

Estevan de Negreiros Ketzer

Escritura, Rasura e Arremesso!

Desconstruir a poética em Antonin Artaud e David Nebreda

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura.

Prof.º Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2013

ESTEVAN DE NEGREIROS KETZER

**ESCRITURA, RASURA E ARREMESSO! DESCONSTRUIR A
POÉTICA EM ANTONIN ARTAUD E DAVID NEBREDÁ**

Dissertação apresentada como
requisito para obtenção do grau de
Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Faculdade
de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 11 de janeiro de 2013

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS



Profa. Dra. Marta Regina de Leão D'Agord - UFRGS



Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza - PUCRS

Ao que está por vir...

AGRADECIMENTOS

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa cedida na realização desse trabalho.

A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela experiência de crescer nesta instituição e contribuir na minha formação e no meu caminhar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela possibilidade de desenvolver uma pesquisa em interface com a filosofia e a psicologia, minhas duas companheiras nessa jornada.

Aos incentivos poéticos e a toda ajuda prestada na realização de muitos projetos hoje consistentes, meu grande agradecimento para Ana Maria Lisboa de Mello com toda a minha admiração e respeito.

Ao meu querido orientador Ricardo Araújo Barberena, por todos os incentivos, acreditando na proposta de agremiação entre saberes diferentes, pela vontade de mostrar a qualidade desta pesquisa e estar sempre propositivo, motivando meu trabalho.

Com toda a dedicação de leitura e trazendo muito afeto a esta pesquisa, meu especial agradecimento ao professor Ricardo Timm de Souza, seu olhar sensível ao ser humano e a leitura atenta à primeira versão deste escrito proporcionaram a imersão do pensamento filosófico deste trabalho.

Ao grande mestre, com muito carinho, Edson Luiz André de Souza, parte desse trabalho com teu sorriso acolhedor e uma sábia escuta, obrigado por estar sempre perto.

Aos amigos muito presentes os quais compartilhei muito do que sou e estou criando na vida, Augusto Paim, Caroline Becker, Moema Vilela e Daniel Fraga, obrigado por estarem tão perto e trocarem tanto nessa jornada, confortando com letras quentes um mundo repleto de insípida frigidez, eu os levarei sempre comigo!

Aos amigos Alexandre Pandolfo e Manuela Mattos pelo grande diálogo e pela amizade que nos possibilita sair da teoria e ir ao mundo dos homens com a força indispensável a todos.

Ao casal do meu coração, Joana Paula Bierhals e João Batista, meus amigos desde sempre prontos a me acolherem. Tantas conquistas com tanta troca transformadora nesses anos.

Um muito particular agradecimento ao amigo Maurício Ragagnin Pimentel pela disponibilidade e pela hospitalidade, ajudando-me a construir um lugar no mundo.

Aos grandes amigos Danielle Braga Luz e Felipe Vargas, por terem feito uma clínica com intensidade e verdade, mesmo na eminente crise de tudo a nossa volta mostram jeitos de

praticar, pensar, unindo tudo isso a uma sensibilidade essencial ao meu trabalho e à minha vida.

A minha analista Cláudia Giacomet De Carli, por me apontar as letras “vazias” e as letras “cheias”, estando sempre perto silenciosamente, meu mais sincero agradecimento do fundo da alma.

A minha família: meu pai, Nei Pflug Ketzer, pelo reencontro depois de muitos anos; Omero Pereira da Costa, pela ajuda que vem do coração; Gabriel de Negreiros Ketzer, meu irmão, meu amigo, desbravando esses caminhos do cotidiano com todo o corpo; e, minha mãe, Maria Adelaide Negreiros, a me ensinar a olhar de frente os momentos difíceis da vida.

A Ivi com todo o meu amor. Nosso aprendizado, nossa integridade e a vida que queremos construir desconstruindo.

E a todos os pacientes dessa pesquisa, presentes com seus tormentos, medos, angústias, carinhos, risadas. Eu também enlouqueci com vocês. Entramos juntos nesse emaranhado de letras para resgatar o que fosse possível. Para isso também escrever literatura, uma ficção, a nossa escrita no mundo, base da outra escrita, a escrita do outro, diferença essencial dessa incessante jornada (po)ética... até o fim e de todo o coração com vocês!

RESUMO

É delineado um estudo acerca da textualidade poética nos poemas de Antonin Artaud e nos escritos desenhados de David Nebreda. Utiliza-se a hermenêutica da diferença pela via da desconstrução de Jacques Derrida. Em cada um dos autores são examinados três pontos teóricos: primeiro, através da articulação do conceito de escritura e sua derivação em *diferença*, rastro e hímen, a partir da desconstrução; em seguida, é pensado o conceito de psicossomática dentro de uma perspectiva psicanalítica, cujo como corpo e psiquismo causam forte interferência; por fim, o conceito de subjétil é examinado em uma dimensão de enlouquecimento e de perda da racionalidade na produção estética contemporânea, pois há o fracionamento da atividade poética com a sua tentativa de adicionar um suporte pictográfico aos textos, dismantelando a percepção tradicional de leitura separada dos processos subjetivos. Busca-se uma leitura dos textos em que a implicação do intérprete se faz premente em um jogo específico com a loucura, tanto na clínica quanto na análise pessoal do pesquisador, de forma a traçar um paralelo unido à atividade artística de Artaud e Nebreda.

Palavras-chave: Artaud. Nebreda. Escritura. Desconstrução. Psicossomática. Subjétil.

ABSTRACT

It's sketchy a study about of poetic textuality in the Antonin Artaud's poems and in the David Nebreda's designed writes. Used the hermeneutics of difference by the way of Jacques Derrida's desconstruction. In each of authors are examined three theoretical points: first, beyond articulation of scripture concept and its derivation in *difference*, trail and hymen, from desconstruction; next, it's thought the psychossomatic concept inside of a psychoanalytical approach, whose body and psychic cause strong interference; by the last, the subjectile concept is examined in a dimension of madness and loss of rationality in contemporary aesthetic production, for there is the subdivision of poetic activity with its add attempt a pictographic support to texts, dismantling the standard perception of reading separated from subjective process. Looking up a reading which interpreter implication is important for a specific play with madness, both in the clinic as in the researcher personal analysis, in order to draw a parallel attached to artistic activity of Artaud and Nebreda.

Keywords: Artaud. Nebreda. Scripture. Desconstruction. Psychossomatic. Subjectile.

Todo o sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia de pensamento.

Antonin Artaud

*Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão as prateleiras.
Tropeçavas nos astros desastrada
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas.*

Caetano Veloso

*escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para
acabarcomeçar com a escritura*

Haroldo de Campos

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Número um</i> (1948), de Jackson Pollock.....	21
Figura 2 – <i>Abandono</i> (2011), de Estevan de Negreiros Ketzer.....	82
Figura 3 – <i>O teatro da crueldade</i> (1946), de Antonin Artaud.....	85
Figura 4 – <i>Sem título</i> (1990), de David Nebreda.....	93
Figura 5 – <i>Sem título</i> (1999), de David Nebreda.....	100
Figura 6 – <i>Sem título</i> (1999), de David Nebreda.....	107
Figura 7 – <i>Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo</i> (1943),..... de Salvador Dali	112
Figura 8 – <i>Sem título</i> (1990), de David Nebreda.....	116
Figura 9 – <i>Sem título</i> (1999), de David Nebreda.....	124
Figura 10 – <i>Sem título</i> (1999), de David Nebreda.....	130

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:.....	11
A QUESTÃO A SER FEITA	
1 UM PARALELO DA ENTRADA DO CORPO NA ESCRITURA.....	19
1.1 EPISTEMOLOGIA DA ESCRITURA.....	19
1.1.1 A <i>diferença</i>	26
1.1.2 O rastro.....	28
1.1.3 O hímen.....	30
1.2 UMA CONTRIBUIÇÃO DO PSICOSSOMA AO ARQUITEXTO.....	32
1.2 O SUBJÉTIL COMO SUPORTE	42
2 ANTONIN ARTAUD: QUANDO A ARTE ENLOUQUECE?.....	54
2.1 UMA ESCRITURA FORA DE SI.....	61
2.2 OUTRO PSICOSSOMA ARTAUSIANO.....	72
2.3 O SUBJÉTIL COMO LIMITE OU O LIMITE DO SUBJÉTIL?.....	81
3 A ESCRITURA E O TORMENTO:.....	91
A APOTEOSE DE DAVID NEBREDA	
3.1 A ESCRITURA DO ARREMESSO.....	91
3.2 PSICOSSOMÁTICA ATRAVESSADA:.....	104
A ALTERNATIVA FORA DE SI	
3.3 OS EXCESSOS DO SUBJÉTIL.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	135
APÓS O DELÍRIO	
REFERÊNCIAS.....	144
ANEXO A – [Carta aos Médicos-chefes dos Manicômios].....	152
ANEXO B – [Segurança Pública: a liquidação do ópio].....	154
ANEXO C – [Carta a Peter Watson].....	158

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A QUESTÃO A SER FEITA

Deitado deixa seus olhos livres para ver a lua já bem distante. Olha para ela, da grade enferrujada, o esplendor de outrora da quentura branda chega até seus olhos, lembrando da juventude, dos afetos ainda inconclusos, das palavras sempre soltas no ar. Sua atenção é quebrada por um som metálico que arranha o chão sem consolo. Olha de lado, deixa a vista ser a matéria que os pensamentos obscurecem. É a comida que lhe dão, etérea e insossa como todos os dias, por mais uma noite. Aí está você mais uma vez sentado sobre o chão. Nem o toque de familiares, nem os rostos dos amigos lhe causam estranheza. Está tudo como sempre deveria ter sido para todos: é o ronco bruto do silêncio, som que ninguém faz questão de ouvir... Somente ele assim o faz, sabendo que o tempo de lembrar já passou. A lua volta mais uma vez aos olhos sem lume. Lá fora, ele sabe, os homens se destroem, aqui dentro os vermes se tornam os cruéis inimigos prontos a invadirem não só a comida como também os orifícios do seu corpo ao menor sinal de seu descuido. Isso o fez calar, grunhindo como o ronco dos homens mortos, chorando sem sinal de afetação. E um sorriso cheio de dentes enegrecidos surge... nascendo estertor de uma gargalhada sem fim.

Para escrever estas páginas no calor de deixar as coisas ditas a partir desse momento, na leveza do sorriso até a explosiva gargalhada, eis meu ponto de vista sobre algo, uma proximidade incomunicável, momento de indecisa decisão, necessidade urgente de arguir uma postura, mas sensação de jamais ser livre para tanto. É sobre esse ato aprisionado, como os momentos em que Artaud esteve mantido em cárcere no manicômio de Rodez, entre 1943 a 1946. É em uma carta para Henri Parisot, em 17 de setembro de 1945 que Artaud fará uma importante declaração acerca do estado das artes em seu tempo: “As pessoas são imbecis. A literatura está esvaziada. Não existe mais nada nem ninguém, a alma é insana, não há mais amor, nem mesmo ódio, todos os corpos estão saciados; as consciências, resignadas”¹. Esse é um forte ataque desferido por Artaud a uma concepção de arte em seu tempo. Arte derivada já de uma mediocridade, como ele sempre assinalou. Fazer poesia para Artaud é entrar em uma profunda troca com o outro, por isso a troca de Artaud se dá em forte medida pela

¹ ARTAUD, Antonin. (1924-27a) Cartas de Rodez. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 113.

correspondência trocada por tantos anos com diferentes pessoas, palavras de uma alteridade tão forte e, hoje sabemos, em um momento de isolamento manicomial forçado².

A crise da arte artausiana, essa busca incessante pela libertação, levou-o de um episódio atribulado na Irlanda, em 1937, sendo internado no hospício de Sante-Anne e anos mais tarde para Rodez, onde desenvolve uma linguagem própria. Nesse momento preciso minhas sensações põe-me em contato com o mundo de Artaud de alguma forma. Certamente esse contato com sua obra, aqui uma contato afetivo e aproximativo, real circunstância imaginária de uma letra que precisa encontrar uma desagregação da obra para poder crer nela, fazendo a palavra cantada, suspense necessário aos sentidos, tensão trituradora de significações, caindo em lugares inóspitos.

A primeira pergunta que faço nesta introdução é acerca do lugar dessa escrita. Qual é esse lugar? Essa pergunta feita com velocidade, mas certamente com muito mais dúvidas do que respostas, me conduziu à forma ensaística, forma indispensável a uma escrita inserida na história, questionadora de métodos, categorias e uma tradição na arte da escrita dita dissertativa, cuja necessidade formulatória destes enunciados parece dar garantias para assegurar um estatuto de verdade universal. “O pensamento é profundo por se aproximar de seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”³. Creio que com esta afirmação coloque a importância de um fluir na linguagem escolhida neste trabalho, uma linguagem que torna-se conflitiva, entre diferenças, necessárias para ultrapassarmos uma colocação de ideais como estruturas. Certamente a poesia de Artaud está tentando recriar a linguagem para ela não tornar-se segmentária ou estilística, mas sim para ser uma única expressão contestatória dos modelos estéticos vigentes, uma tentativa de desenvolver contrários elidindo assim a concepção de linguagem como representação. “O ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência mais abrangente da humanidade histórica”⁴. Assim, o ensaio renega origens, conceitos primevos, perspectivas até mesmo preditivas sobre o mundo, agregando a perspectiva de um leitor, um contador de histórias, criador de ficções

² O trabalho de Artaud foi indispensável para uma crítica que se seguiu ao movimento da contra-cultura europeia: o questionamento de instituições burocráticas de poder autoritário, como se percebe na *Carta aos Médicos-Chefes dos Manicômios*, transcrita em sua totalidade, sendo conferida no APÊNDICE A do presente trabalho. Cf. ARTAUD, Antonin. (1924-27b) Carta aos Médicos-Chefes dos Manicômios. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 113.

³ ADORNO, Theodor W. (1958) O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 27.

⁴ *Ibid*, p. 26.

intempestivas, deslocando a memória de uma objetividade planejada por tentar reconstruir o olhar que enxerga, criando um espaço particular de escrita⁵.

Olho sobre a lente dos óculos para enxergar o mundo menos distorcido. Sempre os retiro da face para olhar sem nitidez, pois é para ver o que quer que seja, como um borrão opaco, para tentar não me ver quando estou vendo, mas não saber sobre os motivos em que faço isso assim como gostaria que fosse. Preciso aprender a olhar a partir desse jeito borrado. Pois para olhar eu preciso pensar, para pensar eu preciso sentir e para sentir eu preciso me deixar levar, sem compromisso de controle sobre a resposta, sem ideias de como as respostas trazem uma paz cada vez mais inquietante. Acho essa relação não um excesso de retórica sobre uma sensação, mas a sensação que reina em absoluto em um momento sombrio, tempo cujo conhecimento, uma vez refletido no mundo, demonstra a expressão de auto-anulação, desespero que em nada é capaz de dar as chaves de um encontro partindo de mim ao outro. Vindo desse lugar trancafiado, ímpeto sobre toda a loucura, a pretensa tentativa de escrever, formar uma narrativa desse enclausuramento humano, é minha tentativa em proteger o essencial desse singular: a escritura em sua forma de manifestação do querer dizer sem a resposta definitiva ou uma teoria restritiva acerca do evento da escritura, evento esse que marca a crítica a faculdade do pensar da metafísica. Essa perspectiva de dar ao mundo a luz de um escrito e de reconfigurá-lo como alternativa interpretativa a partir do *eu* cartesiano é uma parte desse desejo humano de recompor a cena da qual não participamos, nem sabemos sua origem, mas, sempre está a nos despertar dúvidas⁶.

Minha proposta é escrever sobre os elementos cuja linguagem deixou passar, restos e detritos que encontramos quando toda a razão não deu resultado algum e não deu conta de se reconhecer como a melhor das possibilidades empreendidas entre tantas escolhas que somos abarcados pelo cotidiano. São estes amontoados de sensações desconectadas o meu interesse

⁵ “Eu me reencontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima do meu ser e a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se me aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito”, cf. ARTAUD, Antonin. (1925a) O Umbigo dos limbos. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 207.

⁶ Penso nesse caso nos possíveis e irremediáveis problemas de se determinar categoricamente uma escritura. Palavras que descambam em conceitos e conceitos que terminam por aguilhoar os planos de sensações e das diversidades na leitura. Esse discurso ansioso do fazer científico, auto-definindo-se como autoridade, problema do discurso estruturalista: “é paranoico quem perde a possibilidade de distinguir entre ficção e verdade (e portanto de verificar suas interpretações); dito de outro modo, é quem perdeu o uso dos indicadores que servem para distinguir os dois”. Cf. TODOROV, Tzvetan. (1978). O Discurso Psicótico. In: *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 77. A consideração de um estudo acerca dos *modos de subjetivação*, a partir da obra foucaultiana tão pouco se aproximam das diferenças entre gestos, de inserir diferenças que não se dariam de outro modo se não pela possibilidade intrínseca de diferenciação e não pela estrutura adjacente ao panorama social. O índice nominativo desse apontamento exime o contraste com a pergunta: por que o método ao invés do livre pensar? Por que amortizar a pergunta em benefício da nomeação? Essas perguntas envolvem questões buscadas à luz de elementos permeados fora da linguagem.

genuíno e espero pensar um pouco sobre elas. À luz das primeiras considerações estéticas do século XX, pelo enaltecimento do obstáculo irracionalista da razão, a Escola de Frankfurt nomeia, nas atribuições de seu principal teórico Theodor Wiesengrund Adorno, a inclinação desobjetivante na miríade de movimentos estéticos foram representativos das inúmeras tendências e propostas de recriação da realidade social europeia. Todavia, o filósofo repara um obscurecimento da experiência humana diante de si mesma, devido ao nascimento de uma indústria cultural que diante de uma fragilidade na apropriação dos meios de produção das artes, acabou por alienar-se da percepção de seus elementos constitutivos⁷. Movimento semelhante, mas de viés criativo, foi o gesto possível de Artaud em seu poema *Para Acabar com o Juízo de Deus*, cujo objetivo da arte é se expressar no mundo, encontrar o que lhe é legítimo e as mais sinceras emoções humanas, paulatinamente obstaculizadas pelo controle desenfreado de meios de comunicação tomados pela possibilidade lucrativa de divulgar artistas com qualidades duvidosas, sem deixar vestígios nos seus processos de criação ou desautorizando quaisquer aparecimentos de falhas ou desvios desse processo. É parte da arte sua capacidade de se auto-engendrar, pensando a si própria a partir do mundo interior. É daí que nasce o olhar da desconstrução de Jacques Derrida⁸ ao tentar num esforço trazer essas questões para uma arte esfacelada de sua interioridade, em vias de um anulamento de uma nova indagação sobre seu lugar no mundo, questionando assim as motivações iniciais, os detalhes, os desafios, o futuro, os borramentos. Eis a operação desconstrutiva, desmantelando os ideais racionais presentes em um evento.

Já exponho a problemática de um horizonte perdido, sem lugar definitivo quando se ostenta saber algo sobre o mundo: pensar uma arte que engendre elementos distintos, sem perder-se na alienação encobertante consigo mesma. Uma alienação que penso ser o grande problema de vivermos imersos em produtos culturais fragmentados e rotulados sem apreço ao tempo de elaboração do meio externo. Qual é o espaço para o sujeito com suas idiosincrasias? Aí penso acerca dessa *obra* que ao buscar escrever sobre si mesma, acaba recaindo nos meios de sua materialidade. Obra que se torna texto, conforme o pensamento de Roland Barthes⁹, olhando os malefícios de uma cristalização na zona de conforto de uma via

⁷ ADORNO, T. W. (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, pp. 11-20.

⁸ DERRIDA, Jacques. 1967) *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁹ Manterei o termo obra por uma questão de tensão com a materialidade, sem contudo eximir-me de versar acerca de uma compreensão textualística no modo de temperar os sentidos da arte, tais como as cores fortes nas pinturas de Vincent Van Gogh. Sobre o trabalho de Barthes acerca da textualística: cf. BARTHES, Roland. (1968) Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

hermenêutica circular e metafísica. A desconstrução¹⁰ da obra vista a partir de sua textualidade é a crítica a uma tradição filosófica abarcada no ocidente como desvinculada às questões que envolvem a sociedade e suas crises, um ser humano que já não dá conta de todos os seus aspectos por um princípio único¹¹. A obra de arte, propriamente dita, na necessidade de realização de um desprendimento associativo cognoscente, desaparece hoje devido a própria multilinearidade de caminhos, a um fato inquietante inserido que desarma *um* caminho e *uma* pretensão a verdade, pois leva em conta a *ação* de caminhar.

Acerca dessa opção textualista observo uma escrita advinda de uma tremenda força, atingindo as próprias vísceras de sua enunciação e do entendimento que fazemos de literatura¹². Sentir nela o que nossas inscrições internas não conseguem mais dizer, pois os escombros já nos encobrem por demais. Essa forma literária, a mais infantil que reconstituímos, já abandonou um dizer, uma coerência com a realidade fragmentada. Enlouqueceu por sobre o escrito para encontrar junto às forças esse mesmo mal estar que ainda não chegou a consciência. Uma sensação de literatura louca, lítero-loucura¹³ da qual busco incessantemente sair de seu registro, fugir de uma consideração que saiba *o que é* uma escrita. Daí também uma arte que desperta as resistências, aquelas que nascem das lacunas, dos elementos repetitivos e mal aclarados, desconfortáveis o suficiente para anestesiar o encontro do pensamento com seu afeto e, assim, dando forma a uma interrogação genuína.

Essa é uma possibilidade de aproximar a teoria literária da atividade mundana mais elementar: aquela a qual desconhecemos, a que está fora dos manuais e convenções logografadas¹⁴. Uma vez na aproximação com um determinado o(a)bjeto, e por isso mesmo

¹⁰ E aqui opera sua radicalidade no pensamento. Desconstruir não pode ser pensada como método (do grego caminho), cujos passos seguidos entrem nos manuais da subjetividade. Tão pouco uma fórmula de prescrições em medidas e estratificações estáveis. “Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca desmantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e um funcionamento diferentes.” Cf. CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p. 122. Podemos assim, começando o questionamento acerca da natureza de uma própria estrutura, em como ela é habitada, intuída, sentida.

¹¹ Daí o termo grego *arché* análogo a uma leitura de mundo e de homem encerrada em um fator determinante de um sistema concêntrico.

¹² Sobre o pensamento literário-filosófico de Jacques Derrida, Evando Nascimento coloca: “o texto literário representa algo mais do que um exemplo a fim de teorizar para além da metafísica ocidental. (...) logo põe sob suspeita o conceito mesmo daquilo a que se habituou chamar ‘literatura’”. Cf. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001, p. 17.

¹³ Denominação que venho cunhando para pensar a implicação do texto de Artaud com sua vida, pensando na linha de um texto que surge a partir das experiências de aprofundamento na dramaturgia e na atividade poética. Essa sedução da ficção, pela qual partimos com nosso desejo para buscar não uma explicação, mas uma outra possibilidade de vivência. Esse lugar de sensação (*aesthesis*) que o termo estética representa para toda a atividade que envolve o descentramento do *logos* em sua atividade de pensar destituída do outro.

¹⁴ Faço menção aqui a um termo em que me deterei durante o encontro teórico deste trabalho. A consideração que faço, da teoria derridiana é acerca da falácia de uma escrita do *logos*, escrita que concilia o encontro entre

desconhecido devido a ojeriza inicial causada, é junto a um escapismo da forma que começamos nossas interrogações. Como é falar de uma escrita que se utiliza de tantos elementos advindos da materialidade? Para tanto é preciso ir, nas arguições filosóficas aqui reunidas, até onde o escrito deixou as marcas de seu desaparecimento, marcou o folha como a um corpo, dizendo sobre o restante de sua forma a admoestação de uma inscrição invisível, por não estar mais lá, mas perene, sob as marcas do psíquico. Eis a busca de Jacques Derrida diante dos escritos artausianos, escritos esses que visam o atrito da forma (inserção de desenhos sobre uma pretensa folha a ser escrita) e o conteúdo (sua relação com as palavras na construção de uma linguagem própria para determinar o espaço da obra). Artaud escreve para apagar, deixando sua relação de rastro, uma vez que a origem não pertence a ele, nem mesmo ao outro que venha comunicar seus achados ou suas interpretações. Se for assim, o lugar comum é que Artaud é louco e não se fala mais da obra de Artaud, somente dele mesmo e este assunto só visa a causar confusão mental desnecessária. Antonin Artaud não está solitário em seu trabalho. Sua busca de uma criação que fale do corpo como objeto de inserção na cultura esbarra no trabalho (belo termo para designar uma criação cultural) do fotógrafo e artista visual espanhol David Nebreda de Nicolas que escreve com seu sangue, demonstrando como sua experiência, ao tornar-se obra, extrapola o limite de uma relação pacífica com a materialidade do pensamento.

Há em ambos os artistas o embate com a loucura no seu processo. Loucura que foi um aprisionamento forçado para Artaud, tendo em vista os violentos métodos utilizados pela psiquiatria da época para acabar com a doença mental; e opção de exílio para Nebreda que por ser diagnosticado com a doença decidiu se isolar do mundo em sua casa em Madrid para investir em uma produção heterogênea de fotografia, pintura, escritura. A necessidade em falar dessa crise é candente nos dois autores. Essa necessidade esbarra em um encontro da obra no mundo, extrapolação da atividade racional envolvida no processo e posterior indagamento ao travar embate com o mundo do vivido. Aí penso estar a contribuição teórica de Jacques Derrida. Essa saída de uma atividade meramente cotidiana, apesar de ser feita de modo ostensivo com a escrita, exige um pensamento sobre o pensar, proposta da desconstrução, proposta da minha atividade enquanto escritor dessa dissertação. Preciso aqui das palavras que fazem o fluxo no inverso do dizer, como penso, uma decifração que trará outra experiência ao homem. Será isso possível e dessa forma? O que está por trás do texto, seu preparo, sua folha, seus limites, ou mesmo o enquadramento, mas também sua recepção, o

significante (forma) e significado (conteúdo) na égide de uma mesma grafia e da proposta de realizar uma questão acerca dessa experiência genuína de contato com a obra.

lado subjetivo que produz críticas, dúvidas, incertezas, gerando assim a qualidade do julgamento valorativo. Afinal, as pessoas julgam, o fazem com velocidade de língua sobre os dentes, quase nunca ouvem a própria voz, esquecem de ouvir que o som da caixa craniana reverbera nessa interioridade fenomenológica indistinguível de nós mesmos até o encontro com que o faz destoar, olhar para o outro sem estar atrelado ao medo de perder aquilo que faz o si mesmo no instante de um evento. Estar em contato com a capacidade de experimentar o que antes não era possível.

Começo então com o tema traçando breves definições acerca do estatuto da escritura na contemporaneidade. As razões eminentes para o ideal contemporâneo de uma linguagem que seria possível abarcar na totalidade das motivações humanas, cujo conhecimento, entendimento e respaldo na comunicação entregariam a totalidade da linguagem e chegaríamos assim a finitude das relações causais presentes na tradição do pensamento ocidental. Eis que os problemas pela via da desconstrução de Jacques Derrida abrem a retomada da escritura no limite da identidade do *logos* ocidental, quando deixa a pretensão de identidade superar o conflituoso momento de decisão. No subitem seguinte, analisarei o conceito de psicossoma e suas relações com o arquiteyto. Derrida resgata em Freud a possibilidade de uma integração entre o somático e o psíquico na via de diferentes estratos de inscrição. A psicanálise traz um lugar sobre o escutar, permitindo um interfluxo de sensações que antes não estavam em primeiro plano pela assim chamada modernidade, ideal de civilização ocidental, paulatinamente desagregado na esfera das relações. Com o psicossoma a tentativa de dar conta da memória pela experiência gera uma respectiva rejeição do sofrimento excessivo causado: surge o traumático. Nesse ponto a escritura precisa ser pensada no paralelo do rastro por ela utilizada. No terceiro subitem será contemplada a relação entre os dois materiais que servem de suporte para a escritura nesse momento de resignificação: o papel e a pele. Como se dá uma escritura que retira da pele sua possibilidade de cognoscibilidade do estar no mundo nessa estranheza do papel. Estranho porque na tentativa de encaixe na esfera das relações mundanas há o enorme descentramento e excesso de sentido pelo que advém da pele como escritura, descentrando o sentido de seu lugar fixado e conceitual estanque, revendo assim a experiência que inscreve na leitura uma alteridade, breve suspensão do sentido que não alcança a programação da modernidade e exige um gesto que cause o atrito no subjétil – *sub-jétil*, abaixo do que se ejeta para a frente, pode ser, sem certeza alguma, o que nesse ejetar lança também algo mais do que a si próprio, mas o que constitui seu si próprio, lança sua impossibilidade de dar nomes, sentido primeiro de toda a espera por um lugar bem definido.

Para a análise dessa analogia na via da escritura será tomada a obra poética de Antonin Artaud. Seus poemas *Artaud o Momo* e *Para Acabar Com o Juízo de Deus*. Serão contemplados também seus desenhos encontrados nos *Cadernos de Rodez*, cuja estética utilizada às gravuras configura um entrelaçamento com a visualidade e a posterior expressão de sua iniciativa de fundar uma nova linguagem¹⁵. Seus desenhos não representam somente a possibilidade da escritura de se diferenciar, causando dano ao tomar contato, mas levam esse mesmo dano irremediavelmente ao dejetivo da linguagem, as relações com o inaudito da outra voz do texto exaltada como necessidade de ser escutado, tentativa urgente de compreensão desse mesmo corpo que exalta um pedido de ajuda.

A produção escolhida a partir de seu isolamento social em sua casa, fotografando seus desenhos e as escrituras contidas neles, delineados com seu sangue. Sua estética choca nossos olhos com a exaltação de um *happening* mostra ao mesmo tempo o despreparo da linguagem quando destituída da possibilidade da diferença diferenciadora, e me remete a essa transfiguração tão imprecisa de um mundo imbuído de um caos na representação. Sua imagem margeia a vertigem desse tempo em lenta desagregação, massificado, desconstruído após a retalhação de duas guerras mundiais e uma inflação de signos sem significância. Pensarei, dessa forma, os conceitos de escritura, psicossoma e subjétil nos dois artistas.

A poética aqui pretendida ressalta essas linhas de desenvolvimento, traços e metas do trabalho: 1) uma textualidade inserida no fazer mundano; 2) uma concepção de leitura que vai de encontro ao limite de sua conceitualidade, destituindo do *logos* sua afirmação; 3) um pensar que não depende em absoluto desse mesmo *logos*, mas sim do estranhamento e encontro com a escritura. Esses pontos não podem ser alcançados em via de análise se a relação de mesmidade do intérprete não puder estar em jogo. Faço aqui das minhas análises pessoais sobre o divã e de minhas experiências no atendimento com pacientes psicóticos, pretendo assim dar a esse encontro com a experiência um outro lugar para a letra em sua forma e na crença de seu significado.

¹⁵ Essa intenção criativa de Artaud é fortemente sustentada por REY, Jean-Michel. *O Nascimento da Poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 16: “uma escrita torna-se impessoal quando fala do que a habita; um sujeito que não consegue encontrar o lugar daquilo que enuncia”.

1 UM PARALELO DA ENTRADA DO CORPO NA ESCRITURA

“Acho que faço uma antropologia clínica”, foram essas as últimas palavras pelo que me lembro da minha primeira sessão de análise com Cláudia.

“Você se sente SOZINHO”. Ela captou o adjetivo certo. Sempre me senti solitário e nunca havia reparado nisso. Surge do vazio para me dizer algo. Eu tinha me esquecido dessa sensação. (...) O que está dentro de nós não é comum, é surpreendente¹⁶.

1.1 EPISTEMOLOGIA DA ESCRITURA

Eis em minha frente uma pegada na areia da praia. Não é o sol forte levado a vertigem extrema deixando suas dúvidas sobre mim? Essa pegada parece com o a de quem? Quem eu procuro nessa pegada? Usa sandálias? Como é seu pisar? Logo vai esfriar! Noto o seguimento delas na direção do infinito ao norte. Um praia infinita no inverno sempre me desperta esse infinito também, tal como “esta brancura rígida/ derrisória/ em oposição ao céu/ muito/ para não marcar/ exiguamente/ quem quer que”¹⁷ um dia olhe novamente para este lugar, talvez nem nunca pergunte acerca disso tudo que me surgiu como epifania. Também é por isso que se crê escrever, demarcar um lugar, pretendo lugar de todos os que caminham, dando voltas na razão, até chegar a máxima a esse perplexo correlato jogatinesco tão presente no poema de Mallarmé.

Começo pela mallarmagem como se começa com aquilo que não se tem grande intimidade e por isso mesmo essas repetições na pergunta: que é a escritura? Meu olho instigado pela imagem das letrinhas pode tanto despertar como simplesmente paralisar. Desperta quando o material apresentado faz um jogo que vale a pena entrar, quando não me surpreendo com toda a velocidade, mas quando a velocidade me leva à vertigem e me tira de um lugar automático. Impressão de realidade? Será esta uma experiência dissociada? Olho para cima mais uma vez, talvez para sustentar a esperança da maturidade vinda a fórceps, utilizando os materiais mais elementares e mais plásticos para fazer a denúncia de uma emoção, cujo sentido mesmo se dera antes de mim. Este mesmo material ao ocupar todo o

¹⁶ Esses textos foram desenvolvidos por mim, espécie de etnografia sobre casos clínicos, percepções de pacientes, poesias. Entre linhas necessário para adentra na escritura. Escritos em intervalos de aulas, sessões de terapia, atendimentos clínicos. Essas anotações esparsas, feitas em folhas soltas, não serão publicadas. Cf. KETZER, Estevan de Negreiros. *Anotações, 2011-2012*. (Originalmente não publicado). Para fluir a leitura, quando estas notas aparecem, preferi esclarecer que são minhas anotações e referi a data, como no trecho acima: Minhas anotações, 25 de fevereiro de 2011.

¹⁷ “cette blanchiur rigide/ dérisoire/ em opposition au ciel/ trop/ pour ne pás marquer/ exigüment/ quiconque”. Do célebre poema “Un coup de dés” (Um lance de dados). Cf. MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 164.

papel, despertando em quem o lê um ruído estridente, mas quase inaudível, daquele desejo eximido da alteridade e jamais se mostra idêntico.

Desafio da palavra quando toca a folha? Ou deve haver algo entre o insuportável e o irrepresentável; entre o que não chega à consciência fácil e o que suspende a consciência de todo o seu lugar. A primeira morte do universal se deu com William of Ockham no século XIV¹⁸, primeiro suspiro do Ocidente pelo seu lugar silencioso, ainda na dificuldade de pensar o que a forma não é capaz de suportar. Este peso filosófico inicial, desafio de toda a arte de vislumbre messiânico, mesmo na sutileza do termo ciência, é o começo desse encontro que proponho aqui. Um homem rompendo o idealismo, na angústia de uma existência lançada à mão para fazer o homem lembrar, mais uma vez do seu lugar diante da vida do outro. Lugar de uma breve consideração sinestésica, compondo assim essa parte irreconhecida da escritura. Atribulada ao exprimir uma ideia, na responsabilidade para com a matéria no mergulho profundo da alteridade. “A época do *logos*, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido”¹⁹. Jacques Derrida faz aqui essa construção a partir do estruturalismo na dependência que o ocidente ainda tem de um pensamento homogêneo sobre a linguagem, sempre excluindo a escritura de uma participação na produção de um significado singular e constitutivo de si. Crítica a esse correlato ao modo do mundo significar. Efêmero entre esse mim e esse outro e de um outro de mim mesmo que meus olhos não percebem.

O que esse outro está falando?

¹⁸ Conforme explicito em: KETZER, Estevan de Negreiros & SOUSA, Edson Luiz André de. Lágrimas nas profundezas: alegorias utópicas em Moby Dick e o nominalismo na obra de William de Ockham. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, Dec. 2012.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982012000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 Nov. 2012.

Importante pensar o quanto a filosofia insistiu em preservar o ser como universalidade, elevada ao extremo por Ockham, sem esquecermos de seu mestre Duns Scoto e sua valorização da experiência particular (heccidade) no Ocidente, em que a “univocação do ser foi pensada por três vezes de cada vez: por Duns Scoto, por Spinoza, e, por último por Nietzsche que teria sido o primeiro a tê-la pensado como retorno e não como abstração ou como substância”, em FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Landy Editora, 2005, p. 115.

¹⁹ DERRIDA, Jacques. (1967) *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.15.



Fig. 1 – *Número um* (1948), de Jackson Pollock

Com essa pergunta apresento meu trabalho, a partir da forte influência pela arte de Jackson Pollock. Suas pinturas consistem em uma preparação para o jogo abstrativo, não podem ser resumidas no jogar a tinta na tela, ato mecânico do chapisco de pedreiro, apesar de no ato haver esta semelhança, o que leva ao ato é algo completamente diferente. Esse envolvimento de Pollock, a intensidade do encontro de linhas e gotas, é antes a manifestação de uma liberdade do artista, fazendo crítica ao realismo anterior a Segunda Guerra²⁰.

Essa crítica, primeira dentro de uma concepção estruturalista, cuja necessidade do suplemento da escritura é capaz de transformar o pensamento sobre a forma instaurada e dicotomizada de que os objetos, uma vez no mundo, contêm a totalidade de suas definições. Eis que a nós é mister seguir os traços recém feitos, mas, sobretudo, olhar para como o homem toma essa crítica derridariana de posse de um poder encantador, fascinante, que visa a afastá-lo ainda mais de si mesmo, julgando aparência de liberdade, pois aí está metida a opressão da linguística binária de Saussure²¹. Para tanto o fascínio da escritura, ficção de si mesma, terá de ser desmembrado na razão de um acontecimento, instante entre o presente e o passado que gera esse futuro por vezes incoerente aos nossos olhos. Indecidível, onde “ela tenta deter-se no ponto de esgotamento do querer dizer”²². Para dizer teremos de olhar para esse imbróglio da significação, onde somente assim a linguagem pode ser avaliada como geradora de pensamento, tanto aquele que nos diferenciamos da superficialidade quanto da profundidade a partir da experiência.

A escritura para Derrida, em *Gramatologia*, vive o impasse do que não se consegue conhecer como totalidade epistêmica, vivendo à margem de uma enunciação e definição amplamente aceita pela finitude de seu lugar de acesso limitado: o livro. Diferentemente do ato da escrita, a escritura²³ entrou em crise com o advento das ciências e da postura metafísica no ápice da modernidade filosófica. Ela vive essa dupla preocupação de *ser sempre um ter de ser opositivo e constitutivo* pelas linhas de seu planejamento autoral. Tem-se produto e

²⁰ POLLOCK. Direção: Ed Harris. Elenco: Ed Harris; Marcia Gay Harden; Tom Bower; Jennifer Connelly; Bud Cort; John Heard; Val Kilmer. Produção: Ed Harris; Fred Berner; Jon Kilik. Roteiro: Susan J. Emshwiller; Barbara Turner. Fotografia: Lisa Rinzler. Trilha Sonora: Jeff Beal. Estados Unidos: Columbia Pictures, Setembro, 2000. (117 min), son., color.

²¹ DERRIDA, J, Op. cit., 1967/2006, pp. 07 – 32. Esse capítulo inicial expõe o problema da escritura no cerne de seu julgamento valorativo e de sua verdade enquanto tradução do homem na suposta assimilação da escritura como descendente da fala. O fonocentrismo delimita na esteira de uma simplificação cognitiva um absurdo lógico que necessariamente causa estranheza por ser diferente no seu modo de aparecer ao mundo em que a assimilação lógica unívoca já não é mais possível após a tentativa feita na primeira metade do século XX de extirpar as diferenças na esfera social, política e cultural. É para tanto que Saussure é questionado em seu *Curso de Linguística Geral* como fundador de uma analogia do engano da mente sobre o reconhecimento da diferença.

²² DERRIDA, Jacques. (1972) *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a, p. 21.

²³ E aqui afirmo o termo escritura em detrimento ao termo escrita, contrariando a proposta de tradução realizada por Evando Nascimento explicitada em seu trabalho *Derrida e a Literatura*.

produção, subjetivo e objetivo, verdade ou falsidade, onde a escritura já não mais suporta essa linguagem tal como a conhecemos cotidiana (aquela mesma que serve para um funcionamento adequado de sentido expreso e coloquial). Acerca de um mundo programado, com sua semântica já definida e na possibilidade de ser alcançada, nomeada, planificada, mas mesmo apanhada no seu inverso, essa possibilidade histórica dá valoração e emergência para que se questione, isto é, faça surgir em meio aos meandros de uma impostura racional metafísica, a escritura como o elemento de encontro entre um ser representante e um ser representado, saindo da base operacional da *phoné*, a representação sonora da linguagem, para incrustar sua relevância ante um mundo artificial assombrado de um esvaziamento de todos os sentidos, visto que culmina pela massificação do significante em uma identidade²⁴.

Assim, a crítica ao estruturalismo se inicia tardiamente²⁵. Importante para esta foi a operação de Claude Lévi-Strauss em *O Feiticeiro e Sua Magia*, de 1958, quando o etnólogo determina o processo de cura em uma sociedade xamânica brasileira – os bororo – e a compara à cura do psicanalista na sociedade ocidental francesa, realizando a tarefa de trabalho do significante – a cura – ao sentido identitário do conceito. “As experiências do doente representam o aspecto menos importante do sistema, se se excetua o fato de que um doente curado com sucesso por um xamã está particularmente apto para se tornar, por sua vez, xamã, como se observa hoje em dia na psicanálise”²⁶. Uma comparação que nos leva a pensar qual o lugar em que o autor desconsidera a experiência. Tenho em mira a dificuldade de levantar esse conceito quando estamos tratando de um tema de semelhança que conduz ao reconhecimento de uma identidade. Entretanto, esse reconhecimento não foi nem ao menos repensado junto a tribo indígena dos bororo, nem ao menos foi dada a possibilidade de haver qualquer outro tipo de significação.

Aí reside o diagnóstico de Derrida a escola estruturalista. O pensamento lévi-straussiano perde, nessa perspectiva, a contribuição a uma comunicação pessoal com os indígenas, os diferentes, ressaltando uma concepção ocidental na via da explicação racional dedutiva, cujo sistema de pensamento “dispõe sempre de demasiadas significações para a quantidade de

²⁴ Não creio que esse questionamento deva ser idealizado ou assumido como crítica totalitária. Pelo contrário, tendo em vista a necessária e mínima convenção de certos elementos linguísticos para haver comunicação de algum nível, inclusive nos casos cuja expressão comunicativa esteja destituída de qualquer convenção e queira assim encontrar uma inclusão. Acredito, firmemente, no enfoque literário dessa abordagem e incluo aqui os excessos dessa correspondência massificada da linguagem, no preciso momento em que as nuances da linguagem são abandonadas e uma certa atitude intuitiva se insinua e acaba assim por se tornar convenção deliberada.

²⁵ Tendo em vista o lançamento de *Introdução à Obra de Marcel Mauss*, de 1950, como manifesto da antropologia estrutural. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. (1950) *Introdução à Obra de Marcel Mauss*. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2008.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958) *Antropologia Estrutural*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

objetos nos quais ele pode enganchá-las”²⁷. A operação desconstrutiva vai indagar o motivo dessa equiparação de sentidos, entre o nós e o eles, os motivos dessa aproximação fortuita, tendo em vista que a razão real dessa equiparação foi parcialmente concebida como mera condensação arbitrária de significantes convergentes para o sentido arbitrado pelo pesquisador. Forte arbitrariedade que deixou em sua razão a exclusão de toda uma gama semântica que poderia muito bem indagar essa atribuição estilística do sentido imposto e acaba por uma afirmação da disposição do método, e em um desencontro com o outro. Também essa forma pode ser vista tal como o aristotelismo pregara: em razão das afetações entre obra e mundo, mais particularmente, encontramos aqui o conceito de *psique*, alma na esteira de uma verossimilhança com a voz que emana dela. Também aí se pode pensar uma tonalidade crítica que assume a forma de verdade erigida pelo *logos*. Assim, a alma:

Produtora do primeiro significante, ela não é um mero significante entre os outros. Ela significa o “estado da alma” que por sua vez, reflete ou reflexiona as coisas por semelhança natural. Entre o ser e a alma, as coisas e as afecções, haveria uma relação de tradução ou de significação natural; entre a alma e o *logos*, uma relação de simbolização convencional²⁸.

Por convenção este me parece ser o início de uma crítica a metafísica consistente na obra *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, escrita em 1927, onde o filósofo encontrava a ressonância de um pensamento indagador das amarras metafísicas. Para o filósofo alemão esse problema da preditividade teórica foi incluído na tentativa de cristalizar uma verdade, isto é, a parte real das coisas do mundo que encontram sua correspondência na parte ideal. “Quando se faz a verdade fenomenicamente explícita no conhecimento mesmo? Se faz fenomenicamente explícita quando o conhecimento se acredita como verdadeiro”²⁹. Entretanto, o filósofo já nos consolida sua condição de significar a verdade na relação com sua própria possibilidade de pertencer ao mundo, dado mundo pelas possibilidades de significação do *logos*, e sua concepção logográfica está na conceituação que a tradição grega sempre remetera, como nos explica Donald Schüler acerca da obra de Heráclito:

Homero emprega o verbo *lego*, da mesma raiz de *logos*, para o processo de recolher alimentos, armas e ossos, para reunir homens. Cada uma dessas operações implica comportamento criterioso; não se reúnem armas, por exemplo, sem as distinguir de outros objetos. Concomitante, *logos* significa uma reunião de coisas sob determinado critério³⁰.

²⁷ Ibid., p. 212.

²⁸ DERRIDA, Op. cit., 1967/2006, p. 13.

²⁹ HEIDEGGER, Martin. (1927) *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009, p. 217.

³⁰ SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 17.

A obra de Heidegger é assim um encaixe da tradição grega heraclitiana, ainda na gesta e nas atribuições da *physis* ao contorno de problemas filosóficos que o *logos* possa dar conta³¹. Não devemos deixar esse entendimento nos afastar das transformações que o *logos*, enquanto discurso do ser toma. A questão da verdade filosófica está na linha de uma unidade de agremiação do *logos*. Em *Ser e Tempo*, é profunda a tentativa de realização de uma postura de que de fato possa mostrar algo ao homem, uma nova crítica ao pensamento até então retalhado pela severidade dos encontros críticos da decadência social europeia de fins do século XIX³². Heidegger, ao trazer o conceito de ser à luz da filosofia pré-socrática, retira o humano, a possibilidade do contato com o outro mesmo com a decadência social de sua época. Heidegger inicia seu questionamento metafísico pelo engano do pensamento em cair nas formas cognoscentes, se dirigir ao ente dos seres, mas o caminho trilhado deu luz a uma nova entidade supra-racional, mas que poderia ser captada pelo *Dasein*, ou o ser-aí, proximidade do ser com seu espaço de relações. Daí a metafísica ser reiterada e a *Destruktion*, ser planejada como projeto civilizacional: destruir o que não é ser.

A essência formal do signo pode ser determinada apenas a partir da presença. Não se pode contornar esta resposta, a não ser que se recuse a forma mesma da questão e se comece a pensar que o signo é esta coisa mal nomeada, a única, que escapa à questão instauradora da filosofia: “O que é...?”³³

O que é está fora de questão aqui, que fique bem claro. As meras aparências também elidem o signo, desmembram seu significado e levam a interpretação a seu ponto zero, em que seria indisponível à parte cognitiva do cérebro reconhecer a relação com o signo. Esta apresentação, e, portanto, aí a incidência da presença³⁴ do significante enquanto voz absoluta do ser permite a similitude com a palavra, sua escritura sígnica que não se reduz ao seu sentido. “Não há dúvida de que o sentido do ser não é a palavra ‘ser’ nem o conceito de ser –

³¹ Donaldo Schüller reitera a postura do discurso de Heráclito como crítica a explicação mitológica homérica.

³² CF. SOUZA, Ricardo Timm de. *O Tempo e a Máquina do Tempo: estudos de Filosofia e Pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998. Tal como vemos na obra de Nietzsche e de um discurso que se insurge já de uma totalidade crítica dos costumes cristãos, Nietzsche faz questão de ainda tentar fazer respirar, tentar uma reanimação da figura mítica de uma moral acima de si, no caso o Super-homem, mas mesmo ele já não percebe que a emergência do outro é o que justamente falta a essa sociedade.

³³ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 22.

³⁴ “Através da experiência o objeto é consultado, auscultado de acordo com determinado aspecto. Que aspecto? Como os aspectos são determinados? Pela teoria que determina a natureza de antemão.” HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon*. (editado por Medard Boss). Petrópolis/São Paulo: Editora Vozes/Educ, 2001, p. 153. Assim nos esclarece o filósofo acerca da apreensão fenomênica e, por exemplo, claro de que é a teoria e sua tradição que alcançam o conhecimento certo, o vocabulário adequado e, por fim, assertividade na compreensão do signo que se deseja conhecer.

Heidegger lembra sem cessar”³⁵. Eis parece o desafio de uma desconstrução cujo questionamento recai sobre o sentido, em que a unidade se destitui pelo movimento incessante do significante e suas ranhuras sobre as ditas coincidências cognitivas, as marcas que dispensam a alteridade, mas levam a proximidade da mente com a forma.

A crítica de Derrida se dirige para toda a forma que uma vez endurecida marca tão firmemente a folha, com a marca pungente da solidificação – jogo da solidão com a solidez – que deixa de ver o outro lado, o lado do outro que na emergência já se perdeu. Olho concentrado em ver como marcar, de-marcas, negando a marca do outro quando com ele nos encontramos. É aí que Derrida pensa a obra como um encontro, parafraseando Emmanuel Levinas no dia de sua morte: “A obra pensada radicalmente é efetivamente um movimento do Mesmo em direção ao Outro que não retorna jamais ao Mesmo”³⁶. Obra de fecundidade, o que se lança na direção do Outro, esse que desconhecemos, que nos causa forte estranhamento. A obra de arte na direção da vida não nos causa isso?

1.1.1 A *diferença*

E aqui preciso me deter ao conceito de *diferença*, tão forte para esse trabalho que se projeta em partes para repensar a via de um encontro. Penso que aí o encontro pode ser traduzido, quando cada parte puder entrar em contato sem a espera de uma totalidade ou mesmo de uma resposta. Poder observar esse movimento na escritura é também observar esse movimento em nós. Nesse momento, precisamente quando nos encontramos em algum lugar é que somos nós que aí estamos, tomamos nosso próprio ato de estar no mundo como a diferença que outrora não nos déramos conta de estar nesse lugar. Nessa sutil passagem de um ato desconhecido a um ato conhecido é que reconhecemos “a inevitabilidade de uma tal antecipação disto que se diferiu para mais tarde”³⁷. O ainda não do dizer do sentido, breve ou eterno, mesmo em uma busca que se dá como tendo um fim determinado, ela apaga o menor traço de sua origem. É humana antes de tudo e seu lugar é na temporalidade³⁸.

³⁵ DERRIDA, J. Op. Cit., 1967/2006, p. 25.

³⁶ LEVINAS, E. citado por DERRIDA, J. (1997) *Adeus à Emmanuel Levinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 18.

³⁷ BENNINGTON, G. Derribase. In: BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 58

³⁸ Cf. SOUZA, Ricardo Timm de. *Sobre a Construção do Sentido: o pensar e o agir entre a vida e a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p. 34: “‘Temporalidade’(...) significa aquilo que empresta à noção de tempo seu sentido mais profundo, aquilo que escapa mesmo à medição do relógio mais preciso.” E algo que temos de dar conta, na percepção da crise que enfrentamos e não no caminho que nos foi indicado. O caminho mesmo é um direito nosso de encontro com o desconhecido.

A *diferença* não se localiza isolada ou antecipada, entre um sentido que sensível e um inteligível, fugindo assim a hierarquia de sentidos estruturados.

Segue-se que essa palavra ou conceito não pode ser nem um nem outro, nomeado a condição de possibilidade (e logo de impossibilidade) de todas as palavras e conceitos, mas ao mesmo tempo não é senão uma palavra / conceito que não se mantém ao abrigo de seus próprios efeitos: a reduplicação semeia o pânico entre todas as palavras e conceitos, não lhes permitindo ser o que são a não ser proibindo-os simultaneamente de sê-lo, no sentido que sempre se deu à palavra (e ao conceito) “palavra” e ao conceito (e à palavra) “conceito”³⁹.

Seria esse o momento de suspender brevemente não a razão, mas uma idéia de razão que se consagre ao finito, ao encaixe, ao lugar de um fechamento, higiene entre língua e pensamento que dá mostra de uma patológica artificialidade da língua. Daí a importância de jogar a palavra, fazer seu desencaixe, quando percebemos que ela mesma é livre para significar quando a ajudamos a parir dentro de nós aquela que nos diferencia e acabamos por retirar dos jogos inerciais e mortos, viabilizando *na* escritura uma leitura de si mesma. Será essa a matriz da inspiração? Ou “uma economia geral que *tenha em conta* a não-reserva, que tenha em reserva a não-reserva, se for possível dizê-lo. (...) confundindo-se a *posição* de uma presença pura e sem perda com a presença absoluta, da morte”⁴⁰. E, assim, uma morte que abala, mas que não se reduz ao nada, mas sim a responsabilidade do sobrevivente, relação com a repercussão da emoção que sai da esfera ser/não e transita para o outro no seu enigma intervalar⁴¹.

Penso ser este o problema da escritura, minha escritura, minha banalidade que preciso observar antes de observar a entrega do outro. Ressaltar esse intervalo no ato de diferir é justamente apresentar a dúvida que as respostas não surgem por uma prescrição filosófica, mas que esse postergar faz parte de todo o gesto diferidor.

O que aqui realmente queremos é explorar o surgimento deste termo em seu sentido diferencial em um *encontro humano* muito bem determinado. Em outras palavras: “diferença” não é aqui utilizada como um instrumento do “pensamento já existente”, para com isso conduzir uma determinada linha filosófica argumentativa, e sim em uma inversão muito radical, *derivar da experiência da diferença real como Encontro entre mundos humanos diversos o sentido do pensamento possível*.⁴²

³⁹ BENNINGTON, G., Op. cit., 1996, pp. 59-60.

⁴⁰ DERRIDA, J. (1972) A Diferença. In: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991, p. 53.

⁴¹ Cf. DERRIDA, J. Op. cit., 1972/2008.

⁴² SOUZA, R. T. de. *Em Torno à Diferença: aventuras da alteridade na complexidade da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008b, pp. 173-174.

Esse gesto de encontro quando pensado mostra justamente a relevância de que as relações humanas sejam pautadas por esta acontecência, singular diante da ética de um encontro em que não podemos ser indiferentes ao outro. É na base desse encontro que toda a nossa construção do sentido está à beira do colapso de nossa construção anterior, pois nos tira da certeza racional e, portanto, logocêntrica do mundo. Pode haver muito tempo e muito espaço na decorrência de um instante, mas a questão que advém é: *como* ocupamos esse tempo e esse espaço? Penso que esse gesto diferidor está sempre em volta de nós e na emergência de um mundo conturbado, caótico, precisamos dele para poder diferir em nós aquilo que difere no outro. O pensamento e o conceito *diferensa*, aqui grafado dessa maneira, quer mostrar essa homofonia com o termo diferença e por isso o mantivemos dessa forma.⁴³

1.1.2 O rastro

A idéia presente de rastro fala acerca de uma ausência, inaugura para a filosofia e para as possibilidades do ficcional um novo desafio à interpretação do sentido: a ausência mesma deixa uma marca sobre o mundo. É o que ocorre quando nos damos conta de um elemento que não pensáramos que nossa consciência contivesse. Derrida observa esse fora da metafísica, saída das faculdades mentais simples, o que nos leva ao princípio do inconsciente freudiano⁴⁴.

Esse mesmo inconsciente que realiza metáforas para dentro de seu próprio funcionamento. Interessa a desconstrução muito mais esse processo do que a mera formalização do sentido na representação imagética. Aqui o fora interessa ao dentro em que “uma ciência da linguagem deveria reencontrar relações *naturais*, isto é, simples e originais, entre a fala e a escritura, isto é, entre um dentro e um fora”⁴⁵ e não uma relação de exclusão.

⁴³ Conforme a tradução brasileira de Anamaria Skinner para a obra *Derribase* de Geoffrey Bennington. Cabe atentar a transformação que Derrida faz à palavra francesa *différence*, substituindo o “e” pelo “a”, tornando-a assim *différance*. Eis o ato diferidor no pensamento de Derrida, pois com a homofonia da palavra não apenas desenvolve o estranhamento do “e” pelo “a”, exprimindo um deslocamento de uma postura do que não se ouve e não se entende, propõe essa “marca muda”, onde “O a da diferença, portanto, não se ouve, permanece silencioso, secreto e discreto como um túmulo: *oikesis*”. DERRIDA, J., Op. cit., 1972/1991, p. 35. As outras traduções brasileiras, *diferência* e *diferrância*, não dão conta da sutileza homófona da terminologia criada por Derrida.

⁴⁴ Como nos esclarece BENNINGTON, G., Op. cit., 1996, p. 99: “já se tinha de algum modo o hábito de ver na hipótese do inconsciente freudiano um questionamento imediato e para sempre de toda a presença para si da consciência pensante, tal como a filosofia cartesiana ou husserliana gostaria de estabelecê-la”. Reside aí a importância de uma crítica à metafísica apoiada pela linguística, mas com a emergência de uma psicanálise que não se detenha aos princípios estruturalistas que paulatinamente foram perdendo a espontaneidade das interpretações do sentido do outro. Nisso está também a crítica a essa psicanálise lacaniana cuja máxima do “retorno a Freud” trouxe a chegada da filosofia hegeliana na França, cujo significante central passa a ser o falo. Logo, Lacan desfecha com a psicanálise sua opção ao falocentrismo.

⁴⁵ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 43.

Justamente no rastro é que se dá esse jogo de esquecimento com a matéria, cuja existência torna-se especulação. Esse tempo imemorial que nos joga diretamente da fala imemorial para uma escritura automatizada nos faz esquecer o que essa escritura contém, quais são seus sentidos adormecidos pelo sono do tempo, torna-se mito e, como mito, símbolo de algo que não temos acesso à vivência. Se colocamos no escrito é para não esquecer e aí estamos fadados a nossos limites: sutil violência que nos faz esquecer e nos faz crer que na escritura reside a origem social de nossas crenças, a pauta do agir humano sem termo médio, sem qualquer intervenção de nossa vida enquanto singularidades em correspondência. “É preciso proteger a vida espontânea. Assim, no interior da escritura fonética comum, é preciso não se permitir a introdução da exigência científica e do gosto da exatidão. A racionalidade seria aqui portadora de morte, desolação e de monstruosidade”⁴⁶. Monstros como somos em nossa teratologia, mais uma vez acreditamos cumprir nosso dever social e terminamos por traír a nós mesmos.

Para Derrida as inscrições deixam rastros, são os caminhos de nossa revolucionária forma de borrar um texto, desejo de apagar rastros de um velho palimpsesto. Eis a pólvora! Sobre um papel que se possa apagar tantas vezes ainda ficam os rastros. Quem imaginaria na Idade Média que haveria uma técnica eletrônica de resgate desses traços? Como os vestígios de memórias materiais sobre o pergaminho. É ali que nossa mente também as deixa, caminhando sobre a curvatura inóspita dos dizeres menosprezados de monges agostinianos, crentes tanto do *logos* quanto do apagamento da escritura. Esse desejo de escrever o que ficou em algum lugar: nem arreventou o pergaminho, nem pode ser lido sem deciframento, o que nos leva a pontos invisíveis e de dúvida sobre o nosso lugar de escrita, pois ele existe enquanto materialidade, e é de sua natureza também o fenômeno ingrato de deixar mais rastros rejeitados. Entretanto, é na necessidade de manifestar esse rico processo de esquecimento, e incluindo aí os conflitos que envolvem os mais diferentes dejetos literários, que a emergência da desconstrução advém. Como uma relação terapêutica em que o médico estando junto ao paciente mantém uma atitude de respeito. O analista torna-se figura continente dos mais estrondosos conflitos por vezes projetados na dinâmica transferencial, eis como a escritura por vezes provoca esse riso espontâneo ou esse horror, traz à tona o *isso*⁴⁷.

⁴⁶ Ibid, p. 47.

⁴⁷ *Wo es war soll ich werden*. Cabendo pensar acerca de algo que o pensamento expõe, clareia, mas que no início não possui definição, sendo apenas marcas de impressões: “O ego controla os acessos à motilidade, sob as ordens do id; mas, entre uma necessidade e uma ação, interpôs uma proteção sob forma de atividade do pensamento, durante a qual se utiliza dos resíduos mnêmicos da experiência.” FREUD, S. (1933 [1932]) Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 97.

Justamente na forma de um *isso* que, indiferenciado, vai aos poucos ganhando um novo lugar, uma instituição.

A ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente transcendental, de uma outra origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irreduzível na presença do rastro, não é uma fórmula metafísica que substituída por um conceito científico de escritura. Esta fórmula, mais que a constatação da metafísica, descreve a estrutura implicada pelo “arbitrário do signo”, desde que se pense a sua possibilidade aquém da oposição derivada entre natureza e convenção, símbolo e signo, etc. Estas oposições somente têm, sentido a partir da possibilidade do rastro⁴⁸.

É quando esse rastro vem ao campo do outro que encontramos de fato a alteridade e não uma idéia de subjetividade enxertada na língua como enxertada na totalidade da mente. O campo do outro se sobrepõe a ideia de um ente, produzido na presença de, pois se dissimula, oculta a si mesmo, não se revelando por um acúmulo de expectativas, mas sim, realizando-se no contato com da mundanidade e no temporar que deixam rastro a toda a forma de escritura. Isso nos coloca mais uma vez na esfera de signo como oposição ao símbolo, uma vez que o símbolo pressupõe uma temporalidade estática diante do real evento do signo. Esse evento tal como na importância de um ato de inscrição que vai para adiante, para as relações futuras que atravessam o signo e não o determinam de sobremaneira como uma linguagem fixada *a priori*. Daí o movimento do rastro ser um jogo e não uma ontologia.

1.1.3 O hímen

O hímen, enquanto a barreira e a delimitação de um texto, determina também o que se analisa como as marcas indecíveis: “unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na”⁴⁹, desorganizando o texto na sua concepção de finitude etimológica e sensorial para assim habitar uma necessária marca de *diferença*. A desconstrução vai olhar para esse hímen enquanto barreira de distinção, sem a pretensão hegeliana de gerar um terceiro termo, mas fazer pensar os elementos envolvidos, dado que um conceito não se resume por sua própria inteligibilidade com vista ao transcendente, mas é na relação que ele se constitui por vislumbrar um lugar. Na rigidez desse

⁴⁸ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 57.

⁴⁹ DERRIDA, J. Op.cit., 1972/2001a, p. 49.

lugar começa a habitar o mal-estar com a sensação mundana e os aspectos de uma relação pretensamente determinada.

O desenvolvimento de um texto não é regrado, nem estipulado, mas disseminado, extrapolado ao limite de uma comunicação que quer resolver um conflito para dá-lo no encerramento de uma verdade. Podemos pensar em verdades, pois a afirmação de uma não-verdade já deixa nesse novo lugar de-negado, uma reedição da afirmação, com a intensa e pretensa força de uma anulação lógica, portanto, racional. O que dissemina, explosão semântica, deseja sair da cadeia de definições lógicas. Se após o conflito vier uma resposta, uma luz, essa será contundente enquanto momentânea, não no modo de agir, mas na suspensão desse modo de agir, forma de pensar a representação-coisa, emitindo seu estado e desse ponto em diante traz o outro da instância, subjacente aos atos apressados em definir e categorizar. Ressalta daí a denuncia do significante em crise, a própria zona de conflito é espaço a ser instituído. É aí que o olhar, o escutar, e o dizer, performam a experiência.

Importante ressaltar a necessidade do pensamento mesmo, enquanto toda a história da filosofia trouxe seu sentido enquanto sentido de história na conceitualidade envolvente aos signos, buscando processos evolutivos e metafísicos. Essa perspectiva não traz nada de importante a não ser a vinculação trágica que lhe acomete. Afirmação aparentemente absurda em um primeiro instante, ou incorreta em termos de construção de legados, filiações ou mesmo heranças traçadas em uma linha horizontal sobre um quadro negro de uma escola. Contudo, um pensamento que nada quer dizer também não cai no engano de acabar dizendo tudo como última pretensão de verdade. Portanto, também toda essa materialidade que vem à tona e que acaba sendo relegada ao seu ponto fulcral de objeto, para, enfim, ser movimentado e interpenetrado sem esse estranhamento inicial com a *diferença*. É, justamente, um pensamento que não dá conta da imobilidade. Se estiver morto, deserto, não pode mais deixar marcas no mundo e mesmo seu sutil soterramento perde-se ao longo de ecos. Derrida, como exemplo, tem de arremessar mais uma vez para longe toda a conceitualidade que não enxerga sua manifestação no mundo como sentido declarado de um dizer.

Nós *jogamos*, aqui obviamente, com a semelhança fortuita, com o parentesco de puro simulacro entre o *seme* e o *sêmen*. Não existe entre os dois qualquer comunicação de sentido. E, entretanto, nessa derrapagem e nessa colisão de pura exterioridade, o acidente produz certamente uma espécie de miragem semântica: o desvio do querer-dizer, seu efeito-reflexo na escrita, põe a coisa em movimento⁵⁰.

⁵⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 1972/2001a, p. 56.

Este intervalo, sutil modo de trazer tanto o tempo quanto estados e sensações que a racionalidade deixou de habitar. Estados infinitos entre o que convencionamos ser e a sutileza deixada de fora de nossas preditivas equações matemáticas. É para essa estética da anti-representação que Derrida introduz não um pensamento, mas uma disposição ao desconhecido⁵¹. Ao reconhecer o outro eu não preciso reconhecer o pensamento, nem dizer qualquer coisa dele. O outro pode me dizer algo, uma concepção que ultrapassa o pensamento mesmo advinda do pensar, algo certamente precipita e não se aproxima desse código, pois ao se tornar outro qualquer representação se torna artificialidade do modo de pensar mais evidente, da decisão entre opostos ainda provisórios. Tentativa de decidir para não perturbar a forma, a hermenêutica tradicional observada na leitura serena de um mosteiro medieval.

1.1 UMA CONTRIBUIÇÃO DO PSICOSSOMA AO ARQUITEXTO

Refém de seus sentimentos. Escravo de uma mácula, um ressentimento que não sabe para onde rumar. Não sei para onde ir, me perdi em ira. Não há como ser diferente. Maldita prisão. Invasão pela palavra... A atitude mais racional é uma defesa para o afeto mais verdadeiro, mais espontâneo. Afeto louco que não me explica como lidar com essa fragilidade interior. Não quero ouvir a voz, nem ver, mas nem tudo em mim é palavra, ainda. Esperança. Existe uma loucura de gestos, gestos agressivos que já interpretam todas as ações como negativas. Estou tendo de lidar com essa frustração⁵².

Estranhamento com a questão do psicossoma⁵³: com esse termo a antropologia destituiu da história das idéias o homogêneo e o dito formal da compreensão dos significantes em prol

⁵¹ Não estará aqui um princípio estético louvável em tempos de decadência da arte? E não estará a ironia fazendo troça com uma busca de sentido a muito perdida? “Perda do sentido, antes de tudo do olhar como suplência do *logos*, que se torna a condição para conquistar um território por definição incontestável.” Cf. NASCIMENTO, E. Op. cit., p. 96. Esse território do outro em minha vida para fora das metáforas numéricas.

⁵² Minhas anotações, 15 junho de 2012.

⁵³ Com esse termo tento dar uma perspectiva teórica acerca do conflito estabelecido entre mente e corpo. Conflito que se refere aos desejos, aos embotamentos, às castrações, e, principalmente, aos esforços sejam mentais ou físicos de lidar com situações desconfortáveis. A utilização desse termo nas áreas de estética e das artes podem gerar um certo desconforto advindo de um vocabulário médico. Certamente é tangível realizar arte com questões da psiquiatria, porém, a maioria dos especialistas ainda crê ser insensatez responder às questões da psiquiatria imbuído do pensamento estético. Por que será? Faço essa questão com simplicidade aqui. A questão exposta diz respeito a como nos colocamos diante do outro e de como o outro fala de si, chamando de algum jeito, acabando por criar dispositivos muito difíceis para que a relação entre os dois possa mesmo ser reconhecida e entendida. Uma importante psicanalista inglesa, Joyce McDougall expõe suas descobertas na clínica e o estranhamento com as conversões de conteúdos psíquicos em corporais: “Estas criações psíquicas me pareciam estranhas e foi preciso que eu me deixasse guiar por meus analisandos em todos os meandros de sua história psicosexual até a pré-história, na qual as palavras tem menos importância que as percepções olfativas, táteis, visuais e auditivas, para ouvir enfim a ligação entre sofrimento, angústia e prazer”, cf. MCDUGALL, Joyce. (1989) *Teatros do Corpo: o psicossoma em psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 1. Embora as contribuições clínicas sejam importantes para a caracterização da atividade psicossomática no ser humano, este trabalho não se ocupa com intervenções clínicas, essa é uma das preocupações de McDougall. A busca do corpo como o espaço de reinvenção da arte, de tudo aquilo que ultrapassa a letra e no modo como os afetos daí se

do significado. Se significar torna-se muito difícil – porque não dolorido demais para buscar um sentido final, à beira de um julgamento de forças discrepantes – então, eleva-se o pensamento até o arquitexto, o desejo de texto no processo de seu gesto de enunciação. Com isso uma aclamada demonstração de escuta, não de negligência, pois o que está nessa beirada de signos, na particularidade do pensamento, é o afeto. Afetar – aqui como verbo – é buscar dar mostras dessa imagem às vezes fria e distante de nós mesmos. Cabe aqui a definição de Spinoza⁵⁴: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” Isso é por certo uma definição que para ser examinada nos pormenores deve-se relevar a possibilidade de relacionamentos entre a mente e o corpo na formação de um domínio singular, como o próprio filósofo explicita enquanto incomensurabilidade do corpo. Apesar do domínio de pensamento spinoziano estar mantido em um binarismo que inclui o movimento e o repouso enquanto conceitualizações da geometria, a possibilidade de geração de movimento não se restringe a uma física dos corpos, mas sim a uma substância que podemos conceituar como as paixões (afecções). Não será esse o desafio que o filósofo holandês nos incita ao fazer da relação corpo e mente, uma nova compreensão para um novo método filosófico genuíno?

Assim são as memórias como a associação livre, mas por vezes tão complexa de nosso gosto estruturado estruturalista estruturante, quando se desprendem de uma lei de causação universal. O que certamente Freud⁵⁵ faz questão de explicitar é a existência um núcleo recalçado, isto é, de opressão na psique, fazendo evitar chegar à consciência o que sempre tomáramos como impeditivo, constatação, ao lidarmos com um determinado conflito insuportável. O que para a filosofia sempre foi a dita *porta dos fundos*⁵⁶, Freud traz como questão a ser elaborada no âmago de nossas emoções mais profundas, o que a poética parece sempre querer dizer sem o saber. “O recalque da escritura como aquilo que ameaça a presença

desprendem é o grande moto. Entretanto, não podemos assim pensar se não tivermos em mira que o corpo está em relação com a mente e que na cultura ocidental, principalmente devido ao Cógito cartesiano, o corpo foi relegado a mera empiria e assim esquecido, tal como o inconsciente na psicanálise, a linha entre corpo e mente aqui terá uma incursão.

⁵⁴ SPINOZA, Baruch. (1677) *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 163.

⁵⁵ FREUD, S. (1917 [1916-1917]) Conferência XIX: Resistência e Repressão. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

⁵⁶ STEIN, Ernildo. A psicanálise e a porta dos fundos da filosofia. In: *Anamnese: a filosofia e o retorno do reprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, p. 161: “uma língua poderia ser o lugar de guarida de algo proibido”.

e o domínio da ausência”⁵⁷, diz o filósofo em seu artigo intitulado *Freud e a Cena da Escritura*, publicado em 1967.

É aí que podemos ver a tentativa de uma escritura que deixa rastros. Derrida se baseia no trabalho de Freud *Uma Nota sobre o Bloco Mágico*, de 1925, em que o movimento de compreensão da memória dentro do interior do homem, para a formação do significante enquanto uma particularidade em que a dor desconhecida é matéria fenomênica para a inscrição do psíquico. “A folha se preenche com escrita, nela não há lugar para quaisquer outras notas e me vejo obrigado a por em uso outra folha na qual não se tenha escrito”⁵⁸. Aqui o autor vienense questiona os perceptos por não possuírem traços registrados, mas que na angústia fazem surgir de seu excedente outra folha a ser comprimida, escrita em outra superfície. A consciência parece surgir daí, advinda desse sistema perceptual, mas não do lugar onde os traços permanentes da escrita, isto é, naquela parte da mente que retém as memórias, não pelo que elas são, mas pela impressão. Interessante e inexplicável, pois a percepção desse mecanismo aparece em um aparelho chamado *Bloco Mágico* em que se vê o que foi retido na superfície por uma folha de papel, mas a cera derretida, por ser mais profunda, é a superfície retentora de traços indistinguíveis pelo aparato da consciência.

“Não precisamos nos perturbar pelo fato de não se utilizar, no Bloco Mágico, dos traços permanentes das notas recebidas; basta que elas estejam presentes”⁵⁹. Assim, esse processo de percepção que esteve no princípio se torna indistinguível quando se tenta ver na cera, a camada mais profunda, seu surgimento enquanto arquiprocessos. Seria então a memória uma parte que necessariamente precisamos esquecer? Seria esse o mesmo trauma da escritura que precisa esquecer de si para poder saber onde está, o que faz, com quem pensa, ocupar um lugar. “Diferir não pode portanto significar atrasar um possível presente, adiar um ato, suspender uma percepção já e agora possíveis”⁶⁰. O ato de diferir não posterga, antes passa pela tentativa de dar à diferença sua errância – dar uma *diferença* –, o erro que erra, nisto reside a importância fenomênica em que dizer do ser passaria a ser, marca que anula a mítica em torno da escritura e lhe dá suporte ao enquadramento da existência. “É por isso que se deve entender ‘originário’ sob rasura, sem o que derivaríamos a *diferença* de uma origem plena. É a não origem que é originária”⁶¹. Para tanto a resposta filosófica dessa sustentação do pensamento nos leva impreterivelmente ao silêncio, aos pontos em branco que se tornaram

⁵⁷ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 180.

⁵⁸ FREUD, S. (1925) Uma Nota sobre o ‘Bloco Mágico’. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 285.

⁵⁹ Ibid, p. 289.

⁶⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 188.

⁶¹ Ibid, p. 188.

rasurados e que no dever de serem compreendidos pela mente perdem sua interpretação e ganham sua decifração, eis o novo desafio da escritura.

Desespero de não saber o que dizer. Medo de chegar perto demais, das falhas dos discursos superficiais que invadem o texto com a métrica de um manual. Como fazer diferente? Como deixar as imitações gastas de lado? Como ser alguém com propriedade? Texto que revela sua carência de obra. Obra que parece sempre ser o que os outros tentam insistentemente colocar na figura de uma *episteme* plena de significado, jogado para os outros assistirem na imanência de uma catarse, desprendimento das rasuras alucinatórias dos seres humanos. Nesse puro conflito do projetar-se está a medida do homem animal simbólico. A psicanálise para Derrida⁶² não é capaz de deixar-se conter em um pensamento metafísico e logocêntrico, tendo em vista que o universo simbólico de cada ser no mundo é a própria singularidade descentrada da origem. Talvez daí recaia em Freud a importância de recorrer, em direção da questão metodológica à linguagem enquanto *phoné* para extrair dela o que não pode ser aí habitado se não no instante em que aparece e na intensidade de uma fala para o outro, cujo significado surge como revelação. Este método contraditório, excelente para ilustrar essa errância da escritura, possibilita à palavra sua vida, mas não sua totalidade. E no caso de um engano deve haver aí a disposição para um outro lugar, para alguma clareza acerca de nossa incompreensão, caso contrário nosso engano nos levará a alienação de toda a palavra e de toda a circunstância que nos permita compreender essa marca na diferença. Creio ser daí que a escritura se inicia no trabalho de pensamento entre rastros de linguagem.

De que vida se está falando até aqui? Vida-rastro de uma alucinação coletiva, marcado sempre pelas tentativas e pelos fracassos de um pertencimento, da passagem de uma experiência, logo diante da existência, do olhar para a obra e se abismar com a vida. Parece que os mecanismos psíquicos que se gostaria de saber e conter, explicar e dizer, para por fim transformar, acabam sendo relegados a um fim, no sentido de nossa mundaneidade, um olhar para dentro de um outro discurso, pois no desejo quer ter sustentação e uma escritura finda ao infinito, como ao deitar no divã mais uma vez: “É. Se eu esperar que as pessoas me entendam sempre... ou que eu possa entende-las... Ficarei esperando ficções e não farei nada comigo. Digo isso porque essa exigência é absurda demais, é a exigência que tenta argumentar com a coisa, a mesma que tenta sempre agradar”⁶³.

Essa nova escritura, que nunca conheci, mas que estava lá para deixar a marca, ou fazer um ponto, na imperfeição sobre tudo que retoma o corpo em si mesmo, como a pulsão que sai

⁶² Ibid.

⁶³ Minhas anotações, 14 de junho de 2011.

na simplicidade, sai do corpo para o mundo, dar vistas de uma representação que a mente deixa escapar diante de um excesso de significações vazias. Essa dor ao desabrigo de tudo, mundo-silêncio-dor, acaba por erigir o resgate de encontro à sua origem e saber que esta não está ao seu alcance, impotência do saber em que “a topologia de todas as divisões interna / externa que estruturam esse sujeito e fazem dali um lugar de arquivo em relação ao qual nenhuma objetivação é pura, nem na verdade rigorosamente possível, isto é, completa e terminável”⁶⁴.

Esta é a experiência literária rumando ao autêntico. Quando a *Gradiva* de Wilhem Jensen é analisada por Freud⁶⁵ o paralelo pensado se deve às conjecturas com o tato de seus pacientes, a partir de uma experiência clínica, olhando acerca do mundo, das pessoas que nele habitam, mas suspendendo os juízos para deles encontrar a interpretação adequada ao problema⁶⁶. O desejo de imaginar a figura de Gradiva viva leva o arqueólogo Norbert Hanold até Pompeia na esperança de compreender o que havia no caminhar da moça na escultura. Norbert quer reconstituir o caminhar de Gradiva e para isso ele aos poucos começa a olhar para o caminhar das mulheres, figuras que nunca teve grande contato. Isso leva o arqueólogo em busca dos seus aspectos mais vivos e latentes rejeitados. Resultado de uma insatisfação interna e sutil reconhecimento de que algo lhe faltava.

O tema do autêntico é extremamente importante para Freud, tendo em vista as raízes do método psicanalítico, buscando a distinção entre uma obra verdadeira de outra falsa, como ele explicita em *O Moisés de Michelangelo*⁶⁷. O que denuncia a falsidade de uma obra a ponto dela poder ser copiada? Certamente, não podemos deixar de pensar essa busca como um pertencimento e um reconhecimento de tentativas muito sutis no resgate da experiência perdida do homem moderno. No caso do psicanalista havia o encontro com o Moisés de Michelangelo, as intenções do artista e a questão intelectual que o reclinaram a tecer uma interpretação, criar um método como fez Morelli, famoso desmascarador de copistas, observando os aspectos menosprezados pelos outros críticos de seu tempo. A arte dos detalhes é de interesse psicanalítico, assim como é do interesse da psicanálise um gesto que desperta a

⁶⁴ DERRIDA, J. (1995) *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001b, p. 72.

⁶⁵ FREUD, S. (1907 [1906]) Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

⁶⁶ Vale lembrar a nota do revisor geral da tradução portuguesa na *Interpretação dos Sonhos*: “Die Traumdeutung, não expressa propriamente a ideia de uma ‘interpretação’ (fechada, final ou única) dos sonhos, ma a de uma busca do sentido dos sonhos” Cf. FREUD, S. (1900) A Interpretação de Sonhos. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 119.

⁶⁷ FREUD, S. (1914) O Moisés de Michelangelo. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

observação, seja qual for pertinente a entrada do conflito na onipotência do eu. É o gesto de interpretar a partir de uma abertura de sentidos, ainda apresentando a dificuldade de extrair do objeto somente uma postura, parcial apesar de todo o esforço de concentração ao movimento de se exteriorizar. Serve para o interesse da psicanálise, mas incluso aí um interesse para sair da esteira vaga das adivinhações, elevando esse sentido ao sintoma, relação entre a afecção mórbida, a doença, e esse estranhamento do corpo do outro, esse outro que por vezes desconheço. “O exemplo mais comum e cotidiano da ação da mente sobre o corpo, que pode ser visto em todos, é oferecido pelo que se conhece como ‘expressão das emoções’”⁶⁸. Com isto o pai da psicanálise funda um horizonte epistemológico desconhecido da medicina de sua época e acessível através da tentativa de dar forma interpretativa, isto é, buscando um espaço para o corpo, diante do funcionamento mental. É isso também aquilo que penso ter atraído a atenção de Freud ao fantástico método de Morelli: “há pormenores que até aqui não apenas escaparam à observação mas, na realidade, nem mesmo foram corretamente descritos”⁶⁹. Até o ser do Moisés o levar a ficção de uma descrição pomposa:

De repente, o alarido chega aos seus ouvidos; volta a cabeça e os olhos na direção de onde provém o tumulto, vê a cena e a compreende. Então a cólera e a indignação tomam conta dele e tem vontade de se erguer e punir os transgressores, aniquilá-los. Sua ira, distante ainda do seu objetivo, é nesse meio tempo dirigida nem gesto contra o próprio corpo. Sua mão impaciente, pronta para agir, aferra-se à barba que se moveu com o gesto da cabeça e a aperta entre o polegar e a palma no punho de ferro dos dedos a se fecharem. É um gesto cuja força e veemência fazemos lembrar outras criações de Michelangelo⁷⁰.

Freud criador de uma narrativa ficcional sobre o primado da mente? Detalhe importante de ressaltar: possuirá ficção a tentativa de extrair algum sentido? Podemos nos perguntar o que esta citação possui de fato sobre a obra (o trabalho manual) de Michelangelo e teremos como resposta um texto, um evento diante do mundo, tentativa de dizer algo do mundo de um determinado jeito. Creio que resida aí a importância de um ato simbólico de dizer algo a partir de uma experiência, um contato mesmo que imaginário com uma atmosfera lúdica, no caso citado, a obra de Michelangelo. Um corte tão profundo no silêncio que constitui o *arché*, aquele da constituição dos seres, a que deixa marcas, pois na sua tentativa de determinação

⁶⁸ FREUD, Sigmund. (1905) Tratamento Psíquico (ou mental). In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 300. Esse texto, vale lembrar, foi escrito enquanto o autor trabalhava à luz das experiências de Charcot na Salpêtrière, sob o primado das hipnoses. Contudo, resalto a importância aqui, pois foi em movimentos anteriores ao nível verbalizado da linguagem que Freud pode constatar a proeminência dos estados afetivos sob os comportamentos.

⁶⁹ FREUD, S. Op. cit., 1914a/1974, p. 265.

⁷⁰ Ibid, p. 267.

ôntica, pela descrição afetiva sobre Moisés, deixa escapar a expressividade de uma verdade fundacional isenta de vestígios. Freud introduz nessa análise um outro olhar sobre a obra de arte, buscando a descrição mais próxima de uma razão concatenada com o corporar, tentativa feita nos moldes da narrativa, em dar lugar para a incompletude de uma obra, traçar-lhe os pontos de aproximação e destituição através do corpo de Moisés. Eis a linguagem que a psicanálise explora no novo alvorecer do homem em fins do século XIX: crítica a tradição do humanismo instrumental, dado como espacialidade finita de um código ou de uma relação estrutural. Prescrição do significante ou da presença destituída de sua intensidade. O mundo onírico, dos sonhos, não pode senão ser este lugar de incertezas, de sustos e temores expressados como imagens mentais corporificadas como enxertos à dita consciência. Na alucinação do sonho, lugar da produção de diferenças entre o corpo conhecido idealmente e o desconhecido corpo do outro, modo de poder encontrar o outro fora de si, essa parece na sua própria fração de corpo com o deslocamento do sonho um outro modo de colocar a razão na incerteza.

Penso ter Freud feito este adendo: a realidade do sonho é mais real que a realidade do homem desperto. Sua noção de inconsciente parece confirmá-la, dada a força e clareza do sentir que se estabelece no corporar do sonho: “modificar nossa inferência a respeito de nós mesmos e dizer que o que está provado não é a existência de uma segunda consciência em nós, mas existência de atos psíquicos que carecem de consciência”⁷¹. Seria essa uma pequena ficção denotada pela teoria? O homem reclinado sobre esse inconstante jogo do saber/não-saber, indagando racionalmente, mas sentindo algo indispensável para nós. Homem cujo olhar ainda tem algo a compartilhar e nesse compartilhar cheio de vida acaba esquecendo que não tem certeza do que faz. Certeza mesmo, essa que vem do saber como certitude e finitude, essa é a minha dúvida, esse é o meu temor. Além de todo o susto que minha infeliz resposta irá proporcionar, para em seguida ser apenas mais uma resposta qualquer, dessas que se cata pelos cantos e faz sombra sobre o pensamento. Será uma resposta íntegra como as coisas mais importantes para a minha vida? Será que ela deixou sua marca? Aqui o som do psíquico, máquina das divisões, entre o que posso deslocar (metaforizar) e mais fundo lá condensar (metonimizar)⁷². Na metonímia um sentido encoberto se revela. É ali que devo estar, tentando escrever:

⁷¹ FREUD, S. (1915) O Inconsciente. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 196.

⁷² Tal como descrito no verbete “Processo Primário, Processo Secundário”, em: LAPLANCHE, Jean. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1970.

Já é madrugada do dia 3. Nunca explico as horas que me ponho a escrever. Gostaria insistentemente que essa escrita não fosse falsa, nem sinal de fraqueza. Gostaria que fosse dor... mas que fosse também entendida. Não sinto bem, pareço distorcer as coisas. Deitar no divã foi um gozo, sem dúvida, mas também é tenso. Faltou explicar para Cláudia essa sensação que tive ao final, sensação de não compreender bem... que o divã não é sempre, nem por motivos falsos. Nele eu estou. Mas nem me vi bem de frente a ela? Nem ela me viu bem... Imagino isso⁷³.

Também não é bem aqui que a escritura pode denunciar seu desamparo? Não como uma análise ditosa de um caso clínico, mas como a própria dúvida que desperta naquele que escreve de, realmente, poder saber qual é a sua origem? Quanto mais obsessante me parece essa coisa, enfrentamento racional de algo desconhecido, mais definho minhas vivências. A escritura mesmo exige espera para chegar a outro lugar. É como olhar e não ver, mas sentir que não há o que fazer a respeito. Angústia mais uma vez. É o tempo que posterga, faz diferir o que não tem diferença alguma ainda, muda a tônica e realça meu desconhecimento sobre o que sou.

Parece ressoar aí essa escrita desconhecida por nós que só um louco faz clamar com toda a força ao adentrar nas camadas mais subjacentes. Eis a denúncia da superfície da linguagem como suplemento da fala viva.

Uma parte que cai na ira, uma parte que enlouquece, uma parte que chora, uma parte que ri, cegamente. Cego do que me tornei, com um medo tremendo de ser eu mesmo. Também aprendi a completar o tema de casa muito bem. Sem exemplos, sem papai, sem mamãe para atravessar a rua movimenta da adultez. Os exemplos primeiros, primeiro sem exemplos, buscando um por um. Sempre tentando sobreviver. Sei que não sou o único: sou um entre tantos que se abstiveram do voto. Será que Nietzsche diria que no fundo é voto vencido? O que Cláudia salienta nisso?⁷⁴

Mas talvez seja retirar de Nietzsche⁷⁵, em *Assim Falou Zarathustra*, de 1883, o que ele poderia dizer como psicólogo. Justamente sua escrita não traz certeza de vitória aos gloriosos, nem certeza de que se saberá que um vitorioso possui a certeza de vitória sempre. Não será esse aspecto da modernidade a ser compreendido como decadência? Na metafísica já vimos bem que a dependência é a mesma: dar a luz valores que escapam a real possibilidade dos seres em se comunicarem com eles. Se assim for o filósofo está retirando os excessos da escritura. Não está dando a ela mais do que o suficiente, mas para tanto, faz o tatear com as mãos e o olhar com os olhos:

⁷³ Minhas anotações, 2 de junho de 2011.

⁷⁴ Minhas anotações, 31 de julho de 2011.

⁷⁵ NIETZSCHE, F. (1883) *Assim Falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Não a altura, o declive é terrível!
 O declive, de onde o olhar se despenha lá *embaixo* e a mão se agarra lá em cima. Ali o coração sente vertigens ante a sua dúplice vontade. (...)
 É este o meu declive e o meu perigo: que o olhar se me despenhe no alto e a mão deseje segurar-se e apoiar-se – no abismo!⁷⁶

Para tanto faz o medo crescer, pois ao cair na esfera da vaidade é o homem que vai encontrar seu vazio. Para o super-homem ser reconhecido é necessário um outro homem que o reconheça na sua inteireza, nisso o tempo do homem já acabou, mas este só pode estar disfarçado e distante, pois o tempo do homem é curto e seu riso de gozo é longo. O homem precisa voltar a humanidade, esquecida, perdida pela voz alta desse pensamento totalitário. Eis a escritura quando vestida de beleza, eis o homem diante da escritura, sua maior vaidade: escrever a banalidade. Aí a escritura é ela mesma, está em estreito diálogo com a produção de seu pensamento, está assinalando a marca que a constitui. Sua beleza é seu artifício, sua forma sensata é a mesma da virtude idealizada dos que nunca tiveram por perto as mágoas da vida. Creio ser isso o que impossibilita a alteridade. Mas para conectar o outro aqui perto tem de haver *diferença* e isso Nietzsche deixou as marcas de uma dor que ninguém pode perceber, por isso os disfarces, por isso essa messiânica forma cômica de falar do homem quando seu corpo, sua postura diante do mundo, é diferente dos códigos sagrados das escrituras. A escritura corroída é essa a parte de um todo que os gestos mais simbólicos tentam identificar, mas deixam de vivenciar.

A mente sobre o corpo sempre dá esse tom de sinal a ser desvendado, desvendado na verdade, atributo que se pensarmos pouco encontramos facilmente uma resposta. Para a resposta, da mesma forma a escritura, já massacrada de respostas vagas e ideologias vãs, ou em uma filosofia dicotomizada com o ser humano. É como crer que na outra fala da escritura, a fala consciente, a esperança de mudar nosso sentido jamais fosse habitada por intenções, completamente neutra⁷⁷. “Há uma violência originária da escritura porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. A ‘usurpação’ começou desde sempre. O sentido do bom direito aparece num efeito mitológico de retorno”⁷⁸. Erro comum que sempre faz crer que a escritura é menos que a vida, pois a representa, mas não é ela que tenta causar feridas na qualidade da vida humana para nos situar diante de nossos atos? Essa parece ser a importância da escritura mais próxima dos gestos humanos, não da origem, mas aquela do atingir o ser humano, múltipla na sua forma de manifestação. Assim, se a mente faz pressão sobre o corpo, não é igualmente oprimi-lo na

⁷⁶ Ibid, p. 174.

⁷⁷ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, pp. 22 – 32.

⁷⁸ Ibid, p. 45.

dicotomia entre os postulados da *res extensa* e da *res cogitans* cartesianos, mas a mente acaba por fazer da dicotomia um afastamento do corpo, uma distância acerca da afetação que esse gera no sentido de produzir diferenças de sentido. O grande inconsciente do homem, o espaço em que o acesso é restrito e encontrará as resistências do pensamento comum diante da abstração. A mente e o corpo, nessa perspectiva, tomam a escritura nesses furos do real, alucinação à espera de significado, mas do significado como uma compreensão. A escuta desse inconsciente da letra do outro é ainda o desafio de fazer relações, deixar a lógica da escritura surrealista chegar mais perto.

Como, naquela época, eu andava muito interessado em Freud e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo⁷⁹.

E bem perto mesmo podemos começar a sentir as diferenças nos gestos. Essas que vão e voltam, como uma brincadeira de grupo, incluir as *diferensas* ali e deixar esse lúdico fazer seus efeitos, como uma fala leve, breve, sem ideias metafísicas antecipatórias. Essa diferença que recai sobre os efeitos da mente quando compreende o que vem do corpo, quando o corpo pode sair livre desse emaranhamento ante o pensamento, formando o som da palavra. Som que inscreve no mundo sua marca e a partir de então deixa o rastro com o outro que passa a sentir e diferenciar no sentido daquele instante. Sobre o corpo na escritura é o mesmo que nosso querer dizer, de algum jeito, essa fortuita passagem, agora sim, do *não saber* para o *saber* alguma coisa, passagem do corpo para a escritura cuja “estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”⁸⁰. O desafio do inteligível na análise literária continua sendo o psicossomático, tal como ainda o é para a psicanálise, ao traçar o modo de arquivamento que seja suficiente entre o corpo e a mente e indagar quando esta se torna insuportável para aquele que deseja saber algo de si, passando, então, a desejar algo ao inserir-se no mundo.

Sobre esse desafio de estar no mundo é que a filosofia passa a indagar uma existência que se arruinou com a tristeza deixada pela marca de uma era que apaga seus vestígios. Walter Benjamin olha com clareza a marca do trauma, em um mundo em que as pessoas estão destruídas, gerações desconectadas de sentido para sempre, “pois qual é o valor de todo o

⁷⁹ BRETON, André. (1924) Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 37.

⁸⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 2001b, p. 29.

nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais se vincula a nós?”⁸¹. Olhar de um triste desamparo de todo aquele que se contenta com o pouco, os restos de uma cultura despedaçada, não apenas pelo gás e sua técnica da morte em massa, mas como metáfora de uma morte da via da experiência, esta sim, tão cara ao trabalho de Artaud, teatro da gestualidade, poética do suspiro final e fatal da hegemônica racionalidade. Técnicas e manuais, mais uma forma de mapear por completo, excluir os rastros, os detalhes da pintura. É a máquina que novamente deita no sossego de seus articulistas, permitindo que os desenhos retos cada vez se aproximem mais de uma forma humana, um novo homem que surge daí, homem que não será mais representado pelo ideal de transparência e semelhança, mas permite a miséria transparecer, espaço em que a troca foi excluída. Mundo da dupla exclusão: sem riqueza externa, nem interna, pois a experiência de viver no mundo desapareceu.

1.3 O SUBJÉTIL COMO SUPORTE

Tirar do lugar
 Por que justamente é proibido entrar?

O lugar da arrogância
 Quando se é muito fraco

E nunca sentir
 A criança birrenta fazendo pressão sobre o papel.

NÃO SAIA DE DENTRO!⁸²

Artaud⁸³ assume o subjéttil, advindo do antigo arcabouço etimológico francês, como a forma particular de apresentar um gesto na loucura, algo entre a materialidade da folha e o abstrato do escrito, acabando por trair sua própria funcionalidade como tentativa de servir ao sentido: “pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito (...) ele não constitui o objeto de nenhum saber e porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que possa receber um nome”⁸⁴. E aí parece a importância desse traço desenhado quando incorpora-se ao escrito, fazendo gritar sua situação. “O subjéttil é o lugar dessa explicação. *Auseinadersetzung* ou altercação com a inabilidade sexual de deus. Ao mesmo tempo um local de combate, o sítio de um duelo, um

⁸¹ BENJAMIN, Walter. (1933a) Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

⁸² Minhas anotações, julho de 2011.

⁸³ Citado por DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o Subjéttil*. São Paulo: Atelié Editorial/UNESP/IMESP, 1998.

⁸⁴ *Ibid*, p. 25.

solo, um leito, uma camada, ou mesmo uma tumba: aí se pare, aí se aborta ou aí se morre”⁸⁵. Lugar de um instante sobre o corpo, instante que hesita sem saber dar, entregar seu mundo ao anteparo externo que faz a luz rebater sobre o olho nu e deixar o instante se libertar.

Precisamos dessas marcas para significar o que nos envolve, impreterivelmente. Essa situação de confronto, portanto, confronto com nossa espécie de motivação nos deixa ainda solitários. Passados cem anos do início do século XX as perguntas continuam as mesmas, os vestígios mais escassos e todo o olhar para o passado nos remete à emergência do futuro, mas como um lugar que já colhe os espólios do passado. “Este percurso deve deixar no texto um sulco. Sem este sulco, abandonado ao simples conteúdo de suas conclusões, o texto ultratranscendental parecerá sempre a ponto de se confundir com o texto pré-crítico”⁸⁶. Derrida nota a necessidade de fazer no texto a rasura, a sua marca que transmuta quando perde a identidade original de que foi sem intencionalidade. A valorização dessa marca, escritura na escritura, articulação dos signos entre si.

Essa articulação não é desejada como objeto, nem sujeito. Não é objeto, pois qualquer coisa que tomada enquanto objeto no mundo já sofre com o corporar humano a marca da *diferença*. Nem um sujeito em si é bastante, pois sujeito no implícito do termo não é tão demarcado quanto um objeto. Se nessa interpenetração são dois que se fundem, então não é claro porque acentuar o lugar de uma dicotomia, nem ao menos manter um estudo que a totalidade se torne artificiosa. O homem na era da destruição do homem necessita com urgência de conectividade. Pode tomar o papel e escrever, rasurar ou arremessar. Se essa liberdade é tanta, então porque se esquece de olhar para a própria produção com o devido cuidado e respeito dessa manifestação infinita de criatividade? Onde “um desenho pode *fazer parte* de uma carta; o que é totalmente diferente de acompanhá-la. *Incorpora-se* a ela, já que se encontra separado somente a título de ‘parte rasgada’”.⁸⁷ Parte rasgada que foge ao controle, não é inteira, nem tão durável senhoras e senhores. Aqui o espetáculo que todos querem ver, esse instante espetacular que enche de dinheiro os bolsos dos inquietos inescrupulosos da sociedade absurda, esta mesma e fascinante sociedade que aprisiona o desconhecido por não ser belo e jovem, já aprisiona por já terem aprisionado desde sempre, por ser mais rápido e fácil fazer assim⁸⁸. A miséria já aqui ao nosso lado.

⁸⁵ Ibid, p. 86.

⁸⁶ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 75.

⁸⁷ DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 24.

⁸⁸ Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 30: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver mais nada além dela.”

Esta fascinante arte artausiana, a arte de lidar com um corpo sem explicações, sem redenções. Corpo que volta a ontologia do si mesmo, para pensar o outro. Esse limiar da alteridade tão carente de significado, porque está na dependência do significado que não veio de mim. Eis o subjétil: a palavra sem fórmula, sem apreensão totalizante, nem mesmo seu lugar na ordem do entretenimento parece bem resolvida, pois mostra a outra face do desencontro, aquele que sai de si para o outro, trai o bom percurso do *homo sapiens*, pois “o outro aqui pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito”⁸⁹.

Mas como será isso possível? Nossa subjetividade mesma, fora de toda a compreensão de uma ordem lógica, mas esse subjétil já sem nome, sempre saltando entre os pontos de interrogação, sem a definição cara ao estruturalista com seus tijolos de *logos*. Está onde toda a materialidade pode ser sentida, mas reside com a conclamação do que permite ao pensamento escapar pelos fundos. Sendo assim não tem parâmetro como dada arte visual que se possa representar, nem entrar para dentro de sua construção como se pudéssemos representar seu único fio condutor de sentido. “Sua profundidade ou sua espessura presumida deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel, do tecido, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros”⁹⁰.

A questão acerca do subjétil não se traduz, pois não é uma questão de articulação entre diferentes texturas que se quer depreender em um só sentido. Uma vez inscritas, as palavras, os desenhos, as formas de participar do corpo, como os resíduos, vestígios de memórias e marcas que ultrapassam o ser e se dirigem ao outro, conforme Emmanuel Levinas⁹¹ levanta. Sobre essa nova linguagem da cultura, a qual cria e sai de toda a regra, desafio que não serve para um mero entendimento, mas sim para um profundo deter-se a expressão da alteridade.

A reunião do ser, que clareia os objetos e os torna significantes, não é um amontoar de objetos qualquer. Equivale a produção destes seres não naturais de um tipo novo que são os objetos culturais – quadros, poemas, melodias; equivale também ao efeito de todo gesto linguístico, criador através de criações culturais antigas. Estes “objetos” culturais reúnem em totalidades a dispersão dos seres ou seu amontoamento⁹².

Essa citação do filósofo lituano mostra uma importante fala acerca da arte contemporânea, esta arte que está ao nosso lado e em que tecemos comentários: tudo o que

⁸⁹ Ibid, p. 25.

⁹⁰ Ibid, p. 26.

⁹¹ LEVINAS, E. (1972) *O Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

⁹² Ibid, p. 31.

podemos dizer dela é o que ela agremia em nós. Seus acúmulos são justamente a importância esfacelada de nossas vivências, das mais simples, às mais complexas, mas essencialmente aquelas que liberam o gesto para inserir-se na cultura. São esses gestos que realizam no pensamento um inventar de si próprio e mais uma vez libertam o homem para seguir em frente, a “todo o Infinito do absolutamente Outro, escapando da ontologia”⁹³. Esse estar ao lado, fazendo este vestígio, rastro, que vai para além das intenções explícitas ou implícitas (inconscientes). É aí que o sinal sobre o papel desaparece e a partir dele passamos a comentar, torna-se um *ele*, escapa a definição ontológica de ser ou ente. Por estar fora dessa decisão eu posso trazê-lo para perto, posso trazê-lo para um outro lugar, o lugar que temporalizamos nossas vivências de um passado, cujo *ele* (eleidade) pode rumar para um presente ou um futuro. Assim, a ausência da materialidade conserva todo o mistério do desconhecido.

Esse ser, muito diferente das considerações heideggerianas, diz respeito a importância de, justamente, voltar o pensamento ao ente, essa forma em que ele aparece, mas não se reduz, nem se anula em si mesmo. Ele os deixa na emergência de que toda a ausência também a ele pertence quando esbatido pelo outro. E só o ser humano traz à tona esse universo, com toda a humanidade que o rodeia e que passa a deixar rastros impreterivelmente. É do meu interesse interrogar esses rastros, dar clareza acerca de suas posturas no mundo, mostrar no rosto o que os olhos captam.

A “posição daquele que olha” não introduz uma relatividade na ordem, pretensamente absoluta da totalidade que se projeta numa retina absoluta. *Por si*, o olhar seria relativo a uma posição. A visão, por *essência*, estaria ligada ao corpo, dependeria do olho. Por *essência*, e não apenas de fato. O olho não seria o instrumento mais ou menos aperfeiçoado pelo qual, na espécie humana, empiricamente, a operação ideal da visão alcançaria seu objetivo, captando, sem sombras e deformações, o reflexo do ser⁹⁴.

Esse homem do olhar de seu ser, compreendendo a mesmidade para daí partir a posição de alteridade, esse olhar no rosto. Um olhar que se liga ao corpo, corpo que sente as ameaças, as vulnerabilidades e ainda assim se deixa partir. Para partir com os rastros se tem de levar em consideração que ao humano é difícil olhar para o rosto do outro. Esse estranho e desconhecido, esse que vem até mim e balbucia, dá essas mostras de que um dia foi a figura tão idealizada da minha presença.

Em Borges é esse findar das expectativas mais emocionantes, o fim mesmo de tudo que se alçou no projeto da modernidade, mas que nem chegou ao mundo interno de cada um. Nem

⁹³ Ibid, p. 75.

⁹⁴ Ibid, p. 30.

jamais chegará. O conto *O Imortal* apresenta algo mais do que a busca pela cidade dos imortais. A lenda, tão bela e fascinante, a chegada tão cheia de ruínas e vazio. O homem ao lado quase como um cão a grunhir sons de um miserável. Esse homem, dentro de si como o próprio Homero. O que era a terra dos imortais senão a terra dos que tiveram a eternidade para evoluírem, mas optaram por esquecer qualquer traço de seus ideais? “Ergueram a obra, esqueceram-na e foram morar nas covas. Absortos, quase não percebiam o mundo físico”⁹⁵. São esses vestígios que denunciam uma crise, total, completa, ainda por vir desse apagamento que mesmo a materialidade à nossa frente não dá conta de resolver. O subjétil denuncia a marca, faz cumprir o que foi imperceptível. Estrada marcada pelo sofrimento, esse carrega calado, como se seu movimento fosse completamente silenciado, e como se devesse ficar em silêncio, para cada um dos imortais, pois o próprio falar foi esquecido.

Literatura é uma ficção de nós. O esquizofrênico precisa encontrar sua linguagem. Há muitos nós. Porque preciso testar minha vida? Me entristecer constantemente? O que está na superfície? Estou sempre na superfície, pois não sei estar na profundidade. CONECTADO. Às vezes preciso me desconectar. Por quê?⁹⁶

Foi esquecido o conectar, o que faz o sentido fazer sua liga. Movimento que necessita do outro para ser ele mesmo, mesmo que reste na desolação de imagens inconclusas, atrapalhadas, extremamente vazias, surgindo como os sons gerados por Argos no conto *O Imortal*. Somente posso escrever isso, porque ainda não sei onde vou chegar. É assim que sinto fazerem-se as relações: quando toda a metafísica se esvai, somente aí eu posso estar, quando não há o que possa estar em meu lugar é que vem uma nova metafísica. Preciso me apresentar nesses momentos. Já posso sentir sono, sono pesado de anestesia ao tomar contato com os objetos perfurantes dos sentidos excessivos. Corpo sendo perfurado pela mente imbricada, da incompreensão lógica da qual a mente não consegue simbolizar. Eis minha metafísica, essa que gerei para mim próprio ao colocar como a teoria mais aplainada e asséptica, segura da realidade e possuidora dos julgamentos mais racionais e universais. Mas não é simplesmente metafísica se me impedisse de viver, se nem mesmo fosse uma fagulha para causar movimentos díspares.

Será isso fazer contato com o corpo? Sinto a todo o instante essa angústia de não saber o que fazer. Mas sinto que essa angústia é inescapável, me levará impreterivelmente a uma condição diferente da qual estou. Meu corpo em algum momento não suportará mais isso, pois minha mente terá de se conectar. Mas essa angústia não é totalizada pela falta do mundo,

⁹⁵ BORGES, Jorge Luis. (1949) *O Imortal*. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 18.

⁹⁶ Minhas anotações, março de 2011.

mas pelo próprio existir no mundo⁹⁷. Mas onde a angústia está se não dentro de quem a sente? Em parte alguma no mundo, é invisível, é a parte que sua manifestação é no mundo em geral, na impossibilidade de uma resposta definitiva. Quantas vezes esquecemos que a vida não gera conceitos, mas sim estados afetivos e motivações implícitas em nossos gestos sem nos darmos conta?

O subjétil traz em seu sintoma a angústia do mundo e não no vazio da vida. A pesar dos esforços de Heidegger em explicar o nascimento do conhecimento a partir do ser (*Sein*) esse mesmo ser se perde na formalização de sua conceitualidade por não perceber-se de sua ação no mundo, acabando por cristalizar-se em substantivo⁹⁸. A grande virada na filosofia proposta por Emmanuel Levinas, quando o homem pensa seu modo de habitar junto ao tempo, leva em consideração que é o gesto de temporar é estar investido de toda a ação no existir. O tempo, cujas partes do homem não podem ser reduzidas ao efêmero de uma entificação. Ao entificar o homem reduz a dimensão conflitante a uma mera cognoscibilidade, extirpando de seu cerne tudo o mais que o cerca⁹⁹. O subjétil explora o mundo, traz a força, habita o desconhecido da língua¹⁰⁰, pois traz o arcaísmo de uma palavra que lança seu significado, força para fora de si tudo o que lhe condena a decepção da aparência, enlouquecendo todo o rastro que não nasceu bem: técnica teratogênica perdida da memória. Sem origem, como a loucura que condenamos às paredes negras de um manicômio. Essa mesma loucura avessa a toda a saúde, será ela a minha *diferensa* enquanto instante que torna insuportável pensar?

É aqui que meu mundo olha mais uma vez a decisão de cortar, fazer do contato uma possibilidade compreensiva, esse ser possível que se angustia no isolamento. Tal isolamento e consequente tristeza da qual o ato diferenciador, sempre no seu radical questionar, faz questão de trazer para perto a abertura descentrada de si – pois lhe habita esse sofrimento – a esperança de uma mudança no suposto sistema significante, em que uma disposição afetiva antecipe seu modo de significar.

⁹⁷ Sendo assim a posição de Heidegger não procede, pois para ele: “Tudo vem abaixo. O mundo adquire o caráter de uma total insignificância. Na angústia não comparece nada determinado que, como ameaçadora, poderia ter uma respectiva condição”, Cf. HEIDEGGER, Martin. Op. cit., 1927/2009, p. 186.

⁹⁸ Cf. LEVINAS, E. (1967) A filosofia e a ideia de infinito. In: *Descobrendo a Existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010. A ideia que está em jogo e é a crítica fundamental de Levinas ao trabalho de um sofrimento humano sem a presença do outro, da falta do outro, da possibilidade do outro estar na minha vida e causar sobre a finitude do mundo um gesto de liberdade no agir humano.

⁹⁹ “O perigo do retorno à filosofia da substância”, em: LEVINAS, E., Op. cit., 1993/1972, p. 87.

¹⁰⁰ “um estranho efeito se apresenta quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza”, cf. FREUD, Sigmund. (1919) O ‘Estranho’. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 304.

Eis porque o corpo na sua relação com o mundo gera uma outra realidade impossível de ser captada na gênese, pois já nasceu da insensibilidade no contato entre a pele e as outras camadas psíquicas. Para o psicanalista francês Didier Anzieu esse trabalho da constituição do eu pela mediania da pele – o Eu-pele – existe na necessidade de um apoio sobre o grupo de fantasias que a percorrem. A existência dessa realidade, assinalada como fantasmática, exige que se reconstrua o caminho dessa zona limiar levando-nos diretamente à incidência de um imbricada rede conflitiva¹⁰¹.

Quando a pele pode se tornar um espaço estético, portanto sensível, de assimilação e organização das experiências, eis a observância acerca da gravidade de nosso desconhecimento do evento psíquico. Uma superfície faz contato, enquanto outra, mais interna, organiza esse contato. “O Eu-pele é uma estrutura intermediária do aparelho psíquico: cronologicamente entre a mãe e o bebê, intermediária estruturalmente”¹⁰². Um lugar imaginário ostentado pelo contato desregado de toda a experiência infantil em sua lenta tentativa de se identificar com o mundo, atingindo o status de Eu, a ilusão fundamental. A metáfora aqui construída não pode ser dissociada de uma tentativa em evocar uma construção dependente exclusivamente dessa relação entre um objeto desejoso de sentido e outro que passará a significar o mundo. Isso me leva a questionar essa correspondência livre de um conceito conciso e objetivo sobre o que é a pele: “Antes de ser um conceito, minha idéia do Eu-pele é, intencionalmente, uma vasta metáfora – para ser mais exato, ela parece decorrer desta oscilação metafórico-metonímica”¹⁰³. Lugar de deslocamentos e condensações do sentido. Sendo assim, o psicanalista francês, autor de um campo novo de investigação, olha abertamente para sua refutabilidade, sua impressão de que as tentativas de entrar nesse nível tão obscuro sejam compreendidas à luz de uma violência que por si só delimita fronteiras do desejo mais individual, até o estabelecimento de regras sociais internalizadas. Estas distinções parecem cada vez mais distantes de nosso contato, pois, se, por um lado, podemos compreender regras sociais para adquirir esses status de um pleno convívio na alteridade, por outro desconhecemos qualquer via de questionar esse sentido.

¹⁰¹ Essa problematização do corpo e seu no mundo, leia-se a passagem do tempo do mundo para a história do homem, e aí a relação às forças sociais do fazer humano tornam esse mesmo corpo inconsciente de si como totalidade em um mundo em que as propriedades fixas da mente estão em constante questionar acerca de sua mesmidade. O corpo psíquico acompanha as transformações da arte contemporânea, nosso modo de ver arte, nossa arte em ver o homem. “Provocam-se ranhuras, vergões, perfurações, onde o tocar pode ser, simbolicamente, uma das formas de apreensão de um corpo esquecido, amortecido pela ausência, esta ausência de uma razão à superfície.” Cf. SANTOS, Adriana Maria dos. *Luz e escuridão nas imagens pictóricas da loucura*. 1998. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, p. 2.

¹⁰² ANZIEU, Didier. *O Eu-Pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989, p. 5.

¹⁰³ *Ibid*, p. 6

(...) incertezas sobre as fronteiras entre o Eu psíquico e o Eu corporal, entre o Eu realidade e o Eu ideal, entre o que depende do Self e o que depende do outro, bruscas flutuações destas fronteiras, acompanhadas de quedas na depressão, indiferenciação das zonas erógenas, confusão das experiências agradáveis e dolorosas, não distinção pulsional que faz sentir a emergência de uma pulsão como violência e não como desejo¹⁰⁴.

Ressaltei o caráter de um corpo a ser escutado, pois fala, leva a uma outra razão, desconhecida, agressiva ao limite de sua pele. E nessa agressividade precisamos ver o que lhe é específico no seu momento e aquilo cujo significado só pode se constituir de tal maneira na possibilidade de comentar essa especificidade. Certamente aqui não se trata de uma ciência da adivinhação, visto que me parece muito complicado dar as adivinhações um espaço notável de apreensão, elaboração e resposta ao que pertence ao outro. Um grande problema me parece advir do corpo enquanto base de interrogação inserida na leitura que dele fazemos, pois no corpo já se insere toda a noção de um borramento das sensações. “Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse *transbordamento* sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites”¹⁰⁵. Esse suplemento à escritura é o que apaga uma circunstância de decidibilidade dos objetos enquanto entes de saber objetivo. Não se pode *saber* simplesmente, mas se tem de *lidar com* essa grande impossibilidade de compreensão direta e plena de sentido. A forma de dar conta do sentido advém da escritura como necessidade de compreensão que a diferença disfarça. Esta dobra da escritura no mundo, *decifração* das inscrições a serem pensadas para provocar a entrada da escritura na vida, a possibilidade de dar sentido quando este está fora de nosso alcance pelo inenarrável da experiência, alterando a postura metafísica, reinterpretando esse lugar que não sabe se diferir. Eis a importância do corpo ainda no malogro de toda a atividade filosófica para além de sua condição de pensamento, esta deve primeiro ser exercitada, colocar força ao corpo sem querer com isto encontrar as razões ou os motivos de tais movimentos internos.

Esse ato intempestivo irrompe diante de uma realidade pronta e fácil de lidar, com qualquer expressão conhecida da própria experiência, cuja anterioridade, ao falarmos com esse outro a minha frente, despreza suas inscrições. Toda a destruição desse corpo não lhe causará dor no nível consciente devido a completa destruição daquilo que o faça sentir dor. Esse corpo que é constantemente dilacerado, encerrado em si mesmo, nas molduras de repetições infinitas tão estranhas ao nosso modo de conectar afeto e pensamento. A

¹⁰⁴ Ibid, p. 8.

¹⁰⁵ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 8.

fragilidade do homem ainda é um mistério. Encerrar uma vida sem antes conectar esse homem é responsabilizar os que ficam que não puderam antes tê-lo por perto¹⁰⁶. Sua impossibilidade de determinar a intensidade ideal pela razão metafísica, tentativa de um dizer que clareia e absolutiza a resposta. Reside aí a experiência na via de sua temporalização ao encontrar a angústia e nesta deixar o rastro da alteridade ao significar a marca do encontro, mesmo na mesmidade do Mesmo.

O compreender se funda primariamente no futuro; em troca, a *disposição afetiva* se temporaliza *primariamente* no haver-sido. O estado de ânimo se temporaliza, e isto quer dizer que seu êxtase específico pertence a um futuro e a um presente, mas de tal modo que o haver-sido modifica os outros êxtases co-originários¹⁰⁷.

Esse Mesmo que modifica também é ele que sustenta ao apagar o registro. Tentar apagar é também diminuir a emulsão do sofrimento, este que faz do êxtase tanto um elemento de abertura interna para fora, quanto um anulamento do que se repercute dentro. Base do fenômeno psicótico, a loucura, e a tela em branco de uma escrita que precisa ser constantemente apagada e maculada para que sua experiência possa mesmo querer dizer sem saber.

Uma vez aconteceu algo parecido em minha sessão de análise:

Poder dizer para Cláudia que senti raiva, mostrar as armas que tenho para poder me desarmar, sem sentir aquele gosto amargo... Se me armo até os dentes é por medo do que vou encontrar... Armas: fantasia de não ser compreendido, por também ter medo de ser atacado e destruído. “Tu vai ter de entender porque sempre se coloca num julgamento.” Comecei a chorar, fez todo o sentido, explica o porquê de racionalizar tanto. Minha incapacidade de lidar com os fracassos... Sempre em guerra. Parece tão difícil de vencer, se proteger, se tornar o próprio inimigo, mas não entrando em contato. Essa é uma questão¹⁰⁸.

Não entrar em contato com uma guerra, com as dores que sempre estiveram ali e que por algum motivo começam a se transformar e dar luz a esses sentidos. O corpo: a razão de um fracasso incomunicável ou a busca decifrável de um inconsciente? Não seria essa a mesma questão que Derrida coloca para a psicanálise em sua conferência *Estados-da-alma da psicanálise*, quando observa a capacidade inventiva da palavra *crueledade* ao inventar novos recursos? “Se há um discurso que poderia, hoje em dia, reivindicar a causa da crueldade psíquica como assunto próprio, este é o que se chama, de mais ou menos um século para cá,

¹⁰⁶ DERRIDA, J. Op. cit., 1997/2008.

¹⁰⁷ HEIDEGGER, M. Op. cit., 1927/2009, p. 340.

¹⁰⁸ Minhas anotações, 28 de julho de 2011.

psicanálise”¹⁰⁹. E nessa relação em si mesma é que ainda reside a resistência do mundo acerca da aceitação dessa crueldade que nos é de direito, nossa chaga cultural e nossa incapacidade de lidar de outro jeito, buscando na enunciação de um outro estado de ânimo uma reparação de todos os males infligidos. Um corpo que resiste, mais uma vez, é um corpo que busca essa reparação, faz do sintoma sua reparação, causa a nós o asco de sua auto-destruição severa ao assumir sua *diferença*. Derrida, nesta mesma conferência, faz alusão a iminente mudança social e na necessidade da ciência que pensa poder olhar para essa mudança não inerente ao seu sistema interno de pensamento axiológico ao se dirigir à terapêutica, mas propor um engajamento para fora do mito social dos psicanalistas, com risco de terminar por ser amputada da esfera social. Aqui a desconstrução faz seu jogo, tanto na idealidade individual, quanto na esfera institucional.

Ser amputado, cortado, na epistemologia até aqui apresentada, estado fenomênico de uma castração ao sagrado do corpo. Também faz surgir a sutileza do dizer da escritura – aí o corpo epistêmico – que se pode cortar para não pensar, retirando da natureza humana aquilo que lhe era pertencente até então: a qualidade de chegar a uma outra resposta ao sair da estrutura e rumar para a marca diferencial de nossa inscrição no mundo. Marca de ato, via de uma cicatriz, assim é com a escritura da pele, a que assume a forma de subjétil: mais do que uma marca ou uma escritura que podemos ler na fragilidade do suporte de uma tela. O esforço de decifração de um texto nesses moldes é o mesmo esforço que recai sobre o que se quer entender dele, e isso inclui tudo o que permaneceu alheio a afetividade. A escritura engendra um suporte inovador e talvez intraduzível ao nível de troca significativa. Transformando a forma em um conteúdo.

Já vimos que a escrita não é natural, nem mesmo o que nosso corpo engendra pode ser natural se antes não temos a marca de uma certa crueldade cultural. A violência ante os atos que anulam a *diferença* de uma sociedade massificadora da singularidades. Daí essa estética ser estranha ao anúncio de sua chegada. Tomar a fotografia do corpo imanente à ação sobre o próprio corpo, escrever e escrever com os elementos do corpo, causando-lhe os ferimentos necessários para um acontecimento instantâneo, ferimentos nos sentidos, deixando rastros, refazendo seu itinerário afetivo. A plasticidade da pele tem a consistência adequada de uma tela. Tudo aqui se torna derivação correlata de uma angústia indizível, portanto fora da semântica, fora da semiologia e fora da significação. Significar a dor não soa artificial no

¹⁰⁹ DERRIDA, J. (2000) *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Escuta, 2001c, p. 9.

momento que todo o redemoinho gira? O que está por fora faz menção de voltar a superfície, inscrito em algum lugar em que os sons ouvidos são gritos primitivos, linhas mal delineadas, lágrimas e incompreensão: a lítero-loucura inescapável de um conflito com o mundo. A pele na significação do eu – Eu-pele – deve durar certamente mais do que um ato psíquico compreensivo da duração de uma lágrima em um dia triste. A pele vale tanto quanto a celulose na forma de papel. A aprendizagem de Derrida com Nietzsche foi grande para esse homem da gesta triunfal sobre seus escombros. Postergar é um momento de diferir, nos revela Zaratustra:

Mas também ainda vós, meus irmãos, dizei-me: que vos informa vosso corpo a respeito de vossa alma? Não é ela miséria, sujeira e mesquinha satisfação?

Em verdade, um rio imundo é o homem. E é realmente preciso ser um mar, para absorver, sem sujar-se, um rio imundo.

Vede, eu vos ensino o super-homem: é ele o mar onde pode submergir o vosso grande desprezo¹¹⁰.

Homem: (des)razão do que se (des)conhece. Mesmo ao início do século XX ainda não o conhecemos, pois não sabemos lidar com algo que não se revela pela presença, sendo o estar presente sua inteireza, ao olhar no rosto, o que importa. Não lhe determinamos as funções que fazem seus sons significarem algo acima de nossa constatação valorativa, pois nada a ultrapassa sem antes haver o choque. Nietzsche crê ter a experiência do homem para poder superá-lo, daí nossas virtudes advirem de algum lugar, mas desse lugar que elas chegam acabamos por perder o olhar criativo que transforma a realidade sobre o olhar diferidor dentro da diferença. Se a vida chegar ao super-homem corre-se o risco de ter passado rápido demais pelo homem. Essa ponte enigmática de assombrosa violência, cujo resultado se faz no tédio e na apatia, culminando pelo fim das grandes viagens e indagações. Ainda é a dúvida de um privilégio de ser no mundo-com-os-outros, mas outros que não sabendo o que são começam a escrever em toda a parte, em todo o lugar, sem saber de que lugar se escreve e nem de onde foram inscritos.

Nietzsche, longe de permanecer simplesmente metafísico (junto com Hegel e como desejaria Heidegger) na metafísica, teria contribuído poderosamente para libertar o significante de sua dependência ou de sua derivação com referência ao logos e ao conceito conexo de verdade ou de significado primeiro, em qualquer sentido em que seja entendido¹¹¹.

¹¹⁰ NIETZSCHE, F. Op. cit., 1883/2008, p. 37.

¹¹¹ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 23.

Entretanto, é necessário ver aí a derivação da dependência de uma idéia de texto que gera uma leitura, e daí o princípio não mais de uma verdade, mas de um significado primeiro que não se sustenta na conceitualização universal. Passa esse postulado a uma leitura de corpo, cujo paradigma parece estar na leitura de um corpo que só se apagará com sua morte. Contudo seu dizer é antes uma fração de dizer, forma escrita que utiliza o subjétil para denotar o caminho do suporte: a pele como resíduo da malha de significação anterior a todo o sentido logográfico.

Advindo dessa constituição de sentido, ou tentativa de extrair significado do significante, como se extraíssemos algo pela temporalidade de sua crível anterioridade arquiteitual. E essa dúvida da capacidade arquivante de um texto, cujo resultado são as formas de dar conta deles na presença ou ausência de um referencial factual. Esses belos arquivos cheios de sintomas plenamente humanos, não nos são legíveis na forma dada de uma herança cogno-perceptiva, desafio de toda a imagem que leva ao ideal unitário, mas somente na forma de um resgate do que faz a inscrição tomar na imagem uma suposta idealidade.

Como a letra que tomba mais uma vez: para se tornar em mim ou em ti, o que ela mesma já extirpou para deixar o sentido do outro lhe invadir também. Eis a via de acesso de uma escritura que já está dentro, pois não representa uma letra, mas faz de seu arquivamento a entrada na múltipla intenção idealizada, seus afetos, na rasura da borda significativa de sua inscrição e, por fim, na tentativa de destruição de qualquer traço firme, um desaparecimento na imagem que ela gera. Eis a escritura que ficou após o último conforto do homem com a imagem que sua mente determinou para parecer melhor com a realidade de fora. Ilusão convulsiva que destrona a *diferensa* no ato diferidor.

2 ANTONIN ARTAUD: QUANDO A ARTE ENLOUQUECE?

As pessoas pensam que sou louco. Você me acha louco? É isso que a amedronta?

Artaud para Anaïs Nin

Esse conceito de loucura tende a cair no senso comum. Por irremediável sempre se coloca loucura como um conceito fechado ao seu anátema, isto é, a dita normalidade¹¹². É impreterível que essa questão possa ser pensada na relação que um ato de escrita não é capaz de significar um ato de loucura, por mais que possamos aproximar determinados fenômenos da criação literária pela via da personificação de um testemunho de realidade, este testemunho só pode ser compreendido à luz de um discurso de repressão no nível da fala articulada e aproximá-lo de um rastro escritural, apresentando com sua ausência esse mal-estar¹¹³. Nível de repressão que nos induz a crer que a experiência também não difere em dado grau, pois esta já no seu pleno passado, gozando da mesmidade excelente de sua cômoda repetição. Mas não é sobre uma experiência que versa a loucura? Uma experiência que sai a todo o tempo de

¹¹² Quando se faz essa distinção se tem em mira algo muito tradicional na listagem dos comportamentos humanos entre aqueles compreendidos e aqueles que não o são. Na busca de um entendimento desses comportamentos destoantes, e na mira de uma teoria geral de suas classificações, foi necessário elencar não somente o entendimento de sua etiologia, mas também acercá-los de suas características. Assim seria parte da invenção da psiquiatria e da psicologia modernas, quando elencadas pelo seu ideal de uma ciência, e de um homem conhecedor da verdade de seus princípios fundamentais e universais. Mas e como se faz contato a pessoa que sente? Ela se encaixa nesses padrões esperados? Como ela se mostra para mim? Esse questionamento já revela a crítica dessas tentativas de compreensão racionais, instrumentais e totalitárias às etiologias das ditas psicopatologias. Meu interesse é acerca de uma arte literária amparada ao gesto fenomênico humano, atravessado pelo seu acontecer. Por trás da aparente *loucura* que o rodeia (termo arcaico continuísta de uma tradição extrapoladora por um conhecimento ontológico) há uma outra loucura do gesto criativo, típico das formas artísticas. Essa loucura é entendida por FOUCAULT, Michel. (1961) *A História da Loucura Na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2004, como uma categoria criada socialmente pela sociedade ocidental para afastar seus indivíduos indesejados, aqueles que não atingiram o ideal racional universal. Penso ser justamente a necessidade de olhá-la como um gesto na eminência de ser diferenciado na sua especificidade, reelaborando toda a diferença que o olhar do outro comporta. Grandes manuais foram criados na via da classificação e da nosografia – descrição das patologias – dos comportamentos doentes. Para a psicologia, um texto de referência ao tema é o DSM-IV-TR. *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2002. Procuo com essa extensa observação dar luz a implicação cultural do ocidente que na crença de clarificar conceitos e, para um entendimento sistêmico, o faz do mesmo modo com o estudo das artes literárias, tentando insistentemente dar prova de noções centrais e coesas da expressão artística, desprezando o investimento crítico acerca da criação para, por fim, privilegiar uma tentativa de finitude global do movimento literário, tal como encontramos no compêndio de AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982, vol. 1. A escolha do título não vem por acaso, pois tenta dar conta de um ensino e acaba, por consequência, dando voz a uma prática cada vez mais distanciada das salas de aula e, portanto, da experiência acerca do fenômeno literário na vida cotidiana. Com isso quero lembrar a intensidade das palavras, o som delas, a circunstância da escrita em uma era dita moderna, já perpassada pelas questões incipientes da segunda metade do século XX, cuja “Cada palavra poética é assim um objeto inesperado”. Cf. BARTHES, Roland. (1953) *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, p. 43. Uma “Caixa de Pandora” cheia de buracos e ausências fundamentais.

¹¹³ Repressão essa que está na base de nosso desamparo conforme nos indica FREUD, S. (1930[1929]) O Mal-Estar na Civilização. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

nosso controle, de nossa razão formalizada? Destituindo o *logos* de seu lugar de primazia sobre o pensamento é possível elaborar a multiplicidade das metáforas, retirar da banalidade o relato para dar-lhe a devida consistência de um sobressalto tão particular e tão sensível, vista a necessidade de metaforizar a linguagem, passando assim a experiência para outro lugar.

Preferiríamos colocar os limites e os pressupostos do que aqui parece óbvio e tem para nós as características e a validade da evidência. Os limites já começaram a aparecer: por que um projeto de linguística *geral, relativo ao sistema interno em geral da língua em geral*, desenha os limites de seu campo dele excluindo como *exterioridade em geral*, um sistema *particular* da escritura, por importante que seja este, e, ainda que fosse *de fato universal*?¹¹⁴

Uma linguística que dê o devido cuidado a todo o movimento que sustenta seus próprios limites para alcançar um pensamento desocupado de sua legitimação cientificamente generalista. Sim, Saussure para Derrida não deixa de ter razão em buscar seu arquiteceto fundador¹¹⁵. Isso é próprio de todo o sistema de pensamento e das tentativas de manter o texto, fazer dele na memória, facilitar seu encaixe na máquina da mente. Entretanto, é justamente na medida das relações mundanas do homem com a escrita, essa antes de tornar-se escritura, sem sustentação, não no traçado, mas na intensidade da representação, uma vez descolada da vivência, é que sua sustentação esvazia-se. Talvez seja justamente a desconstrução o conjunto de práticas no atravessamento mundano, sem regra ou pertinência de um legado já realizado prontamente, da experiência que extravasam a percepção pelo dentro das relações da linguagem. Sutil afastamento em que a criação espontânea está ali, pronta a investir contra o resto de um mundo terminado. O traçado perde a obrigação de ser um dito, por isso mesmo retomamos o dito não pela sua semelhança, mas pelo que ela diz a mais. Podemos fazer do conteúdo um dizer em que nada nos agrega valor ou nos faz sorrir da panaceia cotidiana. Nem tão pouco do conforto da leitura movemos grilhões. Leva esse ódio sempre contido do desconhecido, pois não há o que sobreviva a linguagem uma vez sem significado, mas tão pouco o significado pode ser levado tão a sério para se tornar uno. O jogo da linguagem se desfaz não quando se perdem as lembranças em nossa mente, mas quando nem vestígio das lembranças podem ser ressignificadas.

Essa é a teoria descompensada de Artaud, teoria do esforço do corpo no pensamento. Sem esvaziar as palavras ele tenta encher o corpo com as que melhor se inserem na retomada

¹¹⁴ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 47.

¹¹⁵ Como Derrida faz menção: “aquela de que nos servimos e em cujo elemento a *episteme* em geral (ciência e filosofia), a linguística em particular, puderam instaurar-se”, em: DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 37.

da vida. Artaud dá a elas a justa medida de uma ação sobre o corpo. Eis como ele defende o encontro com o teatro em seu *O Teatro e Seu Duplo*:

Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial¹¹⁶.

O momento da decisão nesse instante mítico e poético ao anular-se para se redefinir. É desse movimento que o teatro leva, no bojo da poeticidade¹¹⁷, deixando as marcas mesmas redefinirem as relações de contato. Nessa prática, elisão sobre os conceitos de poesia e dramaturgia, naquilo por onde a fenomenologia valorativa se compreende como descritivismo isento de dúvidas, esse material insólito e recombinação de Artaud precisa insistentemente conduzir uma dúvida formal e teórica: quais são os domínios de seu trabalho? Se sua pretensão de enlouquecer a escritura, reconfigurando a linguagem teórica, então Artaud é mais racional do que meramente um louco. Se o fez mesmo na dúvida da linguagem, temeroso de que esta tivesse de ser compreendida na logografia acadêmica, como veremos a partir do contato com Anaïs Nin¹¹⁸, o fez como o acontecimento mesmo da espontânea produção do jogo corpóreo. O corpo joga, faz da história e dos desafios, das dificuldades e das superações destas outra instância, letra semi-aberta do inconsciente. A loucura de Artaud é a matéria de desafio da linguagem e é também daí que ele pode falar. Ao mesmo tempo *loucura* quando anula o sentido, esvaziando a palavra, e esta é a denúncia das escrituras quando elas não possuem mais qualquer elemento de autenticidade, e, nisto, perdem o que faz o ser humano se identificar com o outro¹¹⁹, reconhecer que também pode fazer da escritura um

¹¹⁶ ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 23.

¹¹⁷ Que fiquem claras as pretensões de Artaud, pois ele não está se referindo a um drama, tendo em mira sim que seu teatro não é dramático, não visa recair sobre o conceito clássico de *mimesis* para dar conta da exposição cênica, nem tem a finalidade de ser catártico, como objetivo ou ação para um resultado, assim preconizado pelo aristotelismo e retomado pela França insistentemente no século XVIII. É antes um estudo, um esboço, um acontecimento fenomenológico na experiência de contato com a alteridade mais simples e mais verdadeira do outro.

¹¹⁸ WILLER, Cláudio. Apêndice: Um perfil de Artaud. In: WILLER, Cláudio (Org.). *Os Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

¹¹⁹ Esse é um forte princípio que, como já demonstrei no capítulo 2, está inserido na tradição judaica. A necessidade de trazer o mundo interno para o externo, na via de uma derivação contínua do santo oculto (*nistar*) que a cabala hebraica busca como ganho à comunidade humana. Princípio esse que serve para trazer o que não está resolvido, o recalado, para dentro da linha do diálogo, possibilidade do texto em fazer diálogos do homem com a comunidade que o envolve. Para isso a palavra é parte do que se partilha, a verdadeira intensidade do que se partilha é o que possibilita o contato com a alteridade. “O místico transforma o texto sagrado, sendo o ponto crucial desta metamorfose o fato de que a rígida, clara, inequívoca palavra de revelação é impregnada de um significado *infinito*.” SCHOLEM, Gershom. (1965) *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 19.

objeto a ser manuseado, repetido e ressignificado. Esse olhar que diz do ser o que é ali no instante, constrói na minúcia de vestígios e achados técnicos, configura uma forma de ver e ouvir, porém, perde o ouvir e o ver desse outro, expressão efêmera ou perene, mas expressão viva e significativa na relação. Para fazer a loucura sair de si, não dando a ela a importância desmesurada de um fetiche escritural, ou excentricidade do ver ocidental, mas dando ao seu som, por vezes irritante ou inalcançável, um outro lugar para aquele que forma significado¹²⁰. A loucura mesmo descentra e nesse descentramento não a tomamos como um saber de princípios gerais, regulados e prescritos.

Nem tudo que silencia se escuta, partindo dessa concepção, sua sutileza interna de se manifestar, por vezes na referência constante de um ausente tornando-o presente, precisa ser levada em conta. É no gesto de escutar o ruído, onde as faculdades do corpo ficam aparentes. Este dilema imponderável pela via de um processo de massificação cognitiva apresentado no dilema platônico do *phármakon* expõe algo a mais do que sua entrada “Contrária à vida, a escritura – ou, se preferimos, o *phármakon* – apenas *desloca* e até mesmo *irrita* o mal”¹²¹. Irritar o mal por não se chegar ao bem¹²². Estranha saída essa que não se define entre o termo grego que cura e o que envenena. Não é ao combate dos contrários que surge o jogo? Mas não o jogo centrado no movimento em si do assumir uma posição ou estabelecer uma comunicação. O jogo mesmo é o perder-se nos sedimentos, cujo sentido Platão tenta suspender, incapaz de se perder na língua, tenta, a todo o momento, remeter o *phármakon* a um personagem seu, Theuth, que na instrução do conhecimento (*máthema*), sustenta a racionalidade terapêutica da razão. “A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno”¹²³. Razão do excesso, contrária ao sentido da vida humana. Essa escritura, ainda é melhor na forma do que no conteúdo, derivado dos múltiplos exames de uma verdade, torna-se nociva quando supõe que seus atos dela derivem à salvação e verdade como mesmidade na causalidade de um objeto ostentatório de poder. Ter essa chance de dizer e estabelecer o que não foi dito, criar o monstro que não se liberta, reduzindo-se a uma

¹²⁰ Ver a importância do som como suporte da intenção arcaica no artigo de Derrida “A palavra soprada” em DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*, 2002/1967.

¹²¹ DERRIDA, J. (1972) *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 47. É importante notar o quanto a origem mítica dos jogos e da escrita parecem se encontrar na cidade de Tebas no Egito, invenção de um jogo de memória que para o deus Thoth “tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória”, em: PLATÃO. Fedro. In: *Diálogos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970, p. 178.

¹²² Aqui vemos novamente o problema dos binarismos filosóficos entrando pelo contraste com sua irresolvibilidade: não será a doença um fator a ser considerado à saúde? “Apenas a grande dor é o extremo libertador do espírito” Cf. NIETZSCHE, F. (1882) *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13. Parece-me ser essa justa presteza ao anátema sem saída que a filosofia precisa se debater, já iniciado por Nietzsche com a dificuldade de levar à plenitude da existência as partículas aglutinadoras de um espaço de superação, de busca pela terceira saída.

¹²³ Ibid, p. 46.

sedução dada como empecilho técnico. Doença e saúde confluindo ao mesmo signo. Enquanto conceito fechado pode dar margem de uma outra leitura do esquecido? E o esquecido da relação, como ele vem através de nossa retomada? Derrida provoca esse binarismo excludente por não se deter acerca do momento mesmo da separação, do *hymen*, disciplinado. Se Nietzsche traz a força contida na fraqueza é a forma mesma de ultrapassar sua atividade centralizadora, causando os danos nos modos de linguagem corrente, adiantando assim o trabalho de desconstruir por reconstruir um homem subassumido de sua responsabilidade.

Derrida olha as manifestações da cultura como indissociáveis, apesar de suas disciplinas e das velhas formas na qual estamos todos cercados por um *logos* não percebido ao disciplinar corpo e pensamento e aproximar o contrário como contradição. O esbatimento da linguagem como prospecto de realidade traduzível por analogia, leva a uma composição quieta. É acerca da projeção de formas materiais a partir da impossibilidade de totalidade e acabamento das obras estéticas o grande lançamento de uma poesia como parte da sensação de incompletude e incoerência. Uma vez que o todo na sua idealidade não nos é mais possível de ser correspondido e representado no mundo, em destaque estão as considerações sobre a escritura como lugar da alteridade, o que começamos a ver desenhado é um momento em que a arte passa o entendimento do processo de sua composição. Esse ponto é muito importante já na alta modernidade alemã de fins do século XIX. Eis aqui a contribuição de Nietzsche que Derrida enxerga como indispensável. Em sua obra *Humano, Demasiado Humano*, de 1878, o filósofo olha com atenção o espaço de inquietude da arte.

O artista sabe que a sua obra tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou do ouvinte de forma que ela creia no brotar repentino do perfeito¹²⁴.

Essa construção do artista é parte da obra, como sabemos. O intérprete é advertido por Nietzsche a olhar para fora da malha do artista. Pensar a arte é outro trabalho, trabalho de outra ourivesaria, mas reclinar toda a complexidade artificiosa de palavras vagas para atingirem um gesto simples com o qual podemos praticar em nossas intermitências. Essa busca do gesto artístico, estranha expressão que gostaríamos de dar por incompleta, construção de um processo ainda por vir, esse momento de indecisão pelo qual o gesto não

¹²⁴ NIETZSCHE, F. (1878) *Humano, Demasiado Humano*: São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 107.

representa mais, mas encontra sua expressão em sua relação consigo próprio. A matéria prima que nos leva à diferença, exige e força sua inscrição para produzir um som singular em que a *diferença*¹²⁵ pode emanar.

É sobre esse som que se trata, o vestígio de uma arqueologia inepta a sua resposta total, rápida, para fazer dúvida ao silenciar. Não saber sair por uma via certa. Estamos entre o discurso clínico e o crítico da escritura e ante este impasse parece que a única coincidência continua sendo a violência que ambos compartilham quando tentam se proteger da alteridade em seus sistemas internos¹²⁶. “A obra ou a aventura de pensamento vem testemunhar, em exemplo, em martírio, de uma estrutura cuja permanência essencial se procura em primeiro lugar decifrar”¹²⁷. Assim, a experiência de Antonin Artaud poderá sempre ser abandonada para a sustentação dos discursos dos críticos e dos psicólogos, interessados em garantir a superficialidade dos manuais perante a manifestação do ser em *devir* de Artaud. Justamente sua experiência é incompreensível tanto para a captar esses estados psicológicos, como para a crítica ao estilo. Derrida, citando *O livro por vir* de Maurice Blanchot, escreve acerca do estado de uma voz inaudível empreendida por Artaud. “O que diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar”¹²⁸. Há muito que sofrer e pensar residem no mesmo corpo, mas este não se esgota, não se interroga, é simplesmente a pulsão em busca de sua descarga. Segredo de uma entrega conflitante e surpreendente de um ato incompreensível. Assim é a loucura.

Nem mesmo duas metades compreendidas nos fazem entender, ou ver o rosto brilhar nos excessos, transbordamento daquela estrutura dada na claridade, vista de bom grado na televisão, aliviando os nervos de entrarem em contato consigo mesmos. Essa arte da crueldade

¹²⁵ Eu gostaria de ressaltar o caráter de errância da diferença, tendo em mira que o que nos erra e o que está no erro é sempre uma busca que por vezes beira ao desconhecimento, mas nessa possibilidade de fazer diferir, o essencial da diferença, é também a impossibilidade de encontro total com a alteridade, com o ser, com o conhecimento, etc. O conceito também suspende seu sentido único, pois a humanidade reelabora o dizer no gesto imane de estar no tempo.

¹²⁶ Aqui vem justamente a questão: talvez o mundo não esteja preparado para uma literatura sem cânones e uma psiquiatria sem doentes. Artaud mostra o despreparo de seus leitores, de um mundo de leitores que precisam justificar seus atos, encontrar respostas em almanaques, dicionários, enciclopédias e compêndios, gerados em número infinito e cada vez mais gerados para negar a produção de um conhecimento degradado, de uma proposta de conhecimento cada vez mais decadente que confunde ensinar com oprimir regras que dentro dos alunos vem como a opressão sentida no cotidiano. É assim no sistema educacional apenas? As cartas de Artaud são dirigidas não apenas aos próprios editores, aqueles que escolhem os materiais, mas aos reitores das universidades europeias, ao Papa, ao Dalai-Lama, aos médicos-chefes dos manicômios, como conferimos em WILLER, Cláudio (Org.). *Os Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. Estranhamente, e vindo nessa mesma direção de crítica às instituições sociais, não encontrei, ainda, qualquer correspondência dirigida aos familiares de Artaud. Desafio de toda a origem que produz algo contra e para si própria dialeticamente.

¹²⁷ DERRIDA, J. (1967) *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002a, p. 109.

¹²⁸ BLANCHOT, Maurice. (1959) *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 111. Conferir também a carta ao editor inglês APÊNDICE C – [Carta a Peter Watson], cuja tentativa de mostrar ao editor o que é sua literatura o leva sempre a uma entrega e uma forte revelação de seus afetos e seus conflitos, como se a crueldade tivesse de ser demonstrada.

de Artaud, de um outro lugar muito dele que escreve sobre si sem fazer medidas, transbordando na obra, ou se preocupar com o desgaste da palavra, ou para agradar seus pares. É aí a escrita artausiana a escrita do desejo, essa parte de rastro com mundo interno tentativa de segurar ao máximo uma esperança que já se perdeu. Desgastante insistir com tantas forças? Esse embaralhamento do texto de Artaud que toma a mão sobre a clínica para jogar as tintas sobre o papel. Por que a confusão? Não é quando se está perdido que se fica confuso sobre o caminho a tomar? Loucura apagando a obra, cada centímetro de imponderável delírio. Artaud não sabe lidar, quer pular fora o mais rápido possível! Seus leitores como vão lidar com essa escritura? Artaud parte para o ataque ao texto, criando imagens de textos, partes esfaceladas de seu próprio corpo, como em seu *O Teatro e se Duplo*, de 1933.

O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior¹²⁹.

Ator, artista, artífice de uma história triste e decadente: nossa cultura está atrasada porque está distante das pessoas. Somente esta figura, uma vez suspensa dos sentidos alheios, poderá transformar tais estratos aparentemente esfacelados em formas internas, cuja letra ganha integridade. Representa o que simplesmente é, e, portanto, não representa, passa a ser ela mesma. Desafio que Artaud parece sempre nos levar na sutileza, na loucura quando mostra essa “verdadeira antropologia”¹³⁰. Tal é essa abertura no embate entre o pensamento e sua radical postura contra a linguagem, quando tomada como totalidade do ser, sem o esclarecimento de seus percalços. Ideal de escritura sem marcas. Diante da escritura estamos diante do que ela não chegou a ser, pois já aconteceu sem que o soubéssemos e ao fazer-se enquanto acontecimento não terá jamais a verdade da completude em um lugar achado, mas será como um tremor de movimento, como os gritos de Artaud. A arte de Artaud, sua escritura no rastro da experiência, não possui intencionalidade ou representatividade. É antes seu gesto que expressa uma diferença singular. É nessa medida de irradiação da escritura que os desenhos de David Nebreda¹³¹ explicitam um lugar cujo sofrimento é literal, na mesma ambivalência que faz do literal a correspondência do que é, levando a sua derivação, o

¹²⁹ ARTAUD, A. (1936) *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 104.

¹³⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 114.

¹³¹ Cf. NEBREDÁ, David. *Autorretratos*. Paris/Salamanca: Editions Léo Scheer/Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

literário, na vida da percepção do que está fora do real. Esse imbróglio é justamente a falta de determinantes, a falta de uma análise cuidadosa sobre a escritura, pois como já podemos pensar, ela é indispensável ao pensamento e precisa deixar por vezes o pensamento racional dos objetos de lado, dando vida a raiz dialética do sentir. Falo aqui do pensamento unido ao afeto, às outras atribuições que também nos fazem pensar¹³².

2.1 UMA ESCRITURA FORA DE SI

Artaud é o momo, da antiga etimologia, o bobo, representa também a ingenuidade da criança. Ele nada nos informa, nem é qualquer coisa ainda, também é despojado de pretensões de ser. Sua significação poética, como lhe é de costume, leva a outro lugar, na direção de quem está fora de si, aquilo que pensa o pensamento, exagera, vai para as bordas da linguagem até transbordá-la, uma fala não significando nada porque falar de dentro é não dizer, mas sim escutar. Escuta-se de dentro a ruína artausiana. Assim é o relato de Antonin Artaud em seu poema *Artaud o Momo*, de 1946, celebrando, nesse ano, sua saída do manicômio de Rodez:

O espírito ancorado
atormentado em mim
pelo impulso
psicolúdico
do céu
é quem pensa
cada tentação,
cada desejo,
cada inibição¹³³

Artaud tenta ruir essa imagem simples, daquilo que entendemos como sendo nossa própria capacidade de dizer eu, de dar um liame a um tudo que os discursos não sabem lidar – tentação de dizer, desejo de dizer, inibição de dizer –, dessa outra forma de olhar sobre o que não sai de si mesmo e vem para dissociar ainda mais as formas antigas do saber. A arte desnorteia saberes, leva longe do centro o que se conhece, rompe as partículas decidíveis dos métodos científicos que tentam dizer a verdade, fazer desse momento uma impossibilidade de dizer. Foi para muito além do testemunho, virou o próprio testemunho inaudito, cujo dizer

¹³² ADORNO, T. W. (1969) Observação sobre o pensamento filosófico. In: *Palavras e Sinais: modelos críticos* 2. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 16: “O pensar filosófico só começa quando não se contenta com conhecimentos que se deixam abstrair e dos quais nada mais se retira além daquilo que se colocou neles.”

¹³³ ARTAUD, Antonin. (1946a) Artaud el Momo y otros poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976, p. 17. Todas as traduções do espanhol são de minha autoria.

testemunha um dizer que não está nele, onde os discursos não reparam: singularidade enunciada bem de perto para fazer sentir o que está lá longe.

Não à membrana da cópula,
 não ao membro omitido deste sêmen,
 surgido de uma depredação

mas uma isca,
 fora da membrana,
 fora do que é duro e tenro¹³⁴

A membrana que faz da virgindade um tabu, uma necessária destruição fundamentada para um conceito, uma comunicação cheia de negativas que estão ali fora à espera de um lugar, mesmo distante. Talvez ali dentro o sêmen possa nascer, fantasia de uma disseminação do pensamento expropriado e da outra razão, aquela que não sabe lidar com posições independentes do tempo, mas inclinada à toda penetração. Será essa a forma de evitar uma sexualidade madura? Sair do que os outros encontram facilmente, essa irrequieta sensação que diz do ser o que ele é? O fundamento que desencadeia a rede semântica do dizer, esta que os dicionários põem como dispositivos de disparo, mecanismos certos de um encontro acomodador em uma superfície plana. Aquilo que desencadeia o sêmen, processo de descontrole e desconhecimento. Possibilidade que põe em mira esse contexto, essa mesma ânsia de comparar, dar vistas de que a realidade que nossa mente se cerca faça sua declaração de realidade factível, previsível, unívoca. O acontecimento se coloca no princípio como esse ponto de singularidade reinante no sujeito, “essa primeira vez já não é mais de aqui, já não tem mais aqui, rompe a cumplicidade de associação que nos liga a nosso habitat, a nossa cultura, a nossa raiz simples”¹³⁵. Este tempo perdido do instante, instante que ao trazermos mais uma vez à tona já não estamos mais nele, nem ele em nós em igual intensidade. Já foi. Uma intensidade faz a vida novamente escorrer pela escritura, essa repetição insólita de algo que não ousa sair do lugar, escapando a si mesma... mas deixando rastros.

Acerca desses rastros, citarei exemplos de pacientes clínicos atendidos enquanto eu trabalhava como Acompanhante Terapêutico (AT)¹³⁶ em um grupo de vivências. Nessa modalidade clínica é muito importante a disposição de caminhar pela rua com os pacientes,

¹³⁴ ARTAUD, A. Op. cit., 1946a/1976, p. 18.

¹³⁵ DERIDA, Jacques. (1972) *La Disseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997, p. 434.

¹³⁶ Gostei dessa definição acerca do AT: “prática de saídas pela cidade, com a intenção de montar um ‘guia’ que possa articular o paciente na circulação social, através de ações, sustentado por uma relação de vizinhança do acompanhante com o louco e a loucura, dentro de um contexto histórico.” Cf. PORTO, Maurício; SERENO, Deborah. Sobre Acompanhamento Terapêutico. In: Equipe de Acompanhantes Terapêuticos do Hospital-Dia A Casa (org.). *A rua como espaço clínico: acompanhamento terapêutico*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 30.

observar as pessoas e disponibilizar um atendimento mais aberto e, principalmente, criativo, utilizando a rua e o *happening* como instrumentos terapêuticos, deixando-se levar também pelas situações muitas vezes conflitantes. “Supomos que estas reacomodações, que dão margem para o inédito e fazem fronteira com o proibido, propiciam ao acompanhante o gozo de ficar louco, com o alibi de que trabalha”¹³⁷. Gozo e certa exortação¹³⁸ entre o que por vezes nos pega na surpresa. Explico isso pela ressonância que esse tipo de trabalho acometeu Félix Guattari a partir de 1955 quando participou de grupos terapêuticos na França¹³⁹.

Trago um exemplo no encontro que tive com um grande amigo, Ondemar¹⁴⁰. Ele foi um paciente que atendi e sempre me considerou um amigo. Seu caso era extremamente grave, pois sofria de uma patologia severa, a esquizofrenia, ocorrida na adolescência. Os pais morreram desde cedo e sua família teve de abrigá-lo devido às dificuldades com seus cuidados que exigiam o amparo institucional. Ondemar era muito afetivo, gostava muito de me segurar contra seu corpo obeso, e fazer-me um carinho. Ele tinha dificuldades quando contrariado, ficando por vezes com raiva, explodindo em todos nós seus cuidadores, pois sentia rejeição ao não fazermos exatamente o que ele queria. Apesar dessas dificuldades Ondemar gostava de conversar, fazendo perguntas das mais variadas sobre minha vida pessoal e de meus colegas. Em outras atividades de cunho psicológico essas perguntas poderiam ser por vezes vistas como incômodas de serem respondidas e, por isso, seriam evitadas respostas direcionadas para a minha pessoa, procurando-se, na dependência de cada caso, fazer dessa

¹³⁷ Ibid, p. 27.

¹³⁸ Termo errante de sentido, algo que pode ser tanto *advertir* como *induzir* o outro, agora um desafio ao *phármakon*.

¹³⁹ O trabalho desenvolvido a pedido de Jean Oury na Clínica La Borde em que Guattari se buscou evitar cisões na equipe que trabalhava com pacientes psicóticos graves, segundo ele era necessário realizar uma “atividade incessante de questionamento”, propondo uma reinvenção permanente da alteridade no diálogo com a psicose. CF. GUATTARI, Félix. Práticas Analíticas e Práticas Sociais. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 187.

¹⁴⁰ Cabe ressaltar a alteração proposta dos nomes dos pacientes mencionados aqui foram alterados, assim como demais descrições de lugares e outros possíveis objetos localizadores que por quaisquer motivos pudessem lhes aviltar. Pensando nas relações que poderiam ter com os outros, tais como seus parentes e instituições, foi tomado esse cuidado, pensando também nos conteúdos relatados de forma a favorecer seus anonimatos e me concentrar na relação que estabeleci com eles. Cabe explicar o porquê de trazer esses pacientes para o bojo do movimento literário. Creio ser esta a importância de um trabalho inserido na dialética da criação, onde reside a crise dos nossos sistemas de pensar. Tal como na literatura e na filosofia, essa crise da natureza do pensar, com sua interrogação tão marcante, se deve ao fato de que nós também habitamos a ficção como recurso do testemunho, da fala que nos entrega ao nosso gesto, sem jamais termos sua plenitude. Se a ficção for lida como a própria troca estabelecida entre pessoas que não se conhecem, nem conhecem o outro que está ali na sua frente, então essa é uma possível forma de recriar o contato, a percepção do relato enquanto leitura de relato no grande livro das experiências mundanas, como nos proporciona pensar BENJAMIN, Walter. (1940) O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115. As passagens citadas podem ser lidas como experiências, cujo conteúdo próprio de uma antropologia clínica, com suas inscrições assinaladas no trabalho de campo, não precisa ser desempenhado exclusivamente por profissionais da área da saúde, mas estão no lastro de um desenvolvimento da escritura dentro do corpo, escrita essa que se faz sobre os atos físicos ao invés do uso ostensivo e meramente funcional das palavras.

pergunta para o terapeuta uma pergunta para o paciente¹⁴¹. Contudo, o caso de Ondemar requeria de mim uma confiança e uma proposta de compartilhamento em que eu deveria ser eu mesmo, falar sem grandes restrições, e a partir disso, estabelecer uma relação com seus afetos.

Foi em um dia de chuva em que o sono aos poucos me invadia o psicossoma. Talvez por Ondemar ter captado essa minha reação tão transparente e verdadeira ali no momento ele fez a seguinte afirmação:

- Tu fazes um pão quentinho.
 - Quem, eu?
 - Sim, tu fazes.
- Hesitei nesse momento, pois não sabia o que dizer, mas em seguida disse:
- Sim, eu faço um pão quentinho e você ta louco para comer!¹⁴²

Ondemar mostrou que gostava de mim. Ele e eu precisávamos de algo para além das inscrições das palavras e seus possíveis significados. O que Ondemar construiu ali, a partir de uma situação muito comum na psicose, está relacionado a expressão de palavras sem referente representacional¹⁴³. Posso dizer, então, que as palavras não serviam na mesmidade cognitiva da língua, enquanto código convencionado. Algo extrapolou a comunicação pela fala, um sentido afetivo na sua interioridade trouxe algo que podemos comungar ali e não voltaria da mesma forma. Ao perceber isso eu disse a ele que poderia gostar de mim, poderia me devorar como um pãozinho quente e gostoso, e eu poderia dar algo de bom para ele nesse devoramento, pois eu aceitava sua diferença diferidora, aqui já a *diferença*.

¹⁴¹ Não é este o caso de Ondemar, pois ele “força um relacionamento direto do tipo primitivo”, cf. WINNICOTT, Donald W. (1959) Contratransferência. In: *O Ambiente e os Processos de Maturação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1983, p. 150. Ele acaba por levar o terapeuta, prefiro aqui chamar de intérprete do momento, a uma situação de difícil escolha, despertando o ódio por vezes. É justamente a preocupação com esse conjunto de interpretações que margeiam o texto algo que o psicanalista Winnicott percebe, intensamente, como Derrida explora em *A Farmácia de Platão*, quando a decisão platônica de queimar os textos poéticos, à pedido de seu mestre Sócrates, parece mais uma decisão delimitativa do dejetivo literário, do que propriamente um anteparo do discurso filosófico como aborda NASCIMENTO, E. Op. cit., 2001. Eis os limites entre o cunho pessoal da projeção, da expectativa textual, da retirada da metáfora para dar vista a metonímia. Enfim, a operação desconstrutiva que também na psicanálise de D. W. Winnicott começa a desenvolver uma operação diferencial, trazendo elementos anteriormente fora da tradição clínica, para uma ampliação desse campo de saber aliado, agora, a teoria literária, onde “o objeto tem de ser encontrado para ser criado. Isto tem de ser aceito como um paradoxo, e não resolvido por um fraseado que por seu brilhantismo pareça eliminar esse paradoxo”. Cf. WINNICOTT, Donald Woods. (1963) Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos. In: *O Ambiente e os Processos de Maturação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1983, p. 165.

¹⁴² Minhas anotações, março de 2011.

¹⁴³ “Como não há superfície, o interior e o exterior, o continente e o conteúdo não tem mais limite preciso e se afundam em uma universal profundidade ou giram no círculo de um presente de cada vez mais estreito, na medida mesma em que ele é cada vez mais repleto. (...) Nesta falência da superfície, a palavra no seu todo perde o sentido.” DELEUZE, Gilles. (1967) Décima Terceira Série: do esquizofrênico e da menina. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 90.

Se ele pensou isso mesmo é impossível saber, mas seu gesto, para mim, estava carregado de uma inscrição que não era foneticamente convincente para a consciência. Esse desafio de dar sentido, não vai se fechar sobre si mesmo, pois tende a olhar para fora no limite de um dentro, cujo lugar só posso encontrar em mim.

Continuo com o poema *Artaud o Momo*:

Qual é e de que são esses buracos?

De alma, de espírito, de mim e de ser;
mas no lugar aonde cagam
pai, mãe e também Artaud.

No húmus do enredo com rodas,
no húmus da trama que assopra
deste vazio,
entre duro e brando¹⁴⁴

Buracos que remetem mais uma vez ao ânus artausiano, essa região do sagrado de cada corpo que surge mais uma vez na profanação apofântica. Ao penetrar nos buracos mais uma vez invadir uma região que deixou a borra de uma escritura, um descaminho de toda a letra a ser legível. Se a escrita serve para tanto fazer na face enrubescida de um autor, não basta narrar, mas sim, se ausentar de escrever bem, fazer troca com qualquer origem, seja da alma, do eu, do ser, do papai ou da mamãe. Esses buracos estão mais uma vez nesse vai e vem à margem do tempo, mesmo os poetas escapam aqui. Eles não sabem dar conta de seus mundos de multiplicidade e efervescência. Um poeta que dê conta de um mundo, mesmo nesse aparato, é semelhante àquele que diz o que ele é: sempre faz muita coisa passar por entre os dedos. Mesmo o domínio desse dizer, qualquer pretensão dela poderia voltar a esse jogo. Assim, também é esse louco jogo imiscuído de tempos e cortes do cinema.

A obra *El Topo*¹⁴⁵, de Alejandro Jodorowsky, tematiza acerca da procura espiritual de um homem em um velho oeste surrealista. Essa busca espiritual esbarrando nas contradições com o desejo, nos processos que levam o grande herói a “atirar para se encontrar”, como denomina um de seus adversários. Ele, auto-denominado Deus, deve encontrar, desafiar e matar os quatro sábios pistoleiros. É também a paulatina constatação do peso da própria derrota já iniciada: ele se vê incapaz de vencer os sábios por sua habilidade, passa, então, a trapacear. Percebe que foi derrotado por si mesmo, incapaz de vencer seus limites. Como o

¹⁴⁴ ARTAUD, A. Op. cit., 1946a/1976, p. 21.

¹⁴⁵ EL TOPO. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma; Moshe Rosemberg; Roberto Viskin. Intérpretes: Alejandro Jodorowsky; Brontis Jodorowsky; Mara Lorenzo; David Silva; Paula Romo. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Música: Alejandro Jodorowsky. Mexico: Abcko Records, December 18, 1970. 1 bobina cinematográfica (125 min), son., color., 35 mm.

significado de título do filme: *El Topo* – a toupeira – animal que vive a cavoucar até achar a luz, mas ao chegar na superfície torna-se cego. Toda a verdade traz consigo a marca do ininteligível, do que nos supera por nos invadir, deixa a marca forte do sentido de uma experiência. As aparências devem ser vislumbres, são esses os instantes que decidem morrer ou viver, cuja “teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa nem a distinção entre autor e ator”¹⁴⁶. Esse é o teatro lírico de Artaud, aquele que fez da escritura a morte do conceito de linguagem. Se no ator é assim no público também. O tédio das repetições, estas que não dizem mais, não são capazes de significar, pois escaparam mais uma vez de outro sentido. Sentido se faz na falta dele, quando o significante estiver girando, na base as palavras vazias chegarão. Também isto é ser profeta, mais uma vez da angústia de que os homens de palavras cheias também sofrem quando tem de encontrar o vazio.

Todos esses conceitos já estiveram lá, bem perto da imaginação triunfante, fazendo birra. Eu mesmo tive de delirar para poder entender Davi, outro paciente que atendi. Ele tinha 22 anos, sua esquizofrenia e as circunstâncias dos abusos que cometera me assustavam. Nunca aconteceu com ninguém de nosso grupo de terapeutas, mas nos meses iniciais uma colega me disse como me portava na frente dele: “Eu sinto que tu estás com medo. Isso não vai funcionar assim. Deixe nós intervirmos com ele enquanto estiver difícil para ti.” Davi sempre me tirava do lugar no início das sessões. Que medo forte! Senti isso mais de uma vez, não só com Davi que aos poucos me ajudava a entender seu delírio, mas um pouco com todos. Não é fácil se relacionar e talvez aqui caiba a questão: o que queremos quando vamos interpretar uma poesia ou um entrar em contato com alguém?

Davi botou a mão sobre minha cabeça e disse:
- Vou fazer uma bênção pra você:

Aiklonpata
Scaraievron
Tsai
Tsai
Phé

- Pronto agora você está abençoado.
- Estou abençoado para o quê?
- Dos maus espíritos. Ninguém vai invadir nossa casa!¹⁴⁷

¹⁴⁶ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 136

¹⁴⁷ Minhas anotações, maio de 2011.

A questão da casa sempre foi muito difícil para Davi, afinal parte de sua família estava sendo destruída pelo tráfico de drogas e ele me disse várias vezes que isso o deixava profundamente triste. Ele queria voltar para casa e constantemente fugia do abrigo em que vivia para tentar uma nova aproximação com familiares. Isso também me deixou mobilizado porque via que ele tinha muita coisa boa para poder pensar e comunicar para o grupo, mas ficava atrapalhado. Por vezes eu mesmo não sabia ao certo como ajudá-lo.

Simplesmente tentava ouvir sem emitir julgamentos. Percebia quais eram os assuntos mais difíceis. Acho, e continuo crendo, muito difícil escutar esses sons da loucura, eles me irritam quando não sei qual caminho tomar, me cansam também, paralisam quando não sei o que fazer, me enlouquecem um pouco.

Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro antigo devia assemelhar-se. Mas só podem lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara retara kana

ortura ortura konara
kokona kokoma koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata kenya

pesti anti pestantum putara
pesti anti pestantum putra

mas isso só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscando sílaba por sílaba, nada mais vale; escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor; para que isso possa viver como escrita é preciso outro elemento que está naquele livro que se perdeu¹⁴⁸.

Esta tentativa artausina de derivar da linguagem, sair da ansiedade como fez Davi, para tentar dizer algo, o que faz essa escrita borrar mais uma vez sobre o papel das vivências. Uma linguagem que tanto Davi quanto Artaud constituíram para fazerem o eco de experiências muito orgânicas e sinceras. Inscrições tornadas *mal de arquivo*, dificuldade de manter o que parece extrapolar o livro. Esse *livro que se perdeu*, conforme o poeta nos indica. Mas então porque manter algum fluxo? Insegurança, como às vezes vem ao não saber ainda como se movimentar na linguagem do outro, letra tão viva que se torna imprevisível. Essa imprevisibilidade dá luz às perspectivas de diferenças em via de um diálogo, mas hoje sei que

¹⁴⁸ ARTAUD, A. Op. cit., 1983/1924-27a, p. 118.

a idéia de origem do mal, não responde ao mal existencial, mas tenta a todo o momento referenciá-lo, dar seu lugar na dicotomia do pensamento para alcançar alguma concretude. Sou mais responsável quando trago para perto de mim essas dúvidas. Inscitura essa que dou jeito de colorir para fazer o *adagio* ou o *allegro maestoso*. Se está inscrito pode fazer alguma diferença? Mesmo escutando Artaud ou escutando o que me faz escutar Artaud? Essa certa intencionalidade simbólica, reduzida cada vez mais a traços distantes e frios. Mas eu quero compreender! É o momento para isso. Essa poesia que se articula mais uma vez com o corpo. Não é definível, nem científica, nem literária propriamente. O que é?

Negro, violeta,
rígido,
vil
e isso é tudo.

O que significa que há um osso,
onde

deus

se colocou sobre o poeta,
para tirar a ingestão
de seus versos,
como peidos da cabeça
que saem pela buceta¹⁴⁹

E mais um som cheio de ruído a enfrentar o andar de uma totalidade. Osso que gerou homem, deus que coloca no idílico poeta a missão de in-gestar versos saídos como peidos mentais, flatulências parecidas com nuvens, peidos do desejo que escorrem pela vagina cheia de um corrimento. Escapismo da ideia e do fluxo de uma determinada realidade. Também Roland Barthes¹⁵⁰, em sua célebre *Aula* inaugural, ocorrida em 1977, viu aí a condição de um trabalho maior com essa realidade, sempre na parcimônia da alteridade, entendida na criação imaginária do sujeito, este, por sua vez, irrepresentável, mas prontamente demonstrável. Quem pode nos demonstrar com fidelidade o que está no barulho da mente? Creio que o importante dessa análise é o que dela tiramos e não o modo de interpretar como uma questão de exímio controle e disposição de um saber privilegiado sobre outro. Se assim fosse isso descaracterizaria o estar aqui e agora. O modo de interpretar engessa o que se faz no tomar

¹⁴⁹ ARTAUD, A. Op. cit., 1946a/1976, p. 21.

¹⁵⁰ BARTHES, Roland. (1978) *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2007.

contato. Faz assim com as palavras a breve noção de não serem livres. Não podem ser livres se não souberem escolher¹⁵¹.

“O espírito acredita no que vê e faz aquilo em que acredita: esse é o segredo do fascínio”¹⁵². Esse fascínio de que Artaud deu na conta de fazer da arte o primeiro referencial de seu pensamento. Fascinante para não ter de olhar o delírio mesmo de seus sons doloridos, configurados com o melhor possível de sua resposta e de seu asco. Materiais sempre envoltos em antigos princípios ao dar nomes, fazendo assim da vida o primeiro texto, esse escrito para decorar, como a tabuada que os sábios professores do primário exigiam. Cobravam um *saber* destituído de *sabor*. Sua etimologia não vem do nada, mais uma vez vem de onde ninguém quer experimentar.

Olharei para o sofrimento artausiano e pensarei que se ele o faz é para dar na vista de uma entusiasmada celebração da vida é porque dele surge como último recurso à poesia: expor o que precisa ser escondido para não desaparecer. A palavra ao revelar a verdade vem com o peso do *logos*, e é rejeitada pela consciência mais uma vez. Nenhuma palavra pertence à ordem da verdade enquanto sua loucura não puder ser ressignificada e introjetada na parte aparentemente profunda, ela só pode acontecer nas partes suaves e superficiais.

Em outro momento, Davi queria muito bater em um colega com o cabo de uma vassoura. Eu precisava brincar com ele:

- Cara! O que tu acha de fazer uma história?
- Como?
- O que pode ser essa vassoura?
- Ela é uma espingarda! Podemos fazer uma competição para ver quem mata mais águias!¹⁵³

Acho que nesse momento Davi se sentiu livre para explorar um movimento de reflexão nas relações, fazendo a mente fluir e se despreocupar com o colega que ele tanto brigava. Nós jogamos, mesmo sendo difícil para mim aprender a jogar com a imaginação. Hoje me dou conta de que o fenômeno sai mais livre quando não se pensa nele. A boa conversa de bar possui essa liberdade, por isso é boa e se dá no bar, mas pode ser em outros lugares para tentar

¹⁵¹ E novamente aqui a questão da escolha unida ao conhecer a disposição por um lugar de segurança. Limites de uma crença na linguagem em que “a ocultação, longe de proceder – em aparência – do desprezo etnocêntrico, toma a forma da admiração hiperbólica”, DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 99. Esse grande passo valorativo da linguagem oculta elevada ao seu caráter de exótica, fetiche no qual tenta sempre impedir o erro ou a fratura inevitável, a própria noção de oralidade textual encontrada na *Torah*. “Agora, até mesmo a *Torah* escrita é considerada problemática da palavra divina na linguagem do homem – uma mera interpretação e, portanto, contestável”, em HABERMAS, Jürgen. (1985) *A Suplantação da Filosofia Primeira Temporalizada: crítica de Derrida ao fonocentrismo*. In: *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 256.

¹⁵² ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 23.

¹⁵³ Minhas anotações, março de 2012.

dar espaço para esse sentido¹⁵⁴. E como vem e vai rapidamente esse sentido, parece por vezes o oposto de olhar a programação da televisão, ou mesmo um filme que é um grande esforço técnico de fazer as imagens passarem e transmutarem seus valores diante da tela.

E se não se compreende a imagem,
- e isso é o que os escuto dizer
em círculo,
que não compreendem a imagem
que está no fundo
do furo do meu invaginado,

é porque vocês não conhecem o fundo,
não das coisas,
sendo de minha vagina,
minha,
ainda desde o fundo dos tempos
vocês respingam em círculo
como se trama uma internação,
ou se conspira mortalmente um encarceramento¹⁵⁵.

Clausura artausiana... corpo que veio para sofrer mais um pouco e permanecer nesse silêncio da palavra escrita, feita no sinal de que somente desse lugar a escritura pode realmente significar alguma coisa. Poesia que pode fazer falar o que as conversas nos restringem, aonde o real ainda não vai para o social do mesmo jeito. É no fundo do abismo, quando os grilhões da normalidade tentam prender esse desesperado encontro. Com ou sem ideais é a palavra quando lida, tomada por *inscrever*, mas somente quando é lida não tem significado, precisa ser traduzida à luz de um afeto arremessado na superfície, este é incompreensível para o leitor do vago, do programado, do estéril. Dessa percepção aparentemente louca que um homem possa ter vagina, mas completamente aceitação do traço feminino na via do corpo sulcado, abrindo o espaço interno para o pênis do outro. Loucura que vem a ser sossego na base da clausura e na transposição de que ali é onde a liberdade pode ser mais sentida na sua falta. É o sofrer de Artaud mantido dentro de um presídio para doidos, ser torturado como poucos o foram e manter a lucidez ao troçar com essa situação, infantilizado por todos os outros moralmente sãos. “E o que é um autêntico alienado? É um homem que preferiu tornar-se louco, no sentido em que isto é socialmente entendido, a conspurcar uma certa ideia superior de honra. (...) Porque um alienado é também um homem

¹⁵⁴ Por esta razão privilegio o espaço de criação em qualquer instância. Criar é a possibilidade de mudar não apenas a palavra no entorno, mas, primeiramente a ação no mundo. O termo grego *poiésis* vem com esse intuito mostrar que as palavras são ações criativas, desfiguradoras da inteireza fechada em si mesma.

¹⁵⁵ ARTAUD, A. Op. cit., 1946a/1976, p. 22.

que a sociedade se negou a ouvir e quis impedi-lo de dizer insuportáveis verdades”¹⁵⁶. Essa postura social de ataque a sociedade e seus ideais mais sublimes, incorporando todo o resto que já fora degradado pelo desconhecimento do outro. Esse incrível Van Gogh, artista de um estilo ímpar e, sobretudo, a determinação artausiana de compreender a arte. “A obra ou a aventura de pensamento vem testemunhar, em exemplo, em martírio, de uma estrutura cuja permanência essencial se procura em primeiro lugar decifrar”¹⁵⁷. Artaud leitor da obra de Van Gogh, decifrador de um instante único da pintura que recorre a vivência de um profundo sofrimento. Esse mesmo sofrer que faz o esforço magistral do ator em cena, no palco, na vida encenada até o público não perceber mais o que é uma coisa ou outra.

E no significado de um gesto, na expressão do fora do lugar, imiscuído da dor e do prazer do corpo, esse mesmo prazer da caligrafia desenhada e da força do traço para manter uma ideia na fragilidade da esperança. E esse corpo mesmo artausiano, mistério entre vida e morte, é que faz o indefeso olhar sobre uma ponte um movimento de afirmação dessa nulidade indiferenciada da vida.

Depois, depois?
O velho Artaud
está enterrado
no buraco da lareira
que obtive de sua gengiva congelada
desde o dia em que o mataram!¹⁵⁸

Afirmação da própria morte, mais uma morte no velho dente do mundo, posto a morder como sua tarefa principal até o dia que deverá quebrar, quebrar na solidão de ter sua função chegado ao fim. Artaud celebra no poema que chega o momento da poesia, da palavra livre no ano de 1946 e somente nesse momento é que a morte pode ser experienciada, pois é ali o contato com a passagem do tempo, estando muito aquém de todo o resto, obrigado a calar em atividades que os normais poderiam fazer com grande respeito. Sua poesia pouco foi traduzida foi para o português, seu sopro fica mais uma vez esquecido. Esse é o momento de tudo que a escrita deixou de lado, deixou fora da entrada de ouro do pensamento ocidental logográfico. O *logos* passou pelo mundo, o homem o carregou para poder temer o homem e fazer dele seu presídio robusto. Como todos os outros mais um que foi trancafiado por não ter a audácia de saber respostas, por ter o direito de não conhecer, nem a si, nem aos que o

¹⁵⁶ ARTAUD, Antonin. (1947) *Van Gogh, o suicida da sociedade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, p. 32.

¹⁵⁷ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 109.

¹⁵⁸ ARTAUD, A. Op. cit., 1946a/1976, p. 25.

cercam. Sim, Artaud é um louco. Ele o é sendo completamente coerente sem as margens da lógica ou da metafísica, fazendo falar esse outro dentro de todos, tão fácil de acessar para quem não tem medo, nem espera reações programadas de um público ávido do bom gosto estético, aquele que atinge perfeitamente com suas representações mais íntimas. Infelizmente é com aqueles desarrazoados do escutar, o dizer artausiano sobre o papel central de uma postura centrada na desqualificação da *diferença*.

O doutor Gachet não dizia a Van Gogh que estava ali para corrigir sua pintura (como eu ouvi o doutor Gaston Ferdière, médico-chefe do asilo de Rodez, dizer-me que estava ali para corrigir minha poesia), mas ele mandou pintar motivos exteriores, enterrar-se numa paisagem para escapar do mal de pensar.¹⁵⁹

É a parte da poesia viva, misturada no teatro, a crueldade mesma do vir à tona e de uma disciplina criada para o bem torna-se mortal. Pintar paisagens para escapar do mal de pensar, atrevimento de um pensar circulador, sem reflexão. Será possível o jeito do outro desagradar tanto assim a ponto de uma tortura? Até que ponto os choques elétricos de Artaud foram realmente necessários e até que ponto foram as possibilidades de seus médico se eximir de um problema de entrar em contato com a loucura sem se contaminar? Mandar pintar motivos exteriores, pois os interiores estão completamente devastados... para uma percepção instrumental de razão preditiva. Para tanto o corpo precisa de um contato com seu negativo, sua outra parte que recebera sempre a separação desde Platão até Heidegger: a mente, lugar dos conflitos necessários ao reconhecimento de sensações na medida em que o corpo também se faz presente.

2.2 OUTRO PSICOSSOMA ARTAUSIANO

Acerca do psicossomático em Artaud: registro de muitos elementos que extrapolam um dizer descontextualizado. Nosso artista propõe uma prática artística muito diferente da tradição do teatro francês até então encarada no neo-classicismo e, mais recentemente, pela trajetória do teatro épico de Nestor Brecht¹⁶⁰. Profundamente decepcionado com a forma dramática nas encenações teatrais, buscando assim restituir o teatro em “todos os conflitos em

¹⁵⁹ ARTAUD, A. Op. cit., 1947/2007, p. 53.

¹⁶⁰ Aqui se encontra justamente a crise da forma dramática no teatro, sua redução a esta forma está atribuída a esse certo cansaço da representação (*mise-em-scène*) e a renovação do encontro com o teatro em suas outras formas, tais como dança, pantomima, performance, e, talvez com expressiva ênfase no Teatro da Crueldade de Artaud, na possibilidade de haver textualidade sem fala. Cf. LEHMAN, Hans-Thies. (1999) *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosca Naify, 2007.

nós adormecidos com todas as suas forças”¹⁶¹, é a incipiente postura artausiana o sopro de vida da já velha repetição burguesa, essa ostentação de um tempo eterno recém criado para dar gosto às massas, anátema de toda a revolução em prol da liberdade¹⁶².

“Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil”¹⁶³. Portanto, o que passa a ser teatro se não a esfera em que o encontro com o inesperado nos restitui de alguma forma a algo muito verdadeiro? Exponho essa questão não para dar a entender uma improvável teoria funcionalista da arte, como o realismo social tanto prezou, mas especialmente para que esses sentidos possam circular ainda mais quando o gesto contido vem à superfície. Trazer os conflitos humanos, sentir, reconectar o espaço temporalizador perdido. Será isso fazer teatro? A questão não cessa em Artaud, não pode cessar porque se cessa é porque perdeu sentido. Deve haver mais outra instância subjacente desse questionar: como é esse teatro? Como fazê-lo? Esses primeiros embates com o desejo apolíneo da sociedade burguesa já demonstram a dificuldade da questão vir à tona sem antes as resistências serem questionadas.

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das *exigências* dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?¹⁶⁴

Essa má escolha em um momento de crise de todas as formas estéticas, a ebulição das escolas como surrealismo, dadaísmo, expressionismo, o próprio culto dos *ismos* como obstáculo aos sentidos amortizados da seleção ocidental. Os sentidos não estão satisfeitos, nem ao menos eles se conhecem na sua inteireza ou fragilidade escapista. Daí a necessidade de “criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões”¹⁶⁵, uma articularidade que subjaz ao temor da inovação. Não é disso que se deveria falar quando se questiona o ser das coisas? Na possibilidade justa delas não serem sempre o mesmo sinal de uma igualdade

¹⁶¹ ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 24. (Originalmente publicado em 1936)

¹⁶² “só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repulente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado.” ADORNO, T. W. (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 58.

¹⁶³ ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 24.

¹⁶⁴ Ibid, p. 35.

¹⁶⁵ Ibid, p. 36.

branda? Se há esse desejo de passar pela porta, mas não passar comumente, fazer o sinal dessa passagem, dar a entender os limites que transgridem seu gesto. A comunicação está ali, mais uma vez, necessária pantomima, a exemplo de um teatro sem drama. Também a linguagem não escrita eleva às sensações e imagens. Como no desafio que Artaud faz ao teatro ocidental: fazer representar “a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro”¹⁶⁶. Também não é um drama sem texto, mas um texto que se apresenta de outra forma. A sensibilidade de um gesto é adequada quando esse gesto fala da ancestralidade humana e não é possível saber tudo ou ao menos onde esse gesto se esgotou antes de dar forma a outro e como tão perfeitamente a mente se joga no desconforto da interpretação turbulenta do jogo de alteridade, onde “ideias claras são ideias mortas e acabadas”¹⁶⁷, repetição do mesmo, das regras, da segurança de que na regra se está incluído, e não fora. E aqui vem a pergunta, minha pergunta à proposta artausiana: o que está com o outro que eu não possa suportar?

Essa questão me reportou diretamente a uma paciente que atendi, chamarei aqui de Vitória. Ela foi uma das pacientes mais difíceis de ajudar. Digo isso porque ela, já com 36 anos estava aterrorizada com impossibilidade de sua irmã buscá-la da instituição em que vivia. Essa irmã era a única pessoa de sua família que ela tinha referência. Quando chegavam as festas e outros pacientes saíam para a casa de seus familiares, Vitória criava grande expectativa. Conforme conversas que tínhamos em equipe, entendemos que Vitória havia seduzido seu cunhado. Sua irmã, por não saber lidar com essa situação, a mantém indefinidamente no abrigo, sem revelar seu endereço ou telefone. Essa situação era tão dolorosa para Vitória que em épocas de festas ela tinha certas paralisias, o que nos remeteu a um tipo de histeria conversiva¹⁶⁸, mas uma histeria associada a sua baixa inteligência. Gostaria de passar ao leitor essa sensação:

Ela percebe quando as pessoas perdem a paciência com seu jeito insistente, mas ao mesmo tempo completamente perdido. Novamente Vitória repetiria a história de sua vida sofrida, como se fosse pela primeira vez que a ouvíamos. “Às vezes perco a paciência contigo quando tu comesas a repetir as mesmas histórias”, disse Danielle, minha colega de grupo. Vitória pede para morrer, diz estar triste, como sempre eu ouvia há pelo menos uns seis meses. “Eu acho que tu está muito feliz, isso sim. Tu estavas feliz até agora contando a tua história.” E estava mesmo. Aquela abordagem de minha colega havia deixado Vitória desconcertada, no bom

¹⁶⁶ Ibid, p. 39.

¹⁶⁷ Ibid, p. 40.

¹⁶⁸ Para uma ideia mais elaborada do que seja a histeria, a primeira psicopatologia pensada à luz da psicanálise, ver: FREUD, S. (1905 [1901]) Fragmento de análise de um caso de histeria. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

sentido que isso significava, pois Vitória não teve reação. Dani fez uma excelente abordagem! Trouxe um movimento para Vitória. Comecei hoje a dar mais valor aos movimentos sutis. É difícil lidar com ela, pois ela sempre chora e quer que eu resolva todos os seus problemas em um instante, ou com uma reza para Jesus Cristo¹⁶⁹.

Era essa a provocação que tanto perturbava a equipe, mas ali na hora eu tive um contato a mais. Conhecendo o Estevan mais um pouco. Estar ali com Vitória era o desafio da desconstrução? Só seria se a questão pudesse vir à tona, pudesse vir de um modo inesperado e certamente destituído de todo o vazio do qual ela nos reproduzia como sua imagem limite. E esse limite do fluxo imagético, onde está? No corpo de Vitória? No nosso próprio abandono do olhar? Não basta aqui olhar o olhar do outro, mas perceber o brilho do olhar do outro, a outra intensidade por trás do reflexo de mesmidade. “(...) ver-se visto nu sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível abissal e secreto: completamente outro”¹⁷⁰. Um olhar lançado até meu interior, intensamente despreparado para enxergar o realmente diferente naquilo tudo, mas ainda assim a ansiedade despertada, o gesto mais próximo da loucura que é estar no desconhecido do campo do outro. Há espaço para poética? “Penso aqui nesses olhos que vêm ou nesses olhos de vidente cuja cor seria preciso ao mesmo tempo *ver e esquecer*. Ao olhar o olhar do outro, diz Levinas, deve-se esquecer a cor de seus olhos, dito de outra maneira, olhar o olhar, o rosto que vê antes dos olhos visíveis do outro”¹⁷¹. Talvez isso me assuste. De certa forma é um encontro que realmente não tenho como saber mais o que vai acontecer. É como se Vitória me tomasse tranquilamente até os limites de seu corpo. Sinto justamente dar um limite algo muito difícil de delimitar com Vitória, tendo em vista que para começar um limite esse limite teria de ser experienciado por ela mesma, mesmo com nossa ajuda.

Essa experiência, em termos artausianas é extremamente importante. Fala de um momento, um obstáculo ao desejo de estar diante do outro sem deformar-lhe ou entregar-lhe uma verdade, automatizada, como um texto lido e decorado. Não, certamente isso não seria desconstruir qualquer coisa, pois só começo a adentrar por este caminho quando vejo a emergência da questão se aproximando. Enquanto o texto mesmo, esse de minhas pontuações, vírgulas, espaço entre palavras, borrões – outrora de gritos ou lamentações – esse mesmo texto *por vir*, pelo inacabamento e precariedade do já dito, faz toda a noção de arte um encontro diferente. Necessidade de um encontro, não de uma resolução moralista.

¹⁶⁹ Minhas anotações, março de 2012.

¹⁷⁰ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002b, p. 30.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 30.

(...) dir-se-ia que a única coisa que importa na vida é saber se vamos trepar direito, se faremos a guerra ou se seremos suficientemente covardes para fazer a paz, como nos arranjamos com nossas pequenas angústias morais e se tomaremos consciência de nossos “complexos” (isto dito em linguagem erudita) ou se nossos “complexos” acabarão por nos sufocar.¹⁷²

Não será triste Artaud nos lembrar insistentemente que nossa sociedade falhou? Falhamos em olhar nos olhos do outro e nos surpreendermos? Falhamos em fazer mais um texto de improviso do que uma partitura bem arranjada e, possivelmente, falhamos por não tentar responder toda a questão como se fosse a última questão de nossas vidas. Por isso não podemos mais falhar em olhar para as miudezas cotidianas, não podemos esquecer do micro que compõe o macro. Não posso esquecer disso “como sensibilidade, irritabilidade e automotricidade, espontaneidade apta a mover-se, a se organizar e a se afetar a si mesma, a se marcar a si mesma, a se traçar e a se afetar de traços de si”¹⁷³.

E como a vida imita a arte, tanto quanto a arte imita a vida¹⁷⁴, esse encontro que faz tanto com tão pouco, mas carrega em si o desconhecido. Como Vitória a me lembrar os traços de Macabéa, personagem de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*, de 1977. A personagem ao saber de seu futuro brilhante nas cartas da Madame Carlota sai em frenesi para a rua, celebrando o seu novo nascimento. É atropelada nesse ato investido de ímpeto por um Mercedes amarelo. O narrador, Rodrigo S. M., reluta em matar Macabéa. Atropelada, estatelada no chão, sendo olhada pela primeira vez por uma multidão, como jamais se sentira olhada, cuidada, investida de afeto.

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.

O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago trocando no âmago: vitória!¹⁷⁵

¹⁷² ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 41.

¹⁷³ DERRIDA, J. Op. cit., 2002b, p. 90.

¹⁷⁴ Certamente o problema insolúvel de Platão, por isso sua linguagem se tornara tão robusta na Idade Média. Uma linguagem inflacionada da expectativa da verdade do nome, cuja política feita nos moldes de um limite (a *apófase* como a recusa de predicados para a nomeação, reflexo de um princípio místico negativo) indica um problema no traçado do desejo. Derrida parece aqui contribuir para pensar as políticas do nome próprio desde o pensamento que decide recolher à autobiografia o caráter de uma elegia divina: “A outra apóstrofe, pois, dirige-se àquele que justamente não sabe ainda o que sabe ou o que deveria saber, mas saber de um não saber, segundo um não-saber”, cf. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Campinas: Papirus, 1995, p. 12.

¹⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. (1977) *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 85.

Vitória da morte ou vitória da vida? Impossível discernir, como já vimos Derrida nos advertindo a necessidade de um reaprendizado do nome, uma vez que no limite do contato com a vida é a hora da morte de Macabéa. Se está pronto a abandonar a vida assim? Pensei muito na lição de Vitória em que o teatro da crueldade parece estar tentando mais uma vez seu estímulo à vida. “Tudo que age é uma crueldade”¹⁷⁶, e a experiência de uma crueldade muito maior, de um certo terror sem nome para Vitória, mas que para mim todos os nomes não dariam conta jamais, tendo em vista que os nomes todos já estão muito fora, muito longe dela. Os nomes mesmo incognoscíveis, mas sempre agindo, “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”¹⁷⁷, e de uma sensibilidade em que o corpo não encontra o psíquico da mesma forma, nem não vai encontrar, uma vez longe demais dos sonhos de Vitória de uma saída. Presa, mais uma vez entre o estado letárgico da depressão inflexível e da cognição impossível. Aqui muito sofrido esse psicossoma de Vitória como a expressão do último vômito de Macabéa, desabando ao menor sinal de mudança no ambiente, despertando os traços remanescentes de uma possível e distante alegria em família que ela jamais teria o prazer de experimentar.

Por isso aqui o corpo sinta cada vez menos. Sente menos para viver mais. Limites? “Ali onde cheira a merda cheira a ser”¹⁷⁸. Essa coisa humana, coisa plástica e que por tantas vezes passa despercebida. E o próprio homem artausiano que ali está, se revela com todo o desejo que se perde na merda. As pernas abertas de Macabeá, assim como o que sangra em Artaud em *Para acabar com o juízo de deus*, o orifício em que saem esses restos humanos, desejos imprestáveis.

Não foi uma violação,
Pagaram-lhe a obscena comida
Encontramos sabor
Aprendeu por si mesmo
A enganar
E a comer carniça
Delicadamente.

Mas de onde procede essa depreciável abjeção?

De que o mundo não está em ordem ainda,
Ou de que o homem só tem uma pequena ideia
Do mundo¹⁷⁹.

¹⁷⁶ ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 96.

¹⁷⁷ Ibid, p. 101.

¹⁷⁸ Para a ARTAUD, Antonin. (1946b) *Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, p. 18.

¹⁷⁹ Ibid, p. 19.

E essa pequena ideia de sempre investir em si, na parca e difícil entrada dos códigos bem dominados, domínios de códigos muito distantes. Uma linguagem hoje cheia de computadores e processadores, velocidades que a tecnologia ainda pode sem dúvida nos manter afastados de qualquer lugar para nossos sentidos. Um movimento que já antevemos a precariedade acreditada com todos os votos do eu. Que caminho é esse sem dor? Sem sofrimento? Sem vestígios? Sem trauma? Pode o ser humano caminhar assim sem jamais se preocupar. A centelha de luz ilumina poucos metros à frente em uma escuridão profunda, exigindo outra saída desse abandono. Sair de si tendo a certeza de estar com o outro, esse uma vez ao lado projeta meu próprio habitar. São realmente rebeldes os que olham para o lado? Ou seriam tão diferentes quanto os homens de outrora? Ora, são homens!

A crueldade em Artaud: pensando mais uma vez na saída do homem, na possibilidade de fazer sua poesia amostragem de um corpo em nó cego, precisando de um corpo que mesmo irreconhecível possa ainda habitar sua precariedade¹⁸⁰. Um ator corporal. A mente mesmo, essa enganosa e falaciosa entidade enervada pelo corpo. Quando sentimos fazemos por ela e seus outros níveis, mas percebemos que a mente é abalada nesse corpo enrijecido. Fazer a *diferença* até no próprio corpo, isso que ouve. “Não há mais origem simples. Pois o que é refletido desdobra-se *em si mesmo* e não como só adição a si de sua imagem”¹⁸¹. Desse choque de duplicação imagética advém a *diferença* e dela o direito de usurpar um lugar, definir as linhas de esclarecimento, violentar o que a própria memória realiza. O corpo é a via de desconstrução da escrita, de uma mente que de dia toma para si todos os aparentes benefícios da consciência, mas diante de um sonho ainda interroga-se sem fazer noção de qualquer verdade¹⁸². Um sonho também tem o desejo de não ser somente passageiro, mas de uma história desconhecida, decifrável, digna de ser contada, mas talvez indiferente de seu entendimento pleno. Ainda assim podemos chorar com o desconhecido e seus efeitos. Assim

¹⁸⁰ Problema de um corpo sem imagem, corpo sem reconhecimento da alteridade, no em si de uma representação alegórica desencontrada do desejo e o desafio de que esse corpo mesmo sem esse reconhecimento produza sentido: “O corpo é o corpo / está só / e não precisa de órgãos / o corpo nunca é um organismo / os organismos são os inimigos do corpo”. (ARTAUD, citado por, DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1972) *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 14. Estará aqui o organismo como órgãos e o corpo enquanto pele? Sem dúvida o apontamento de Deleuze & Guattari enxerga um fazer galgado na produção como processo, possibilitando os fluxos e passagens dos afetos.

¹⁸¹ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 45.

¹⁸² “Quando nomeia o essencial – quer seja o ideal, o sonho –, isso sempre se refere a algo que só tem por fundamento a irrealidade reconhecida e afirmada da ficção”, em BLANCHOT, M. Op. cit., p. 336. Contudo, essa irrealidade, indispensável à ficção, não pode cair na banalização de um sonho como desprovido de materialidade ou de um lugar no mundo. O que aqui se oferece é o próprio sonho como dispositivo interrogativo.

o corpo se consola, abraça a mente e lhe traz o espanto do primeiro encontro. Primeira vez de uma mente e um corpo ou a metáfora do psicossoma.

Se o ofereciam dois caminhos:
 O infinito exterior,
 O ínfimo interior.
 E elegeu o ínfimo interior,
 Onde só há que espremer
 O baixo
 A língua
 O ânus
 E a glândula
 E deus, deus mesmo acelerou o
 movimento¹⁸³.

Artaud cruzando a fronteira, causando cada vez mais em seu corpo o desconforto de um momento sem um bom caminho a seguir, pois qualquer caminho o leva ao mesmo lugar. Não pensa para ter de assim agitar tudo o que está a sua volta. Artaud vê aqui uma escolha não de deus, mas humana: o interior apreciado em detrimento do exterior. Esmigalhar com força as distinções todas que estão ali fora. Somente assim faz sentido ao ocidente brincar com seu corpo: maltratando-o sem qualquer contato com seus níveis mais externos. A crueldade não pode faltar! Tem de arranjar um apoio para contestar o que sempre deve na conta de que ali dentro a catástrofe já aconteceu. Ali o Juízo de Deus é infernal, intratável mesmo que se coloque em destaque toda a ideia de criação. O martírio dos que ficam atados a ela é a tolice do automatismo.

aceitou viver sem corpo
 enquanto um exército de homens,
 descendendo da cruz
 a que deus acredita tê-los pregado desde muito tempo,
 se rebelou
 e agora esses homens
 armados com ferro,
 sangue,
 fogo e ossos
 avançam, injuriando ao invisível
 para terminar de uma vez com o JUÍZO DE DEUS¹⁸⁴.

O corpo de um deus, qual deus, o deus que sempre ficou na imaginação, esse é o desconforto com uma ideia de deus cada vez eximida da responsabilidade do outro. É aqui o momento de que as armas tornem um conflito de múltiplas fixações de uma sexualidade desacreditada, um corpo heroicamente desacreditado, por isso traz a luta, o conflito, o que o

¹⁸³ ARTAUD, A. Op. cit., 1946b/1975, p. 20.

¹⁸⁴ Ibid, p. 21.

cristianismo não fez com o corpo de Cristo, deixando suas feridas para um culto vazio e repleto de uma moral questionável. Onde está a moral de deus diante do homem? O juízo de um juiz que promulga uma sentença com a crença da verdade na aparência de um lugar definitivo. Essa definição ainda por cima de uma linguagem repleta de cores fortes, maltratada e já enterrada pela configuração sabedora dos homens, os juízes fáticos do julgamento de deus. Ao gritar mais uma vez a situação de um deus armando os homens Artaud indica armas letais, torturadoras do corpo e sem o desafio da crueldade de seu teatro, mas no encerramento de uma manicômio jogado às imundices e ao desabamento do mundo no meio da Segunda Guerra. Uma enorme cruz onde os homens foram pregados, rebelados do sacrifício creem que no prazer do anulamento do outro seguem os desígnios bíblicos.

A ideia de um mundo antes do fim do mundo. Artaud agita o psicossoma naquilo que singularmente o ser humano pluraliza. “O ator é como um atleta do coração”¹⁸⁵, retorno ao afeto que lhe pertence, o melhor do homem comungando no esforço do teatro. Essa arte necessária de uma liberdade do agir. “Conhecer o segredo do tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que nosso teatro psicológico há muito não pensa”¹⁸⁶. Um teatro meramente psicológico, onde os graus catárticos repetidos nos excessos, onde toda a ideia de uma representação de um público passivo diante do outro é cada vez mais suavizada diante do evento imprevisível do teatro. Artaud planeja uma transformação do ritual, uma quebra de tudo o que já se viu em termos de arte. Apesar de sua efetivação só ter surgido com o teatro de Jerry Grotowski¹⁸⁷ e seus princípios para uma antropologia teatral, o germe já está em Artaud. A fala deve ser substituída, o teatro é o lugar em que a fala desaparece e a poesia pode revelar a outra fala, a que no teatro clássico francês se torna impossível de representar: a fala do sopro.

Assim, teatro e poesia interrogam o novo. “Novos objetos, algumas vezes até esplendidamente evoluídos, porém acabados, alguma ideia elevada deles próprios que sejam capazes de dar, por vezes, à inteligência humana”¹⁸⁸. O novo objeto atrai Artaud, como o som mais uma vez desenvolve seu rutilo em meio à tempestade. A arte teatral se imiscui na vida e toma para si a saída de textos e contextos. Questiona lugares correntes em toda a arte. Esse corpo está cheio de vida.

¹⁸⁵ ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 151.

¹⁸⁶ Ibid, p. 154.

¹⁸⁷ “Um teatro em que a percepção não pela transmissão de signos e sinais, mas por aquilo que Jerry Grotowski chamou de ‘proximidade dos organismos vivos’”. Cf. LEHMAN, H. T. Op. cit., 2007, p. 265.

¹⁸⁸ ARTAUD, Antonin. O Teatro e a Psicologia – O Teatro e a Poesia. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 73.

2.3 O SUBJÉTIL COMO LIMITE OU O LIMITE DO SUBJÉTIL?

Mas o que é o subjétil na arte de Artaud? Não creio que o consiga definir. Talvez somente lhe dar fôlego para uma nova pergunta se necessária. Essa mesma dúvida do nome, ato entre o sagrado e sua negatividade assumindo-o para dar outra perspectiva a esse corpo indecidível.

Vê-se que o nome, em singular o nome dito próprio, está sempre preso numa cadeia ou num sistema de diferenças. O próprio nome não escapa ao espaçamento, quer seja ligado por sua origem a representações de coisas no espaço ou permaneça preso num sistema de diferenças fônicas ou de classificação social aparentemente desligado do espaço corrente¹⁸⁹.

Essa estranha origem do homem no ato de nomear, tendo crente a escapada por uma via única de libertação da memória e proteção de todo o material sagrado. Essa breve efabulação contente do *logos* é advinda ao conceito do homem pela partícula *sem*, esta mesma que realizou na distinção social uma hierarquia entre os que possuem as qualidade da escrita e os *sem* escrita. Alta evolução em processos programáveis. Esse mesmo nome que ao ser gravado na memória, em qual registro seja, ganha uma sobre-vida, um outro tempo beirando ao infinito. O abatimento do nome pelo caminho da técnica só pode ser reavaliado se os movimentos de extensão e retenção forem considerados, dando forma ao rastro. Talvez seja esse rastro o elemento essencial de um limite transformador, anteparo entre as dicotomias irreconciliáveis da ciência. “A história da escritura se erige sobre o fundo da história do grama como aventura das relações entre a face e a mão”¹⁹⁰. Dois membros do fazer humano, em que uma olha e recebe, o outro estende e pega. Linguagem do outro no mundo, ser do mundo do outro ainda na necessidade de um testemunho para fora de todo o ser, pois assim o desafio se forma: entre o que o nome é, escandido em si próprio, velado para que o outro veja nele um uma linguagem impossível de ser destituída antes seu endereçamento. Nome também é o que coloca a questão¹⁹¹, tenta sair da forma e do conteúdo expressos na tautologia da mente.

¹⁸⁹ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 113.

¹⁹⁰ Ibid, p. 105.

¹⁹¹ “Não é também o que interroga a essência ou a própria possibilidade da linguagem e delas suspeita?” Cf. DERRIDA, J. Op. cit., 1995, p. 26.



Fig. 2 – *Abandono* (2011), de Estevan de Negreiros Ketzer

Nome surgido de um abandono, como tentei sentir nesse esboço. Abandono sofrido na loucura e se assim nomeio é também pelo abatimento de ver Artaud sempre abandonado, esquecido por aqueles que ajudam a nomear. Qual é a origem de Artaud? Algo se perdeu no caminho. Nas relações mais singulares e básicas da constituição psíquica, essa tão cara ao homem e que a literatura não deve deixar de lado. Escrever linha a linha um desenho sem forma, desconexo, limite do saber para um recomeço da pergunta sobre o sentido, mais um deles, talvez agora seja este o mais importante.

Ponto a ponto, onde as interrogações giram a poética do quase delírio, necessária a decadência errante inexpressiva, inemovível de uma condição ausente. Qual concepção de homem é essa? A pequena peça pregada por Artaud ao olhar mais uma vez para os girassóis de Van Gogh: “Havia muito tempo que a pintura linear pura me enlouquecia, até que encontrei Van Gogh, não linhas ou formas, mas coisas da natureza inerte como se estivessem em plena convulsão”¹⁹². Assinalo fortemente o dar o nome a tudo o que reage para mais do que simples ato de dar certeza de um estado emocional. Artaud percebe essa sutileza? Convulsivo: com a força expressionista de uma tinta jogada sem misturas na paleta. Aí a arte começa por uma restituição da verdade na pintura: “Mas ela me é tão querida, a verdade, o *tentar fazer verdade* também, enfim eu creio, eu creio que eu prefiro mais ser sapateiro a ser músico com as cores”¹⁹³. Uma verdade que perpassa o ato contínuo de redescobrir as cores na continuidade das ações humanas, aquela cujo sentido traz algo mais na tentativa de rever a vida. “Por que diz sempre da pintura o que ela devolve? O que ela restitui?”¹⁹⁴ Como se o que ela tentasse era justamente libertar os pés das botas de Van Gogh, pés submetidos ao conflito com o mundo e malogro de uma situação da experiência deixada de lado por muitos anos. “Gauguin, acredito eu, pensava que o artista deve buscar o símbolo, o mito, ampliar os fatos da vida até o mito, enquanto Van Gogh pensava que é preciso saber deduzir o mito das coisas mais terra-a-terra da vida”¹⁹⁵. O que acontece é que para Artaud a pintura vibra, traz essa sensação de extrapolamento que invade a vida real, aproxima mais ainda a vida com ela mesma. Força singular da pintura, incompreendida durante a vida genial de Van Gogh. “Há em todo demente um gênio incompreendido em cuja mente brilha uma ideia assustadora, e que só no delírio consegue encontrar uma saída para as coerções que a vida lhe preparou”¹⁹⁶.

¹⁹² ARTAUD, A. Op. cit., 1947/2007, p. 25.

¹⁹³ Van Gogh, citado por DERRIDA, J. (1978) *La Verité em Peinture*. Paris: Champs Flammarion, 1999, p. 291.

¹⁹⁴ Ibid, p. 295.

¹⁹⁵ ARTAUD, A. Op. cit., 1947/2007, p. 50.

¹⁹⁶ Ibid, p. 53.

Se não restasse um ponto de alcance entre a tentativa inicial e a final, do que adiantaria pintar? Passando por todo um sacrifício de vida sem recrudescer da opinião de que a arte é necessária num mundo que vem por esquecer o humano cada vez mais. Só restam os escombros para Van Gogh¹⁹⁷, já que sua arte sofria a ameaça das máquinas fotográficas. O grande lance de dados de Van Gogh é advindo de uma postura pouco ortodoxa, porém, reivindicadora de um lugar no mundo. “Van Gogh, mal posto sobre o abismo da inspiração, pintava. Porque Van Gogh possuía uma terrível sensibilidade”¹⁹⁸. Jogo de luz que sua obra tanto expõe insistentemente, para em mais um momento retornar para o conflito e o relevo da tinta acrílica, fazendo passar como linhas de uma escrita, ferindo a tela com sua realidade atrocidade.

Eis o subjétil, senhoras e senhores! Eis a forma de uma canção que se entoa destoando orações, burlando planos e dando à natureza morta mais vida. A tela ferida, tela cheia da crueldade, desse corpo que transfere sobre a tela o desejo de não ser corpo, de ser capaz, de muito além clamar para ser em si o que não encontra resposta nos outros. Não é em si, nem com o outro no mundo. Então o que é? Não temos explicação qualquer, nem de Artaud, nem de Derrida. O que temos são as pistas decorrentes de leituras, não do que seja, mas de seu processo no seja, processo transformador de uma arte confusa, nem desenho, nem palavra.

Com que outra palavra poder-se-ia confundir o desenho, a forma gráfica, em suma, o “subjétil”? Talvez com “subjetivo”, a traição mais próxima. Mas tantas outras palavras, uma grande família de pedaços de palavras, e das palavras de Artaud rondam esse vocábulo, empurram-no para a virtualidade dinâmica de todos os sentidos. A começar por subjetivo, sutil, sublime, arrastando também o *il* para dentro do *li*, e terminando em projétil¹⁹⁹.

¹⁹⁷ É o grande conflito entre o incremento técnico da fotografia. “O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violinista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista.” Assim caracteriza Camille Recht, citado por BENJAMIN, Walter. (1933b) Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 100.

¹⁹⁸ ARTAUD, A. Op. cit., 1947/2007, p. 54.

¹⁹⁹ DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 24.



Fig. 3 – *O teatro da crueldade* (1946), de Antonin Artaud

Não é este o sinal de uma certa degradação da arte? A falta de tudo que habita o lugar com a afirmação das dúvidas. Não é também o lugar que o desejo vem de encontro? Destronar esse outro, me tirar do lugar mais uma vez, revelar o sono paralisia de mais um corpo meio vivo, meio morto. Como os caixões desse subjétil uma vez projetados no suporte da folha. Julgamos necessário destruir sem o fazer da mesma forma nos meios de uma sociedade destrutiva ao outro. Essa nova destruição, desconstrução, de modo algum pode destruir senão seu suporte, mas afirmando sua continuidade na história ao invés de cair na deterioração²⁰⁰.

Por que essa afirmação na arte artausiana é tão importante? O recorte de um suporte agora passa a ser a própria mente, sua matéria de corpo, estabilidade, toda a sua negatividade que antes não possui espaço nem nos contornos psicológicos da academia, longe demais de escutar o outro, mas agora parece mais próximo de um encontro. A arte nos propõe para muito além da complexidade dos oráculos, uma simplicidade fundamental e interrogável, a experiência do tomar contato com o concreto e, surpreendentemente, pela primeira vez. Faz com que sejamos crianças tentando tocar uma música.

Foi isso que me demonstrou outro paciente que atendi, Jones. Difícil esquecer de como ele chegou até mim no primeiro dia: como uma flecha perguntando coisas, como seu eu não estivesse na frente dele. Mas ele me notou em seguida, querendo muito que eu jogasse futebol. Foi difícil para mim acompanhar seu ritmo, muito rápido, mais rápido que todos os pacientes que atendi na clínica. A história pregressa de Jones era muito encoberta, muito borrada, duvido que qualquer um de nós tivesse uma boa noção de sua história²⁰¹, mas basicamente, Jones era um menino psicótico que os pais não tinham dinheiro para poder manter em casa. Desde cedo Jones se prostituía e várias vezes nos trouxe esses assuntos de uma forma tão natural que o indagávamos sobre isso.

- Como é para ti Jones se prostituir?
- Não dá nada. Eu chupo um pau quando preciso de dinheiro.
- Mas será que quando precisamos de dinheiro temos de fazer logo isso?

²⁰⁰ A *destruktion* alemã de Heidegger sempre vista por Derrida como um trabalho niilista demais. Mesmo estando em julgado a impossibilidade de Heidegger tentar se afastar do projeto de ser na metafísica, precisa ficar claro que ele não o fez, examinem-se as razões, faça-se o lugar da dúvida sobre a pedra da senhora filosofia, talvez essa que já estive em Delfos e por razões ainda desconhecidas consolidam a fé na máquina copiadora. Derrida cria a desconstrução (*déconstruction*) na condição de uma tradução de seus textos para o japonês e essa se vale de um outro sentido mais na via da transferência, portanto de deslocamento do lugar, ao invés da via do encobrimento da suposta verdade (*aletheia*). Cf. NASCIMENTO, E. Op. cit., 2001.

²⁰¹ Grande problemática da arqueologia foucaultiana, cuja forma extraída dos pressupostos psicanalíticos pode ser revisitada também na forma em que as instituições públicas levam a escombros cada vez maiores seus pacientes. Ele examina como essa é também a raiz para que certos textos tenham sido mantidos sem rastros. “O discurso manifesto não passaria, afinal de contas da presença repressiva do que ele não diz; e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo que se diz”, cf. FOUCAULT, Michel. (1969) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1995, p. 28.

O grupo mostrou que existem outras formas de ganhar dinheiro, cada um foi dizendo a sua. Muitos acabavam chamando Jones de “putão”. Nessas horas Jones se atrapalhava muito e tentava jogar uma cadeira em Davi. Tínhamos de segurar a cadeira e levá-lo para fora da sala. Muitas vezes eu o acompanhava e conversava com ele.

- Cara, tu viu o que aconteceu?
- A culpa foi dele, ele é que puto!
- Mas olha as coisas que tu diz. Nós estamos em grupo, tu diz uma dessas e é claro que eles vão gozar da tua cara.
- Mas eles ficam me xingando...
- Eles não tem razão em te xingarem, mas é difícil para as pessoas entenderem isso de tu te prostituir²⁰².

Também via nessa postura de Jones muita coisa intensa. Uma intensidade difícil de lidar e na qual eu às vezes deixava passar um pouco de irritação com ele, pois muitas vezes falávamos e no minuto seguinte ele fazia completamente diferente, como uma criança nos testando para ver se consegue o que quer. Essa loucura toda, essa loucura que não tinha muito o que nós falarmos, e que por vezes acabávamos sem saber bem o que fazer, ela me parece muito o que o subjétil faz, suas reações na poesia, fora dos limites entre poesia e visualidade, a cusparada de tinta, essa cusparada de Jones, babando por vezes no violão que gostava tanto de tocar, batendo com força nas cordas, quase arrebetando todas elas “aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação, também desafia a tradução”²⁰³. E aqui o problema que acho que houve com a obra de Jones, com o som brusco de suas palhetadas dissonantes, acabando por “primeiramente confundir-se com ele para abordar a obra pintada ou desenhada”²⁰⁴. Risco que com a psicose acabei me vendo sem saída, sem outro lugar para poder dizer ou mesmo entender o que a psicose estava me levando a fazer.

Que obra é essa? Mais uma afronta a toda a arte que tem de vir de um lugar suspeito? Não terá sido assim com Mallarmé ao desenvolver uma escrita sobre a escrita? Trazendo a grafia inominável do espaço concreto, “nascimento de um espaço ainda desconhecido”²⁰⁵. Minha suspeita a todo o lugar que se firmou sem deixar conflitos, se a literatura ocidental o fez a minha questão é muito outra, trazer algo para ela, algo que eu mesmo não tenho conhecimento sem os rastros que me foram dados. O que me implica a forçar um subjétil a sair do lugar, também me implica a me forçar sair do lugar?

Essa pretensa língua natural, língua de nascença, dever-se-á forçá-la, torná-la louca de pedra, e nela também o subjétil, essa palavra francesa por pouco, para designar o suporte do pictograma que ainda ressoa com o vestígio deixado nele por

²⁰² Minhas anotações, setembro de 2011.

²⁰³ DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 29.

²⁰⁴ Ibid, p. 29.

²⁰⁵ BLANCHOT, M. Op. cit., p. 344.

um projétil que veio perfurar a superfície sensível, mas às vezes resistente, apaziguada, tranquilizada de uma subjetividade: o vencimento precário da obra.²⁰⁶

É nesse jogo que a obra vence ou é vencida? Será que não somos convencidos pela obra quando esta se torna tão intensa a ponto de nossos sentidos ficarem por demais impactados? Não será isso voltar a sensação de solidão também? Questões demasiadas pesadas para eu responder, mas sei que elas chegaram. A hora é agora, os dados foram lançados: “Uma insinuação ao silêncio”²⁰⁷. Esse silêncio que tentamos completar, nossa maneira de lidar com a falta e a falta de outro modo em lidar com o silêncio.

Houve outro momento no trabalho com Jones que eu senti essa fragilidade em lidar com o silêncio, a particular e próxima tônica de minha construção com Jones. Às vezes era sol de rachar e ele queria jogar bola e uma das coisas que tínhamos de fazer era poder deixá-lo mais livre, visto que vivia em um lugar muito enrijecido e regulador de sua atividade diária. Acho que foi num desses dias de calor infernal que isso aconteceu:

Jones deu um chute na bola e a isolou em uma árvore. Inicialmente estávamos com dificuldade em tirar a bola de lá e então Jones resolveu ir falar com o pessoal que estava fora da quadra para eles pegarem a bola para nós. Achei chato ele ir pedir isso para pessoas que não conhecíamos, então tentei conversar com ele para tentarmos ainda de outro jeito, mas quando vi que ele foi se dirigindo para fora da quadra e falei mais alto, de forma séria, que nós não tínhamos de importunar o pessoal de fora com um problema nosso, mas só se eles quisessem nos prestar ajuda. Jones ficou na quadra. Logo depois chegaram meus colegas e os outros pacientes que pediram ajuda e retiraram a bola da árvore²⁰⁸.

A minha voz vibrou um pouco mais. Mas o que é isso? Fui tomado pelo sopro, a impossibilidade de dar nome veio antes do que eu. Esse evento historial de um horror que tive de repelir. Repeli Jones com toda a certeza. Logo ele se cansava de jogar bola e queria tocar violão. Demorou para nós combinarmos os tempos, o tempo de Jones era muito mais acelerado que o nosso. É, estava sentindo minhas teses acabando, se desfazendo, uma a uma, por mais que eu quisesse ter qualquer controle disso, de longe meus movimentos tinham uma resposta clara.

É a primeira atitude de fazer contato. Nada disso sou eu – SIGO AOS LIVROS. Livros. Lembra do sonho? Um touro vai atrás de ti e tu te proteges em uma prateleira de livros bem no alto. Isso é patético, mas isso é tu. Vais pedir ajuda para não enlouquecer de vez, mas é só entrar em contato... Olhar para o fundo do precipício não é cair de lá²⁰⁹.

²⁰⁶ DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 33.

²⁰⁷ MALLARMÉ, S. Op. cit., 2010, p. 161.

²⁰⁸ Minhas anotações, fevereiro de 2012.

²⁰⁹ Minhas anotações, fevereiro de 2012.

Esse processo: quanto mais me adentro mais entranhado em tristezas, mágoas inexistentes, coisas sem movimento, quase morto de paralisia. Essa é a história de um cortejo fúnebre, de algo que vem morrendo. O corpo morto, fedorento aqui bem perto, esse que me presto a investigar como o Dr. Fausto, na passagem de Goethe²¹⁰ para o expressionismo de Sukurov²¹¹, onde o corpo morto aberto e pútrido causa o horror, embora manifeste a inclinação do homem a descoberta do invisível que o cerca, realizando na pergunta sobre o que é a vida o inquérito de uma resposta impossível de ser compreendida. Aqui o corpo matéria plástica está envolto por um acontecimento indecível²¹². Mais camadas sem vida para revolver.

Desenhos mortos, espetados, mas feitos por uma mãos muito vivas, para pessoas vivas no futuro incerto, esse *devoir* de futuro. Chega de expectativas! Se faça outra luz, uma que atravesse o corpo solitário que não consigo olhar de través, como o indicado. Qual é o porto dessa embarcação arremessada em alto mar? De qual origem se trata algo nesse nível? Não terei resposta. Meu silêncio e a sensação de que “um subjétil nunca venha a identificar-se com o sujeito ou com o objeto”²¹³. Isso é prova de que perdi o jogo, perdi por tentar prever sua duração com tanto afincio, tanto cuidado, e descontroladamente os movimentos se perderam todos em meus dedos, com a areia na palma da mão, tendendo a correr sem respostas.

Artaud não perderá tempo ao falar de Van Gogh, donos ambos de sofrimentos escriturais e de passagens desfeitas. Não tem fim o que não tem origem. Não tem sentido dizer o que se sente e se crer que o que se diz está tão protegido que jamais chega a verdade de si. Essa é a passagem da vida humana pela terra, mas não sem antes as tintas atravessarem as relações, pintando em palcos, escrevendo com movimentos, dançando em linhas.

²¹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. O questionamento de Dr. Fausto sobre a ação na vida e sua disposição em sair do texto é o que justamente traz Mefistófeles como a opção do desejo e sua característica descentrada, mostra o quanto uma questão pode ser respondida, mas deixa seu lastro de ambivalência na resposta ainda irresolvido.

²¹¹ FAUSTO. Direção: Aleksander Sokurov. Elenco: Johannes Zeiler; Anton Adasinsky; Isolda Dychauk; Georg Friedrich; Hanna Schygulla; Antje Lewald; Florian Brückner; Maxim Mehmet; Katrin Filzen; David Jonsson. Produção: Andrey Sigle. Roteiro: Aleksander Sokurov; Marina Koreneva; Yuri Arabov. Fotografia: Bruno Delbonnel. Trilha Sonora: Andrey Sigle. Alemanha: Proline Film, September 8, 2011. (134 min), son., color.

²¹² Importante lembrar algo acerca do indecível e de sua participação na atividade desconstrutora, onde há um abalo na atividade de construção entre sujeito e objeto pela atividade da leitura. Crítica à hermenêutica clássica que não dá conta da atividade própria do sentido na sua parcial constituição, crítica de que a realidade esteja ainda separada da fantasia. O recorte derridiano leva em conta o problema de uma “decisão” que realize o corte expressivo desse problema metafísico, sem antes pensar o que margeia tanto os dois pólos de contraste que a tradição ocidental fez questão de afirmar. Assim, a decisão, seja qual for sua procedência, realiza uma operação de exclusão do fora da linguagem e para a desconstrução o fora participa do contexto de criação de uma malha de pluridades que envolvem os sentidos de outros dizeres não apenas pelo que o texto explicita, mas principalmente pelo que o texto, na sua materialidade, contrasta no dizer.

²¹³ DERRIDA, J. BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 38.

Descrever um quadro de Van Gogh, para quê! Nenhuma descrição proposta por outra pessoa poderá valer o simples alinhamento de objetos naturais e de cores a que se entrega o próprio Van Gogh, tão grande escritor quanto pintor e que confere à obra descrita a impressão da mais atordoante autenticidade²¹⁴.

Autêntico na simplicidade, construindo uma inteireza e investimento da arte no mundo, eis a entrega artística de Vincent Van Gogh no surpreendente gesto de uma pintura do óleo sobre tela, desse incômodo impressionismo de cores vivas, vivas para trazer o que estava de fora da arte novamente ao seu plano de força, seja no retrato dos trabalhos rurais, seja no campo de trigo cheio de corvos. O desafio do gesto está inserido na obra.

²¹⁴ ARTAUD, A. Op. cit., 1947/2007, p. 62.

3 A ESCRITURA E O TORMENTO: A APOTEOSE DE DAVID NEBREDA

*Metade de sua vida passou,
O ponteiro avança, a sua alma treme!
Há muito ele vagueia.
Procura e não encontra – e hesita agora?
Metade de sua vida passou:
E não foi mais que erro, e dor até o momento!
Que busca você ainda? Por quê? –
Justamente isso eu busco – a razão por quê?*

Friedrich Nietzsche²¹⁵

3.1 A ESCRITURA DO ARREMESSO

Parece como um alarde esse som que vem de um lugar muito, muito remoto. É o som que sai de nossas bocas, nossos cérebros pensantes, mais uma vez, alastrando a doença da experiência, da nossa carne sendo flagelada por palavras bem dispostas em um linha e a linha mostrando-se um anzol. Escrever: como fazer inscrições sobre o papel? Escrever por escrever pode ser a razão suficiente para um escritor? Quanto mais nos levantamos, de um estranho esforço, já amortizados de nosso enfrentamento cotidiano, do nosso desejo desalojado de uma acontecência, é na ideia de um enrijecido corpo um anulamento de todos os passos envolvidos. Olhar para o estado do depois da escrita e pensar: o que foi isso tudo? Será possível suspender o pensamento sem isolá-lo do restante do mundo?²¹⁶

Com que direito a sociedade tem de escrever sobre si? Guardar na celulose um dito mais sólido? Dar permanência a uma entidade subjetiva? Acumular processos de retenção de memória? Aos escritores e a sociedade imantada da alta cultura, o que fazem mesmo? Tem sensibilidade, tem imaginação, tem ação? Parece que aqui esses elementos precisam ser levados em conta por estarem em regiões aproximadas. Esses objetos acadêmicos desprezados na volta gratuita de um mesmo dizer. Como se escapa da repetição em tempos em que as expressões tentam tornar-se arte desesperadamente na busca de uma originalidade ímpar? Como vemos é audacioso saber escrever. Fazer mais um ponto na amálgama de suplícios e desatar os nós das vergonhas sociais, como num breve solfejo dos *escolhidos* como literatos. Esse grau de substância, certamente um grau ingrato de movimentos, me faz olhar parado

²¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., 1882/2012, p. 48.

²¹⁶ Essa estranha voz mais uma vez retomada em Derrida como expressão em si que não se desliga por uma atividade consciente do estar na matéria da mente e distante da intenção que profere o som: “A voz se ouve. Os signos fônicos (as ‘imagens acústicas’ no sentido de Saussure, a voz fenomenológica) são ‘ouvidos’ pelo sujeito que as profere na proximidade absoluta do seu presente. O sujeito não tem de passar para fora de si para ser imediatamente afetado por sua atividade de expressão.” Cf. DERRIDA, Jacques. (1967) *A Voz e o Fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 86.

sobre a janela, deixando a veia profunda do caos do momento próximo dizer alguma coisa sobre mim. Cansaço das repetições, como um homem que após muito meditar resolve despertar à vida. “Que seria a tua felicidade, ó grande astro, se não tivesses aqueles que iluminas?”²¹⁷. Mesmo o sol que nasce advindo das qualidades físicas possui a esteira de humanidade no olhar de Zaratustra. “Vê! Aborreci-me da minha sabedoria, como a abelha do mel que ajuntou em excesso; preciso de mãos que para mim se estendam. Eu desejaria dar e distribuir tanto, que os sábios dentre os homens voltassem a alegrar-se de sua loucura e os pobres, de sua riqueza”²¹⁸.

Eis o processo de Zaratustra, a descoberta de um homem, nem pouco, nem muito iluminado pelo sol, mas o suficiente para não estar satisfeito com o que o cerca. Nebreda apresenta sua escritura antes pelo óbvio do que pelo plenamente espantoso de sua expressão. O óbvio de uma dupla agressão. É na escrita que ele está todo imiscuído na imagem. “David Nebreda de Nicolas – nascido 1 de agosto de 1952 – tem aqui esquizofrenia paranoide crônica. Ele segue a ordem”²¹⁹. Afirma com muita clareza o que soa sempre como uma agressão ao outro, traz a sua condição, por vezes os atestados médicos de sua assim proclamada loucura para mostrar a loucura ao olharmos suas fotos e nelas seus escritos que assim como seu corpo entram em decomposição enquanto está vivo. Esse estranho mal de exclusão da vida em nada nos ajudou até agora. É necessário justamente incluir nela os lugares de nossa paixão, o que ainda falta escrever porque o escrever em excesso deixa sempre o essencial de fora. “A perda é precisamente essa determinação metafísica na qual deverei fazer deslizar a minha obra se pretender fazê-la ouvir num mundo e numa literatura”²²⁰. As palavras que se perderam porque não foram jamais habitadas e uma vez palavras entraram na seara de um mundo onde o outro às inclui para si. Esse instante da ação como bem Artaud descreve nas cartas a Jacques Rivière, foi a perda da alma, perda do pensamento, o desaparecimento completo da palavra. “A partir do momento que falo, as palavras que encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente *repetidas*”²²¹. Propósito da repetição elevado ao sentido encoberto pela falta de clareza, pela sensação de estar sempre alheio ao pedido do outro.

²¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., 1883/2008, p. 33.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ NEBREDAS, D. Op. cit., p. 67.

²²⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 118.

²²¹ Ibid, p. 119.

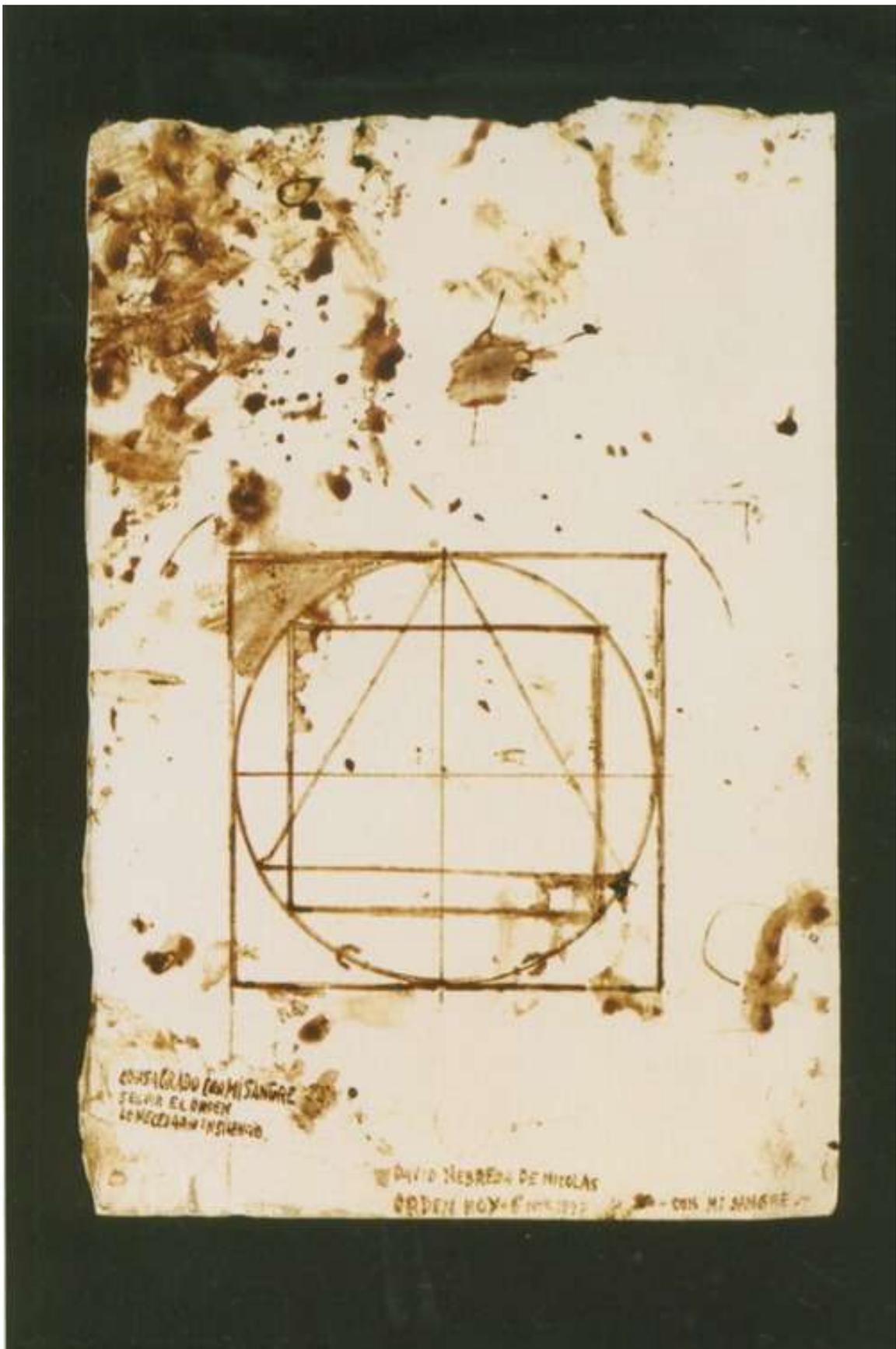


Fig. 4 – *Sem título* (1990), de David Nebreda

E eis a escritura castigada de Nebreda, ganhando uma forma, na exatidão dos polígonos, descontinuidade do gesto que escreve com a mesma tinta que desenha e por isso traz o desconforto do domínio e do saber. Escritura seguindo um outro caminho, este uma vez necessário à sua geometria abstrata que como na ética spinoziana brilha na épura de um fenômeno matemático arbitrariamente consistente, mas igualmente imponderável quando o que está em jogo é considerar a dificuldade conciliatória entre um plano de idealismo e um outro realista. Nesse embate imanentista a abstração do eu me leva a tudo que no próprio plano da épura se mostra e parte para a exposição de emoções, muito embora a aceitação delas esteja apregoada a infinitude do homem. Nebreda parece jogar pistas de um pensamento que avançou sobre o real. Deu mostras de que o real possui internamente a contradição de um pensamento acerca de si. Irrompeu o conhecimento de dentro da fórmula. Mostra o desenho como uma escrita em meio ao nó de pistas, exagerando ao delinear linhas traçadas na régua e outra medida no compasso. “Seguir a ordem do necessário silêncio”²²², como indicam as inscrições do desenho. Uma ordem de silêncio que temos certa dificuldade em fazer apesar da emergência de um traçado indicativo de um momento do outro. O traço pede o silêncio de seu autor para a suspensão do sentido desencaixado em nós.

É aqui o ponto em que Nebreda, assim como Nietzsche, deseja voltar à cena pelo outro lado do contexto: aquele observador silencioso, corajoso, mas temeroso de olhar no fundo dos olhos de uma vitalidade esquecida. O que será essa nova descoberta da arte quando a arte torna-se coisa do passado para Hegel²²³. Tão nova que cada olhar vai de encontro com um transtornar, reencontro insólito com o silêncio. Perturbação da falta de verdade em um axioma de pureza estética, despertando a crise de falar do outro como o axioma onde o Museu controla pela superfície. Nebreda de posse da palavra, assim como Artaud, “Quer fazê-la explodir. A esta inspiração de perda e de desapropriação, opõe uma boa inspiração, aquela mesma que falta à inspiração como carência”²²⁴, nas palavras de Derrida. O que parece extrapolar em Nebreda é justamente uma ordem, um necessário silêncio onde tudo se pensa.

Assim, quando pronunciarmos a palavra vida, é preciso ver que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas sim dessa espécie de centro frágil e instável no qual as formas não tocam. E se existe ainda algo de infernal e de verdadeiramente maldito nos tempos de hoje, é determo-nos artisticamente em

²²² NEBREDAS, David. Op. cit., p. 81.

²²³ Percepção de um futuro presentificado, eterno presente que Blanchot percebe nesse movimento do alto modernismo já atualizando o passado do nome para o fechamento degradante de uma eterna busca da perfeição só compreendida em termos hegelianos pela sua clausura centralizadora no papel de um autor e o lugar deste no mundo da mimeses. “A arte só está próxima do absoluto no passado, e é apenas no Museu que ela tem valor e poder.” Cf. BLANCHOT, M. Op. cit., p. 286

²²⁴ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 121.

formas, em vez de sermos como supliciados em vias de serem queimados e que fazem sinais nas suas fogueiras²²⁵.

Essa aparente força de vida, cada vez mais desconstruída por nossos corpos, aquilo que vem para fazer inscrições, na intensidade, anulada diante do *corpus* logográfico de autômatos que crêem escreverem de modo impessoal²²⁶. Assim como Nietzsche viu passar de uma atitude onde o interesse da arte recaía aos interesses morais, chegando a hipocrisia da fé cristã atopetada de pressupostos divinos e nas qualidades *geniais* de seres humanos²²⁷. A tese da genialidade é simples, pois é corrente em nosso vocabulário chamar o *gênio* para algo muito especial e em nossa mediocridade cremos não saber. Isso novamente leva a crítica a uma valorização excessiva de alguém, esquecendo de seus próprios critérios, sua mesma forma de manifestar através da estética um sentido no caos. Falamos do outro, mas não esquecemos de nós? Essa falta de perspectiva do homem com sua idiosincrasia, esse traço de relativismo antropológico no qual a estética se deixa afetar, não pode esquecer a falaciosa natureza de um pensar tomado pelo *logos*²²⁸. Talvez seja essa a preparação para Nietzsche de uma filosofia da vida implicada no questionar das ações humanas, “questionar mais, mais profundamente, severamente, duramente, maldosamente, silenciosamente do que até então se questionou”²²⁹. Parentesco direto com o Teatro da Crueldade artaudiano e com a performance nebredeana de um conhecimento de si para o outro compartilhar.

Assim, Nebreda não está implicado somente pela sua arte, mas o faz pelo nome e pela dificuldade enfrentada de dar nome para si mesmo, atrevimento de deixar seus próprios elementos de vida, como o sangue, metamorfoseados em objetos mortos no contato com o papel. O nome de Nebreda, assinatura e desassossego do saber no instante de estar morto. Proteção a qual Derrida faz questão de enunciar, proteger com o nome, mascarar a vida como testemunho parcial do existente²³⁰. E não perdendo a esteira de um entendimento, pré-juízo de toda a *grammé*, necessidade de dar nome ao que está já morto, revivendo entre o que escreve

²²⁵ Antonin Artaud, citado de *O Teatro e a Cultura*, por DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 122.

²²⁶ “Essa borda divisível atravessa os dois ‘corpos’, o corpus e o corpo”, cf. DERRIDA, Jacques. (1984) *Otobiografias: La enseñanza de Nietzsche y La política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrorto, 2009, p. 32.

²²⁷ Aqui vemos essa crítica a postura romântica ao desprezar a história das vivências humanas, encontrando, enfim, a tese falocêntrica ocidental dos ideais morais e modernos unidos a uma política que dispensa a alteridade como meio de escritura. Essa também é a morte do homem, falha trágica ao sucumbir a toda a existência, inquietação da arte no impulso do artista, conforme encontramos em *Humano, Demasiado Humano*.

²²⁸ Aqui também vislumbro a impossibilidade de uma escrita completamente em perspectiva. A perspectiva deve ser a crítica do *logos*, mas seu extremo de perspectiva deixaria de fora todo o fechamento? A importância do fechamento para a questão já veio anunciada na celebração nietzscheana da vida. Pura e simples necessidade do filosofar encolhido nos extremos do cristianismo e seu pessimismo.

²²⁹ NIETZSCHE, F. Op. cit., 1882/2012, p. 13.

²³⁰ “Nietzsche pode escrever que sua vida não é acaso mais que um prejuízo.” Cf. DERRIDA, J. Op. cit., 1984/2009, p. 37.

e o fora da espacialidade do nome²³¹. Caímos na incerteza do irrepresentado, mas não uma incerteza destituída de movimento, ou para recriarmos um espaço completamente estéril e vago. O que não se representa claudica no espaço, ainda precisa ser interrogado, re-escrito na forma pela qual o pensamento não deve ser tomado no seu todo constitutivo, não deve ser devedor da memória das letras, é devedor de uma falta da letra no mundo. “A escritura é a dissimulação da presença natural, primeira e imediata do sentido à alma no *logos*. Sua violência sobrevém à alma como inconsciência. Assim, desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escritura”²³². Sua implicação é política, precisamente porque envolve a manifestação do pensar da *diferensa* como motor da história humana, ciências da gramatologia, envolvendo uma outra lei da escrita, uma escritura tão próxima do homem na confusão de uma confluência unidirecional da prática textual. Onde fazer o texto e ler o texto assumem aproximações dadas para o que não conseguem nunca serem representadas plenamente.

O pai de Nietzsche, morto cedo em seu *Ecce Homo*, em 1849²³³, biografado na assim pronunciada tentativa de fechar um acontecimento, cujo “filho não sobrevive ao pai *depois* da morte deste; mais ainda, o pai *já* está morto, tinha de estar morto durante sua própria vida”²³⁴. Entretanto, Derrida considera a importância de um fechamento para o acontecimento narrativo, “mas também identificar o começo de um texto, a origem da vida ou o primeiro movimento de uma empreitada. Outros tantos problemas de limite”²³⁵. Esse lugar entre o título de Nietzsche sobre sua vida, *Ecce Homo*, e a vida propriamente dita desse homem Nietzsche. A inscrição tomada nesse lugar, assim como os apontamentos nebreidianos cada vez mais distantes por tentarem estar perto de nós. Isso também me afeta.

Decidi chegar até o inferno, mesmo que quando lá chegasse tivesse uma grande decepção. Por que ir até lá? Chorar, poder chorar como a criança realmente chora. Poder chorar com todo o peito aberto, chorar pelas faltas, pela dor mesmo, essa dor que não encontra resposta, nem nunca vai encontrar.
(...)

²³¹ Grande questão que recai na forma literária do absurdo lógico de Kafka em *A Metamorfose*: “Não é Kafka, e no entanto é ele”, em CAMUS, Albert. (1942) *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010, p. 131. Não apenas problema literário, mas problema de experimentação do real encontrado no mundo, como a impressão de Curzio Malaparte ao olhar os a coleção de fetos de um amigo obstreta: “são cadáveres que nunca nasceram, nem nunca morreram.” MALAPARTE, citado por SOUZA, Ricardo Timm de. A dignidade humana desde uma antropologia dos intervalos: uma síntese. *Veritas* (Porto Alegre), v. 53, p. 120-149, 2008c, pp. 128.

²³² DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2006, p. 45.

²³³ O pai de Nietzsche era pastor: “Vejo como um grande privilégio ter tido tal pai: parece-me mesmo que assim se explica tudo o mais que possui em privilégios – a vida, o grande Sim à vida *não* incluído”. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. (1908) *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 25.

²³⁴ DERRIDA, J. Op. cit., 1984/2009, p. 50.

²³⁵ *Ibid*, p. 44.

“O animal morto e fedorento”. Como esse animal fede! Fede tanto aqui dentro... Só eu posso sentir esse cheiro e só Cláudia pode saber dele.

Compreendo perfeitamente porque as pessoas creem em Deus. É muito pesado o ser humano, se alguém puder ouvir minhas orações... Ouvir minha agonia, meu sofrimento e meu entusiasmo. Porque hoje eu parei. Parei tudo aqui em volta para sentir pela primeira vez tudo o que não tem remédio. Por isso também não tem sentido a ira. Porque naveguei de longe para chegar até aqui.

Sim, era o melhor que pude fazer. Todos os melhores sentimentos estavam lá. Tudo de melhor em mim. Sou capaz de sentir agora²³⁶.

Por que ainda precisamos permanecer anestesiados perante o mundo? Anestesiados da verdade, louca verdade que mais um momento se tornou ficção para salvar o que cremos, para dar conta de toda a evasão, para ouvir as coisas dos outros, os pais, e os outros sentados em suas cadeiras de vime dizendo e dizendo intermitentes suas pertenças lógicas e já encenadas em experiências anteriores. Não será essa uma boa proposta de salvação? Salvem o nome senhoras e senhores! Salvem o que veio e de repente vai embora sem uma boa explicação. Nossas crianças: Artaud, Nebreda, Nietzsche (Estevan?). A criança que não cansa de morrer.²³⁷

Dissimulação da língua no mundo, isso não é se tornar vítima das circunstâncias? Não quero me enganar, quero dizer algo com a força do elétron desencontrado, drama fotoelétrico emergencial da teoria quântica. Não devo me enganar com a percepção nietzscheana de uma vontade de potência tão esplêndida que subassuma a força de um controle do eu. Essa foi a grande falácia na exposição de Nietzsche na percepção de Derrida: uma declaração de aprisionamento na tentativa de fechar a questão acabou por torna-se nova metafísica do relato, no lugar de dar o nome ao outro, dando ao outro a vez de nomear, ao outro a saída da ilusão de uma narrativa auto-biográfica²³⁸.

Ciência da vida cada vez mais aparentada com a escrita da vida. Por que essa aproximação? Não estaremos nós nos adiantando em expressar como solução para toda a escritura a conversão em realidade? Aqui penso as regras que insistimos tanto em criar, recitar, fazer da escritura uma regra, cujo sentido de julgar não cabe a nós, mas impreterivelmente, pelo lugar do que está fora da decisão, um outro lugar para que possamos responder, tentando fazer das certezas nossos confortos. Fraseado nebreidiano a ser pensado fora do automático de nossa vivência.

²³⁶ Minhas anotações, 24 de outubro de 2012.

²³⁷ Como é reconfortante sentir que se morre para poder voltar a vida, estranhos fios do nome na continuidade de ligarem, cujo momento “pluraliza singularmente o nome próprio”, cf. Ibid, p. 40.

²³⁸ Problema à luz dos resquícios românticos do profeta da morte de Deus. “Romances biográficos ou psicobiográficos que pretendem explicar a gênese do sistema de acordo com processos empíricos do tipo psicologista e incluindo psicanalista, historicista ou sociologista”, cf. Ibid, p. 31.

Consagrado em meu sangue,

Seguir a ordem,

*O necessário em silêncio*²³⁹

Nos três versos há expressões de fora, apesar do empenho em demarcar um lugar que fere o esquecimento do nome. Nebreda não pode fazer esquecer essa marca, profundamente real, a ponto de perfurar a máquina construtora do outro. Nebreda a prepara, ritualiza o tempo e o espaço para transmitir a “*pressão da impressão*”²⁴⁰, o outro no mesmo e a geração da prótese como ameaça a todo o gesto que assume uma determinada frequência semelhante ao natural. Maravilhosa técnica essa a da escrita com sua marcação do movimento, duplo elo²⁴¹ ligando o resto do inteligível com o resto de expropriação de um combate de forças já passadas. Esse fora da dialética que também é literatura e só na aparência não está em jogo²⁴².

Esse instante mesmo, no desafio do pensar uma filosofia ainda na gesta, sem o pertencimento de ninguém, eis uma possibilidade de escrever, eis nossa sensação diante da loucura. Sua manifestação só na aparência é concebível, como referi nos breves relatos aqui mencionados e nas passagens nebredianas. Tais forças factuais de um desamparo, no melhor sentido psicanalítico, à mercê de um esquecimento contínuo. “Sob cada folha, abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade prometida à escavação arqueológica”²⁴³. Cada papel cheio de mistério, fora da métrica de um arquivo pulsante, daquele lugar do saber, o arquivo, antigo depositário de inscrições.

Inscrições feitas com o *sangue*, matéria prima do mesmo para construir o outro, esse papel sem desejo até o instante do olhar criativo. A pequena e remota atividade de todo o escrito afetado pela repressão antes de ser contemplada. A censura física de Freud, como pensa Derrida, observando a operação que “afeta o afeto, isto é, aquilo que *não pode jamais* se deixar recalcar (*repress*) no inconsciente mas somente reprimir (*supress*) e deslocar-se para

²³⁹ NEBREDAS, David. Op. cit., p. 81.

²⁴⁰ DERRIDA, J. Op. cit., 1995/2001b, p. 31 (grifo meu).

²⁴¹ *Double bind*, termo inglês escolhido por Derrida, tendo aparecido primeiramente em seu trabalho *Glas*. “*Double bind* seria uma situação psicológica difícil em que o indivíduo recebe de uma única fonte mensagens conflitantes entre si, não permitindo a formulação de uma resposta apropriada; em sentido amplo, trata-se de um *dilema*”, cf. NASCIMENTO, E. Op. cit., 2001, p. 99.

²⁴² Retomando o problema do método redutivo em Husserl, Derrida parte para a voz do interior, essa que não é comunicação por ser do eu consigo. “E quando a segunda pessoa surge na linguagem interior, é uma ficção, e a ficção é apenas ficção. ‘Você agiu mal, você não pode continuar se comportando assim’, isso é apenas uma falsa comunicação, uma simulação.” Cf. DERRIDA, J. Op. cit., 1967/1994, p. 80.

²⁴³ DERRIDA, J. Op. cit., 1995/2001b, p. 33.

um outro afeto”²⁴⁴. Aqui, na medida em que o sangue na própria retirada de dentro do processo, o mais subjetivo na via da marca, essa mesma proximidade com a materialidade da folha, quando Nebreda já não usa a pele como fonte de impressão, e tudo o mais, na proximidade de uma atual e pouco perturbadora tatuagem, deixa de fora um símbolo da cultura, inscrevendo o que a exposição não nos permite pensar com clareza, levando até os limites éticos de fazer parte de uma mutilação no ato de ver. Quem somos nós diante da criação? Somos as partes que encaram o todo ou o todo do discurso positivo, negação desse espaço do outro mesmo que esse limite não seja o nosso, ou a dor uma provocação suficiente para fazer Nebreda cessar. Será essa necessidade implicada no símbolo o que sentimos? Esse mesmo instrumento da escrita, proposta dolorosa de olhar o que ficou após a veemência da escritura. Demonstrar essa condição perdida de uma escritura por vezes humilhada, esforçada para trás de seu negativo e na transformação instaurando o recurso escrito, o desenho já muito consciente de uma métrica torpe e porosa, plena de escrever o que o corpo torna o suporte de uma mente perfurada. Mesmo a sabedoria da geometria, como a tentativa de uma ética a partir da matemática, super investida do pensamento, tendência de Spinoza a forçar a escritura para muito perto do *logos* e da anulação dessa experiência. A escritura de Nebreda é o laboratório hermético da literalidade acerca de uma parcialidade que vemos, essa parcialidade que vulgarmente chamamos loucura, porém, contém uma outra razão de fazer a letra, despedaçando-a para que jamais tenhamos origem, precedente de saber ontológico, sombra fundida entre o sofrimento do corpo e a distância do psíquico. É um estranho caminho para fora dos cânones²⁴⁵. Estranha parcialidade desse exílio afetivo forçado e cada vez mais longínquo de uma cura, ele mesmo o sabe, desse desespero feito à imagem de um ser humano cada vez mais esquecido nos vestígios de uma imagem perdida.

²⁴⁴ Ibid, p. 43.

²⁴⁵ Mesmo em se tratando de outros artistas performáticos, para citar a mais antiga Marina Abramovic, em que mesmo a vida estando por um fio em seu *Rhythm 0, 1974*, trabalho em que a artista permite que o público utilize nela 72 objetos das mais diferentes texturas. Nebreda ainda causa nos causa o transe de não poder sair da visão impactante de sua técnica. Em entrevista à Virginie Luc quando perguntado sobre a questão da violência em seu trabalho o artista nos informa: “A medida humana é um feito insuficiente e violento, sempre insuficientemente violento; com um só matiz, o silêncio e a redução a mim mesmo.” Cf. LUC, Virginie & NEBREDAS, David. In: NEBREDAS, David. *Autorretratos*. Paris/Salamanca: Editions Léo Scheer/Ediciones Universidad Salamanca, 2002, p. 21. Nesta entrevista Nebreda se sente à vontade em falar acerca de outras formas de violência que ocorrem no homem, diferenciando o discurso sobre a violência da prática de uma violência, no caso, a que inflige em si próprio. Chamar Nebreda do ponto de vista de uma entrevista pode em nada ter de esclarecedor para demarcarmos conclusões sobre sua obra, mas o questionamento de um discurso da violência certamente se insere em nossa visão de uma política sobre o corpo, uma zona de desconforto com todos os limiares e, inclusive, com nossa perspectiva de manutenção dessas fronteiras. Não é parecido com o momento em que somos atravessados por uma ideia conflitante? Não ficamos tocados e até emudecidos pelo ponto do outro sobre um mesmo tema? A morte do corpo, enquanto um limite, Nebreda associa ao limite da palavra, a palavra que não pode ser dita enquanto “morte” porque não é atingida pela consciência de estar morto.

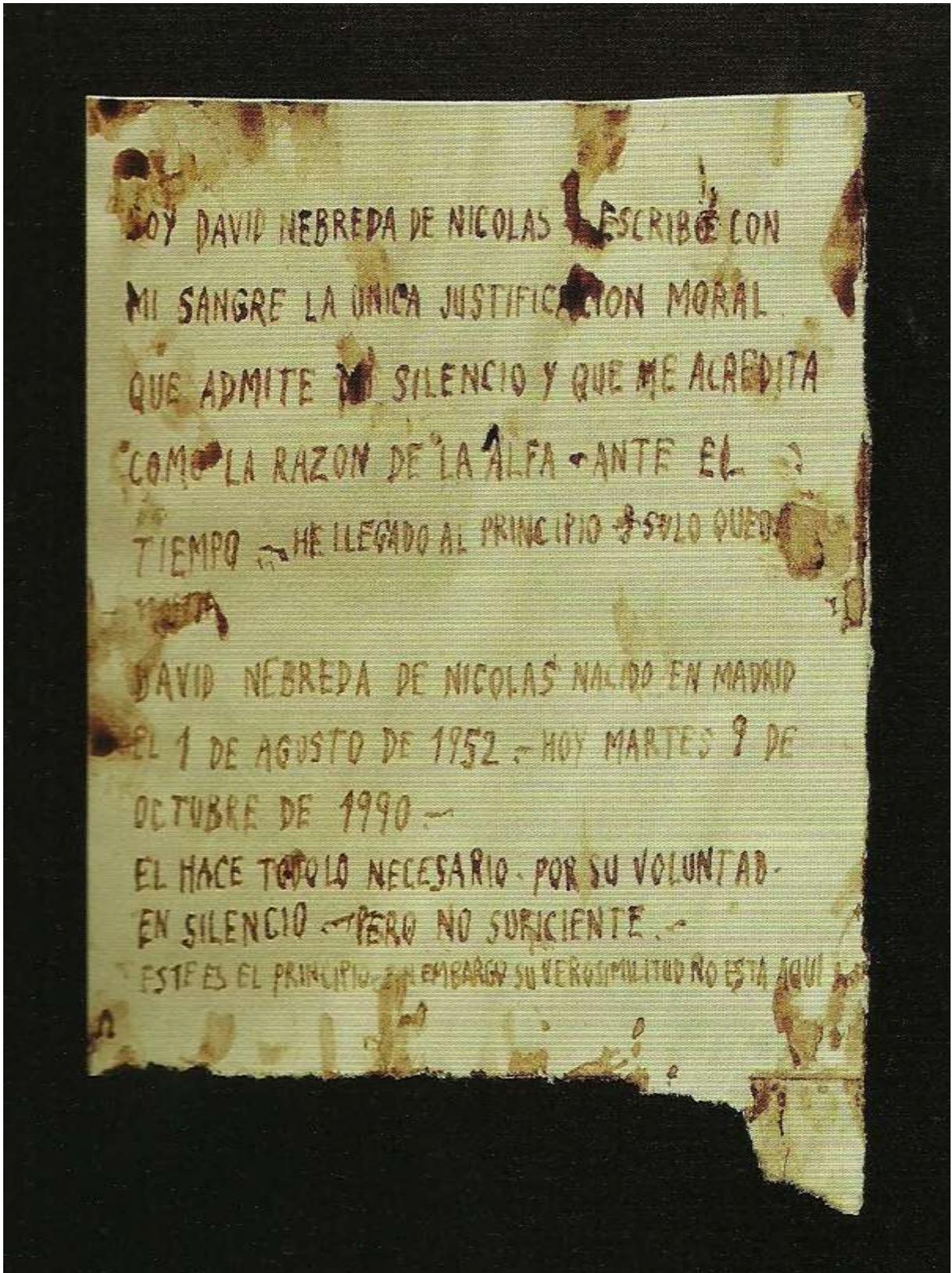


Fig. 5 – *Sem título* (1990), de David Nebreda

Sou David Nebreda de Nicolas, escrevo com meu sangue a única justificação moral que admite meu silêncio e que me acredita com a razão da alfa – ante o tempo. Tem chegado ao princípio e só fica (...)

David Nebreda de Nicolas nascido em Madrid no 1 de agosto de 1952 – hoje terça feira 9 de outubro de 1990 –

Faz todo o necessário – por sua vontade e silêncio – mas não suficiente.
Este é o princípio no entanto sua verossimilitude não está aqui²⁴⁶

Primeiro esforço de marcar um lugar, assim parte o silêncio, da partícula alfa (o princípio). Esse gesto de exagerado desprendimento, intraduzível, na terceira pessoa, como um bilhete de despedida de um suicida que está entre pular fora do mundo e o medo de cair, sem vontade em continuar nele sem resposta. Parece que algo se perdeu aqui. A insistência de Nebreda pouco ou nada significa se não for esbatida em nossa possibilidade de fazer-lhe uma pergunta, incessante, permitindo que eu me enfrente perante ele na redoma da angústia causada pela escrita. Aqui eu me calo, pois a escrita superou o exercício do sentir na coloquialidade, deu vida ao que de sutil era o momento exato de minha trepidação diante do corpo. Faço de seu desdenho à verossimilhança uma nova forma de calcular com os polígonos da ilustração anterior. Estão sobrepostos, em perspectivas diferentes, tentando na minúcia do gesto causar a sensação de ordem perante o caos. A letra, já desgastada e tornada marrom, desagregada da vermelhidão celular. Outra letra colocada na mostra da loucura, vulgarizada pelos estados de tempo idos, demonstrada cada vez mais como imbróglgio da des-razão²⁴⁷.

“A verossimilhança não está aqui”, nos refere Nebreda. Como essa crítica ao verossímil é demasiado importante para a arte não restar sozinha no mundo, forte contraste em seu modo de permanecer até o fim tecendo um novo corpo, demarcando pelo sangue o que nenhum

²⁴⁶ NEBREDAS, D. Op. cit., 2002, p. 85. Minha tentativa de decifração do escrito de Nebreda. Decifra-me ou te devoro, a máxima de Delfos mais uma vez presente, dessa vez presente para o sentido do homem no mundo, do viver do homem na apagada sensação de coletividade, suprimida com toda a força, e cada vez mais por nossa violência ao tentar inscrever sobre a folha. Minhas reticências colocadas entre parênteses demarcam esse esforço de decifração por algum sentido. Nebreda trouxe esse drama para a cena da escritura, seu borramento, sua brisura.

²⁴⁷ Aqui cabe o questionamento de Derrida à *História da Loucura* de Michel Foucault. “Quem escreveu e quem deve entender, em que linguagem e a partir de que situação histórica do *logos*, quem escreveu e deve entender essa história da loucura?”, cf. DERRIDA, Jacques. (1967) *Cogito e História da Loucura*. In: Maria Cristina Franco Ferraz (Org.). *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001c, p. 22. Foucault ao pretender narrar uma história da loucura, totaliza tanto uma compreensão de história como uma compreensão de loucura, citando tão brevemente o Cógito cartesiano, elencando a Descartes a origem do pensamento clássico, deixando de fora toda a dialética socrática e seu esforço “tranquilizador” para sufocar a *hybris* (exacerbamento) da sociedade ateniense. Pretensão foucaultiana advinda da demarcação de um lugar de aprisionamento da loucura, mesmo que sua proposta seja formar uma crítica a instituição manicomial.

outro escreveria²⁴⁸. Já vimos em Artaud, com seu *Teatro da Crueldade* o desafio de fazer as forças do teatro convergirem não mais para uma representação da cena dramática, mas agora para a virada epistemológica do homem no século XX pelo aprendizado da outra linguagem do homem, aquela que não está mais na palavra, a palavra escrita, amálgama de um ideal de saber como sustentação do mundo e da experiência, mas uma vez que sua representação não encontra anteparos na cultura, nem nas questões mais profundas do homem, na memória do homem sobre si mesmo, a poesia se perde, deixa de ser lembrada, deixa de ser cantada e aí o gesto humano, simples gesto de entregar ao outro algo muito íntegro de sua constituição passa ao fracasso, o que já não é uma tarefa simples de gestualizar na linha torpe, mal escrita, borrada, insana pela sua des-razão, sem a preparação, é essa a esperança de dar vista a uma gama de sensações muito profundas que a faltam à toda escrita equiparada à fala.

Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos²⁴⁹.

Isso dito, no esforço de mostrar o desgaste da linha, do traçado já desagregado. A lucidez de Artaud impressiona em um limite estarrecedor. É um limite que nos convoca, assim como Nebreda o faz em seu isolamento, chamando de seu lugar um lugar que não encontramos se não no coletivo. Assim Valéry cria um tal *Monsieur Teste* estranho profeta de uma história que já não alcançamos, pois não comungamos em nada com o outro. “Mas, quanto a mim o imenso outro me solicita por toda a parte. Ele respira por mim em sua própria substância impenetrável.”²⁵⁰ Descrever esse momento de trazer ao consciente os níveis de um isolamento do sujeito em sua mais primordial sutileza. A sabedoria do impenetrável, pois dá-se conta de que não se penetra com o saber, assume-se um impossível de estar inteiro. Em outro lugar habita outra palavra, elevada a gênese do movimento e a retomada do nível simbólico perdido, agora com a constituição do particular sempre perene da ausência: o mais particular gesto, a mais verdadeira gênese do trabalho de ourives da poesia e do corpo no

²⁴⁸ Assim como a *mise en scène* que a arte clássica teve de despertar no coração da Grécia, mas muito menos pelo ideal e muito mais pela reciprocidade do contato catártico e de uma proximidade como hediondo, não na circunstância do crime, mas do contato com o que nos intimida no crime: “Que eu saiba em nenhum lugar falou-se de uma situação semelhante. Ou seja, apresentando o quadro completo do parricídio, do incesto e da procriação de filhos incestuosos. Nada, na existência humana, que se fundamente na experiência. Como explicar, então, esse misterioso impacto, se algo especial não nos preparou para recebê-lo?” Cf. GREEN, André. Édipo, Freud e Nós. In: *O Desligamento: Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 113. Nebreda não estará a sua maneira nessa mesma seara?

²⁴⁹ ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 102.

²⁵⁰ VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. São Paulo: Ática, 1997, p. 94.

teatro, transtornado pela técnica de exigir com a dor o que não pode cair no sofrimento. A forma mesma que faz tremer não é mais uma coalizão de significantes com vista ao significado aproximado de uma observável subjetividade. Cristal multifacetado, a luz brilha para mostrar a face do homem, peregrino de si, dando pelos últimos momentos de uma negatividade. Ainda é cedo para dar fim à vida se o corte não ultrapassou a folha. Essa outra folha que mesmo a pele mais dura não é capaz de suportar e sucede a uma nova transformação, muito diferida da plastificação panfletária da pós-modernidade²⁵¹. Um olhar não é capaz de realizar isso? O que funda esse mesmo estatuto de seus procedimentos, mas nunca é suficiente. Fuga para um viver de um olhar utópico, em que todo o sangue esbarra em todo o silêncio em que as palavras não comportam o homem Nebreda. Todo o silêncio nebrediano é uma tentativa de fazer barulho com as formas monstruosas do nosso corpo.

David Nebreda nasce e morre, temporaliza o ato de escrever com a vertigem despertada pela impossibilidade de representar. Mais uma severa crítica a todo o desejo em que as formas não estejam aqui como a denúncia de um arsenal bélico contra si próprio, mas que esta seja a superfície, a parte aparente, em que a força parece residir sem resistir, o que a técnica de um *performer* age sobre o mundo da lucidez: o nó da alteridade é apertado mais forte, diante de um abalo na direção do encontro com o imprevisível.

A minha obra, o meu rastro, 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 mim²⁵².

Esse limite, fazer da poesia um relato de uma experiência mal sucedida e ao mesmo tempo o único relato possível para o homem nascer novamente, renascer em cada ato simbólico de fazer sobre o velho palimpsesto sua arte limiar. A impressão da saída do sangue na folha não se compara ao que está dentro de cada impulso, cada vontade de mudar a cena, de impedimentos, travas internas, escamoteamentos e reversões. Com esse hermetismo da

²⁵¹ Assim também é o caminhar de nossa indústria de um consumo rápido do sensacional, como aponta BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 67. “O que caracteriza o consumismo não é *acumular* bens (quem o faz deve também estar preparado para suportar malas pesadas e casas atulhadas), mas *usá-los* e *descartá-los* em seguida a fim de abrir espaço para outros bens e usos.” Essa perspectiva de leveza de um tempo que transforma a matéria morta dos corpos em mercado, como foi o caso de Gunther Von Hagens e sua fantástica técnica de plastificação de corpos, como foi apregoado pela mídia, ao comprar corpos de presos pelo governo chinês e transformá-los em esculturas, abrindo-lhes por dentro e ainda remeter sua técnica a possibilidade de que o visitante de sua exposição possa *conhecer anatomia* de um jeito divertido. Essa estetização não está deslocada de tantas outras que passam despercebidas, sutilmente na própria reação que temos à uma operação de tomada de juízo parcializada, onde os juízos analíticos obscurecem qualquer possibilidade de contradição interna de tomada de juízos sintéticos, na busca pela extensão em que os conhecimentos não dependem de uma totalidade do eu cartesiano.

²⁵² DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 127.

obra é que não a tocamos, mas sim somos tocados pelo que não encanta, mas repele, afasta, assusta. Um temor e uma fraqueza para cada momento introjetado desse ser tão outro que começamos a temer nossa ideia mais profunda de corpo uma vez exaurido. O corpo já exaurido da técnica. Esta sobrevivente do inexequível, do incompatível com a realidade humana.

Assim como em Beckett o diálogo não encontra seu fim. Qualquer pretensão de encerrar ou decidir, justamente decidir sobre o gesto do outro como uma negação de uma potencialidade viva. O outro que entra no infinito entre nós, saindo de um jeito completamente desconectado do diálogo, ainda possui um espaço, pois tanto o diálogo como a arte passam a jogar seus vestígios sem nossa presença. Percepção de um tempo ido, porém, incessante no presente, quando um gesto precisa ser atingido e um som alcançado na relação. É o momento incontável apresentando-se já na espera da decisão, a marca que ao traçar suas desigualdades deixa a dúvida para o outro responder: o que é isso? Ali já foi decidido muito antes de mim, restando o suspense de desconstruir o que já foi arruinado. Solidão, morte, apagamento: cada um carrega a marca de dois, o que lemos e o que o outro apaga. Por isso um rastro é tudo o que temos para começar. É a sensação de que só tivemos um começo impeditivo da ação. O travamento do seu negativo tão necessário para a arte. Nebreda sente, antes de tudo, suporta a sensação que enrijece o corpo. Sua arte assopra, deixando na mente a impressão de uma escritura borrada, essa outra e invisível escritura que sustenta, mesmo na precariedade de mil atravessamentos, a tela, suporte da experiência visual.

3.2 PSICOSSOMÁTICA ATRAVESSADA:

A ALTERNATIVA FORA DE SI

Saímos do problema da escrita que, como vimos, habita uma experiência de contato essencial, investimento do nome em um lugar o qual somos impelidos a tentar mostrar, mesmo com nossas ausências, principalmente um lugar turbulento e sem o apoio dos universais da linguagem para darmos conta de seu conhecer. Se assim fosse o caso, o conhecer, tal como o mundo ocidental imagina, não teria o elemento específico do contato, nem o rosto do outro a ser descoberto. Isso explica a crítica ao logocentrismo e a dita *natureza* das faculdades mentais. A grande pressa do ocidente em arrecadar experiências ditas culturais, mas sem dar o tempo da escuta como lugar de inscrição da letra. A letra viva: sempre viva na possibilidade de ser um mundo novo, um realce de uma experiência em um lugar de conflito: pungência no limite do ato enunciador. Quais são os lados dessa expressão?

Vejo como importante continuar a diferenci-los quando a questão se faz emergente e não pela necessidade de levantar uma retórica do discurso. Certamente o levantar da questão pela circunstância retórica, uma vez estabelecida como impávido, impede a conexão do problema da questão com o que leva à questão do questionar na ausência, o que nos leva a uma impressão de natureza consumada no mundo.

O psicossoma habita então uma alternativa posta fora de si, na questão da ausência de um ato ordinário, repetido para fazer uma questão subassumir-se. Por isso a mirada de atos ainda em constante temerosidade com o nível real. Tememos que uma revelação nos faça desabar, por isso nosso corpo pode ter com o riso gracioso para esconder dificuldades em situações exigentes. Esse nível altamente basal, mas extremamente difícil de experimentação, na leitura de um ato alheio aos nossos ensaios cotidianos, tendo em vista a circunstância tanto interna quanto externa de nossa alienação²⁵³ parece hoje em dia inatingível, indestrutível, se pensarmos no esforço anterior da sociedade em se desembaralhar dos contextos oprimidos nos regimes burocráticos e totalitários da história, deixando suas marcas na vida psíquica social²⁵⁴.

Parece ser o sinal de um desgaste em todos os níveis de relações. A arte é ainda um refúgio para experimentos, outros modos de habitar o homem e tentar com esses resquícios exprimir simplesmente. É natural que muito do que saia não seja esteticamente belo, não estamos mais buscando uma homogeneidade, nem idealizando os gestos humanos a ponto de mantermos enclausuradas as mesmas experiências, esse foi todo o esforço de Derrida com a desconstrução²⁵⁵.

Com isso as novas leituras retiradas da literatura não devem mais estar restritas às formas, culminando à caracterização de tipos psicológicos autorais, porém, devem chegar ao mundo como outra realidade possível. Importante frisar essa pertinência dos atos escritos, sempre tentando dar conta de uma oralidade na força e na tentativa da reprodução. É a literatura no momento que a escrita vem para tentar dar conta de uma sensação. O excesso de

²⁵³ ADORNO, T. W. Op. cit., 1970/2008.

²⁵⁴ Aqui penso fortemente em um tipo de discurso que nos escapa, escapa a todos e, no entanto, representa factivelmente o real pela eliminação de qualquer segurança no mundo, tal como na situação crítica da *Shoah*, o holocausto, no século XX, aqui podemos ter uma ideia da dificuldade em representar essas forças coercitivas que envolvem o homem: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês jamais o conhecerão.”, Elie Wiesel, citado por SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando. A história como Trauma. In: *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 79.

²⁵⁵ “O certo é que “desconstrução”, a palavra e o conceito ou a operação nomeada, não haviam desempenhado um papel metódico sistemático ou uma função teórica privilegiada nos textos que desde meados dos anos sessenta (...) começam a empregá-la, em usos e contextos que de todas as formas nenhuma leitura podia descuidar ou minimizar.” Cf. PEÑALVER, Patricio. Introducción. In: DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de La filosofía*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1989, p 14.

humano também pode trazer a vertigem do estarrecedor conflito, e sua banalização por vezes é o grande embaraço de uma escritura conotativa, devedora do outro. “Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo”²⁵⁶. Enigma derridiano? Exige essa retirada do conforto do *arkhé* grego, desconforto com o ato aparentemente elucidativo de começar a ler. Onde a senhora filosofia remeteu com precisão a aliança entre deuses e homens, faltou pensar o *tomar lugar* na história, antes de repararmos na história, a história por trás da história, gesto a ser pensado ainda pela gramatologia: fazer *diferença*. Creio ser esse o caso de David Nebreda: corpo estarecido, mas corpo que assina a si mesmo.

²⁵⁶ DERRIDA, J. Op. cit., 1995/2001b, p. 11.

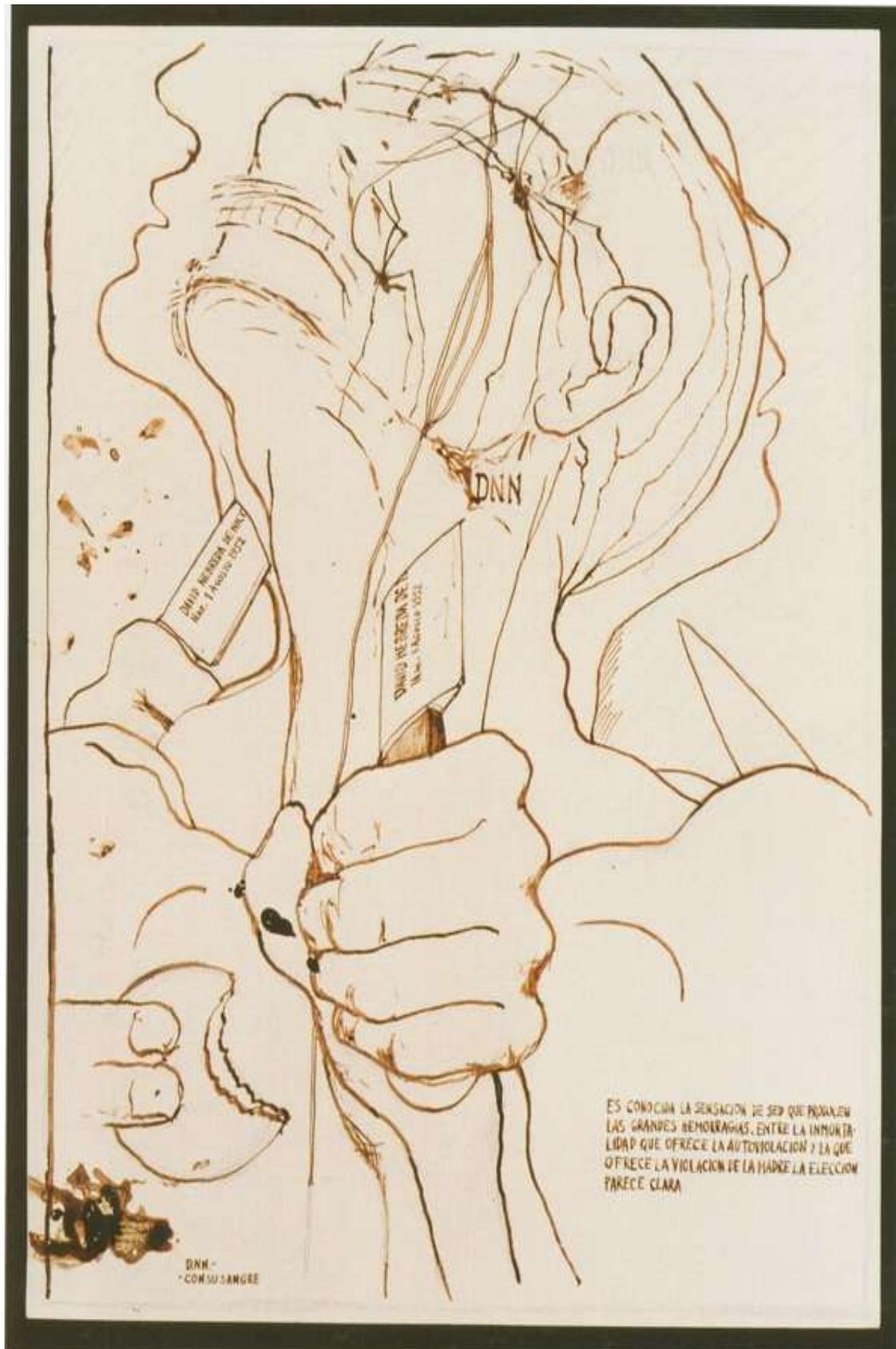


Fig. 6 – *Sem título* (1999), de David Nebreda

Corpo mutilado, logo se percebe. Facas entrando em nós²⁵⁷, fazendo a letra, de uma representação do sofrimento um aproximar momentâneo do encontro com o outro, a forma assemelhada que nossas leis implicam pensar em um mundo com o outro, devolvendo esse estranhamento recíproco. “É conhecida a sensação de sede que provocam as grandes hemorragias. Entre a imortalidade que oferece a autoviolação e a que oferece a violação da mãe a eleição parece clara”²⁵⁸, escreve Nebreda sobre a superfície do desenho e esse temor de uma perda, corte profundo, talvez, nesse ponto, corte necessário.

Nebreda autoviola-se como sua poética indica, mas se o faz é para trazer com a violência o que não estamos preparados. “É conhecida a sensação de sede”. Informa a impossibilidade do líquido circular, o fluido que faz a vida e torna o sangue substância essencial. O uso do sangue para compreendermos sua arte indicando uma ausência novamente dada pela falta do outro, a utilização do outro como objeto que olha. O essencial em Nebreda o deixa de fora o tempo todo. As facas que lhe cortam estão com seu próprio nome e sua data de nascimento. Como uma maldição que é jogada nele próprio flagelado, insistindo em uma experiência física com a dor. Nas artes plásticas como na literatura é isso o que nos faz sair do lugar e repararmos, por um instante que seja, no nosso desaparecimento enquanto pessoas quando não reconhecemos a força substancial na qual somos arredados a assemelharmos um ato com uma vontade implícita?²⁵⁹ “Singular e inconfundível como tudo o que é humano”²⁶⁰. E por isso e mais uma vez a *diferença* como lugar em que nos furtamos de pensar no que julgamos axiomáticamente, excluindo bem rápido e com todas as sutilezas: seja a justiça ou a o que nossa mente faz crer, por artifício de linguagem, uma aparência da justificação ou dever ser. Essa necessidade de dizer para que nele esteja contida uma realização, uma esperança de concretude para uma ação assustadoramente irreversível do material escrito, o que borra a letra, mas sempre esteve ali instalado, pois se implodiu muito antes.

Em Nebreda há esse intervalo de espaços, lutando para sair da aporia: “Entre a imortalidade que oferece a auto-violação”. Esse *entre* mais uma vez intencionando uma

²⁵⁷ Ambivalência causada pela paronomásia aqui encontrada para além de nossa implicação, estando aqui os nós atados, aqueles que forçam o corpo a cortar os *nós*, forma de arquivamento que diz muito a respeito de como o corpo e seu aparato pulsional inscrevem a emoção em uma superfície por vezes tão enosada.

²⁵⁸ NEBREDAS, D. Op. cit., p. 85.

²⁵⁹ Me parece ser justamente esse o ponto relevante para a discussão do julgamento, a qual não me deterei aqui, mas parece sempre estar no litígio de uma decisão acerca da verdade ou do estabelecimento de uma ordem. E aqui, nesse sentido, surge uma questão importante na relação com o força, pois não sendo um exercício do poder, mas “também e sobretudo às situações paradoxais onde a mais intensa força e a maior fraqueza se intercambiam estranhamente”, DERRIDA, citado por SOUZA, Ricardo Timm de. *Razões Plurais: itinerários da racionalidade ética no século XX: Adorno, Bergson, Derrida, Levinas, Rosenzweig*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 136.

²⁶⁰ Ibid, p. 137.

marcação terceira, denúncia de uma violência acima da regra da justiça, a justiça sem veredicto²⁶¹, injustificada por exclusão de bons critérios, cognoscíveis ou mesmo próximos do natural aplainamento de uma sentença. Impossível decisão apesar do impasse mostrar seu instante mais legítimo. Esse ponto da relação que nos exige o desconstruir para pensar as dimensões afetivas, simbólicas dentro do sistema social excludente de diferenças, mesmo quando a maior *diferença* pode tornar-se a impossibilidade de nos aproximarmos desse anteparo social:

trata-se de derivar daí um exercício de racionalidade que seja, simultaneamente, a reiteração por esse essencial; (...) dispensaria o processo concreto de seu sentido através da simultaneidade de todas as suas dimensões possíveis, que se dariam pretensamente de uma vez para sempre em sua síntese intelectual²⁶².

Então aí se decide? Se por decisão não sintetizamos, tomando o caminho que agrada a todos, tornando as partes concordantes, silenciando para não trazer o divergente. Simulação de acontecimento: sair da mesma aprisionante lógica de nosso inquérito justificador, olhando assim para o que não se consegue mais descrever da mesma forma. É assim que olho para Nebreda, do fundo de sua textura, na *mímise* o ferimento de seus desenhos não compreendem. Mais uma vez um ferimento atingiu o ser humano, me atingiu também. Aporia mesma do semelhante gesto violador, aquele “que oferece a violação da mãe”, como a facada em Nebreda por trás de sua silhueta. Ali parece haver um outro, mais um deixando a todo o espaço lugar aberto, um outro falseado nele mesmo com a faca matando a mãe, violando nela o sagrado, o santo, o ritual de determinação e autoflagelação, mas por uma supressão de todos os julgamentos: é a execução de Nebreda sobre a pele para a pele.

Nebreda faz dessa sentença seu ritual. Ele repete quase uma obrigação com seu intérprete, faz assim a obtenção de um poder necessário para a passagem. O ritual está a serviço de um ganho, como esclarece Turner em sua pesquisa junto aos ndembos, no Zâmbia:

Os ordálios e humilhações, com frequência de caráter grosseiramente fisiológico, a que os neófitos são submetidos, representam em parte a destruição de uma condição anterior e, em parte, a têmpera da essência deles, a fim de prepará-los para enfrentar novas responsabilidades e refreá-los de antemão, para não abusarem de seus novos

²⁶¹ Será o veredicto capaz da explicação? Sua aparência de coerência não será uma tentativa de dar conta de um humano desconstruído com sua situação? Não será assim também que regulam as instituições ao exigir uma métrica pautada na linguagem indecifrável do pensamento? Lembro aqui o exemplo da célebre frase de Kafka em *Na Colônia Penal*: “O senhor viu como não é fácil decifrar uma frase com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos”, cf. KAFKA, Franz. *O veredicto e Na Colônia Penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 44.

²⁶² SOUZA, Ricardo Timm de. Op. cit., 2004, p. 144.

privilégios. É preciso mostrar-lhes que, por si mesmos, são barro ou pó, simples matéria, cuja forma lhes é impressa pela sociedade.²⁶³

Nebreda desmantela essa forma social. Não lhe importa mais o caminho contínuo de uma repetição preparatória para a vida, se não na via de um conflito com seus limites: isolado na composição de seu trabalho repetindo imagens e palavras até o efeito eximir-se de uma estado psicológico coeso. Tudo nos leva a crer que estamos diante de um sujeito encantado na imagem, cada vez mais inserido em um sistema de escrita, um sistema que utiliza a escrita de uma percepção, vindo a projetar-se por toda a tela em um encanto lutando contra seu aprisionamento. O corpo repetidor de um gesto que não é livre se não puder trazer para si a dor que nos pertence, fazendo contato com o vínculo fugidio de toda uma gama de espaços assustadores e indefinidos²⁶⁴. A arte que daí emana é um sinal de elementos em crise: imagem própria dissociada e seu reflexo se dá na crise do destituído de um lugar seu, destituído por nós. Assim como os excrementos são tão internos que não merecem ser representados, trazendo a confusão mais do que natural entre uma expressão do corpo e uma categoria artística.

E enquanto corpo, o psíquico de seu corpo, as inúmeras manifestações dessa repetição não podem ser sublevadas como sendo ainda partes suas. Para Freud, há aqui uma enorme dificuldade de fazer uma passagem entre o gesto de lembrar uma memória e uma repetição. Na dificuldade natural de uma crise da recordação pela pressão, havendo um instante posterior no ato consolidado pela repetição. “A repetição é uma transferência de um passado esquecido”²⁶⁵. Transfere um conteúdo sem consciência, até um lugar de elaboração. Sua margem é conduzida até o ato, substitui uma racionalidade planejada para ver o encontro com o excesso de uma nova montagem de seu trabalho com o processo de mitigar e esclarecer essas figuras tão recorrentes “a ‘deterioração durante o tratamento’”²⁶⁶.

Em Nebreda o tema dessa auto-destruição advém de um excesso pensado, explorado, irretorquível do ato criador e constituidor de barreiras, sem, contudo sua arte tornar-se ele

²⁶³ TURNER, Victor. W. *O processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 127. Lehmann, por sua vez, aponta a forte presença da pesquisa de Turner na relação da dramaticidade estética ao tentar constituir uma via até os conflitos sociais. “Contudo (Turner), enfatizou que a formulação estética dos conflitos sociais também engendra modelos de sua percepção e em parte é responsável pela ritualização da vida social real, que o drama configurado esteticamente produz mundos de imagens, formas de evolução e paradigmas ideológicos que ordenam a organização e a percepção do social”, cf. LEHMANN, H. T. Op. cit., p. 57.

²⁶⁴ Tal como nos aponta Pierre Clastres em seu *Arqueologia da Violência*, citado em KETZER, E. N & SOUSA, E. L. A. Op. cit., 2012.

²⁶⁵ FREUD, Sigmund. (1914b) Recordar, repetir e elaborar. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 197.

²⁶⁶ Ibid, p. 198.

próprio. É ainda uma imagem especular, imagem garantia de uma certa retidão necessária ao ato essencial da manifestação da obra como evasão do inconsciente, incerteza repetida para justamente impedir outro gesto de vir à tona simplesmente na desmesura. Sustenta na repetição o conflito, invocando algo do real que precisa ser superado e assim sua condição de contato com a dimensão irracional podendo sair da gratuidade de um movimento autoconsciente onde a gravidade da interpretação não teria mais suporte no mundo. Contudo, que aqui fique claro, examino a repetição como tentativa dinâmica da exposição estética, de por em gesto os dilemas desse conflito entre imagem e palavra, utilizando-me do termo inconsciente como desençaixe da letra no mundo, e dar o advento dessa arte para daí ver surgir um resultado, não de pura irracionalidade, mas *a partir* de uma irracionalidade, isto é, no caminho de algo que está dentro e fora do artista ao mesmo tempo. Seara nietzscheana, dando vez ao dionisiaco: “o poeta não é capaz de poetar enquanto não ficar inconsciente e nenhuma inteligência residir mais nele”²⁶⁷. Dar graça e leveza ao gesto, que na aparência destrinchamos o apolíneo, essa afirmativa é emergencial a toda a arte, sem ser, contudo, reducional e talvez para fugir da redução Nietzsche tenha fugido da sua dicotomia conceitual. Estamos falando de um gesto que atinja de dentro naquele que de dentro sente, fazendo com sua imagem a nossa imagem também. Trazendo emoções que são dos seus leitores, antes de tudo, vislumbradores paranoicos da imagem ao assumirmos uma postura emocional. A imagem passa a ser nossos auspícios atrelados ao corpo de Nebreda, estando preso a sua imagem, preso ao desenho de um corpo para si sustentado pelas lâminas. Será uma impressão de encontro o que ocorre com Nebreda? Quem será que Nebreda encontra nesse caminho subterrâneo? “A eleição parece clara” e um suporte que o faça nascer do ovo, como aparece no canto esquerdo da Figura 6. Um ovo quebrado como o delírio daliniano de um novo nascimento.

²⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. (1872) *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80.



Fig. 7 – *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo* (1943), de Salvador Dalí

Esse certo aspecto que nasce para dar luz a algo muito maior da fragilidade. O corpo daliniano é o anátema do corpo nebrediano, exceto pelo fato da fragilidade ter espaço referencial em ambos. Um corpo surrealista, ainda expressando emoções criacionais entre uma Eva apontando um Adão reinsertos, agora, no planeta Terra, já está cindido em um mundo atomizado. A América como última esperança desse novo Adão. Mercados novos precisam ser amolecidos, tal como nos relógios e queijos, permeando uma atitude protetora e assustadora. O sangue também jorra em Dali, sob um tecido branco de um homem forte no ideal da cultura helênica. Quebre o ovo como uma liturgia pascal onde o sacrifício e a crucificação renovam o homem em seus ritos.

Nebreda provém de um passado mais distante ao de Dali, do corpo massacrado, não mais na tentativa de almejar o delírio da força, mas pela resistência da abertura da pele, tendo a consciência de que ele é sua sina, seu pesadelo e seu flerte, insistente na rigidez corpórea não o leva a graça, mas ao desequilíbrio. Gostaria de compreender esse desequilíbrio. Por que desequilíbrio quando o mundo se fecha cada vez mais em rendimentos e exigências em todos os lugares? Excessos, mais uma vez e um pedido de fim, alívio desesperado pelo limite entre vida e morte e por isso a súplica do nascimento de Nebreda²⁶⁸.

Ele segue o caminho trilhado por Artaud, corpo a corpo, gerando agora sem o engano, uma inscrição psíquica sobre o corpo. “Mas que ninguém esqueça que um gesto teatral é violento, porém desinteressado; e que o teatro ensina exatamente a inutilidade da ação que, uma vez feita, não está mais por ser feita, e a utilidade superior do estado inutilizado pela ação mas que, *voltado*, produz a sublimação”²⁶⁹. Mudança de foco na atividade pulsional. É um estado de rico exame da peripécia artística e com isso quero dizer exatamente que as artes não devem advir de uma capacidade meramente racional para serem enigmas inteligentes e ululantes, mas seu lugar de interrogação deve nos levar até as crises e entranhas onde nosso corpo mesmo deve ao movimento, mobilizando-se até mesmo para que o sofrimento possa ser transformado e, agora sim, a ação possa ser poesia, mesmo que a poesia esteja perdida em algum lugar.

E acordo com essa tremenda sensação. Incomodado no centro. Silêncio mais uma vez. Minha utopia... e na singularidade parece mostrar essa etapa por vencer, dentro do lixo, do refugio, dos braços abertos de um louco devorando dinamite. Isso

²⁶⁸ Não fiz propositadamente uma escrita cronológica de Nebreda. Não é sobre o corpo de Nebreda para depois dos seus outros nomes, do outro nome de Nebreda quando decide uma palavra de corte, problema já descrito com a escritura. A questão do corpo é como caminhar nas margens de um precipício: limite do limite, o que faz o corpo descer às profundezas consternar-se para a realização de um trabalho “o que faz nascer no inconsciente imagens enérgicas e, no exterior, o crime gratuito”, cf. ARTAUD, A. Op. cit., 1936/2006, p. 92.

²⁶⁹ Ibid, p. 93.

já me entrega aos guardas. Leva os olhos ao canto da sala, destituindo a mão com firmeza. Me dei conta de que nunca houve silêncio. Preciso conversar com um amigo²⁷⁰.

E também um lugar para chorar em toda a poesia. Um lugar para o corpo desabrochar, quebrar a casca de um não nascimento, uma não escolha contemplada por Nebreda um segundo antes de destruir sua pele. Isso só é possível porque também morremos, morremos em nossos auspícios, nossa tentativa de estarmos protegidos miticamente de uma destruição, de um corpo que se nega a trabalhar quando na hora da decisão ele faz falta. Esse outro movimento que impede saber qualquer coisa sobre nós. Essa sublimação aqui rasurada. Como um corpo não consegue ainda se desprender de seu objeto, a fixação de todo o corpo ao erógeno, ao nível mal resolvido do desenvolvimento. Onde a poética prescinde da técnica para se fazer livre.

Acordei hoje achando tudo opressor. Acredito que todas essas coisas meio vagas sejam justamente o que tenho de resolver no momento. Enchi a sessão com merda verborreica, toda a minha merda fedorenta. Estou com essa sensação imprestável. Uma raiva ininterrupta, sem explicação, inconsciente? Queria mudar essa sensação, mas não consegui em 50 minutos. Nem olho no relógio mais. O que gostaria mesmo era de chorar todo o dia de hoje e dormir, deixar isso em um lugar que eu não alcanço, nem penso. Criança, mais uma vez chorando, gritando, quebrando tudo para se fazer ouvir. A cabeça está pesada, a garganta irritada. O que será? Virei um SINTOMA.

Sem brincadeira, sem...

Amputado, jogado fora, desconsiderado, desprezado e gripado! Olha o teu corpo doente²⁷¹.

Essa parte do corpo que sempre fazemos de tudo para arremessar bem longe contra a parede da solidão! Nossa obrigação de dar um jeito no desafio proposto, essa escrita desafio, escrita corporificada finalmente, doente de tanto se olhar e tão pouco se enxergar. São esses os mais recentes arremedados poéticos inteligíveis? Repetem tanto um tema, não para que fiquem estudos preliminares, simplesmente, mas para que alcancem um lugar dentro do artista, uma vez que sua ideia lhe é ainda vaga, um rastro ainda como denúncia de uma tentativa mal sucedida de surgir para a vida. Nebreda não mostra no final seus ensaios fracassados? Cada particularidade descoberta se choca com outra antes não vislumbrada, talvez porque tanto no artista quanto em nós seus apreciadores estejamos a buscar uma elaboração emocional e racional, e nunca acertamos no todo, tentando fazer essa passagem ainda que na resistência tenhamos o dissabor do desencontro. Expressão do gesto inconcluso,

²⁷⁰ Minhas anotações, 12 de junho de 2012.

²⁷¹ Minhas anotações, 14 de junho de 2012.

parede escura comprimida sob um teto de zinco, esquentando cada vez mais no intermitente calor do verão.



Fig. 8 – *Sem título* (1990), de David Nebreda

O que Nebreda atravessa com a imagem de seu corpo? A figura mostra o sutil reflexo à esquerda, um espaço onde Nebreda pode ser visto sem, no entanto, ele próprio se olhar no reflexo da fotografia. Parece insistente no tema de se mostrar completamente desnudado, sem a pele para lhe proteger de nada, como já indicou Anzieu²⁷² acerca da pele desprotegida, cada vez mais adentrada na relação profunda com o corte²⁷³, uma vez na instauração de uma medida triangular. O triângulo como símbolo da elevação criacional máxima da precisão, já inserida nas tradições místicas. Seu símbolo, farto de explanações, já foi proposto pelos pitagóricos muito antes. É no triângulo que podemos ver a imagem da deslumbramento matemático grego. “As três idades”, como está escrito na figura, o ideal de que “excremento”, “urina” e “sangue” exemplifiquem a origem precisa de um acontecimento. Ideal da forma na Santíssima Trindade e esterilização de todo o rito. Mas o que é necessário para um acontecimento vir à tona? A origem auto-devora-se, elementos presentes na figura mítica da ouroboros, a cobra que devora a si mesma, não saindo nunca da mesmidade do signo eterniza todas as formas que deixam sua marca no mundo quando o mundo as banaliza. Nebreda tenta assim restituir a importância de sua passagem, brevidade latente da vida no mundo, grito surdo da arte e necessária literalidade para fazer o homem sair do lugar. *Diferensa*, posta no dejetivo mais uma vez.

Reside aí também o grito de Artaud, modo de que um grito possa acordar de um sono profundo, acordar com o espanto, fazendo na aparência do gesto descentrado do *logos* a necessidade em delimitar um espaço entre a palavra, sua carga simbólica, e a manifestação da intensa matéria imagética. Emergência de um embotamento, inexpressividade de toda ação, mesmo no trato da alteridade sobre o reflexo. Como palavras murmuradas, na aurora do esquecimento. Gesto sem passado ou futuro, síntese do eterno presente da pós-modernidade. Mesmidade cega encontrada em *Esperando Godot*, sem tempo, sem lugar, sem passagem, apenas ordens bufas de um novo *Don Quixote* menos louco do que perverso.

POZZO

(*com gesto magnânimo*) Não falemos mais nisso. (*Puxa a corda.*) De pé! Toda vez que cai, ele adormece. (*Puxa a corda.*) De pé, carniça! (*Ouvi-se Lucky levantar e recolher as coisas. Pozzo puxa a corda*) Para trás! (*Lucky entra aos tropeções.*) Alto! (*Lucky para*) Vire! (*Lucky vira-se. A Vladimir e Estragon, afável.*) Caros amigos, fico feliz por tê-los encontrado. (*Diante da expressão incrédula de ambos.*) De fato estou genuinamente feliz. (*Puxa a corda.*) Mais perto! (*Lucky avança.*) Pare!

²⁷² ANZIEU, D. Op. cit., 1989.

²⁷³ Roland Barthes assim o fez, principalmente pela necessidade de um barramento no nome de Sarrasine, não somente pela questão da castração que percorre o texto, mas também pela decisão de cortar algo muito caro à tradição literária, a ponto de ser referendada como essencial: a singularização conceitual do nome do autor e seus moldes representacionais. O corte dá o limite, insere a regra do sistema, reedita o lugar do complexo e faz a exigência do outro. Cf. BARTHES, Roland. (1970) *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

(Lucky para. A Vladimir e Estragon.) Vejam vocês, o caminho é longo quando se caminha tão solitário por... *(Consulta seu relógio.)* por... *(calcula.)* seis horas, sim, exatamente, seis horas a fio, sem encontrar viva alma. *(A Lucky.)* Casaco! *(Lucky põe a mala no chão, avança, entrega o casaco, torna a pegar a mala.)* Segure isto. *(Pozzo entrega-lhe o chicote, Lucky avança e, sem as mãos, pega o chicote com a boca. Volta ao seu lugar. Pozzo começa a vestir o casaco, para.)* Casaco! *(Lucky põe tudo no chão, avança, ajuda Pozzo a vestir o casaco, recua, pega tudo de novo.)* Bate um vento frio a esta hora. *(Termina de abotoar o casaco, inclina-se, inspeciona, recompõe-se.)* Chicote! *(Lucky avança, inclina-se, Pozzo arranca o chicote de sua boca, Lucky recua.)* Vejam vocês, caríssimos, não posso ficar por muito tempo distante da companhia de meus semelhantes. *(Observa seus semelhantes.)*, mesmo quando a semelhança não é um tanto imperfeita. *(A Lucky.)* Banqueta! *(Lucky põe a mala e a cesta no chão, avança, abre o banco, coloca-o no chão, volta ao seu lugar, pega a mala e a cesta. Pozzo observa a banquetta, encosta o cabo do chicote contra o peito de Lucky e o empurra.)* Para trás! *(Lucky recua.)* Mais longe. *(Lucky recua mais um pouco.)* Alto! *(Lucky para. A Vladimir e Estragon.)* É por isso que, com a sua permissão, vou-me deixar ficar mais um pouco em sua companhia antes de me aventurar adiante. *(A Lucky)* Cesta! *(Lucky avança, entrega a cesta, recua.)* O ar livre abre o apetite. *(Abre a cesta, retira um pedaço de frango e uma garrafa de vinho.)* Cesta! *(Lucky avança, pega a cesta, recua e fica imobilizado.)* Mais longe! *(Lucky recua.)* Ele fede. *(Ele bebe um gole do gargalo.)* A nossa saúde. *(Solta a garrafa e começa a comer.)*

Silêncio. Vladimir e Estragon, tomando coragem aos poucos, rodeiam Lucky, examinando-o de cabo a rabo. Pozzo ataca o frango vorazmente, atirando os ossos para longe após tê-los sugado. Lucky verga-se lentamente, até que a mala tocar no chão, endireita-se com brusquidão, recomeça a se vergar. Ritmo de quem dorme em pé.

ESTRAGON
O que é que ele tem?

VLADIMIR
Parece cansado.

ESTRAGON
Por que ele não põe a bagagem no chão?

VLADIMIR
Vou saber? *(Aproximam-se.)* Cuidado!

ESTRAGON
E se a gente perguntasse?

VLADIMIR
Veja só isso!

ESTRAGON
O quê?

VLADIMIR
(apontando) O pescoço.

ESTRAGON
(olhando para o pescoço) Não vejo nada.

VLADIMIR
Olhe daqui.

Estragon coloca-se na posição de Vladimir.

ESTRAGON
É mesmo.

VLADIMIR
Em carne viva.

ESTRAGON
Foi a corda.

VLADIMIR
De tanto roçar.

ESTRAGON
Previsível²⁷⁴.

Perversão de ver no outro um objeto e no outro a compensada compensação da obediência. Estão cegos nesse espaço sem tempo, temporando a espera de alguém que não chegará. Onde os elementos se mantêm fugidios e as expectativas são sempre sentidas como ansiedades, e esperar é ocupar um lugar com a insensatez e olhar o outro sendo privado por impossibilidade de conscientizar-se. Beckett faz do personagem Lucky a máquina diária, também o momento em que nosso corpo calculou analiticamente os segmentos da ordem, as proposições em axiomas sempre verdadeiros ao nome do outro. Não resistimos a rir da peça, nossa fórmula cognitiva trazendo o embaraço de não saber o que pensar ou sentir, um corpo que não luta. Vladimir e Estragon não enxergam esse corpo de Lucky, banalizam, mostram uma cena de horror com o corpo destruído. O que sentimos como sendo o nosso próprio corpo. Não há qualquer outro aqui, nem possibilidade de fazer o outro entrar em nós. O sádico na figura de Pozzo é o sádico em Vladimir e Estragon, sádico escopofílico e desconectado. Há muito de Beckett em Nebreda, pois tangenciamos também o que não é mais nosso, o que perdeu sua utilidade na vida, transformado em coisa inútil, partícula irrisória do ser humano. Demonstração de um corpo cheio e cada vez mais repleto de marcas, inscrições da religião na opressão do eu, do mistério labiríntico, do desgaste de uma escrita sanguínea, do esforço das entranhas em prepararem o alimento para dele retirarem só o que presta. Nebreda refazendo o itinerário do corpo como o drama de uma mente consternada. Mas e o que não presta na cadeia? O que fazemos? Ao menos o silêncio pode nos dar tempo para pensar e sentir em um mesmo lugar.

²⁷⁴ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 50. (Originalmente publicado em 1953)

3.3 OS EXCESSOS DO SUBJÉTIL

Ouço ainda os gritos estertores. Me paralisam de medo, deixando-me pequeno, cada vez menor. A arte é tamanha, encobre os músculos enrijecidos daqueles que pensam. Ainda faltam linhas, cores e emoções, trazer o Nebreda, sua experiência, sua loucura e seu salto derrisório, como dito na seção anterior, uma tentativa de expurgar o não humano do humano, aliada a essa sensação conturbada²⁷⁵. Incompletude sentida na falta de um relato importante de ser assimilado: “O vazio que ocorre num tratamento é um estado que o paciente está tentando experienciar, um estado passado que não pode ser lembrado, exceto, por ser experienciado pela primeira vez agora”²⁷⁶. Abatimento e evitação de uma possibilidade completamente destrutiva. Nebreda chega até o ponto que seu corpo não grita mais, porque o grito está em toda a parte, fragmentado em cada desenho lançado como um míssil em direção as suas telas. Sua loucura torna-se dêz-razão como a evitação da morte em cada tentativa, impossibilitando estar morto porque a tela permanece toda viva no instante de sua emulsão.

O instante místico como abalo dá a vez de uma entrada do lírico, letra revoltada na sua condição de forma e conteúdo. Dois binários que se encontram para manterem o disfarce de inteligibilidade²⁷⁷, assim quando se retiram os contrários fica mais difícil de pontuar um texto. Mantendo uma estrutura com alegações voltadas para uma livre interpretação da arte, cujo texto não se sustenta nunca. Só com as possibilidades de entrada sendo exploradas, o texto passa a sentir a liberdade de estar junto de si mesmo. A forma mantém a coesão sob pressão.

Adorno esclarece a importância da libertação textual com o ensaio, pensando em uma época da reprodutibilidade técnica, já apontada por Benjamin: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...) A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica”²⁷⁸. Parece candente agora, uma arte emergencialmente fragmentada. O que estará se perdendo na arte? Se esse mesmo vazio parece tão forte, tão expressivo dentro do ser humano, um silêncio que não exprime mais dúvida, mas agora uma sensação de inaptidão à vida, destruição de uma ilusão

²⁷⁵ Sensação de fracasso que está na repetição dos elementos do passado esse passado desconhecido, dissociado por não ter sido experienciado. “O vazio precisa ser experienciado”, cf. WINNICOTT, Donald Woods. (1974) O medo do colapso. In: WINNICOTT, Clare; SHEPHERD, Ray; DAVIS, Madeleine. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994, p. 75.

²⁷⁶ Ibid, p. 75.

²⁷⁷ ADORNO, T.W. Op. cit., 1958/2012.

²⁷⁸ BENJAMIN, Walter. (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167.

importante que ao mesmo tempo é a base de tudo que envolve a criatividade. Cada vez mais a técnica de viver retira a espontaneidade da vida. A técnica de viver desaparece quando não damos mais o tempo para reparar nos objetos do mundo, impossibilitando qualquer disposição, pois a técnica traz o objeto para perto, reproduzindo-o em outro meio²⁷⁹.

A perda da aura benjaminiana acompanha a perda do contato com o objeto, perda da experiência humana com o objeto da brincadeira, perda do olhar que aproxima essa alteridade a ponto de investi-la de vitalidade. Benjamin faz referência a apreciação litúrgica de uma obra, tradição de olhar, sentir, tomar contato, desaparecendo no próprio meio de sua reprodução. A arte perde o oculto atribuído junto a si e no qual podemos atribuir-lhe um lugar: “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”²⁸⁰. Algo se perdeu pelo caminho. Sua exposição massificada é o alerta da impossibilidade de uma sensação.

Essa indisposição da modernidade com a parte sagrada e, portanto, necessária para tomarmos conhecimento de algo transcendental dentro da obra, é impreterivelmente essencial ao homem. Vemos isso nos processos de criação e sua diversidade, mesmo de uma epistemologia profunda do psiquismo, até os diferentes modos de observar um quadro em uma galeria. A indisposição ao envolvimento parece deixar-nos alheios ao conhecimento de suas diferenças, traz à tona o movimento, circunstância central para um diálogo no interior da obra para o exterior de seu apreciador. Formar a relação com seu outro, ainda inconsciente, pois precisa daí ser constituído na relação. Não será isso o nosso olhar para farrapos imprestáveis amontoados em um canto distante do nosso quarto? E quando chegamos neles repentinamente, eles se transformam em nossa memória, nos levam a viagens que tomamos ou que gostaríamos de ter tomado. Esses objetos não mostraram algo importante de nós? Não nos integramos neles de algum jeito ainda muito sutil, mas numa entrega tornam-se devedores da aparência de um estado necrofilítico. Houve uma nova postura aqui. A obra abriu um novo precedente, ela tornou-se aberta para uma inscrição. Teria sido a minha entrega ao seu lugar de contemplação? Não seriam essas perguntas importantes para serem feitas quando compartilhamos nossa construção da realidade? Trouxe mais uma pergunta, eximida da necessidade de ser respondida, pois já ocupou um lugar de questão. É a questão já um lugar dentro do evento. É nela que o evento e a imprevisibilidade da vida jogam seus dados. Outra sensação?

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid, p. 173.

O psicanalista inglês Winnicott observa esse processo subjetivo indispensável tanto a arte quanto ao agir humano.

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando *qualquer* pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical. Está presente tanto no viver momento a momento de uma criança retardada que frui o respirar, como na inspiração de um arquiteto ao descobrir subitamente o que deseja construir, e pensa em termos do material a ser utilizado, de modo que seu impulso criativo possa tomar forma e o mundo seja testemunha dele²⁸¹.

Winnicott contempla algo na via da psicanálise muito diferente das expectativas de Freud sobre uma arte da revelação. O reparar no instante criativo, no lúdico dos atos mais diversos, é contemplar, em outra medida, o que expõe a marca de uma *diferensa*. O impulso criativo é dialético diferencial, pois reconhece aquilo que no ato também traz uma revolta interna ao seu núcleo tido como original.

Mas a arte e as obras de arte estão votadas ao declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime²⁸².

A complexidade da obra deposita aí sua forma, não sua exclamação em decorrência de uma banalidade. Um retrato não representa um objeto, antes ele traz os materiais, os ângulos, os conceitos sem os quais um artista não cria. A mera imposição de um fechamento da ordem empírica sobre o que ela seja, identidade de si, anula a força contraditória de sua constituição no mundo, de sua capacidade de causar *diferensas*. O encontro dos objetos com suas contradições não se liquida de forma alguma se antes sua formalidade não puder dar-se pelo atravessamento de seu plano de constituição. Essa escritura passa por dentro de sua formalização, para adicionar a ela o que também lhe é complementar e talvez não tenha boa percepção. Essa arte na esteira da reflexão e dos modos de temperar, dar têmpera, como sabemos dos afrescos medievais. Essa semelhança ao tempo de outrora, um modo de aglutinar cores com sutileza, em nada teria de contraditório se antes não fosse justamente o caráter de

²⁸¹ WINNICOTT, Donald Woods. (1971) *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 100.

²⁸² ADORNO, T. W. Op. cit., 2008, p. 16.

culto prestado, reverência ao ato da manifestação da arte e da manifestação sempre corroída de uma criação para fora de seu estatuto inicial.



Fig. 9 – *Sem título* (1999), de David Nebreda

Mais uma vez Nebreda nos pega de sobressalto quando encontra outro tempero, seu processo ritual ao inverso, espécie de catarse pós-psicanalítica sem consenso do óbvio ou delineamento do traço. Espaço infinito que o cerca, infinito como a ética de uma relação com outro na real impossibilidade de ser o mesmo sem o outro. Por não se poder forçar o mesmo no nunca do antes visto. Para ver, ver no olhar, mas olhar que precisa sair de dentro para fora, exterior de um outro ainda ali na minha frente, um outro externo a mim. Sair da imanência do mesmo, para voltar as suas circunstâncias na transcendência do outro. Essa multiplicidade de formas nebredianas, saindo de toda a folha, restituindo à arte esse encontro com o perplexo e abjeto, chegando até o difícil interrogar. Alteridade feita pela necessidade de uma dialética do múltiplo no objeto, saindo assim da necessidade logocêntrica de enxergar no outro a parte de mim mesmo desconhecida. Enquanto objeto é o que justamente se ausenta, mas nos permite um acompanhamento de sua forma, seus excessos, suas vísceras arruinadas, desenhando mil pessoas em uma só, tentativa máxima de exteriorização recaindo no todo que o engloba, como mostra a Figura 9. Esse esboço, desenhado justamente para dar impressão de que se conhecem as partes, e por isso impossível dialética de um infinito indiferenciado. Disso que não se diferencia, deve vir a produção de uma relação com o Outro aí imperceptível. “O Outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo”²⁸³. Essa indiferenciação fraturada, interrompida, bloqueada pelo outro do mesmo. Uma arte intervalada, um intervalo para uma outra arte da mesma obra. Ainda é a mesma obra, percebamos com cuidado. Não é uma dialética positiva, pois não dá por terminada uma auto-transfiguração radicada no pensamento. Tão pouco a interrogação da metafísica chega ao outro por intermédio da impressão totalitária do pensar, mesmo no pensar do outro dado como finito. Esse intervalo do crepúsculo precisa vir de um resgate. Só como resgate da alteridade ao ler a letra viva do outro, usar as capacidades sinestésicas dessa concretude material.

Eis o exame da serpente no desenho, serpente assustadora que enlaça a todos, convergindo para seus orifícios, fechando-lhes as entradas, cegando-lhes os olhos. Por que cegar todo o mesmo? Não será uma forma de gritar à alteridade sua alternativa? “O pensamento, ao qual a essência escato-teológica do homem aparece como tal, não pode ser simplesmente uma antropologia nem um humanismo metafísicos”²⁸⁴. Por isso o corpo se perdeu, foi necessário sair dos moldes do que é fazer artes-visuais. Seus protótipos humanos

²⁸³ LEVINAS, Emmanuel. (1961) *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 25.

²⁸⁴ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 131.

nos encaram livremente, em dúzias e milhares de deformações unidas em uma velha silhueta de homem vitruviano molecular. Como a cadeia de anéis químicos, cobras se auto-devorando para traçarem marcas em regiões muito preciosas do corpo: ânus e bocas infligidos de mais severa desgraça volitiva. Os rostos nos encaram sem olhos. São suas formas os limites, as intrépidas loucuras que também não ousamos enxergar. Talvez no desenho ainda seja mais suave, pois no desenho podemos desviar o olhar sem pensar no que os outros vão dizer. Chega-se a um limite de asco, mas não se envolve o asco com a negação de seu vislumbre. O nojo está ali para mostrar que também tem lugar no homem.

Escrever uma peça de teatro como Artaud tentou é fazer uma busca nessa escrita das decifragens: “como noutros lugares a dança, é a música que Nietzsche quer libertar do texto e da recitação. Libertação sem dúvida abstrata aos olhos de Artaud”²⁸⁵. Eis a semelhante importância entre Artaud e Nebreda: ambos usam o corpo, a cena viva, querem libertar as artes dos discursos racionais para chegar a essa alteridade da sensação no cerne da própria obra, vendo a obra como um impossível, sendo o corpo lugar em que as crises acontecem. “A diferença não é uma diferença, o eu como outro, não é um ‘outro’”²⁸⁶. Olhar mais do que necessário para uma escritura com tanta singularidade, mas ao mesmo tempo o ponto que não pode igualar esse outro ao mesmo. “A alteridade só é possível a partir de *mim*”²⁸⁷. Sou eu quem olha para o outro, quem começa esse processo. É minha visão a partir do que o outro coloca para mim, o antes de todo o interpretar, o que o círculo hermenêutico deixou passar.

Causar a *diferença* em todo o subjétil, mais um instante periclitante. “Devemos fazê-lo desejar freneticamente o nascimento e enlouquecê-lo já na origem, fazendo-o sair de si mesmo e parir essa nova proximidade”²⁸⁸. Crueldade com a arte no esforço da música por trás do gesto. A reconstituição da letra que cai fora do descaso do outro, ser si mesmo, mesmo na dor necessária na impossibilidade de estar com outros. Nebreda expulsa algo de sua arte, joga com força, lançando na tela todo o seu corpo, acaba por imiscuir tela e pele, onde “ele está *em ação* no corpo de seus escritos, de sua pintura, de seus desenhos. (...) Há apenas o jorrar da vida, vida como um lance de sangue”²⁸⁹. Furando a pele, esta passa a nos dizer algo sobre a obra. Se ver livre de toda a pele, se ver livre de toda a tela, suporte que fecha o outro no mistério uma vez constituído. Revela o som ecoado de um esquecimento tardio.

²⁸⁵ Ibid, p. 134.

²⁸⁶ LEVINAS, E. Op. cit., 1961/2008, p. 23.

²⁸⁷ Ibid, p. 26.

²⁸⁸ DERRIDA, J; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 42.

²⁸⁹ Ibid, p. 43.

Viola três vezes a mãe, se vicia a si mesmo e já não se reconhece ao espelho, posto que tão pouco se reconhece. Os espelhos se multiplicam, o mesmo é espesso e esse simulacro de regeneração o tranquiliza.
Autoretrato como trindade castrada – estéril e pai de estéreis²⁹⁰.

Nebreda se olha no espelho. Faz seu encontro, desse si mesmo, particularizado na própria clausura o que está fora do prazer ou do sofrer. Não há julgamento aqui. Jamais poderia haver para ser um encontro verdadeiro. A mãe se perde num duplo ato de violência ao hímen, pois em si mesmo a alteridade da mãe já lhe trouxe o rastro dessa circunstância. Supressão de uma mágoa galgada em um momento fugaz, aquele no qual se age com a impressão de liberdade. Agir na *diferença* é ousar a parada, o instante de fuga, o desmontar da lógica automática. É ainda em si que a mãe recai, dando vazão a espelhos, olhar do outro mesmo em si, fendido sobre si. “Trindade castrada”, sem reprodução do outro em mim, o outro maléfico em mim. Isolamento necessário, extirpar as origens não como recalque (*verdrängung*), mas como rejeição (*verwerfung*)²⁹¹, ser impossível assumir em si algo que não lhe pertence e algo que sua mente não pode dar como pertencimento. Nessa terminologia das faltas psíquicas advindas da psicanálise, o lugar do desejo é o que importa para nos indicar a implicação, desejo de fazer a letra sair de si e ir até o outro. O sair da esfera concêntrica do mesmo modo de ser para um modo de alteridade que por vezes se dá, talvez, na única alternativa do eu, uma vez causada a corrosão do corpo. Ficam as partilhas das diferenças. Essa que o outro percebe, ao ter de subir um rochedo íngreme, o brilho de uma escalada inacessível de seu final. Impossível concernimento ou identidade. Esse conflito de forças no jogral dos movimentos. Tons temerosos de que não chegaremos lá.

“Autoretrato como trindade castrada – estéril e pai de estéreis”²⁹².

O que se entende disso? Pouca coisa entra pela via de um entendimento se não entrar na via do encontro. É ainda um corte tratando de um cortado. A autonomia do desenho sobre o autor. A arte que se dirige até um trampolim, cujo pulo ocorre na pura expectativa de uma vida plena, no impacto do insuportável sobre nós. O corte já está delimitando uma falta de perícia de diferentes sensibilidades com o papel, a matéria bruta do desenho. Uma outra castração que impede os ovos de nascerem num jorro significativo sem fertilidade. Nebreda dá

²⁹⁰ NEBREDÁ, D. Op. cit., 2002, p. 87.

²⁹¹ LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.-B. Op. cit., 1970.

²⁹² NEBREDÁ, D. Op. cit., 2002, p. 87.

seu limite a toda a origem, faz ressoar a voz do interior buliçoso da sua loucura ressignificada como des-razão. Como uma doença que impede o germe da alteridade.

Esta necessidade de *escutar* o pictograma. (...) Desenhar com a boca não é somente dar-lhe voz, sopro e língua, antes das palavras, é atacar o suporte com esses instrumentos sólidos, incisivos ou trituradores que são os dentes, é comer, por vezes mastigar o subjétil, a “coisa”, se se pudesse dizer, tanto quanto seu corpo glossemático ou seu fonograma²⁹³.

O subjétil não se explica, torna-se louco quando o próprio louco é incapaz de pronunciar esse conceito, essa é a parte a arte já sem aura, pois a liturgia se desfez quando toda a razão escapou. Um necessário gesto de sobrevida à folha, emoção onomatopeica, forma de manifestação misteriosa na sua explicitação que parece, ao ser vista, destruir com nossos órgãos da percepção, nos psicotizar naquilo que se mostrava claramente. O que está de fora? Artaud pareceu delinear com os outros objetos que o cercavam, pois “leva até ele o fogo, fura em muitos locais o papel usando um isqueiro, e as marcas da perfuração ardente pertencem a uma obra na qual é impossível distinguir entre o sujeito da representação e o suporte desse sujeito”²⁹⁴. Nebreda segue os passos de um acontecimento no ato criativo.

Uma castração eliminadora do Édipo, saindo de vez dos complexos psicológicos para dar vista a uma outra entrada do material interno, expelindo com cada gotícula de sangue a dor de um corte, muito menor do que a dor de outro lugar, dor de um outro corpo, em paralelo e invisível, percorrendo sem cessar, sem tocar o que todas as vísceras retorcem como compreensão. Uma crueldade não fruto de *mimese*, mas advinda de sua relação imanente ao colorido do significar, dando nome ao mundo como último suspiro dos corpos.

Uma vez que é impossível discorrer na verdade do dito, esta nos faz liquidar nossas últimas chances de compreensão. Quando o restante do mundo dorme tranquilamente é que as coisas acontecem e uma letra pode não se tornar nunca uma tinta pressionada contra o papel. Por meio desse encontro nasce o subjétil e toda a forma de loucura errante, distante de nós, não por nós, mas sim distante de uma significação completa, sempre na via do necessário ao outro: o protagonista de uma perseguição, violência no caminho de todo o leitor, sempre lendo como na primeira vez, tocando nas palavras como o suave cetim roça a pele, destruindo com os dentes o aço ferino de um desacordo, despertando uma ficção de seu sono, o que está fora da lei cristalino fica. Enlouquecer: medida de saída de todo esse corpo cruel, impossibilitado de fazer mais dicotomias. “O corpo é isso. Essa não-verdade preside ao

²⁹³ DERRIDA, J; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 52.

²⁹⁴ Ibid, p. 57.

nascimento de tudo o que será legitimado na linguagem, isto é, na sociedade, sob os nomes de nome, ser, verdade, eu, deus, etc.”²⁹⁵. Restabelecer o quê? Em que leis ou limites? Não há arte mais sem toda a potência desterritorial, a psicopatologia invadindo os escombros de uma história soterrada. Sensação perdida que não voltará nunca mais ao seu lugar. Calmaria devido à segurança na vitória? A arte como um desprezo e uma reclusão²⁹⁶.

Quanto mais a loucura se declarar, expor seus atos como tensão de uma perplexa crise, a arte e a ficção se assemelharão mais, deixando as diferenças interpenetrarem-se e entrando em novo estado de compartilhamento, chegarão a uma letra ultrapassada pela des-razão. Todos os pormenores de uma enunciação artística estão ali: dos pincéis à paleta de tintas, das telas aos estudos em aulas particulares. Seus meios estão cada vez mais distantes da ortodoxia. “Essa tornar-se-ia a picto-coreografia de uma gramática sem sujeito e objeto, leiam subjétíl”²⁹⁷. Desconstruir é parte desse modo de interrogar a natureza, como a uma poesia, em suas frases emancipadas, curtas, cheias de tantos sentidos e dizeres quentes.

Ainda assim somos capazes de um desprezo tão intenso ao outro, esse outro da palavra sem a relação logográfica como mediania? “Conhece-se o processo hieroglífico dos índios que consiste em colocar diante da boca de um orador o signo imaginário da voz, da fala”²⁹⁸. Artaud ao entrar no universo do indígena esclarece a necessária evasão da forma em seu sistema. Os Tarahumaras ritualizam seus corpos em reverência ao outro desconhecido. “A própria língua quando vai ungi-lo não se põe ereta?”²⁹⁹ Ereta como um pênis, num jorro unísono, como um gozo aberto, expressão delimitada de um acontecer determinado. Morte do evento mesmo. Certamente o subjétíl enlouquece para não se dar por vencido, deixando as feridas da prisão cotidiana mais expostas, fazendo das feridas seu sorriso, agora livre para o modo de se deixar contemplar pelo outro.

²⁹⁵ Ibid, p. 66.

²⁹⁶ Assim como a série de trabalhos de Jean Rustin, citado por SANTOS, Adriana Maria dos. Op, cit., 1998, chamada *Enfers* (enfermos), onde os desenhos de pessoas obesas e doentes, isolados em instituições mentais trazem à tona um encontro da tristeza e da solidão devido ao enclausuramento e esquecimento.

²⁹⁷ Ibid, p. 71.

²⁹⁸ ARTAUD, citado por DERRIDA, J; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 73.

²⁹⁹ ARTAUD, A. (1955) Tutuguri. In: *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio D’água, 2000, p. 59.

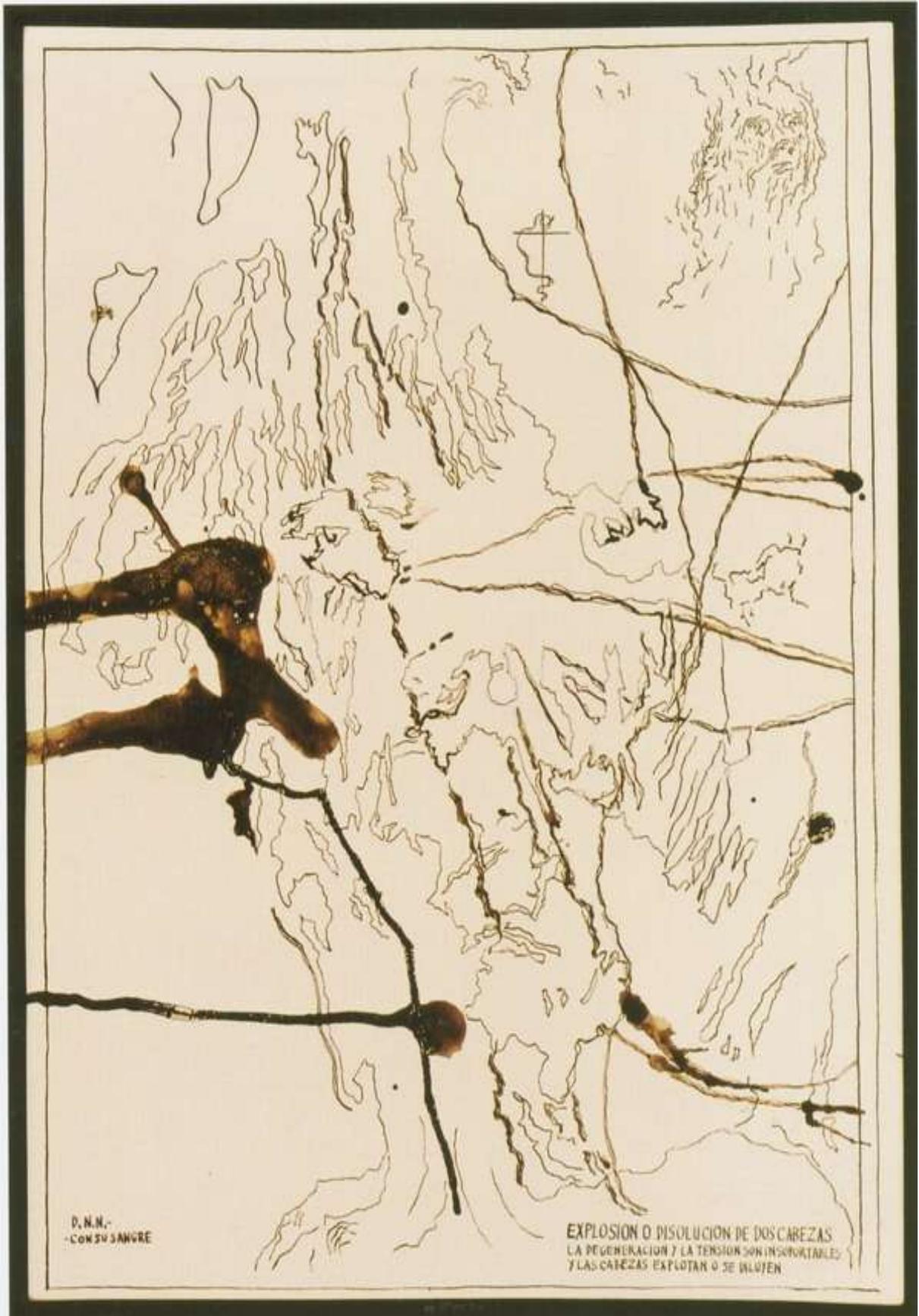


Fig. 10 – *Sem título* (1999), de David Nebreda

Nebreda instaura a frustração do outro para que vejam sua incompletude, a parte ínfima de um martírio titubeante, limítrofe, enlouquecido, como a mais próxima expressão de uma arte afirmada na intensidade do movimento. A qual implicação posso ser levado? É possível sair do lugar a partir de onde? Enlouquecer não é a desculpa para não se tomar partido? O subjétil não possui qualquer habilidade, destoa da técnica apesar da técnica empregada pelo artista para nele criar a sensação. É nele: “A ‘expressão mais pura’ é exatamente a manifestação dessas forças”³⁰⁰. E enquanto forças implicadas também percebemos uma seleção de forças instituídas e as forças criadas por um limite em que a matéria não se percebe em um caminho pedregoso e infinito.

Assim, a representação de Nebreda em cabeças explodidas é o impacto simples dessas forças. Como um manifesto mallarmaico, um modo de trazer a cabeça, a parte central de todo o *logos*, para a composição demonstrativa de linhas esboços, antes de uma demonstração factível das cabeças. Só encontramos mesmo as cabeças um pouco mais acima, suas sobre-projeções, as partes desenhadas ainda a serem desenvolvidas, mas já envolvidas, como simulacros, sempre dando conta de um outro conteúdo, sempre em um certo imbróglio com esse outro, excesso de sangue atirado no improvisado de uma fuga veloz da imagem.

A inabilidade, portanto, vem de outro lugar, ela é sofrida. Artaud pretende reapropriar-se dessa mão e desse corpo contra o que ele chama “o princípio do desenho”, isto é, contra o receituário do *savoir-faire* que é regulado por essas forças estranhas e contrai um compromisso com ela. Esse compromisso é o sistema das belas-artes, sua técnica, suas normas e suas competências, seus dispositivos³⁰¹.

Nebreda segue as linhas, inaugurando um novo atributo com todos os excessos, mas aliado a uma técnica doméstica de fazer arte. Alia o que se vislumbra em pontos formais com uma outra impossibilidade de acesso. Acesso restrito, mas em busca de uma outra realidade, realidade para fora e muito além do quadro. Ficção de uma realidade, como o giro subsequente de uma atmosfera fadada ao degrado. Artaud e Nebreda tornam todo o sofrimento, a tortura e a paixão, manifestações de um questionamento incessante, como aquele que temos diante de um sentimento muito difícil. São todos momentos da experiência como incessante ato de reacomodar o mundo dentro da arte. Como fazer isso? A técnica por excelência limita sempre o fazer, como descrito por Derrida. Saber fazer em uma era da técnica é o ápice dos processos. Mas e como não saber fazer? Como errar? Claudicar? Esquecer? Jogar mais sangue ali na tela? É possível colocar esses elementos em cena? Não

³⁰⁰ DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 75.

³⁰¹ Ibid, p. 78.

estaremos com isso desmerecendo a arte ao tentar mostrar mais sua imperfeição e irracionalidade expressiva do que seus pontos “lógicos”, aqui fortemente aspados? A arte uma vez dejetado nos leva a esse outro da arte, incômodo como numa conversa embaraçosa. Como assinalar esse embaraço na frente ao desconhecido?

E sinto o tempo passar. Trouxe o sonho da noite passada para a sessão: olhei para a selva que havia ali antes, agora transformada em milharal. Minha sensação foi de profunda frustração. Depois foi a vez de saber que um amigo que não era da minha área passou em um concurso que eu também havia prestado. Aí eu senti a frustração mesmo. “Parece que para você é difícil crescer, saber que há certas coisas que precisam ser abandonadas, como no caso da floresta.” Não queria ficar sozinho no final de semana passado, mas tive de enfrentar isso³⁰².

Por mais que doa é o espaço necessário. Limite necessário, a todo o momento esse novo encontro com o som que produz sons. Não é sofrimento, mas a dor dentro da obra. Como é que se chega aí? Também é fácil nos perdemos nos signos, nos encantarmos com eles e permanecermos encerrados na fantasia de um sonho. Desconstruir para continuar levantando elementos nesse caminhar, gesto de tentar um caminho, sabendo o transtorno da redução da totalidade a um ponto no papel. Lítera que sustenta sua voz interior, mesmo quando todos os questionamentos forem impossíveis, é acerca do comentário que a palavra pode vir, comentário a esse ditirâmico texto do outro, como a assimilação do Nietzsche louco como um desencontro ao pensamento e as falsas premissas do fascismo em sua obra. Ao menos o resgate dos termos em que se expressa o comentário. “O ‘comentário’ não pode ser separado da obra”³⁰³. O subjétil agrega estes modos de operar um dizer do mundo. Dizer já congestionado de dizeres, fugazes, efêmeros, passageiros como tudo que se percorre e não se esclarece completamente. Sem origem, sem saída, ratoeira kafkiana, com o gato atrás com suas garras e o sorriso de gozo estampado no rosto. O *logos* não dá mais conta de meu universo de significação? Um pedido de socorro ou o choro de um recém nascido? Um grito na imensa escuridão.

O subjétil é o lugar dessa explicação. (...) Ao mesmo tempo um local de combate, o sítio de um duelo, um solo, um leito, uma camada, ou mesmo uma tumba: aí se para, aí se aborta ou aí se morre. O nascimento e a morte, a aborigem ou o aborto podem ser aí simultâneos. Não basta dizer que um subjétil se mentem ou se estende *embaixo*. A guerra acontece entre vários *debaixos*. Suporte parergonal da obra, o subjétil sustém também todo o sistema de uma cultura marcada pelo mal, pela inabilidade sexual de deus que requer a expulsão de um *parergon*, a colocação

³⁰² Minhas anotações, 26 de novembro de 2012.

³⁰³ DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 82.

em regime de exterioridade, fora do senso, enlouquecido, de um substrato material suposto pela representação.³⁰⁴

Então não há o que fazer? Não há como lidar com algo desse nível?

A questão se transfigura de forma de um lidar para um não lidar, não responder secamente se não pela própria matéria transtornada na origem: um objeto representando um sujeito, um sujeito tornado objeto em um instante. A *diferença* sempre a me causar impacto, mas a loucura já não assusta tanto. São elementos estéreis que passam sempre como sem força vital para eles, mas como alimentos psíquicos para as obras. Nunca vivos, pois nunca sentiram o impacto de terem a vida dentro de si se não pelo ouvir dizer dos manuais. Por um lado sentimos tristeza, por outro é o sentir do nada habitado, indicando uma saída ainda que frágil de olhar a alteridade de um nível que talvez não saibamos como foi formado. Lembro que vi isso em muitos pacientes, mesmo num esforço de trazer elementos novos ou estímulos, o que lhes entrava era sempre por uma impossibilidade de certeza do conhecimento sobre eles mesmos. Como se algo não racional estivesse envolvido na decisão. Desconstruir mais uma vez, não com o dever de esclarecer pontos, mas levantar a dúvida, esta dúvida feita na crise que examina pontos muito doídos³⁰⁵.

“Explosão ou dissolução de cabeças / A degeneração e a tensão são insuportáveis e as cabeças explodem ou se diluem”³⁰⁶. O insuportável não leva nunca ao suportável enquanto há um corpo que sente e uma mente que elabora. Nebreda explode, mais uma vez, penetrado, dissimulado de uma não gestação. Faz com a letra seu duplo, performance sem história, pois é de outra história nascida da explosão. A tela de Nebreda expressa um detalhe: manchas de sangue coagulado. Coagulação de efeito gráfico para acabar com a pergunta sobre a matéria utilizada e trazer o desafio de sentir. Pergunta que contém a resposta, apenas não foi feita. Silêncio suspenso da obra. Nebreda foi capaz de trazer algo caótico mesmo? “A manipulação o faz gozar em silêncio mas até o êxtase”³⁰⁷. Superfícies estéreis sem história. Seus rumores se fazem no silêncio, pois chegam a cicatriz. Fazem das cicatrizes os lugares em que feridas ali estiveram, encerrando um movimento, trazendo outro para perto de um sucedâneo de sofrimentos silenciosos, os rastros a serem percorridos na aventura que exige ser começada. Perfurações catastróficas estão fora de toda a linha reta a ser traçada. Uma explosão de cabeças pode ter um suporte adequado? Desajuste expresso na sensação de uma

³⁰⁴ Ibid, p. 86.

³⁰⁵ Ambivalência do *doído* com o *doido*, indecível que une tanto a sensação que temos o encontro com o imponderável. A tensão não é a indecisão estagnada, mas a partir dela a entrada de um discurso.

³⁰⁶ NEBREDÁ, D. Op. cit., 2002, p. 86.

³⁰⁷ DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. Op. cit., p. 123.

loucura inconcebível para nós se não pela atividade escrita e nossa tentativa de falar de frente ao trauma, ao grito, a dor do outro, ao sofrimento de muitos no labirinto desagregador do Mesmo. A lírica de Nebreda mais uma vez recolhida a essas forças atravessadas e espinhentas que a rosa para ser rosa possui dentro de si.

Toda a complexidade mostra, simplesmente, o suporte significante para um significado ausente, o significado de um olhar indecível para manter a espera, manter a proximidade do olhar do outro para o que advém³⁰⁸.

³⁰⁸ Se Nebreda não expressou sua arte com outras matérias de si, no invisível das lágrimas ou na viscosidade do esperma é outra questão, ainda de uma insuperável espera da obra, da mão que não vemos mas sustenta todo o espaço de sua singularidade diante da obra. A obra, como vimos, é ilegível para seu autor, Nebreda desconhece o que ele mesmo fez e todo o dizer da obra é apenas uma parte ínfima de um encontro com uma imagem incessante dessa relação com o outro. Nebreda será sempre um Ele diante da obra. “O Ele que toma o lugar do ‘Eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra.” Cf. BLANCHOT, Maurice. (1955) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 19.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

APÓS O DELÍRIO

Quem, no seio de certas angústias, no fundo de alguns sonhos, não conheceu a morte como uma sensação destroçante e maravilhosa com a qual nada pode confundir-se no reino do espírito? É preciso ter conhecido esse aspirante montar da angústia cujas ondas se lançam sobre nós e nos inflam como se movidas por um insuportável fole. A angústia que se aproxima e se distancia cada vez mais densa, cada vez mais pesada e mais ingurgitada. É o próprio corpo que chegou ao limite de sua distensão e de suas forças e que precisa, apesar de tudo, ir mais longe. É uma espécie de ventosa aplicada sobre a alma, cuja acridez corre como um vitríolo até as fronteiras últimas do sensível. E a alma não possui sequer recurso de quebrar-se. Pois essa distensão, ela mesma, é falsa. A morte não se satisfaz a um preço tão barato. Esta distensão na ordem física é como a imagem invertida de um estreitamento que deve ocupar o espírito *em toda a extensão do corpo vivo*³⁰⁹.

A morte: eis então a preocupação na arte de Artaud e Nebreda. Essa morte descoberta da vida, da vida que permanece apesar da catástrofe. Serão opostos inconciliáveis? *Decifra-me ou te devoro*, disse a Esfinge a Édipo. *Descubra-me na medida que tu te descobres*, é o trazer de Artaud. Descobrir no aparentemente inconciliado uma *diferença* a ser interrogada. A descoberta de um homem inconcluso, porque ao escrever deixa sua marca uma parte de seu esquecimento, uma obra aberta na formação do outro homem, este cheio de alteridades implícitas em cada gesto, doídas nos gestos que se misturam ao sofrimento e por vezes incomunicadas. Sofrimento para ambos os autores no pensamento, como se tivessem de mantê-lo ainda mais um pouco com a persistência da dor, para não pensarem, até completarem a metamorfose em uma vitória artística do impossível.

Desespero, imobilidade, medo do fracasso. Cheque mate: não avanço se não conseguir olhar as dificuldades, se não conseguir depois de dois anos de análise ter obtido um ganho interno. Se não conseguir de fato olhar para frente, sem a temerosa sombra do passado da palavra dos outros. Por que não chove hoje? Assim acalmariam os ânimos um pouco, reteriam os excessos de minhas dúvidas e eu adormeceria um sono brando que sempre me envenenou³¹⁰.

Então a encruzilhada no trabalho: qual é o sentido disso tudo? Sentido sempre a me deixar perplexo, fazer cada centímetro do meu corpo ser reunido na consciência, agremiada no silêncio de um gesto inconcluso. Como terminar? Mas não sentes medo do que vai ficar? Como as pessoas vão pensar isso? Por que utilizar exemplos da vida cotidiana? Nada disso depende completamente de mim, mas só pode existir a partir de mim. A razão aqui é de outra ordem: é a falta de uma razão menor por trás de um razão maior; é a não razão que está vindo

³⁰⁹ ARTAUD, Antonin. (1929) Quem, no seio... In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 213.

³¹⁰ Minhas anotações, 07 de dezembro de 2012.

à tona, essa extrapoladora dos sentidos. “E se o sentido não é uma questão puramente racional, mas antes *relacional*, e só se dá quando eu não o apreendo sozinho, mas encontro o outro e com o outro fazemos de nossa relação uma relação *com sentido*”³¹¹. Este outro que nos acompanha até quando não sabemos exatamente para onde estamos indo, quando nos damos conta de que estamos descobrindo uma nova cidade na cidade em que moramos, caminhando com outra pessoa. Acrescentar uma nota de rodapé à literatura, uma que permita trazer ao texto não um *contexto*, mas as experiências indecíveis da linguagem ordinária, os elementos que deixamos de fora por não termos a faticidade em nossa inserção no mundo e nossas leis lógicas e analíticas deixam de ter efeito quando o outro me pede ajuda, não com os fins de identidade, como o arcabouço da filosofia do ser tentou demonstrar, mas sim por uma afirmação da *diferença* em sua pouca clareza. Diferentes sotaques, velocidades, ruídos, pensamentos que habitam as construções do humano.

Fiz dessa jornada um pouco o encontro com as pessoas, inclusive as que estiveram tão pouco tempo em minha vida e me marcaram tanto, incluindo as que não se mostraram por medo ou as que eu não conheci por não saber ousar. Personagens das minhas *Passagens* benjaminianas pelo cotidiano, meus personagens que também emitem sinais desconhecidos. São partes cujas tentativas em ver e criar a partir da memória passaram a ressoar o ver e o criar artausiano e nebreidiano de uma outra forma de buscar sentidos para fora da coloquialidade das regras do mundo. Entrar na questão dessa sensação de insatisfação para tentar na iminência dar conta de um sofrimento, sofrimento que o outro e eu contamos, na tentativa de salvar o que restou de humanidade, denunciando a precariedade da linguagem sem serventia mais ao recair sobre o corpo. A invenção de uma escritura, um novo nome para a história humana, transformação crítica da noção de tempo. Essa perspectiva não tem fim. Enxerga um homem que ao se relacionar deixa de lado o que *é* em absoluto, para se aproximar do desconhecido. Permite a voz ao mundo do outro à sua frente, como a contemplação de uma carta, exagero do humano ali, como no oriente o cumprimento se dá por um sutil reclinar de cabeças, entregando ao outro minha fragilidade para que o outro gere dentro de mim uma entrada, como o golpe de uma espada, mas no sentido de que o gesto de abertura produza em o movimento ao lidar com o que produziu esse encontro. Assim como na dinâmica da castração em psicanálise: cortar é delimitar, mas delimitar é saber a hora de fazer o corte, o momento de pontuar e não um deleite à dor alheia. Dor necessária.

³¹¹ SOUZA, R. T. Op. cit., 2008a, p. 82.

A teoria literária tem de aprender a fazer cortes e concessões, onde o todo da experiência precisa de limites, assim como a criança precisa de limites para poder conhecer o mundo e não o englobamento do todo em partes aparentemente adequadas a uma análise axiomática respondendo aos imediatos anseios sociais. Essa seria a morte psíquica da criança e, respectivamente, a morte da sociedade. A possibilidade da alteridade na literatura envolve a possibilidade de um gesto anterior, o gesto que só damos prosseguimento quando o próprio objeto permite essa manifestação de sentido de dentro para fora de si. Isso é a dialética, a descoberta da parte do objeto que de um modo muito significativo envolve uma mudança dentro dele. Essa força descentralizadora deu vida a sua emancipação.

A tensão entre o que animava a arte e o seu passado circunscreve as chamadas questões estéticas de constituição. A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética³¹².

Arte a partir de um Outro, grafado com caixa alta para mostrar que é um outro a ser descoberto, outro do inconsciente, esse que ainda não tem lugar definido, apesar de precisar habitar ainda o que se mantém constituído para ser integrado pelo desafio de relevar sua negatividade e impossibilidade de compreensão no horizonte de uma totalidade. A arte é essa rebelião dos sentidos. Verdade que circunda a questão da outra verdade, a verdade do outro. A descoberta dessa lei interna abre o precedente de um incansável diálogo, uma abertura ainda por vir e uma afirmação da necessidade da incerteza estética que os objetos comportam. Para isso a negação da origem, a independência de seu valor, pois diante da alteridade o que se firma é uma responsabilidade, de si com o outro no mundo. Daí um momento de suspensão ativa, um gesto a permitir a entrada do novo, onde mesmo o simples possa entrar no complexo, cuja palavra retoma um ponto esquecido, um dizer distante por vezes, afastado de uma demanda, necessidade de extrair não mais um sentido, mas por vezes de mostrar uma arte destituída desse sentido, e nesse processo não saímos ilesos. A falta de sentido, catástrofe cada vez maior diante das patologias do vazio, com frequência os elementos que não temos como responder afirmativamente, restando as diferenças, não apenas as que vem do reprimido, mas do outro negativo, inconciliáveis e, porém, habitando o mesmo objeto. Essa procura é a fronteira, delineando *um modo* de operação na arte, *não o modo* de operar conceitos, desequilibrar obras, restituir a vivacidade “eu só escrevi para fixar e perpetuar a

³¹² ADORNO. T. W. Op. cit., 1970/2008, p. 14.

memória desses cortes, dessas excisões, dessas rupturas, dessas caídas bruscas e sem fundo”³¹³.

Surpreende ainda e cada vez mais a dificuldade de desenvoltura da cultura ocidental em dar tempo a percepção. A ansiedade da resposta leva nos faz esquecer a importância da pergunta. Esta contida sempre na dialética trazer uma questão e daí surgirem respostas não programadas, embaraços que precisam ser trazidos à tona. Só assim a arrogância abandona seu estado formal, pois concilia-se com a frustração, esta que, por sua vez, impede a experiência de se manifestar tal como sentida na sua inteireza. “Caso se tolere a frustração, a união da concepção com as ‘realizações’, sejam elas negativas ou positivas, dá início a procedimentos necessários ao aprender com a experiência”³¹⁴. Essa frustração toma corpo como a impossibilidade de tolerância da resposta nos moldes esperados, é surpresa do ato humano retirado de sua instância simbólica. E isso me leva a questionar o momento de responder, de formar uma decisão e de estar ciente desse momento que envolve a necessária saída da resposta convencional, mas a necessária busca por um outro jeito de pensar o que está posto nessa necessidade. Penso que isso não é mais uma forma de dizer ou escrever definitivos. Não pode ser, pois nesse jogo a indecisão é que nos permite decidir depois, já destituído do peso da racionalidade como instância de dar vida a uma letra como dar vida a uma representação, ilusão da representação como a fidedignidade e plausibilidade do fenômeno.

Com isso, vejo de soslaio os movimentos contestatórios de Artaud e Nebreda, ainda na decifração de sua arte, gritando na janela do tempo perdido, descontraído de toda a experiência. “Então não é por acaso que Artaud diz ‘hieróglifo’ de preferência a ideograma”³¹⁵. Obra aberta da escritura, escrita sem arrogância, esses sinais empreendidos para se sobreporem a impossibilidade da experiência entrar. Desconstruir um texto, trazer para sua materialidade o que precisa ser aberto, eis o sinal que o pensamento filosófico nos leva, cada vez mais na esteira de uma história e suas camadas. O teatro de Artaud é toda experiência, tempo de fazer cada músculo vibrar, assim como foi a obra de Nietzsche³¹⁶, mas a diferença está no trato dado ao experimento antes da crítica. A experiência interna de Artaud

³¹³ ARTAUD. Antonin. (1946b) Carta a Peter Watson. In: *Artaud el Momo y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.

³¹⁴ BION, Wilfred R. (1967) Uma teoria sobre o pensar. In: *Estudos psicanalíticos revisados*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 131.

³¹⁵ DERRIDA, J. Op. cit., 1967/2002a, p. 142.

³¹⁶ Daí olhar o trabalho de Nietzsche como um psicólogo, atento aos movimentos internos do corpo, da mente, da sociologia e da metafísica, como nos esclarece JUNIOR, Oswaldo Giacoia. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

e Nebreda, experiências singulares do corpo e no corpo, com saídas em diferentes objetos que se contestam. Arte machucada, nos maus dizeres do outro que ali expia por incompreensão.

Tamanha a força desses movimentos poéticos a ponto de neles nos perdermos e, estranhamente, não possuírem sentido algum. Há a contestação de que o sentido repare no próprio sofrer, na indagação ao menos tentada por seus conflitos de uma literatura alucinada pela realidade interior, essa para além da fantasia interna, mas advinda de um esforço combativo de forças díspares. Mas o que é uma força? Sem dúvida uma força se sente, se desloca, se é humano para trazer bem perto e mesmo assim se pode fugir da força, dar alternativas que parecem indagar as intensidades, mesmo na falta de intensidade de uma força, ali na fragilidade ela habita um lugar. Esta crítica da arte contemporânea, especialmente nos exemplos de Artaud. “As pessoas que saem do vago para tentar precisar seja o que for do que se passa em seu pensamento são porcos. Todo o mundo literário é porco, e especialmente o deste tempo”³¹⁷. Ele enxerga a desagregação, da história, do legado e de estados emocionais importantes ao ser humano paulatinamente encobertos. Saber que o homem gera no bojo de si mesmo esse alarido, essa pertinente e dolorosa parcela de dificuldade ao responder.

Quero pensar sobre o que Artaud no fundo está tentando me dizer. Uma exposição dialética inicial, um contrário como a dor da incompreensão. Por que a necessidade de ir tão a fundo nas emoções? Não será o fim de uma era conhecida como modernidade dando seus últimos laivos antes de se afogar na incompletude de seus objetivos? Mas que objetivos o social constituiu a ponto de serem completamente isolados, dissimulados e fugidios em um ponto de fuga sem perspectiva de tracejamento? Essa triste notícia que Nietzsche nos trouxe da morte de um homem que não consegue ser assassino de si próprio. “Solitário, percorres o caminho de quem ama: amas-te a ti mesmo e, por isso, te desprezas, como sabem desprezar somente os que amam”³¹⁸. E isso nos leva a um homem cego de si mesmo. Uma questão para toda a razão do bom e do estável, do previsível e do lugar definido. Artaud sente o calor de Nietzsche, percebendo ter chegado a hora de criar para depois de si, para um outro que está por vir.

Criar na própria vida, fazer dela uma obra de arte, *in extremis*. Obra que é como um profundo exercício de alteridade, uma tentativa de alívio como o que sentia com o ópio³¹⁹, alívio de uma dor profunda, sem justificativa, sem boas razões, perseguição de ideias,

³¹⁷ ARTAUD, Antonin. (1925b) O Pesa-Nervos. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 209.

³¹⁸ NIETZSCHE, F. Op. cit., 1883/2008, p. 91.

³¹⁹ ARTAUD, Antonin. (1924-27c) Segurança pública: a liquidação do ópio. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. Conferir o APÊNDICE B em que a carta está reproduzida.

tentativa de convívio com a insuficiência da resposta. Perdidos dentro de nós, sem uma boa explicação. Não nos parece ser esta a medida humana mais dilaceradora e ao mesmo tempo a mais verdadeira? Nem mesmo as tentativas do homem a partir de uma compreensão responder ao que faz eco no mundo interno do outro? Compreender o outro, mas como fazer isso se o outro dentro dele me é sempre estranho e diferente que não posso reduzir a minha compreensão do outro a partir de mim? Quando as respostas faltam e olhar no rosto do outro, este olhar que me toma, me declara sempre parcial de um grande acontecimento o qual cheguei depois para saber, cheguei depois mesmo tendo chegado antes de meus pais ao mundo, desafio da dialética que vemos em Hegel a partir de sua interpretação do evangelho de João.

Essa loucura medida da alucinação. Cansaço que o corpo e a escrita assumem quando suas veias estão entupidas. Faltam palavras para fazer o velho idioma ser criado, o mais antigo idioma jamais criado pelo ser humano. E o que antes era a justificativa da risada pífia, passa a circular por todas as paredes da mente, ressoando a palavra, seu som, seu delírio, como o que falta ali dentro. Justifica assim o sofrimento, não a dor. Sofrer para tentar ser ao menos o particular de uma dor, esta sem o outro. Esse aprisionamento, exílio absolutamente necessário entre as possibilidades de sentir o que as palavras somente aludem, com força, mostrando que as coisas não podem ser as mesmas, nem reduzidas, nem as armas levadas ao corpo do outro. Querer de todo um desejo, desejo de dar mostras de uma liberdade erguida no grito mais uma vez, na fotografia feita no pergaminho sem origem. O corpo doente ainda produz: não entrar no delírio e sair dele do mesmo jeito. Repetir insistentemente para que não haja nunca a mesma coisa em si mesma repetida do mesmo jeito, mas para causar a *diferença* na sutileza de toda a ação.

Filosofia, literatura e ação! Finalmente, resta um corte para o outro, no outro, esquecimento de fazer a coisa do mesmo jeito, fazendo um movimento novo que o outro não percebe. Não pode perceber, pois se disfarçou do mesmo que habita em mim. A letra está louca, senhoras e senhores, louca por que mostrou ao ser humano uma crise de linguagem, um repertório incessante de esquecimento inócuo, um brilho atávico e uma alegria exuberante. Crise de dizer com uma linguagem que não advinha que não pode se vitimizar para gerar uma auto piedade. Mostrou ser uma linguagem abandonada, assim como as origens nos abandonam alguma hora para que nossa letra possa escrever. De volta a letra que não conhecemos, parece ser o manifesto desse palimpsesto de dúvidas, a cera deixando sutilmente a marca da outra ida, a ida ao inferno de Rimbaud, mais nauseante com esse outro ali em

frente que não para de perguntar e querendo insistentemente compreender tudo. “Não acabo de me rever no passado. Mas sempre só, sem família; até, que língua eu falava?”³²⁰.

Contudo, um outro com perguntas que talvez eu não tenha feito, ou tenha respondido de outro modo. Quem somos nós para termos a garantia da resposta? Eis o resgate necessário não aos heróis, mas a todo aquele que decide, toma para si a proposta de decidir sem consciência de que está fazendo a coisa certa, no momento certo, certeza sempre ambivalente que me coloca no limite, me impele a sair do lugar em benefício dessa possibilidade de inserção no mundo. Fazer da alteridade ao abrir um espaço para a entrada de um corpo integrado. Minha integração se desfazendo na tentativa de fazer coisas integradas, opaco, obscuro, sozinho.

Artaud e Nebreda engajados em uma arte atormentada, aprisionada sem espaço definitivo em saber, mas cheia de desejo em saber, saber na experiência, um aprendizado para entrarmos sem mapas ou guias, perdendo os últimos fios de sanidade, destruindo o que aparentemente era importante para saber. Só podendo saber alguma coisa depois que a poeira baixar, as lágrimas terminarem e o coração olhar sem a vitimização, o olhar do autor, escritor implicado no mundo do dizer para comunicar sem a satisfação da chegada ou a esperança do concreto, na sua mera formalidade de sustentar uma linguagem por estar dito na impressão de um texto – não seria isso muita ousadia? Por isso mesmo sair da escritura é um reencontro, traz a tentativa de retorno nessa utopia do gesto.

*Um lance de dados, cuja presença certa nossas mãos, nossos olhos e nossa atenção afirmam, é não apenas irreal e incerto, mas só poderá existir se a regra geral, que dá ao acaso status de lei, se romper em alguma região do ser, lá onde o que é necessário e o que é fortuito serão ambos vencidos pela força do desastre*³²¹.

Uma lei na aparência de lei, pois foi no suave jogo mallarmaico a tentativa de se assumir enquanto lugar definitivo, deixando um espaço desconhecido por vir, mas para que quando venha a questão possa ser feita, realizada como o espaço de produção da alteridade e sem a preocupação da decisão. Compartilhar um lugar que acaba sendo disperso por ser muito difícil de compreender e por isso mesmo assume um lugar também. Aqui está a escritura: contradição do ser escrito combatido na sua incerteza de escritura radicalizada. Não será o outro a me ajudar aqui? Estendendo sua mão diante do desfiladeiro em que corro perigo de me perder? A própria subjetividade possui limites também, mas quais são eles? “Um livro assim, sempre em movimento, apenas no limite do esparso, será também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não

³²⁰ RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 25.

³²¹ BLANCHOT, M. Op. cit., p. 344.

faz desaparecer, mas aparecer, mantendo-a para nela se realizar”³²². Afirmar o processo em que a arte precisa encontrar a emoção, aquela que na aparência se determina sem, no entanto, estar completa. Não será isso que se afirma ao escutar o humano da obra, o ato diferenciador de Derrida? Esse ato lançado com toda a força da direção do conhecido para o desconhecido? Simplicidade interior na exigência de um jogo desconhecido. A letra cede passagem, dá lugar para esse outro entrar pela primeira vez em minha morada

faz daquele gesto que não se sabe bem de onde veio nem para onde vai nem donde se filiou ao mesmo estado de uma memória entre-cor-ta-da de todo o véu sem início sem fim sem meio de fascínio vívido na contra-luz do fora do contraste fora dos pontos dos mundos sem fundos dos outros dois sempre ali para viverem do vazio dos olhos fechados pelos irretorquíveis silêncios para todo o botão de aborto frágil um som sem pessoa sem a pompa de Apolo desapontando o lápis abatido de cansaço no voo trépido do flamejante flamingo antes do despencar sem penas e tombar na água em chamas lutar e viver e morrer sem ponto de fuga sem estilo sem critério ou comparativação da resumida e rasa rasura polimétrica não ostenta a impressão de fundura nem deixa passar os buliçosos macacos comendo formigas em meio ao picadeiro de homens tacanhos remando na maré cheia de extraordinário tremelique de odores devido aos acasalamentos gritado no horror mais uma vez envolvendo sexo e morte num mesmo ritual ainda a observar essa testemunha em prantos depois do estupro de uma jovem que exige perdão em tribunais de faz de conta na conta de um governo sem conta de querelantes comendo bebendo e dormindo sem voz mas gritando mais uma vez na esperança de não sentirem e assim não se chora só se ri arranhado desfeito de todo o mundo pleno de uma normalidade cega e retumbante de aporias vingativas e persecutórias que só complicam a vida depois de se tentar em vão vencer com um golpe de misericórdia a dor humana de um compromisso muito sem hora marcada sem anfitrião ou data de entrega do produto tão lustroso comprado para enfeitar nossa casa no natal enfeitar o que não temos legado de uma palavra muda sem minha voz para os surdos exigentes de semínimas em uma fuga da morte sem terem passado pelo mal estar do extermínio da falta de esperança sem preocupar a letra corrompida desenlatada do luto dos entulhos de um rosto lacrado em uma nuvem de aço e queixas mais uma vez destemidas de determinação ou mesmo rebuliço épico de uma sagrada asa

³²² Ibid, p. 345.

E um esforço de pontuar. Terminar sem ponto para um complemento e não um suplemento de linguagem. Artaud e Nebreda não pontuam também? Deixam de pontuar, causando um sentido interminável e por isso mesmo sem o sentido final. Engano das coisas que se matizam por serem matéria e ponto, por sempre estarem, ali não precisarmos nunca pensar, mexer o que acreditamos, não deixar rastros. Vontade de concluir o que se perdeu por algo que nunca foi encontrado. E esse subjétil a gritar, sem forma delineada, revolvendo nossa pressa em responder. Se as lágrimas serviram para algo era para representarem excessos de um vazio sem explicação formal. Para explicar vou precisar relaxar e para isso eu preciso que tu me expliques também a tua história. Venha, senta ao meu lado e me conta. Eu te empresto a minha atenção, entregando com ela o meu melhor e tu mostras o que quiseres. Podemos juntos pintar um quadro ou escrever! O corpo sua no esforço físico; o sangue se agita com o medo; as fezes saem quando os alimentos já foram aproveitados; e também as lágrimas rolam quando o corpo decide sair de si.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1969) Observação sobre o pensamento filosófico. In: *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. (1958) O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982, vol. 1
- ANZIEU, Didier. *O Eu-Pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- ARTAUD, Antonin. (1946) *Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.
- _____. (1946a) *Artaud el Momo y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- _____. (1946b) Carta a Peter Watson. In: *Artaud el Momo y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.
- _____. (1924-27a) Cartas de Rodez. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. (1924-27b) Carta aos Médicos-Chefes dos Manicômios. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. (1924-27c) Segurança pública: a liquidação do ópio. In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Originalmente publicado em 1924-27c)
- _____. (1955) Tutuguri. In: *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio D'água, 2000, p. 59.
- _____. (1936) *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. (1947) *Van Gogh, o suicida da sociedade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.
- _____. (1929) Quem, no seio... In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. (1925a) O Umbigo dos limbos. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. (1925b) O Pesa-Nervos. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. O Teatro e a Psicologia – O Teatro e a Poesia. In: *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARTHES, Roland. (1970) *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- _____. (1968) Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. (1953) *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. (1978) *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BECKETT, Samuel. (1953) *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BENJAMIN, Walter. (1933a) Experiência e Pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. (1933b) Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. (1940) O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENNINGTON, Geoffrey. Derribase. In: BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BION, Wilfred R. (1967) Uma teoria sobre o pensar. In: *Estudos psicanalíticos revisados*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. (1959) *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. (1955) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. (1949) O Imortal. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRETON, André. (1924) Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CAMUS, Albert. (1942) *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. (1967) Décima Terceira Série: do esquizofrênico e da menina. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1972) *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques. (1972) A diferença. In: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. (1967) *A Voz e o Fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Salvo o nome*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. (1972) *La Dissemínación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

_____. (1978) *La Verité em Peinture*. Paris: Champs Flammarion, 1999.

_____. (1972) *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

_____. (1995) *Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001b.

_____. (1967) Cogito e História da Loucura. In: Maria Cristina Franco Ferraz (Org.). *Três tempos sobre a história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001c.

_____. (2000) *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Escuta, 2001c.

_____. (1967) *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002b.

_____. (1972) *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. (1967) *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. (1997) *Adeus à Emmanuel Levinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (1984) *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorroto, 2009.

DERRIDA, Jacques. & BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Atelié Editorial/UNESP/IMESP, 1998.

DSM-IV-TR. *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

EL TOPO. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma; Moshe Rosenberg; Roberto Viskin. Intérpretes: Alejandro Jodorowsky; Brontis Jodorowsky; Mara Lorenzo; David Silva; Paula Romo. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Música: Alejandro

Jodorowsky. Mexico: Abcko Records, December 18, 1970. 1 bobina cinematográfica (125 min), son., color., 35 mm.

FAUSTO. Direção: Aleksander Sokurov. Elenco: Johannes Zeiler; Anton Adasinsky; Isolda Dychauk; Georg Friedrich; Hanna Schygulla; Antje Lewald; Florian Brückner; Maxim Mehmet; Katrin Filzen; David Jonsson. Produção: Andrey Sigle. Roteiro: Aleksander Sokurov; Marina Koreneva; Yuri Arabov. Fotografia: Bruno Delbonnel. Trilha Sonora: Andrey Sigle. Alemanha: Proline Film, Setembro, 2011. (134 min), son., color.

FOUCAULT, Michel. (1969) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1995.

_____. (1961) *A História da Loucura Na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

FREUD, Sigmund. (1900) A Interpretação de Sonhos. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905 [1901]) Fragmento de análise de um caso de histeria. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905) Tratamento Psíquico (ou mental). In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1907 [1906]) Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1914a) O Moisés de Michelangelo. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1914b) Recordar, repetir e elaborar. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1915) O Inconsciente. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1917 [1916-1917]) Conferência XIX: Resistência e Repressão. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1919) O 'Estranho'. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1925) Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1930[1929]) O Mal-Estar na Civilização. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1933 [1932]) Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica. In: STRACHEY, J. (Ed. e Trad.). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

GUATTARI, Félix. Práticas Analíticas e Práticas Sociais. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GREEN, André. Édipo, Freud e Nós. In: *O Desligamento: Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HABERMAS, Jürgen. (1985) A Suplantação da Filosofia Primeira Temporalizada: crítica de Derrida ao fonocentrismo. In: *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. (editado por Medard Boss). Petrópolis/São Paulo: Editora Vozes/Educ, 2001.

_____. (1927) *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

JUNIOR, Oswaldo Giacoia. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.

KAFKA, Franz. *O veredicto e Na Colônia Penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KETZER, Estevan de Negreiros. *Anotações, 2011-2012*. (Originalmente não publicado)

KETZER, Estevan de Negreiros & SOUSA, Edson Luiz André de. Lágrimas nas profundezas: alegorias utópicas em Moby Dick e o nominalismo na obra de William de Ockham. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, Dec. 2012.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982012000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 Nov. 2012.

LAPLANCHE, Jean. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1970.

LEHMAN, Hans-Thies. (1999) *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. (1972) *O Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. (1961) *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 25.

_____. (1967) A filosofia e a ideia de infinito. In: *Descobrendo a Existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958) *Antropologia Estrutural*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. (1950) Introdução à Obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LISPECTOR, Clarice. (1977) *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUC, Virginie & NEBREDA, David. In: NEBREDA, David. *Autorretratos*. Paris/Salamanca: Editions Léo Scheer/Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MCDUGALL, Joyce. (1989) *Teatros do Corpo: o psicossoma em psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 2001

NEBREDA, David. *Autorretratos*. Paris/Salamanca: Editions Léo Scheer/Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. (1878) *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. (1872) *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. (1883) *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2008.

_____. (1908) *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. (1882) *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PEÑALVER, Patricio. Introducción. In: DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de La filosofía*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1989.

PLATÃO. Fedro. In: *Diálogos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

POLLOCK. Direção: Ed Harris. Elenco: Ed Harris; Marcia Gay Harden; Tom Bower; Jennifer Connelly; Bud Cort; John Heard; Val Kilmer. Produção: Ed Harris; Fred Berner; Jon Kilik. Roteiro: Susan J. Emshwiller; Barbara Turner. Fotografia: Lisa Rinzler. Trilha Sonora: Jeff Beal. Estados Unidos: Columbia Pictures, Setembro, 2000. (117 min), son., color.

PORTO, Maurício; SERENO, Deborah. Sobre Acompanhamento Terapêutico. In: Equipe de Acompanhantes Terapêuticos do Hospital-Dia A Casa (org.). *A rua como espaço clínico: acompanhamento terapêutico*. São Paulo: Escuta, 1991.

REY, Jean-Michel. *O Nascimento da Poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTOS, Adriana Maria dos. *Luz e escuridão nas imagens pictóricas da loucura*. 1998. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

SCHOLEM, Gershom. (1965) *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando. A história como Trauma. In: *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

SOUZA, Ricardo Timm de. *O Tempo e a Máquina do Tempo: estudos de Filosofia e Pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

_____. *Razões Plurais: itinerários da racionalidade ética no século XX: Adorno, Bergson, Derrida, Levinas, Rosenzweig*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. *Sobre a Construção do Sentido: o pensar e o agir entre a vida e a filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. *Em Torno à Diferença: aventuras da alteridade na complexidade da cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008b.

_____. A dignidade humana desde uma antropologia dos intervalos: uma síntese. *Veritas* (Porto Alegre), v. 53, p. 120-149, 2008c.

SPINOZA, Baruch. (1677) *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STEIN, Ernildo. A psicanálise e a porta dos fundos da filosofia. In: *Anamnese: a filosofia e o retorno do reprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

TODOROV, Tzvetan. (1978) O Discurso Psicótico. In: *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURNER, Victor. W. *O processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. São Paulo: Ática, 1997.

WILLER, Cláudio. Apêndice: Um perfil de Artaud. In: WILLER, Cláudio (Org.). *Os Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

- WINNICOTT, Donald Woods. (1971) *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. (1959) Contratransferência. In: *O Ambiente e os Processos de Maturação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1983.
- _____. (1963) Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos. In: *O Ambiente e os Processos de Maturação*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1983.
- _____. (1974) O medo do colapso. In: WINNICOTT, Clare; SHEPHERD, Ray; DAVIS, Madeleine. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

ANEXO A – [Carta aos Médicos-chefes dos Manicômios]

Senhores,

As leis e os costumes vos concedem o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana e temível é exercida com vossa razão. Deixai-nos rir. A credulidade dos povos civilizados, dos sábios, dos governos, adorna a psiquiatria de não sei que luzes sobrenaturais. O processo da vossa profissão já recebeu seu veredito. Não pretendemos discutir aqui o valor da vossa ciência nem a duvidosa existência das doenças mentais. Mas para cada cem supostas patogenias nas quais se desencadeia a confusão da matéria e do espírito, para cada cem classificações das quais as mais vagas ainda são as mais aproveitáveis, quantas são as tentativas nobres de chegar ao mundo cerebral onde vivem tantos dos vossos prisioneiros? Quantos, por exemplo, acham que o sonho do demente precoce, as imagens pelas quais ele é possuído, são algo mais que uma salada de palavras?

Não nos surpreendemos com vosso despreparo diante de uma tarefa para a qual só existem uns poucos predestinados. No entanto nos rebelamos contra o direito concedido a homens - limitados ou não - de sacramentar com o encarceramento perpétuo suas investigações no domínio do espírito.

E que encarceramento! Sabe-se - não se sabe o suficiente - que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão-de-obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra.

Não levantaremos aqui a questão das internações arbitrárias, para vos poupar o trabalho dos desmentidos fáceis. Afirmamos que uma grande parte dos vossos pensionistas, perfeitamente loucos segundo a definição oficial, estão, eles também, arbitrariamente internados. Não admitimos que se freie o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra seqüência de idéias e atos humanos. A repressão dos atos anti-sociais é tão ilusória quanto inaceitável no seu fundamento. Todos os atos individuais são anti-sociais. Os loucos são as vítimas

individuais por excelência da ditadura social; em nome dessa individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem.

Sem insistir no caráter perfeitamente genial das manifestações de certos loucos, na medida da nossa capacidade de avaliá-las, afirmamos a legitimidade absoluta da sua concepção de realidade e de todos os atos que dela decorrem.

Que tudo isso seja lembrado amanhã pela manhã, na hora da visita, quando tentarem conversar sem dicionário com esses homens sobre os quais, reconheçam, os senhores só têm a superioridade da força.

ANEXO B – [Segurança Pública: a liquidação do ópio]

Tenho a intenção declarada de encerrar o assunto de uma vez por todas, para que não venham mais nos encher a paciência com os assim chamados perigos da droga.

Meu ponto de vista é nitidamente anti-social. Só há uma razão para atacar o ópio.

Aquela do perigo que seu uso acarreta ao conjunto da sociedade.

Acontece que este perigo é falso.

Nascemos podres de corpo e alma, somos congenitamente inadaptados; suprimam o ópio não suprimirão a necessidade do crime, os cânceres do corpo e da alma, a inclinação para o desespero, o cretinismo inato, a sífilis hereditária, a fragilidade dos instintos; não impedirão que haja almas destinadas a seja qual for o veneno, veneno da morfina, veneno da leitura, veneno do isolamento, veneno do onanismo, veneno dos coitos repetidos, veneno da arraigada fraqueza da alma, veneno do álcool, veneno do tabaco, veneno da anti-sociabilidade. Há almas incuráveis e perdidas para o restante da sociedade. Suprimam-lhes um dos meios para chegar à loucura: inventarão dez mil outros. Criarão meios mais sutis, mais selvagens; meios absolutamente *desesperados*. A própria natureza é antisocial na sua essência - só por uma usurpação de poderes que o corpo da sociedade consegue reagir contra a tendência *natural* da humanidade.

Deixemos que os perdidos se percam: temos mais o que fazer que tentar uma recuperação impossível e ademais inútil, *odiosa e prejudicial*.

Enquanto não conseguirmos suprimir qualquer uma das causas do desespero humano, não teremos o direito de tentar a supressão dos meios pelos quais o homem tenta se livrar do desespero.

Pois seria preciso, inicialmente, suprimir esse impulso natural e oculto, essa tendência *ilusória* do homem que o leva a buscar um meio, que lhe dá a *ideia* de buscar um meio para fugir às suas dores.

Além do mais, os perdidos são perdidos por sua própria natureza; todas as ideias de regeneração moral de nada servem; há um *determinismo inato*, há uma

incurabilidade definitiva no suicídio, no crime, na idiotia na loucura; há uma invencível corneação entre os homens; há uma fragilidade do caráter; há uma castração do espírito.

A afasia existe; a *tabes dorsalis* existe; a meningite sífilítica, o roubo, a usurpação. O inferno já é deste mundo e há homens que são desgraçados, fugitivos do inferno, foragidos destinados a recomeçar *eternamente* sua fuga. E por aí afora.

O homem é miserável, a carne é fraca, há homens que sempre se perderão. Pouco importam os meios para perder-se: *a sociedade nada tem a ver com isso*.

Demonstramos - não é? - que ela nada pode, que ela perde seu tempo, que ela apenas insiste em arraigar-se na sua estupidez.

Aqueles que ousam encarar os fatos de frente sabem - não é verdade? - os resultados na proibição no álcool nos Estados Unidos.

Uma superprodução da loucura: cerveja com éter, álcool carregado com cocaína vendido clandestinamente, o pileque multiplicado, uma espécie de porre coletivo. *Em suma, a lei do fruto proibido*.

A mesma coisa com o ópio.

A proibição, que multiplica a curiosidade, só serviu aos rufiões da medicina, do jornalismo, da literatura. Há pessoas que construíram fecais e industriosas reputações sobre sua pretensa indignação contra a inofensiva e ínfima seita dos amaldiçoados da droga (inofensiva porque ínfima e porque sempre uma exceção), essa minoria de amaldiçoados em espírito, alma e doença.

Ah! Como o cordão umbilical da moralidade está bem atado neles! Desde a salda do ventre materno - não é? - jamais pecaram. São apóstolos, descendentes de sacerdotes: só falta saber como se abastecem da sua indignação, quanto levam nessa, o que ganham comi isso.

E, de qualquer forma, essa não é a questão.

Na verdade, o furor contra o tóxico e as estúpidas leis que vêm daí:

1º *É inoperante contra a necessidade do tóxico que, saciada ou insaciada, é inata à alma e induziria a gestos decididamente anti-sociais mesmo se o tóxico não existisse.*

2º *Exaspera a necessidade social do tóxico e o transforma em vício secreto.*

3º *Agrava a doença real* e esta é a verdadeira questão, o nó vital, o ponto crucial: *Desgraçadamente para a doença, a medicina existe.*

Todas as leis, todas as restrições, todas as campanhas contra os estupefacientes somente conseguirão subtrair a todos os necessitados da dor humana, que têm direitos imprescritíveis no plano social, o lenitivo dos seus sofrimentos, um alimento que para eles é mais maravilhoso que o pão, e o meio, enfim, de reingressar na vida. Antes a peste que a morfina, uiva a medicina oficial; antes o inferno que a vida. Só imbecis como J. P. Liausu (que além disso é um monstrengo ignorante)* para querer *que os doentes se macerem na sua doença.*

E é aqui que a canalhice do personagem abre o jogo e diz a que vem: *em nome, pretende ele, do bem coletivo.*

Suicidem-se, desesperados, e vocês, torturados de corpo e alma, percam a esperança. Não há mais salvação no mundo. O mundo vive dos seus matadouros.

E vocês, loucos lúcidos, sífilíticos, cancerosos, meningíticos crônicos, vocês são incompreendidos. Há um ponto em vocês que médico algum jamais entenderá e é este ponto, a meu ver, que os salva e torna augustos, puros e maravilhosos: vocês estão além da vida, seus males são desconhecidos pelo homem comum, vocês ultrapassaram o plano da normalidade e daí a severidade demonstrada pelos homens, vocês envenenam sua tranqüilidade, corroem sua estabilidade. Suas dores irreprimíveis são, em essência, impossíveis de serem enquadradas em qualquer estado conhecido, indescritíveis com palavras. Suas dores repetidas e fugidias, dores insolúveis, dores fora do pensamento, dores que não estão no corpo nem na alma *mas que têm a ver com ambos.* E eu, que participo dessas dores, pergunto, quem ousaria dosar nosso calmante? Em nome de que clareza superior, almas nossas, nós que estamos na verdadeira raiz da clareza e do conhecimento? E isso, pela nossa postura, pela nossa insistência em sofrer. Nós, a quem a dor fez viajar por nossas almas em busca de um lugar mais tranqüilo ao qual pudéssemos nos agarrar, em busca da estabilidade no sofrimento como os outros no bem-estar. Não somos loucos, somos médicos maravilhosos, conhecemos a dosagem da alma, da sensibilidade, da medula, do pensamento. Que nos deixem em paz, que deixem os doentes em paz, nada pedimos aos homens, só queremos o alívio das nossas dores. Avaliamos nossas

vidas, sabemos que elas admitem restrições da parte dos demais e, principalmente, da nossa parte. Sabemos a que concessões, a que renúncias a nós mesmos, a que paralisias da sutileza nosso mal nos obriga a cada dia. Por enquanto, não nos suicidaremos. Esperando que nos deixem em paz.

* J.P. Liausu: intelectual conservador que chefiou uma campanha anti-cocaína na época.

ANEXO C – [Carta a Peter Watson]

París, 27 de julio de 1946

Señor Peter Watson

Querido Sr. Watson:

Me inicié en la literatura con libros escritos para decir que no podía escribir nada de nada; el pensamiento, cuando tenía algo que decir o algo que escribir, era aquello de lo que más privado me sentía. Ideas, nunca las tenía; y dos libros muy cortos, de setenta páginas cada uno, giran en torno a esa ausencia profunda, inveterada, endémica de toda idea. Me refiero a *L'Ombilic des Limbes* y a *Le Pèsererfs*.

En aquel momento me parecieron llenos de grietas, cuarteaduras, trivialidades, y como pletóricos de abortos espontáneos, de renunciaciones y abdicaciones de toda suerte; sentí que en ellos, haciéndome siempre a un lado de todo lo esencial y lo sorprendente que me proponía decir, decía yo en cambio que no lo diría jamás. Pero pasados veinte años me dejan estupefacto, no porque sean un éxito en lo que a mí respecta sino porque lo son en lo que respecta a lo inexpresable. Así sucede con las obras cuando se añejan: aunque todas *mientan*, por lo que al escritor se refiere, encarnan por sí mismas una extraña verdad que la vida, de ser auténtica a su vez, no debe aceptar nunca. Lo inexpresable expresado por obras que hoy sólo son ruinas, que únicamente valen en la perspectiva póstuma de un espíritu muerto con el tiempo y que actualmente es un fracaso: ¿podría usted decirme qué cosa es?

Escribí después otros libros: *L'Art et la Mort*, *Héliogabale*, *Le Théâtre et son Double*, *Voyage au Pays des Tarahumaras*, *Nouvelles Révélations de l'Etre*, *Lettres de Rodez*.

En cada uno de ellos me perseguía la arlequinada siniestra de un pozo formado por pisos de textos que, superpuestos unos sobre otros, aparecen sin embargo sobre un mismo plano, como el encasillado de una cuadrícula secreta en que el sí y el no, lo negro y lo blanco, lo falso y lo verdadero, aunque en sí contradictorios, se han fundido en el estilo de un solo hombre, ¡el pobre de Antonin Artaud!

No recuerdo haber nacido en Marsella la noche del 3 al 4 de septiembre de 1896, como lo dice el acta del registro civil; lo que sí recuerdo es haber discutido allí algún

grave problema en un lugar que no era un lugar: situado, no sé dónde, entre el espacio y un mundo siniestro, fortuito, invivible, grotesco, atterradoramente inexistente.

El espacio conducía hasta una escalera de vidas en la que no era visible ninguna interrupción a mi ser, y el mundo siniestro, aterrador, grotesco, era el de esta mismísima vida.

El problema que me angustiaba era saber si iría a parar a un blanco osario, si fatigado de existir desde siempre me entregaría a ese centro blanco que...

o si permanecería fiel a estas aguas negras, a esa acuosa tapadera de una caja de aguas negras que obstinadamente me retenía. Aquella caja negra, con mi tronco adentro, apestaba a la mierda que me cubría el corazón, pero ese excremento era mi yo.

¿Volvería a la madre o seguiría siendo el padre, el padre eterno, en suma, que era yo?

Es de creerse que escogí ser padre por toda la eternidad, ya que hace cincuenta años que soy hombre y no veo que las cosas puedan cambiar.

Porque si tuve otras vidas antes de ésta, no creo que después haya otras más.

La muerte no es tan sólo un estado de transición. Es un estado que jamás ha existido, ya que si es difícil vivir, morir se hace cada día más ineficaz e imposible. A lo largo de esta vida, pensándolo bien, recuerdo haber muerto tres veces por lo menos, verdadera y corporalmente: una vez en Marsella, una vez en Lyon, una vez en México y una vez en el asilo de Rodez durante los trances del electrochoque. En cada ocasión advertí que salía de mi cuerpo y viajaba por los espacios, pero no demasiado lejos de mi propio cuerpo, porque nunca llega uno a desprenderse del todo. En realidad, uno no abandona a su cuerpo. El cuerpo es un tronco del que uno es una hoja y nada más, como es posible advertirlo cuando está muerto, pero no fuera sino dentro del cuerpo.

Porque aunque el muerto sólo tenga una idea: volver a su cadáver, apoderarse de él y seguir adelante, siempre es el cadáver el que se apodera de uno, y uno obedece porque está adentro.

Además, el muerto es un ser que miente. Hay que sufrir todavía, no ha llegado el momento, dice la voz de la conciencia, que sueña. Pero ¿están vivos o muertos los que así hablan? Imposible discernirlo. Muerto, se apoderó de mí un tornado de seres impregnados de odio y dementes todos ellos. Quiso el odio que tuviera yo una idea: la sentí girar en mis oídos ausentes e hizo que volviera yo a llevarme la mano al flanco. Era la idea de que cada ser me había hecho perder algún acontecimiento, y de que la muerte era una historia que yo hubiera debido vivir vivo.

Muerto, muere uno del mal lado, y no ése el camino a seguir.

Sólo que, vivo como estoy, no creo ya en el camino ni creo que los muertos crean en él, ni tampoco que discuta el asunto. Uno no está muerto, verdaderamente muerto, cuando sigue suputando esto o aquello.

Pero dígame, querido señor Watson, ¿le interesa a usted saber cómo se siente uno cuando ya no suputa, cuando verdaderamente a dejado de suputar, y lo que sucede, no allí sino en otras partes? ¿Y si está o no está uno allí?

No creo que eso le interese. En cuanto a mí, hace ya mucho tiempo, mucho tiempo, ¡mucho tiempo que el punto ha dejado de interesarme!

Basta, basta y basta de insistir con preguntas y con problemas, con problemas y con preguntas, con la vida y con el pensamiento, con la muerte y con los difuntos (pero tiene sentido, ¿no cree usted que sí tiene sentido la cosa?... ¡Oh, esta vida que nunca quiere acabarse!). Con todo, antes de pensar, espérese a tener por lo menos algo que decir, señor Artaud.

Pues no. Yo, Antonin Artaud, por supuesto que no, ni más ni menos que no. Yo, Antonin Artaud, no quiero escribir sino cuando ya no tengo nada en qué pensar. Como quien se come su propio vientre y las ventosidades de su vientre desde adentro.

Dice usted que el público inglés no me conoce. Y en efecto, de dónde diablos habría sacado *“La Correspóndanse avec Jacques Rivière”*, *“L'Ombilic des Limbes”*, *“Le Pèsenerfs”*, *“L'Art et la Mort”*, *“Le Moine”*, de Lewis, *“Héliogabale ou l'Anarchiste couronné”*, *“Les Nouvelles Révélations de l'Etre”*, *“Le Théâtre et son Double”*, *“Le voyage au Pays des Tarahumaras”*, *“Les Lettres de Rodez”* y, por fin y sobre todo, *“Létura d'Eprahi”*, escrito en 1935 -un libro en el que puse lo mejor de mí mismo y que se perdió y que

nunca volví a encontrar aunque haya sido objeto de una magnífica impresión en caracteres tomados de antiguos incunables,

no,

en caracteres de los cuales los más antiguos incunables no son sino una imitación,

un calco, una reproducción una transposición castrada de su propia cabeza,

y perdóneme usted si uso términos insólitos y algo pedantes,

pero he aquí una transposición.

voctio vi

canó dirima

cratí rimá

enectimí

vonomí

canó victimá

calitrimá

endó pitrí

calipí

ke loc tisperá

kalispera

enoclimí

vanazím

enamzimí

todas ellas incantaciones estúpidas en falso sabir¹, útiles para convocar a falsos muertos

porque, después de impreso aquel libro, todo el mundo se fue al cuerno, como se había ido al cuerno antes de los primeros incunables. Porque de vez en cuando, querido Sr. Peter Watson, la vida pega un salto, pero esto es algo que la historia

nunca registra, y yo no he escrito nunca sino para consignar y perpetuar la memoria de esos cortes, de esas escisiones, de esas rupturas, de esas caídas bruscas y sin fondo

que

...

pero figúrese usted, querido Sr. Peter Watson, que yo no he sido nunca más que un enfermo y que, por lo tanto, no le diré nada más al respecto.

Se lo repito: nunca he podido vivir, pensar, dormir, hablar, comer, escribir

y nunca he escrito si no es para decir que nunca hice nada, que no podía hacer nada, y que nada hacía en realidad cuando algo hacía. No hay otra: toda mi obra ha sido y será construida sobre esa nada,

esa carnicería, ese desbarajuste de fuegos apagados, de sofocados gritos y de matanzas.

Uno no hace nada, no dice nada, pero sugre, desespera, y combate. Sí, creo que en el fondo lo que hace es combatir. ¿Habrá de ser apreciado, juzgado, justificado ese combate?

No.

¿Habrá de ser llamado por su nombre?

Tampoco.

Nombrar la batalla es tal vez matar a la nada.

Pero sobre todo detener a la vida.

Nadie podrá nunca detener a la vida.

¿Se asomará uno, por lo menos a la planicie? ¿Quiero decir, al terraplén de después de la batalla? ¿Para husmear los recuerdos del combate?

Jamás.

Más abajo, el combate se reanuda. ¿Entonces qué? ¿El escarbado a perpetuidad de la gangrena? ¿El interminable raspado de la herida? ¿El infinito desgarramiento de la hendedura, origen de la llaga?

Tal vez.

¿Pero está usted loco?

Claro que no; es usted el que no pasa de imbécil.

En mí, Antonin Artaud, el ardor apunta, apunta, apunta², y usted, señor crítico, se apacienta en la punta que traigo de fuera. Y sepa usted que tal es la suma de sus características, sus limitaciones y su naturaleza.

Donde yo estoy, nada tiene ya sentido, ni está aquí la vida; pero la vida tampoco es parte del lúbrico estiaje de ustedes, los que sólo aprecian lo obvio.

Ustedes no usan la lengua ni para comer ni para hablar, sino para alancear; hunden la punta de los sesos en el untuoso limo del horror, al que baten y baten como a una mayonesa o a un aiolí; pero el horror que los hizo existir no es obra suya, oh cobardes, que escapando del sufrimiento como cualquier rajado han hecho de esa fuga la base de la vida. En aforar el caudal del mal consiste ese estado lúbrico de que ustedes hicieron la mamadera³ métrica y la especie de jerigonza suputada que usan

arganuftá

daponsidá

parganugt

ebanufte

parganupt

ebapapte

pelozipter

palón

petonne

onme

nizá

Todos los grandes libros, desde los Vedas hasta los Evangelios, pasando por los Upanishads, los Bramahsutra y la Imitación de Jesucristo, no están hechos más que de la búsqueda de la felicidad y de una beatitud cuyo fondo es una erótica,

no el amor sino una erótica

la búsqueda de un estado-laguna semejante al estiaje del infinito.

El que vive nunca descansa, ni sabe si hay felicidad o miserere, infierno o paraíso.

Vive y eso es todo.

La música no lo bate por dentro

(y el aiolí te contempla espíritu, y tú contemplas a tu aiolí, ¡y a la mierda con el infinito, después de todo!)

Los estados contemplativos son estados de cernícalos lúbricos, de desertores de la energía fundamental, de circuncisos de una anomalía.

Esa anomalía es la evidencia misma.

El macho se erige en torno al ano fuerte, el ano no es un orificio sino la verga. El mal de ano radica en el esfínter, sofocamiento que se apodera siempre del ser que quiere vivir, y al que juzga ... ¿qué?

Sí, lo juzga por su capacidad intrínseca de sofocar ese sofocamiento. Por ser, frente a la contracción de la verga, el macho de más potentes contracciones. Todo lo cual no pasa de ser una mala sofística verbal. En realidad, el judío es el que ha querido extirpar el dolor, de la vida y del ser, como li tigio de la existencia. Digo litigio. ¿Y qué quiere decir esto?

Quiere decir ligio yom-tija⁴.

Sopla la tija, la tibia de la muerte, la muerte horrible en su delito de penetrar en el ser, indolora y nada tibia.

Pero vivamos felices de que haya muertos, felices sobre el alcanfor y el polvo de los valientes cadáveres de los muertos.

Yo soy ese muerto cuyo polvo devoran: extracto tiroideo u ovárico de lo finito, de lo finito ya finiquitado.

Y bien lo sé.

Pequeños burgueses horribles, iniciados en redondear la boca en forma de beso para chuparse al difunto, devoran así mi polvo de difunto día y noche por lo cual estoy enfermo cada vez que despierto, y sigo enfermo el día entero. No habría enfermedades si no hubieres vampiros, hechiceros e iniciados. Y bien lo sé.

Sé que en centros abyectos se originan, en toda la tierra, tales maniobras; y
cuáles son los mortales que han optado, para vivir , por arrellanarse así en el polvo,
el polvo de los yo sobrevivientes,
el polvo de mi yo sobreviviente.

Y si en 1937 me encarcelaron en Irlanda, y me encerraron después en Francia,
donde estuve internado nueve años en un asilo para lunáticos, fue sólo para que me
callara la boca.

Mi obra habla mucho menos que mi vida de todas esas cosas, pero sí habla.

Muy simpáticamente suyo,

Antonin Artaud

13 de septiembre de 1946

(Traducción y notas. de Ulalume González de León).

NOTAS

¹ Sabir. Sistema lingüístico pobre y esquemático (a diferencia del "podgin" o el "créole", que son más organizados); se usa en los puertos mediterráneos y es una mezcla de árabe, francés, italiano y español.

² Juego entre dos palabras que se pronuncian igual en francés: "je bous" (hiervo, o ardo -traduje: "mi ardor apunta, apunta") y bout (punta).

³ "Tetier métrique". "Tetier" (en desuso) era el nombre del remero, o uno de los remeros situados en la parte delantera de una galera, a la cabeza (tête)de los otros. (Al traducirlo por "remador métrico" o "impulso métrico", habría yo puesto el énfasis en el carácter métrico del "Poema" en "jerigonza suputada" que sigue). Pero, aunque no figure en los diccionarios, también evoca las palabras "teter" y "tétine" (mamar y mama). Traduje "mamadera métrica" pensando en un aparato que extrae y mide (o "afora") "el caudal del mal" y que proviene según Artaud de un "estado lúbrico" -los dos antecedentes inmediatos en la misma frase. (Mamadera es un instrumento para extraer el exceso de leche de los pechos de una mujer durante la lactación).

⁴ Este juego de palabras se extiende, en sucesivos asociaciones de sonido, hasta la frase siguiente: li-tige (li-tigio); homme lige (hombre ligio, vasallo); aum-lige (aum, que también se escribe om, se pronuncia igual a homme y significa según Webster's: "mantra que consiste en el sonido om proferido durante la contemplación de la realidad última"); tige (tallo) viene del latín tibia, es la forma popular de esta voz; y la tibia es el símbolo de la muerte (hay dos tibias cruzadas en la bandera del corsario). En el Diccionario de Autoridades comprobé que subsiste la equivalencia tija/tibia en español. Así reconstruí los eslabones fonéticos de una cadena , similar a la del original, que termina con una sorpresa: "la muerte nada tibia" -sí muy fría.