: uma outra ideia do neutro. Ele eleva assim ao patamar da ferramenta crítica uma hipersensibilidade receptiva e criativa que é como que o inverso da carapaça em que todo mundo se fecha pensando se proteger... até o risco da esterilidade.

Princípio efetivamente moral: como superar de maneira abrupta se tudo é infinitamente complexo e indescritível? A nuance em Barthes é o oposto dos discursos dogmáticos, autoritários, isso que ele denominava a arrogância do saber (assim como a violência da língua). Aprendeu-se pouco a pouco a ver aí um desafio lançado a toda autoridade paterna: uma lei que permita a sucessão dos pais, foi também esse o papel da nuance em Barthes. Seu primeiro curso no Collège de France não se chamava “Como viver junto”? Quer dizer: segundo qual lei não exclusivamente paterna é preciso que nos reinventemos? Segundo qual lógica que não essa da eterna divisão sexual que opõe a doçura receptiva de uns às forças de penetração de outros? Questão que per-

correu uma época, sem dúvida, e que eles colocaram finalmente em termos mais distantes, Deleuze, Derrida, Foucault e igualmente algumas mulheres pouco preocupadas em encarnar a força fálica do poder intelectual da época, como Marguerite Duras, que encenava ousadamente a idiotice. Questão que deixo em suspenso (é sua própria definição que exige imaginar a suspensão das oposições) e que é preciso incansavelmente retomar.

Não se pode evocar os corpos hipersensíveis das escritas modernas sem se interrogar um instante sobre a relação que eles entretêm com o que o filósofo Jacques Rancière chama de “a partilha do sensível”. É preciso antes de mais nada lembrar a forte teoria política que ele construiu em torno dessa noção de “partilha” em seu duplo sentido de corte e de junção. Partilhar, com efeito, é antes de mais nada dividir, separar em partes ou partidos (partilha das vozes, partilha dos bens entre herdeiros, linha de partida das águas...). Mas rapidamente partilhar é tomar parte, sentir junto (partilhar a comida, partilhar o prazer ou as ideias).

Dessa divisão que desemboca num colocar em conjunto, Rancière reivindica explicitamente a herança aristotélica: o homem é político porque possui a palavra, que põe juntos o justo e o injusto, enquanto o animal tem somente a voz, que assinala o prazer e a dor. Barulho animal de um lado, palavra humana do outro: velha partição que todos conhecem. Rancière, de sua parte, sublinha: o homem é

um animal que se desvia pela palavra, pelo excesso de palavras disponíveis em relação às coisas a serem nomeadas. É um animal político porque dispõe do poder de colocar em circulação essas palavras em excesso, palavras sem utilidade prática direta. Mas também, em outro sentido, é um animal político porque essa capacidade falante é incessantemente contestada, denegada por esses que se proclamam os mestres das designações e classificações.²⁷ A “partilha do sensível” é então essa reconfiguração entre o dizível e o visível, as palavras e os corpos que constroem um novo campo de percepção comum. É nisso precisamente que há uma natureza poética da política enquanto atividade de reconfiguração dos dados sensíveis. A “partilha do sensível”, como precisa Rancière, tem múltiplas retomadas, ela é o que separa o sensível – o mundo comum vivido – do sensorial – o sistema de resposta aos estímulos.

É evidente que Jacques Rancière traz para a literatura e as artes – do século 19 e início do século 20 em particular – um olhar extremamente esclarecedor quanto a seus entrelaces políticos e sociais. Ele subverteu incansavelmente isso que antes se chamava de *approach* político da literatura, conjunto um

²⁷ Sobre tudo isso que percorre a obra de Rancière, ver por exemplo, *Le partage du sensible*, La fabrique éditions, 2000 (“Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives”, p. 12); *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004; *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007; *Et tant pis pour les gens fatigués, entretiens*, Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

pouco esquecido das teorizações marxistas, dando-lhe uma força interpretativa e uma nova riqueza. Suas análises dos romances de Flaubert, Balzac, Tolstói ou Proust, os escritos de Mallarmé ou de Brecht, para citar apenas alguns exemplos, enriqueceram consideravelmente a percepção que temos de sua ancoragem social e de sua força de transformação histórica. Indo ainda mais longe, posto que é a uma reversão que ele nos convida, o que é a literatura para Rancière? Um regime histórico da arte de escrever que esfumaça as velhas distinções entre o mundo da arte e a vida prosaica, entre o bom gosto e o trivial da vida ordinária, um regime novo da verdade e cito aqui algumas das definições que ele retoma aqui e ali nos seus textos e entrevistas. Um de seus maiores focos de interesse foram as grandes políticas sociais emancipatórias dos séculos 18 e 19 e a “promoção democrática da vida de alguns” que elas encorajaram em diversos níveis. É preciso reler suas páginas efervescentes sobre Emma Bovary, “encarnação assustadora de um novo apetite democrático”, ou ainda a passagem a propósito da vida como potência das palavras em Proust (paradoxalmente, talvez poucos filósofos tenham feito tão bela homenagem à literatura quanto Jacques Rancière):

A literatura, como tal, nasceu da inversão (reversão) poética que colocou a interpretação da vida no lugar da lógica das ações. A vida, no sentido forte do termo – não mais como o curso empírico das coisas, mas como

a força (a energia) que domina os indivíduos e as coletividades – é, portanto, seu próprio objeto. [...] Quais são essas forças? Uma delas já foi de há muito identificada: o poderio das palavras. As palavras são aqueles seres incorpóreos que detêm o poder de arrancar as vidas de seu destino natural. E é assim que pessoas comuns, já suficientemente ocupadas com as preocupações de viver, de ganhar a vida e de reproduzi-la, se deixam arrebatadas por palavras tais como “liberdade” “ou igualdade” e passam a querer ser ouvidas a respeito de assuntos do governo que não são de sua competência.²⁸

Para Rancière, então, se a arte diz respeito à política, é porque ela opera uma redefinição do espaço material e simbólico instituindo um sensível comum; dito de outro modo, uma experiência estética e vital *partilhada* que se opõe à antiga relação de dominação em que somente as pessoas “refinadas” acreditavam poder afirmar a superioridade de sua sensibilidade sobre aquela, bruta, dos proletários.

Tocamos aqui num ponto central, esse do desacordo fundamental que separa Rancière da estética deleuziana, mas que sobretudo o impede de ver, na medida justa, esses corpos hipersensíveis que busco definir. Conhecemos a pesada crítica da estética deleuziana sobre a qual se debruça Rancière em muitos de seus textos. O que ele acusa? Para retomar seus termos: uma metafísica da literatura que rein-

²⁸ Jacques Rancière. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, p. 77.

troduz uma transcendência no seio do pensamento da imanência, uma concepção de um sensível puro, excedente sobre o senso comum (isso que Deleuze chama de intensidade) que seria uma leitura desviada do sublime kantiano.²⁹ Dito de outro modo, em termos mais diretos, uma concepção finalmente aristocrática da arte, na qual só o artista (assim como seus domínios respectivos, o filosófico e o científico, segundo essa trilogia heroica que Deleuze institui) pode entrar em contato com as forças inumanas capazes de nos “dar novamente o infinito”. Por aí arriscaríamos não somente reencontrar o velho esquema dessimétrico do senhor e do escravo, do burguês e do proletário que Rancière combate, mas sobretudo a obra de arte reencontraria essa tentação da desmedida sobre-humana, essa proximidade com a doença mental (ainda no esquema romântico), de onde ela tanto penou para sair.

É forçoso reconhecer com Rancière como Deleuze, em seus *élans* mais líricos e comoventes, sublinha de bom grado a proximidade dos grandes criadores com a desmesura, a loucura e o caos. Por exemplo aqui, em *O que é a filosofia?*:

²⁹ Sobre o ser sensível enquanto intensidade em Deleuze – “exercício transcendente da sensibilidade” –, ver *Différence et répétition* (Paris: P.U.F., 1968). Sobre a recusa por Rancière da interpretação do “sublime” kantiano em Deleuze e Lyotard como experiência sensível de uma desmedida, de uma potência inumana da vida, ver, entre outras coisas: “Les Confidences du monument: Deleuze et la ‘résistance’ de l’art”. In: B. Delas; H. Micolet; Nantes (orgs.). *Deleuze et les écrivains*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 479-91.

A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só venceremos a esse preço. Eu mesmo, por três vezes vencedor, tive de atravessar o Aqueronte. O filósofo, o sábio, o artista, parecem estar retornando da terra dos mortos. [...] O artista traz de volta do caos *variedades* que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas que, pelo contrário, erguem um ser do sensível, um ser da sensação, em um plano de composição orgânica capaz de recuperar o infinito.³⁰

Retorno à estética romântica, diria Rancière, elogio da loucura que só conduzirá à “ausência de obra”, para retomar a fórmula de Foucault a propósito da loucura de Nietzsche ou de Artaud. Rancière precisa: “O destino da obra encontra-se suspenso em direção à outra figura do ‘espiritual’: a imanência no pensamento disso que não pensa, o sem fundo da vida indiferenciada, não individual, a poeira dos átomos ou os grãos de areia”. Ou ainda, um pouco mais adiante: “A análise de Deleuze [...] se estabelece nas zonas da piedade, quer dizer, da simpatia com a vida inindividuada, vizinha da loucura, e da perda de todo mundo”.³¹

³⁰ Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit, 1991, p. 190.

³¹ Jacques Rancière. “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” In: E Alliez (org.). *Gilles Deleuze: une vie philosophique*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo, 1998, pp. 535-36.

Rancière sustenta firmemente sua teoria de um sensível construído simbolicamente e partilhável por cada um. A arte abre novas maneiras de ver, de sentir, que modificam o visível e o perceptível comuns. Fato. Mas o que se passa quando essa construção simbólico-política partilhada falha? Quando pouco a pouco as regras enfraquecem, ou advêm ineficazes? De fato o filósofo diagnostica a perturbação que afeta nossas sociedades contemporâneas, nas quais os processos de simbolização do comum que ele havia descrito funcionam de modo cada vez pior. Não resta senão constatar, diz ele, “um fenômeno de dessimbolização da ordem social”, e também de perda da subjetividade política. E acrescenta:

Conceitos como movimento operário ou proletário foram fundados sobre a visibilidade de uma declaração de fronteiras, de partilhas e de lugares [...]. Ora, na situação presente, a barreira é como que denegada, inconsistente, colocada em lugar nenhum. No fundo, a dificuldade é constituí-la, porque ela justamente intervém apenas sob a forma do fora. Há uma forte subjetivação política onde uma sociedade está interiormente estruturada por certo número de barreiras que podem se tornar visíveis e advir o convite para o combate. [...] Um sujeito político é alguém que está ao mesmo tempo dentro e fora, que mostra que ele é de fato excluído por isso mesmo que pretende incluí-lo, e que, inversamente, ele faz parte disso que o exclui. A categoria do trabalho prestou-se de maneira exemplar a essa dupla demonstração. Talvez

seja essa força de relação interna ao dentro e ao fora que falha hoje.³²

Pode ser então precisamente por fidelidade a essa generosidade de uma partilha entendida como pôr junto, em comum, que Rancière não se decide por desconstruir a outra partilha, essa divisão estruturante das oposições binárias, o corte simbólico homem X animal, simbólico X vida indiferenciada, natureza X cultura, para retomar essa antiga divisão que a antropologia contemporânea recusa.³³ Nesse ponto, sua aproximação permitiria pensar as microdivisões moventes, fluidas, esses ínfimos movimentos e percepções sutis que afetam os sujeitos modernos menos claramente diferenciados e identificáveis que a maior parte desses que ele estuda?

Ainda de modo mais preciso: teriam esses escritores e artistas modernos dos quais falo retomado o “tecido sensível de Madame Bovary” que Jacques Rancière analisa com brio na *Política da literatura*, esse universo de sensações finas, essa fermentação incessante de átomos e corpúsculos que ele descreve como sendo a tentação da qual deveríamos nos

³² “Xénophobie et politique”. Entrevista com Yves Sintomer (2000). In: *Et tant pis pour les gens fatigués*. Op. cit., p. 202.

³³ Ver, por exemplo: Philippe Descola. *Par-delà nature et culture*. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 2005; Bruno Latour. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (1991). Poche/ Sciences Humaines et Sociales. Reedição. Paris: La Découverte, 2006; Jean-Marie Schaeffer. *La Fin de l'exception humaine*. NRF Essais. Paris: Gallimard, 2007.

livrar? Emma, ela, teria sucumbido. Lembremos da argumentação de Rancière. Por que Flaubert matou Emma Bovary? Porque ela confundia a literatura com a vida. Seu erro? A estetização da vida cotidiana. Tal como o diabo em *A tentação de Santo Antônio*, Emma é essa que conhece as formas da vida impessoal, pré-individual, onde o uno se dissolve em partículas e onde o dentro e o fora se fusionam. Daí o que se passa, comenta Rancière com sutileza, “glóbulos azuis sobre as ondulações do sol ou nos penachos de poeira levantados pelo vento. Aí está o que sentem os personagens e o que provoca a beatitude: um puro fluxo de sensações”.³⁴ Ora, o personagem (todo um qualquer também) não pode se arriscar a fundir-se no sensível impessoal onde reinam essas hecceidades deleuzianas; é preciso que ele tenha uma vida, uma história, e não essa flutuação nos tecidos dos microacontecimentos, onde toda individualidade humana se dissolve. Traduzindo: é preciso uma estruturação narrativa, uma identidade psicológica. Um lacaniano diria: uma estrutura identitária ancorada no simbólico, sob risco de soçobrar nas flutuações e fusões psicóticas. E Rancière, para concluir sua efervescente demonstração: Emma, a tentadora (o sonho flaubertiano do impessoal?), deve então desaparecer para que o personagem romanesco viva.

³⁴ “La mise à mort d’Emma Bovary”. *Politique de la littérature*. Op. cit., pp. 72-73.

Minha hipótese é a seguinte: talvez Deleuze, Barthes e Duras tenham justamente tentado, cada um à sua maneira, escrever e pensar esse “puro sensível” da vida pré-pessoal, da qual Rancière repete que devemos nos separar para escrever e pensar, “esse mundo sensível puro, do sensível sentido pelas pedras, as árvores, a paisagem ou um momento do dia”.³⁵ Melhor ainda: seria precisamente a exploração dessas hecceidades pré-individuais, dessa poeira das microssensações, que informa o tecido sensível da escrita deles. O hipersensível se compreenderia não como uma postura heroica sobre o modo revolucionário das vanguardas políticas ou literárias (e podemos de fato partilhar da desconfiança de Rancière das formas dominadoras das vanguardas cheias de lições a dar), mas como um desafio sustentado, o de explorar novas paragens sutis das modernas desidentidades, suas estruturações flutuantes, plásticas.

Muito frágeis para o heroísmo ou lúcidos demais, o hipersensível tenta justamente nomear a extrema intensidade de uma vulnerabilidade comum. Ele nesse ponto parece o Meidosem de Henri Michaux, esse signo gráfico, homem e mulher indistintamente: “Em seu corpo espartilhado para sentir o ressoante, em direção a um mundo onde até o suor é sonoro, ele busca o drama viajante que sem trégua circula em torno de si e de seus irmãos, meidosems

³⁵ “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”. Op. cit., p. 535.

inquiets que nem sabem o que agarrar”.³⁶ No entanto ele persiste e acena.

³⁶ Henri Michaux. “La vie dans les plis”. In: Raymond Bellour; Ysé Tran (eds.). *Œuvres complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 2001, p. 214.

EVELYNE GROSSMAN é professora e diretora da Escola Doutoral em Língua, Literatura, Imagem, Civilização e Ciências Humanas na Universidade de Paris 7 – Denis-Diderot. A autora, que trabalha com escritas contemporâneas ou, como sugere, ‘escritas- limite/limitrofes do século XX’, vem dedicando-se à pesquisa de autores como Artaud, Beckett, Joyce, Michaux, Derrida, Deleuze, Duras entre outros (*Artaud/Joyce, le corps et le texte*. Nathan, 1996; *La défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*. Minuit, 2004), assim como à reedição das Obras Completas de Antonin Artaud (*Oeuvres d’Antonin Artaud*. Gallimard, Quarto, 2004). Seus trabalhos atravessam de forma consistente e contundente diferentes domínios do pensamento contemporâneo - literatura, artes, filosofia e psicanálise. Sem restringir sua crítica ao comportamento disciplinar, Evelyne acaba por efetuar um cruzamento entre o pensamento crítico e o pensamento clínico (*L’angoisse de penser*. Minuit, 2008) que não se define como uma leitura biográfica dos autores, mas que não se furta à reflexão das relações entre o pensamento e a vida, como se poderá também notar nesse capítulo do seu próximo livro, ainda inédito na França, *Corpos hipersensíveis* (Minuit, no prelo), que traduzo agora para a Zazie Edições.