

3 PARTE 2 – DA SUBJETILIDADE FORA DE SI

O *subjétel* aparece em Derrida no ensaio *Forcener le Subjectile* (1986)¹ na tentativa de traduzir essa palavra, citada três vezes por Antonin Artaud em seus desenhos, em 1932, 1946 e 1947, mas nunca conceituada enquanto tal, com um “é”, “que” ou “quem”. Pensar numa tradução do que não se apresenta enquanto uma coisa em si, pode nos ajudar a compreender o pensamento da alteridade irreduzível em Derrida, dessa vez, também atravessado pelo *pensamento* de Artaud², bem como a *outra* responsabilidade demandada pela *subjetilidade*. Nesse sentido, gostaria de deslizar entre a discussão de um pensamento que é desde sempre acontecimento de camadas sobre camadas sobre um fundo sem fundo, e da traição do fora de si como uma *outra* ética.

3.1 A SUSPEITA DA SUSPEITA

Artaud refere-se ao subjétel e fala de sua traição, mas o que poderia ser um subjétel para poder ser chamado e trair? O subjétel é da ordem de um que ou de

¹ No Brasil o ensaio recebeu uma versão especial em português atravessada pelos desenhos de Lena Bergstein, que utilizo aqui como referência (DERRIDA, J. *Enlouquecer o Subjétel*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998).

² O grifo em *pensamento* se faz em duplo gesto: ao mesmo tempo em que quero remeter a como o próprio Derrida se refere à cena de Artaud, sua dramaturgia cirúrgica – “é o *pensamento* de Artaud” (Derrida, 1998, p. 25, grifo do autor), quero demarcar esse grifo enquanto alusão ao que chamei na primeira parte da dissertação de *pensar-fazer*. Ao se referir sobre processo artístico de Artaud – não somente sobre o que ele *fala* a partir de seus processos, mas também sobre o seu trabalho corpo-a-corpo frente ao subjétel, sua criação artística, que também é o trabalho sobre o teatro da crueldade, o cruel da vida enquanto “carne”, Derrida enceta no seu texto uma noção de pensamento enquanto “cena”, o acontecimento de uma cena, a performance de Artaud. O *pensamento* de Artaud está *para além* do que se diz ou teoriza sobre Artaud, do que o próprio Artaud diz sobre o seu processo, seu estrito saber, pois ele é também a sua performance, o seu acontecimento, o seu fazer enquanto pensamento. Fernanda Bernardo também aponta uma pista interessante sobre o sentido de pensamento em Derrida, que se “destingue da filosofia dando-lhe um recorte irreduzivelmente aporético – pensamento que é o que, se há e quando há, a cada instante responde à surpresa golpeante e apelante do evento que acontece sem se fazer anunciar” (BERNADO, 2009, p. 16). Nesse sentido, digo *pensamento* de Artaud, como poderia dizer pensar-fazer ou, ainda, diria sua cena ou mais amplamente sua *performance*, como uma espécie de episteme desde nascimento incorporado.

um quem? Logo na sua primeira citação ao *subjéttil*, numa carta a André Rolland de Renéville³, em 1932, o problema já está lançado: “Incluo nesta [carta] um desenho ruim em que isso se chama o *subjéttil* me traiu”.

Sim, ele disse *subjéttil*, palavra pouco conhecida pelos dicionários naquela época o que para Derrida evocada desde já uma “legitimidade” duvidosa de “um subjéttil”, do poder reunir-se a um conceito ou entendimento sobre ele. Tal desconfiança pode ser também acentuada se notarmos que Artaud diz sobre o *subjéttil* a partir de algo que se faz presente-ausente na carta. Artaud diz que inclui na carta um desenho ruim chamado “o subjéttil me traiu”, mas Paule Thévenin *esclarece* em nota que o subjéttil se trataria de um desenho que Artaud teria achado-o “demasiado revelador, [e assim] tê-lo-ia retirado, rasgando a parte de baixo da página. Ele escreveu de fato *subjéttil*” (THÉVENIN, 1978 apud DERRIDA, 1998, p.24)⁴.

A especulação de Thévenin nos diz então sobre subjéttil como *algo* que estava *representado*⁵ na carta como um desenho, algo que teria sido apresentado e depois renunciado. Há uma coerência nessa suspeita de Thévenin, pois Artaud sempre declarou sua resistência às ideias claras. Ora, se o subjéttil fosse um desenho “demasiado revelador” é de se suspeitar que o rasgão na parte debaixo da carta fora um rastro de sua força contra a “traição” do subjéttil. Mas a tradução de Derrida me fez ainda atentar para o que Artaud diz: “*Incluo* nesta carta um desenho ruim...”, ou seja, naquela mesma carta rasgada, maltratada em seu suporte, Artaud diz que “inclui” o seu “desenho ruim”. Esse “desenho ruim” pode ser chamado de “o subjéttil me traiu”. Parece até redundante a minha insistência, mas “o desenho ruim” está na carta, é parte dela, confessara Artaud. Uma leitura apressada sobre o tal desenho-ruim-subjéttil-traidor pode não se atentar para esse fato e assim tomar a especulação de Thévenin como a verdade sobre o subjéttil, ou

³ Renéville, André Rolland de, (1903-1962). Foi poeta e ensaísta francês que incentivou e escreveu sobre vários poetas franceses surrealistas considerados revolucionários para sua época, tais como Louis Aragon, Arthur Rimbaud e Antonin Artaud. Sua obra permanece ainda pouco conhecida no Brasil.

⁴ É preciso destacar que o gesto de esclarecimento, “o tornar as ideias claras”, é fortemente combatido pelo próprio pensamento de Artaud, acompanhado por Derrida. Para Artaud, uma ideia clara está “morta e acabada” e contra esse mal, ao qual nossa latinidade está fadada, é preciso combater violentamente, saturando cada gesto, maltratando cada sentido, fazendo suplicar por sua vitalidade, sua pulsão, tal como um corpo doente. Aprofundarei essa questão mais adiante.

⁵ Outra noção muito combatida por Artaud e acompanhada por Derrida. Falarei mais sobre isso adiante.

ainda, o subjétil como algo que se pode definir, demarcando e repousando sobre ele um conceito definidor.

Para Derrida, a nota de Thévenin define então duas coisas: primeiro, que um desenho pode fazer parte de uma carta ao invés de somente acompanhá-la, e eu diria mais, Thévenin afirma ter havido um desenho que foi sacado da página por sua traição; a segunda observação seria quanto ao próprio sentido de *traição*: tal desenho teria perturbado Artaud a tal ponto que o fez arrancá-lo dali, destruí-lo a ponto de não poder mais estar na carta. A condenação, o desquite, a destruição do suporte do desenho, veio por este, que se chamava subjétil,

(...) faltar à promessa, renegar o projeto, subtrair-se ao controle, mas de modo a *revelar* a verdade assim traída. Traduza-la arrastá-la para a luz do dia. A traição do subjétil teria tornado o desenho ‘demasiado revelador’, de uma verdade insuportável que Artaud julgou necessário destruir-lhe o suporte” (DERRIDA, 1998, p.24).

Poder-se-ia ainda destacar que há ainda uma dupla preocupação especial de Thévenin com a *traição*: “Ele [Artaud] de fato escreveu *subjétil*”. A advertência é para que não confundamos essa palavra, mesmo que rara, com outra, que não a expropriemos, pois ela é “subjétil”. Porém, o ensaio de Derrida ainda quer deixar o subjétil escapar, pois tal como Artaud dissera: o subjétil pode *trair*, e nesse sentido, pode deslizar entre outras palavras tal como a “virtualidade dinâmica de todos os sentidos” (DERRIDA, 1998, p. 24), identificada no vocabulário de Artaud. É por isso que, para Derrida, só se pode falar de uma *cena do subjétil*, do seu processo de articulação e deslize entre outros sentidos, que vão desde a traição mais próxima do confundir-se com o *subjetivo* como também arrastado a sua ponta final, *projétil*. Aquilo que jaz, **sub*, subposto, até aquilo que é lançado como *míssil*, **il*, que é também *ele*, aquele que pode ser chamado.

Dessa maneira, Derrida quer não encerrar o *subjétil*, mas, sim, arrastá-lo, triturá-lo, entre muitas traduções, todas sempre incompletas, traidoras a qualquer projeto de sentido em si. Para Derrida, de início, sabe-se apenas sobre o chamamento e a traição do subjétil:

Pois Artaud não fala do subjétil, fala apenas do que “é chamado” desse modo. Deve-se levar em conta esse chamamento e essa chamada. Primeiramente, um subjétil se chama. Que o subjétil *seja alguma coisa*, isso não é dado. Talvez ele antes se anuncie como *alguém*, e de preferência algum outro: ele pode traír. Mas o outro aqui pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um

sujeito, a subjetividade de um sujeito. Talvez ainda não se saiba o que “se chama” assim de “subjéttil”, a subjetilidade do subjéttil, ao mesmo tempo porque 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 receba seu nome. No instante em que nasce, em que ainda não é – e o desenho de Artaud situa esse ato de força – um subjéttil chama e às vezes trai. É o que posso dizer para começar (DERRIDA, 1998, p. 25).

É importante tomar nota que a palavra *subjéttil* não é uma invenção de Artaud. A palavra de origem duvidosa – entre o francês e o italiano – já aparece em dicionários contemporâneos a Artaud como um jargão da pintura que designa ao mesmo tempo o que está em baixo, dando suporte, como substância (*subjectum*) ou súcubo, e em cima como superfície, matéria de uma pintura ou escultura. Nesse sentido o subjéttil seria todo entre que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação. E por esse motivo, Derrida (1998, p. 29) ainda nos diz que “a cerca do subjéttil dever-se-ia, sim, dever-se-ia escrever o intraduzível”. Porém não nos precipitemos em entender o sentido de tradução, a denegação a ela, que aparece aqui, pois o próprio Derrida, quando escreve o ensaio, o faz primeiramente na língua do estrangeiro, em Alemão e ainda observa que esse texto só deveria ser partilhado na língua do outro.

Derrida se desafia a tradução do intraduzível, performatizando certo estrangeirismo da palavra dentro da sua própria língua de nascimento. Sim, porque se ao mesmo tempo a impossibilidade da tradução do subjéttil parece demarcar uma pertencença da palavra à língua, inata a própria língua – que desde o início permanece em dúvida entre francês e o italiano – ela também demarca a possibilidade de se referir na mesma língua a uma instância sem estância do estrangeiro na própria língua. A palavra subjéttil teria assim uma *subjetilidade*, um paradoxo em si enquanto impossibilidade de um em si reservado. A palavra subjéttil trai a ele mesmo.

A opção de Derrida pelo alemão é apontada, por ele, pelo fato de os alemães haverem sido, mesmo sem ter a palavra subjéttil, “os primeiros a projetar esse grande *corpus* dos pictogramas de Antonin Artaud, e publicá-lo à parte, ainda que se saiba que ele é inseparável” (1998, p. 33). Além disso, é também de seu interesse insistir sobre encontros que não aconteceram entre Artaud e Heidegger, no que se refere, por exemplo, ao *lançar* e ao *dar*. Lançar-se ao estrangeiro, ao forçamento de seu *bom francês* ao revês, na língua do outro, é seu desafio de fazer

a *experiência* da travessia de sua própria língua, performatizando a impossibilidade de traduzir um em si estando desde sempre na língua do outro⁶.

Há uma recorrência dessa cena do subjétil em Derrida no processo cirúrgico de Artaud em seus pictogramas que extraem, lançam para fora toda possibilidade de restituição a uma genealogia, patriarcado ou pátria:

As figuras sobre a página inerte nada diziam sob a minha mão. Elas se me ofereciam como mós que não inspirariam o desenho, e que eu podia sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar, retalhar e costurar sem que nunca por *pai* ou *mãe*⁷ o subjétil se queixasse (ARTAUD, 1947 apud DERRIDA, 1998, p. 32).

Nessa operação cirúrgica, Artaud nos diz sobre a não restituição dos seus desenhos, ou seja, eles não estão ali para representar nenhum outro dizer, palavra anterior; eles são o re-nascimento de Artaud, de um *outro* Artaud. Assim, ele não só se serve do subjétil, utilizando tal como uma língua materna e seu rastro de *apropriação inata*⁸, “como também o ataca, faz-lhe uma cena, seduz, *atreve-se a transfixá-lo*⁹, fá-lo ver isso com todas as cores, e antes de tudo o nomeia” (DERRIDA, 1998, p.34). Ou seja, o processo cirúrgico de Artaud é uma tradução do intraduzível, na medida em que trai ao projeto de fixação do subjétil enquanto uma verdade, áurea ou caroço que somente é tangenciada pelo outro. O subjétil nos pictogramas artaudianos não só são operados como são a operação, a imanência da possibilidade à impossibilidade de passagem ao outro. A verdade é operada no limite *fort:da*, ao mesmo tempo presença/ausência, aproximação/evitação do suporte.

Lidar com o *subjétil* exige certo atrevimento irredutível corpo-a-corpo no limite da língua. É um trabalho sobre e lançamento para fora sem poder retornar; nascimento e morte em múltiplos golpes. Assim, ao lançar o subjétil numa carta, numa missiva, como aquilo que pode ser chamado e trair, Artaud não apresenta o subjétil no sentido de restituir a uma unidade de sentido ou equivalência linguística, como um desenho que fora arrancado, mas o lança sobre o risco da

⁶ Na parte 1 da dissertação, também trato dessa incondicionalidade da monolíngua do outro.

⁷ Grifo meu.

⁸ Eu expliquei melhor sobre o duplo sentido de apropriação de uma língua na primeira parte dessa dissertação, destacando o rastro colonizador do processo de incorporação da língua materna. Em um duplo gesto, *apropriar* evoca um sentido de tomar uma língua para si, apreensão dela por uma cultura, como também uma lei, um interdito que se impõe antes, como suporte, enquanto um bem falar, bem escrever.

⁹ Grifo meu.

tradução da tradução, o risco da tentativa de expropriar o sentido não encerrado, lançá-o ao outro por vir, que demanda um tradutor, um reenvio de tradução.

Nesse sentido que Derrida irá dizer que o *subjétil* aparece então como *outro*, nem sujeito nem objeto. Um *quê* (sem *que*) que nasce pelo chamamento e ao mesmo tempo não é, sempre escapa (traí). Uma espécie de nascimento expropriado, deslocado de um em si – da necessidade de um senso –, que não se deixa repetir ou representar, se distingue tanto da forma quanto do sentido. Uma palavra que é *fora do senso* poderá ser somente traduzida se colocada como subjétil: louco de nascença. Desta forma, o subjétil demarca um problema para tradução não como uma impossibilidade de transferência ao outro, mas pela impossibilidade de um retorno a um encerramento de sentido, a uma equivalência ou afinidade entre diferenças.

Tal paradoxo do subjétil aparece como uma resistência de Artaud a certa “teimosia” da latinidade e sua “necessidade de servir-se das palavras para exprimir ideias claras” (ARTAUD, 1978 *apud* DERRIDA, 1998, p.34). Portanto, lidar sobre o subjétil, trabalhar diretamente nele, em primeiro lugar significa maltratar a língua, forçá-la, “torná-la louca de pedra”. Essa resistência ou parricídio, de certa maneira, se põe para além da questão da língua enquanto idioma, mas também como um trabalho corpo-a-corpo a toda estrutura da metafísica, da soberania ou da propriedade do poder dizer, do interpelar o outro a fim de revelar uma verdade. Em Artaud, tal resistência é o que irá motivar seu labor frente ao logocentrismo no teatro, e aqui se faz necessário um rápido desvio para se entender o sentido de *encenação* que se faz sobre o subjétil.

A encenação em Artaud aparece como um entendimento do teatro para além da peça escrita ou falada. Tal vitalidade do *Teatro da Crueldade* não se trata de mera contraposição ao recurso da palavra em cena. A palavra é também corpo da encenação, deve ser também operada cirurgicamente, porém, para Artaud, “o teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz” (*apud* DERRIDA, 2009, p. 340), ou seja, a palavra não deve ser entendida como um recurso de restituição a uma história, a uma verdade histórica, nem mesmo a uma equivalência logística de signos. Em *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*¹⁰, Derrida nos adverte:

¹⁰ In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva 2009.

O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. ‘Disse portanto ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’ (1932, iv, p. 137). Esta vida carrega o homem, mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite – humanista – da metafísica do teatro clássico (DERRIDA, 2009, p. 341).

Problematizar a noção de representação não se encerra nas questões de uma conjuntura que se imprime somente na arte. O sentido de representação é próprio a toda hermenêutica do pensamento ocidental e suas incursões sobre a vida, seus códigos religiosos, políticos e filosóficos. Estabelecer o código, o ponto de referência ao qual devemos nos dirigir, a retomada de uma transcendência, é próprio à teleologia da metafísica ocidental. Nesse sentido, os abalos sobre o “código” da representação estão para além da tecnologia teatral.

A investida sobre a encenação, o acontecimento no palco, sugere um investimento sobre a vida para além da repetição “do aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES” (ARTAUD apud Derrida, 2009, p. 341). Nessa empreitada, Artaud quer acabar com o conceito imitativo da vida no teatro e da descrição da “vida como imitação de um princípio transcendente”, tal como no sentido de mimeses de Aristóteles, da representação da vida de um *logos* primeiro.

O teatro é vida na medida em que na sua encenação, no seu ato em cena, destrói a possibilidade de restituição. A força da encenação/vida está no seu duplo de todo gesto que se enceta sobre um subjétil enquanto nascimento-encetamento/morte-aniquilação e nesse sentido a palavra passa a ser mais um subjétil, mal parida desde a origem, expropriada de um em si.

O teatro da crueldade expulsa Deus do palco. Não põe em cena um novo discurso ateu, não dá a palavra ao ateísmo, não entrega o espaço teatral a uma lógica filosofante proclamando uma vez mais, para grande cansaço nosso, a morte de Deus. É a prática teatral da crueldade que, no seu ato e na sua estrutura, habita, ou melhor, *produz* um espaço não-teológico. O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um *logos* primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o a distância (DERRIDA, 2009, p. 343).

O sentido de “expulsão de Deus do palco” na travessia Derrida/Artaud pode ser entendido como uma resistência do teatro da crueldade à dominação da

palavra, da palavra enquanto logos e instância primeira que governa a encenação à distância – tal como *Deus*, o *Outro* invisível que nos rouba desde o nascimento, perseguidor furtivo que nos duplica por toda parte, fazendo-me ter um corpo e, assim, não sendo ele; aquele que me precede antes de todas as coisas e me vigia, regula como um *voyeur* à distância. Eis a simbiose Deus e a palavra, marcado desde o princípio como o princípio, o logos: “*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus./ Ele estava no princípio com Deus./ Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez...*” (Jo 1.3). Para Artaud, a doença do mundo ocidental seria justamente a palavra como uma ilustração de um discurso da gênese e da verdade. A crueldade, que é também um “parricídio” – a expulsão de Deus no palco –, seria então o aniquilamento da tirania, unidade ou soberania do texto no teatro¹¹.

Resistir a esse *logocentrismo* é resistir a toda uma tradição do teatro da representação clássica que se ergue pela égide do “autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias” (DERRIDA, 2009, p. 343). Nessa tradição, diretores e atores seriam sempre intérpretes subjulgados a serviço do “senhor”, e o teatro seria uma espécie de dispositivo da revelação de uma verdade alhures concebida, distante e imune à encenação.

A crueldade de Artaud reivindicaria a cena enquanto encetamento de suas leis no seu próprio ato, ou seja, sua alquimia está na invenção da origem sempre iniciada. Assim, *para acabar de vez com todo julgamento de Deus é preciso estancar do teatro a necessidade da restituição do sentido, da unidade de sentido e da genealogia. É preciso acabar com a unidade, com o suporte, com certa latinidade de ter ideias claras. É preciso enlouquecer o subjétil, tornando o sentido desde a nascença, lançando para fora tal como um louco [forcené] – “essa palavra que eu tinha vontade de deixar sub-repticiamente, subjétilmente decompor-se em fora [for], forte [fort], força [force], fora [fors] e nascido [né]”* (DERRIDA, 1998, p. 34).

É de tal loucura que Derrida irá fazer jorrar o sentido de *forcener*, verbo

¹¹ Texto dessa vez se refere ao sentido de uso no teatro clássico, o qual se diz o originário de uma peça a qual se deve representar, ou melhor, governar toda a encenação: a palavra escrita e falada. É sobre essa noção de texto logocêntrico que Artaud quer se contrapor.

francês raro, somente utilizado na forma intransitiva – *forcené*: louco, enlouquecido. Só num *forçamento* da gramática poderia dar sentido à sentença *forcener* o subjétil, pois quem enlouquece, enlouquece a si, perdendo a razão, “mais precisamente o *sensu*, em se achar *fora do sensu* (*fors* e *sen*)”¹², no desmembramento etimológico, do “italiano *fosennato*, do latim *foris*, fora de, e do alemão *Sinn*, *sensu*: fora de *sensu*”¹³. Por esse rastro etimológico, Derrida irá concluir que a ortografia *forcené*, com **ç**, teria sido apenas uma confusão com a palavra *force*, sendo mais correto a grafa-la *forsené*.

A palavra corresponderia, portanto, ao termo alemão *Wahnsinnige*, de que Heidegger ressalta que não designa primeiramente o estado de um alienado (*Geisteskrank*), de um doente mental, mas principalmente daquele que é sem (*ohne*) o *sensu*, sem aquilo que é o *sensu* para os outros: “*Wahn* é palavra do alto-alemão antigo e significa *ohne*: sem. O demente [*der Wahnsinnige*, poderíamos traduzir aqui por *forsené*] sonha [*sinnt*] e sonha como nenhum outro teria meios de fazê-lo [...]. Ele é sensato de modo diferente [de um outro *sensu*, *anderen Sinnes*]. *Sinnan* significa originalmente: fazer viagem, tender para..., tomar uma direção. A raiz indo-européia *sent* e *set* significa caminho” (DERRIDA, 1998, p. 35).

Mesmo dada a *confusão* da tradução – tal como uma *performance* *babélica* arquitetada pela disseminação, pelo passar entre muitos lábios que não se entendem entre si, nem restituem um si¹⁴ –, Derrida opta pela grafia do termo com **ç**. Ele mesmo diz “*forcener le subjectile*”. Nesse gesto de esclarecer a etimologia e detectar o desvio para persistir no desvio, quer-se deixar grafar o sentido de *força* (*force*), forçando “*forcener*” para fora do *sensu* (sentido e razão de si), fora do regulador ortográfico e da gramática. É preciso *forcener* o subjétil *transitivamente*, lançando-o para fora de si.

O rastro heideggeriano de *Wahnsinnige* evocado por Derrida ainda desvia a tradução de *forcener* como uma errância: tomada de decisão sem rumo acertado, como um sonho jamais premeditado, demência não alienada, ou uma sensatez diferente em que não se busca nem o fim nem a certeza. *Forcener o subjétil* seria, portanto, uma força de expropriação desde o nascimento, para fazer perder o si desde a nascença (*fors* e *né*). Uma força para além do sujeito ou do objeto, para além da identificação de um assunto [*sujet*, *subject*] ou de um tema, que reverte o

¹² DERRIDA, 1998, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Na Parte 1, tratei mais detalhadamente sobre a relação entre tradução e confusão.

subjétel a um sofrimento pré-natal, como Artaud identifica nas pinturas de Van Gogh, no seu processo cirúrgico de fazer o suporte sangrar, ser lançado para fora, sem nenhum tema ou enredo em si.

Artaud diz: “não existem fantasmas nos quadros de Van Gogh, nem visões, nem alucinações. [...] Mas encontra-se nele um sofrimento pré-natal” (ARTAUD, 1978 apud DERRIDA, 1998, p. 41). Esse sofrimento pré-natal é traduzido por Derrida como uma *força* de estancar, de expropriar, *leitmotiv* que não repousa em si mesmo como um suporte estável, aproximando música, natureza e pintura que faz o subjétel parir um louco desde a nascença. “Tal proximidade beira à loucura, porém aquela que arranca da outra loucura da estagnação, da estabilização no inerte quando o sentido se torna tema subjetivado, introjetado ou objetivado, e o subjétel, uma tumba” (DERRIDA, 1998, p. 42).

Ou seja, o sofrimento pré-natal, o enlouquecimento de Artaud em seus pictogramas quer evitar o esclarecimento, o pragmatismo e a organicidade das formas. Não busquemos em seu gesto um sistema de equivalência semiótica, uma coerência representativa da vida, pois na sua força de dilaceramento sobre o papel, na sua pulsão, o *louco* de nascença, *pensa* de modo diferente, sem senso, desacertadamente¹⁵.

Esse *forçamento*, que é também *forçamento* – radicalizando aqui o desvio da tradução –, é a experiência do *lance* [*jetée*], movimento que para Derrida nunca está ele mesmo na origem, pois um lance ao mesmo tempo lança algo e é lançado, portanto, desde sempre fora de si, ato de transferência que “se modaliza e se dispersa nas trajetórias do *objetivo*, do *subjetivo*, do *projétel*, da *introjeção*, da *interjeição*, da *objecção*, da *dejecção* e da *abjecção etc*”. O lance seria próprio ao dinamismo do entre no subjétel, acolhimento indecidível, nem dentro, nem fora, nem em cima, nem embaixo, nem aquém, nem além.

A experiência de *lance* é um *pensamento* de pulsão, compulsão e da expulsão, que para Derrida é indissociável ao *pensamento* de Antonin Artaud, um

¹⁵ Sobre essa questão, André Silveira Lage, no artigo “Os caderno de Antonin Artaud” – publicado pela Revista Sala Preta –, ainda fala sobre uma relação entre corpo, desenho e escritura no pensamento de Artaud dizendo que seu gesto de dilaceramento em seus pictogramas evocariam uma dupla reinvenção anatômica, tanto pela operação de transmutação fisiológica dos corpos – *subjéteis* de suporte e lançados, desenhados, perfurados, rasgados e rasgados no papel – como também pelo fato do ato de desenhar ao mesmo tempo “submeter a língua à uma espécie de torsão e de *escansão* que desestabiliza a sintaxe” como também “engajar o corpo inteiro” (LAGE, 2009, p. 314).

pensamento *cruel* e de *sangue*, que, “antes de toda temática do lance, ele está *em ação* no corpo de seus escritos, de sua pintura, de seus desenhos”¹⁶.

Devemos lavar-nos da literatura. Queremos ser homens antes de tudo, ser humanos. Não existem formas ou forma. Há apenas o jorrar da vida. A vida como lance de sangue, segundo a fórmula feliz de Claudel, a propósito de Rimbaud. A moda é ser anti-Claudel, e Claudel entre nós é talvez o único que em seus bons momentos não faz literatura (ARTAUD, 1922 apud DERRIDA, 1998, p. 43).

Há nesse gesto de lance uma traição desde já anunciada, pois, ao mesmo tempo em que se projeta, impulsiona, é também desraigado, quitado de um si. A citação de Artaud a Claudel é mais uma pista para se entender o sentido da traição do subjétil. Sendo Claudel aquela que foi capaz de formular o *a vida como lance de sangue*, é preciso ser anti-Claudel, ou seja, é preciso fazê-lo jorrar, trair ao projeto, trair ao nome próprio, para lançá-lo ao outro por vir, como um *projétil*, tal como sua força de trair a literatura. Aqui, o duplo lançar/trair anuncia-se então como gesto de resistência, sobrevivência (*fortleben*), compulsão e escape. É nesse sentido que o pensamento de pulsão não é a representação da vida, todavia sua reinvenção, o seu lançamento para fora.

Observemos, por exemplo, a tentativa de Derrida de pensar-fazer a tradução do *subjétil* como um lançamento, que não é acertado nem em lugar, nem sujeito, nem objeto, nem nada em si. Em nenhum momento há uma preocupação em definir o que vem a ser em síntese o subjétil em Artaud, como um *o subjétil “é”*. No seu ensaio, Derrida dispara uma emaranhada rede de sentidos que o subjétil está imbricado, se utilizando dessa disseminação como força de dilaceramento que adia qualquer fechamento hermenêutico. O subjétil escorrega entre senso, não-senso e fora do senso, e, por isso, a todo tempo Derrida se pergunta como irão traduzir seu texto em outra língua e também como traduzir o intraduzível subjétil.

Para Derrida, o que importa é manter a necessidade do subjétil, a força que deixa sempre algo faltar a dizer e que põe o pensamento de Artaud em marcha. Destarte, ele apresenta situações, cenas do subjétil: ora como suporte jacente (*aqui jaz*), ora como impulso do lançar ou do arremessar (*jétéé*), entre o

¹⁶ Mais uma vez Derrida, ao se referir ao *pensamento* de Artaud, estabelece uma tensão como ação, entendendo seu processo artístico, sua performance, sua concretude sensível como pensamento. Nesse gesto, reforça-se novamente o sentido do pensar-fazer explicado anteriormente.

estendido e o ejaculado, entre o *ser-fundado* e o *ser-lançado*. E é por isso que “entre jazer e lançar, o subjétil é uma figura do outro rumo à qual deveríamos renunciar aqui a projetar o que quer que seja. O outro ou uma figura do outro?” (DERRIDA, 1998, p. 46). Sendo o outro aquele que sempre escapa, o irreduzível a toda forma, poderia o outro ser figurado? A suspeita talvez tenda mais à crença de que ao invés de os pictogramas de Artaud a figurarem o outro, seriam eles o exercício da força do outro sobre o subjétil, ou ainda um exercício de forçar o desenho a ser tão outro como o subjétil, misturar-se a ele de tal maneira, capaz de confundir-se com ele, ser ele mesmo o desenho.

Para se fazer justiça ao subjétil como essa força do outro, Derrida adia toda expectativa sobre ele, deixando sua cena em adiamento. Porém lembremos da cena inicial onde foi lançado subjétil por Artaud, a carta à Renéville (“incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu”), e a suspeita de Thévenin do subjétil ser “um desenho demasiado revelador” que levou Artaud a arrancá-lo do suporte.

Tal suspeita cria desde então uma oposição no *pensamento* artaudiano entre o texto discursivo (da frase, em suma) e o desenho possivelmente quitado. A carta viria acompanhada de um desenho, mas ele não faria parte de seu argumento, estava ali como uma ilustração demasiada reveladora da qual fomos privados e agora só poderíamos especular por ter sido quitado e rasgado do suporte. Mas para Derrida é possível se suspeitar dessa suspeita, pois se o subjétil fosse “tal figuração, precisamente [e radicalmente], do outro” poderia ser ele a dissociação entre pintura, desenho, discurso ou mesmo teatro?

É claro que dentro de um esquema arbitrário do logocentrismo ocidental tais limites estão claramente definidos, encerrados num em si, mas para Derrida interessa mostrar que é justamente no atravessamento entre eles que o *pensamento* Artaud transita. A suspeita de Derrida nos diz que já não há mais como crer que subjétil fora um desenho quitado da carta sem antes desconfiar também que as palavras sejam pictogramas; já não se pode mais pensar palavra ou pintura desprovida de pulsão, compulsão e expulsão; já não se pode pensar no dentro sem o fora; já não se pode pensar no sentido sem *forcener*, sem estar fora de si desacertadamente. Tal é a incondicionalidade do pensar-fazer de Artaud, sua força arrombadora antes da forma que atravessa gestos, palavras, entonação, trajetos sonoros e gráficos.

Outro rastro que pode justificar a suspeita da suspeita aparece na segunda carta de Artaud, de 1946, onde o subjétil é novamente citado. Porém aqui irei recortar um trecho que parece melhor justificar a suspeita de Derrida:

Faz dez anos que a linguagem foi embora,
 que entrou no lugar esse trovão atmosférico,
 esse raio,
 [...]
 Como?
 Por um golpe
 [...]
 da língua
 por meu lápis preto apoiado
 e é tudo.
 [...]
 digo, portanto, que a linguagem desviada é um raio que eu introduziria
 agora no feito humano de respirar, e que minhas lapisadas no papel
 sancionam.
 E depois de um certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem
 também desenhar¹⁷.

Dir-se-á, portanto, que a partir dessa data, “um certo dia de outubro de 1939”, Artaud, abandonado pela linguagem, nunca mais escreveu sem também desenhar. Ou seja, se levarmos em consideração essa segunda carta, naquela primeira carta, de 1932, a qual incluía “um desenho ruim” e que poderia ser chamado de “o subjétil me traiu”, Artaud talvez ainda não houvesse começado a desenhar, tal como se entenderia normalmente por um desenho, acompanhado da escrita. Porém, paradoxalmente, em 1932, ele também diz que o “desenho ruim” está incluso naquela primeira carta rasgada, e Derrida faz desconfiar também, como hipótese – advertindo: “a hipótese é também um subjétil, e o subjétil, uma hipótese de trabalho, como se diria também uma mesa de trabalho” (DERRIDA, 1998, p. 96) –, que o próprio rasgão, o maltrato sob o papel, é o “desenho ruim”. A operação cirúrgica obstetrícia sobre o subjétil é a inabilidade de Artaud, que não separa letra de desenho e de suporte.

Em 1946, Artaud diria ainda:

Esse desenho é uma tentativa séria de dar vida e existência àquilo que até hoje jamais foi concebido na arte, a dilapidação do subjétil, a inabilidade lastimável das formas que desmoronam em tono de uma ideia depois de ter por tantas eternidades estafado para reunir-se a ela. A página está suja e defeituosa, o papel amassado, as personagens

¹⁷ ARTAUD, 1978 apud DERRIDA, 1998, pp. 95-96.

desenhadas pela consciência de uma criança (ARTAUD, 1978 apud DERRIDA, 1998, p. 96).

A inabilidade de Artaud, performatizada pela dilapidação do subjétil, pelo seu maltrato das formas e do suporte, em nada se assemelham a uma falha técnica gerada por uma ingenuidade artística. Pelo contrário, a falha, o “desenho ruim”, é a performance do subjétil. Trata-se de uma estratégia, um contra-estrategema artaudiano de colocar aquilo que sempre foi margem denegada da Arte como parte dela. O subjétil – que é também o corpo de todo desenho, edificação, texto, etc. – deixa de ser tratado como lugar da representação para ser a instância de operação, a cena dele mesmo, que não precisa de história, de um *logos* regulador.

Nesse sentido, pode-se também suspeitar que “o desenho ruim” enviado a Renéville não acompanhava a carta, mas fazia parte dela mesma. Era uma operação pictográfica no subjétil, rasgado, maltratado e, ainda, *criptado*. Ainda permanece em segredo, pois, como suspeita, como subjétil que toda hipótese é, até essa mesma que acabei de enunciar, pode ainda trair, deslizar e não encerrar outra hipótese.

3.2 PICTO-COREOGRAFIA E INABILIDADE EM ARTAUD

*Podem me amarrar se quiserem,
mas não há nada mais inútil que um órgão.
Quando tiverem produzido para ele um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderemos re-ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será seu verdadeiro lugar.
Artaud, 19-?*

Retornarei um pouco no texto para o momento em que Derrida resolve deslocar, “torcer”, a palavra *pictograma* para designar o tipo de obra de Artaud¹⁸,

¹⁸ E aqui me parece pertinente usar essa noção sob rasura, entendendo que falar do *pensamento* de Artaud não se trata de uma noção de obra enquanto uma arquitetura acabada, mas sim um *corpus* desmembrado, subjétil também ele mesmo, ou seja, aquilo que pode ser chamado de *obra de Artaud*, mas que também pode escapar, trair a toda restituição.

“na qual a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta –, o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisória, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias” (DERRIDA, 1998, p. 46-47). A noção de pictograma pode ser uma importante pista em dupla ligadura para o sentido de atravessamento tão caro ao *pensamento* artaudiano e também aos trânsitos entre dança e filosofia que estou interessado em discutir.

Primeiramente, é preciso entender o sentido de *atravessamento*, tal como aparece nos escritos de Artaud, que vem, por sua vez, atravessado pelo *pensamento* de Van Gogh, formulado a partir da pergunta: “o que é desenhar?”. Em uma de suas cartas, Artaud, transcreve:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima, ao meu ver, lentamente e com paciência (VAN GOGH apud DERRIDA, 1998, p. 51).

Nessa passagem, Van Gogh já nos deixa escapar que o sentido de desenhar está para além da representação de uma forma. Desenhar enquanto atravessamento consiste no processo de minar lentamente, abrir para si na parede uma passagem entre “o que se sente” e “o que se pode”. Nesse sentido, desenhar torna-se um ato de, ao mesmo tempo, preencher espacialmente o suporte, fazê-lo sangrar, passar para o outro lado, repercutir sonoramente. Muitos gestos poderiam deslizar o sentido de atravessamento entre Artaud/Van Gogh, como perfurar, atravessar, fazer cratera, talhar, arrombar, martelar, coser, enfiar, enxertar, esburacar, falhar. Em todos eles, o atravessamento se põe como estratégia de certa teimosia às fronteiras, na insistência em permanecer num espaço indeterminado do “entre”, entendendo que todo grafo, toda marca, rastro sobre a pele, suporte, matéria, objeto, mais amplamente, sobre qualquer subjétil, desliza entre espaço e tempo. É justamente nessa relação entre *grafo* e *deslize* que o sentido de pictograma, o qual também é uma *picto-coreografia*¹⁹, irá ser lançado por Derrida, em múltiplos lances.

Um primeiro lance vem do deslizamento entre grafia e musicalidade em Artaud, como ressonância do atravessamento sobre o papel. Para Derrida, o grafo

¹⁹ A passagem entre pictograma e picto-coreografia será tratada mais abaixo.

seria todo gesto que dilacera o encerramento de tudo-aquilo-que-pode-ser-chamado, como um subjétil. Uma força arrombadora que lança a palavra para fora de si, para além de um sentido em si, podendo também ser o seu contra-senso, a resistência de um sentido como força de destruição para além da sintaxe, da gramática e da técnica. Esse gesto de dilaceramento e abalo, por sua vez, colocam as palavras, a letra, a marca sobre o subjétil, como possibilidade de sonorização, maneiras diversas de projetar-se no espaço [o lance], o que Artaud entendia como *entonação*.

Para Artaud, a *entonação* é a faculdade de se fazer música com as palavras, fazendo-as escapar para além de seu “sentido concreto”, para além da funcionalidade da linguagem; uma faculdade de “criar *sob a linguagem* uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias...”²⁰ (ARTAUD, 1978 apud DERRIDA, 1998, p. 54, grifo do autor). O recurso da entonação é de grande importância para um teatro que se pretenda expulsar *Deus* do palco, pois é um dispositivo de mastigação das palavras, da incorporação delas, fazendo como que o seu sentido seja sempre circunstancial, exterior a ela mesma, atravessando dentro e fora. A força de projeção no espaço faria então repercutir enquanto música, que para Derrida é uma força de penetração resistida pelo subjétil:

Da mesma forma que o som penetra o ouvido e o espírito, o ato pictográfico atinge e bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa. E a parte adversa, contra a qual se precipita tal força, é o subjétil. A partir daí a pictografia se torna, como essa música, a arte maior, aquela pela qual todo teatro deveria regular-se (DERRIDA, 1988, p. 55).

Nesse lance, a pictografia seria então uma arte que perfura ao mesmo tempo olho e ouvido, transcendendo, portanto, “a pintura que só sabe pintar” (Artaud). Sobre essa última expressão de Artaud que soa como certo tom negativo, Derrida destaca um primeiro paradoxo da pictografia em Artaud, pois

²⁰ E aqui podemos identificar os infinitos jogos de aliteração nas glossolalias de Artaud, como também nas desconstruções de Derrida que criam analogias entre sons de palavras fazendo o subjétil deslizar entre *subjectum*, subjetivo e *subject*, como também em projétil, míssil, *il* e além. Não só nesse ensaio, como em outros textos, o recurso do deslize da palavra pela sonoridade, pela múltipla possibilidade de entonação, como também a utilização de inversão de anagramas é sempre um recurso muito utilizado por Derrida para por a prova a dinâmica virtual dos sentidos, tal como uma performance do *forçamento* em seus textos que desafiam a todo gesto de tradução.

esse mesmo que se põe contra a pintura que só sabe pintar diz que a força de Van Gogh estaria justamente no fato dele ter sabido somente pintar “e nada mais”:

É assim que é o tom da última tela pintada por Van Gogh, ele que, por outro lado, jamais ultrapassou a pintura... Nada além de pintor, Van Gogh, e nada mais, /nada de filosofia, de mística, de rito, de psicurgia ou de liturgia, /nada de história, de literatura ou de poesia, /seus girassóis de ouro bronzeado são pintados; são pintados como girassóis e nada mais, mas para compreender um girassol natural, é preciso agora recorrer a Van Gogh...” (ARTAUD, 1978 apud Derrida, 1998, p. 60).

Mais adiante, Artaud diz que Van Gogh foi único na pintura que soube ir para *o outro lado*, soube atravessar o suporte, fazer a representação sair de si, reinventando a natureza: “Ele fez, *sob a representação*, surdir uns acordes, e nele encerrou um nervo, que não estão na natureza, que são de uma nature e de acorde nele mais verdadeiros do que os acordes e o nervo da natureza verdadeira” (idem, p. 61).

Nota-se, nessa última passagem, que o sentido de verdade empregado por Artaud abre uma brecha para se pensar que este dispositivo base de toda metafísica, a verdade, é uma invenção, uma operação sobre o subjétil. Para Artaud, Van Gogh inventa a verdade do girassol, no seu gesto de somente pintar e ao mesmo tempo ultrapassar a pintura.

Ou seja, o gesto de Van Gogh está para além da realização da forma sobre o subjétil e seria, portanto uma *força*. Para Artaud a força da pictografia – também do teatro, “se soubesse falar a língua que lhe pertence” – se dá justamente nesse paradoxo de somente pintar e ao mesmo tempo ultrapassar: forçar a passagem bombardeando a possibilidade de restituição das formas, não resistindo a elas, mas sim sendo irredutíveis às mesmas. Trata-se de forçar as formas, os signos, de modo a esvaziá-los, abandoná-los, sem lastimar. A pictografia enquanto *força* dilacera o sentido, não se deixa capturar pela forma, mesmo se, “já em seu nascimento, a forma tenda a roubar a força, a expropriá-la, a ‘seduzi-la e captá-la’. Podem-se queimar os suportes de papel, o papiro, os pergaminhos, as bibliotecas de subjétil, não se destruirá a força” (DERRIDA, 1998, p. 64).

O cálculo das formas pode até ser momentaneamente chamado, identificado, porém a força sempre irá escapar, será sempre transitória. Essa conjunção que nunca se encerra é também o pensamento da reinvenção do corpo

Artaud, ou melhor, da busca por um corpo que está sempre porvir, está sempre por escapar e trair e a todo tempo é captado, expropriado, roubado, perseguido, desviado e martirizado pelo nome próprio, pelo ser portador de um ser, de um eu, declarado como filho pertencente a uma família, a uma gênese que não lhe deixa escapar de Deus (de uma restituição à origem). Tal seria a doença do homem, sua patologia de nascença da qual não se pode quitar e é anterior a qualquer subjetividade, razão ou serdade: o corpo.

Não obstante, Derrida adverte:

Mas essa verdade é uma verdade da não-verdade. Não é, portanto, transcendental, mas sempre singular, ligada ao corpo do evento e ao evento do corpo. O corpo é isso. Essa não-verdade preside ao nascimento de tudo o que será legitimado na linguagem, isto é, na sociedade, sob os nomes de nome, ser, verdade, eu, deus etc. Quem quer que se submete, vê-se a submeter, *sem pensá-las em seu corpo*, a essas formas e a essas normas, acha-se assim *bem formado*, isto é, normatizado: normal. Trocou uma força por uma forma. Como tal sujeito “normal” é submetido à norma anormal dessa lei, a passividade, *patológica*, de seu corpo submetido assemelha-se à do subjétil (DERRIDA, 1998, p. 66).

Ou seja, o corpo expropriado desde nascença nunca se completaria em si e, portanto, nunca poderia ser uma verdade fixa e estável, a não ser uma verdade sobre a não-verdade, sua incondicional força: tudo o que se pode dizer, nomear, identificar, demarcar, arquitetar sobre o corpo será sempre provisório. Reverter o corpo a uma figuração de algo que se encerra nele mesmo é apenas uma inversão da força pela forma, como um *sujeito* normal – fruto de certa uma genealogia teleológica.

Como nos alerta Derrida, mesmo esse *corpo normatizado* estaria ainda assim *assujeitado* à lei do subjétil, “à passividade patológica”, de desde a nascença ser roubado, expropriado, lugar da traição. É nesse assujeitamento do sujeito, a expropriação irreduzível e incondicional do corpo subjétil, que o *forcener* a pictografia, o enlouquecer cada gesto, pode ser a ética do *pensamento* de Artaud. Uma ética do *outro* por vir – aquele que não se pode nunca premeditar, mas que ainda assim chega – de modo a devolver ao corpo e ao subjétil a sua loucura de nascença.

Derrida irá dizer mais adiante que a constituição de um corpo normatizado, convencido de sua normalidade e também da sua aceitação de carregar o nome próprio, tal como um deus, ser “convencido de ser deus” é em

primeiro momento ser convencido *pelo outro*, ou seja, apreendido dentro de uma língua, de uma cultura colonizadora. Nenhum corpo nasce em si devedor a *deus*²¹, mas apreende tal despesa desde o nascimento, quando recebe ali pai e mãe, e passa a ser interpelado a responder por um si. A neuropatia se fundamenta desde então, por ter que ser um “eu”, tornando o corpo, a força, desde sempre roubada, subtraída a ter que ser um “eu”, a ter que me fazer um uno, tal como *deus*, e prosseguir normatizado como tal. Este eu, que logo sou, está desde o início “convencido de ser um deus”, mas como bem alerta Derrida, convencido em primeiro lugar *pelo outro*.

Ademais, deus, essa força sombria que a tudo observa, pode ser chamado e responder por um eu, “como eu, sou eu”. É nesse jogo que transborda a lógica que Artaud irá dizer: “deus com seu verdadeiro nome se chama Artaud”. Para Derrida (1998, p. 67), essa “farsa sem farsa, [...] esse gesto violento e soberbamente irônico põe a descoberto a gênese da verdade, do nome próprio, do direito, da teologia etc. A sofisticada aparente dessa astúcia performativa é isso mesmo que maltrata a linguagem e a emprega nos desenhos”.

Artaud joga com a loucura gerada pelo próprio recurso do idioma, da possibilidade de um mesmo “eu” – essa junção de fonemas que é também um signo e marca de todo pensamento ocidental sobre a subjetividade – ser eu, Sérgio, como também ser eu, Artaud, Derrida e até mesmo Deus. Tal glossolalia não conta nenhuma história, e sim, faz jorrar nela mesma (pela explosão, bombardeio, entonação, detonação...) o nascimento enlouquecido ironicamente. “Daí a explosão do riso. Deve-se poder escutá-lo através das imprecisões de um supliciado” (idem).

O ser eu um deus ou deus ser um eu, ARTAUD, que poderia ser qualquer um e não somente ele, só pode ser pensado se for um nome, portanto, uma expropriação e uma dação desde a origem. O nome é dado e recebido, havendo assim, desde o nascimento, uma alteridade. Até mesmo o uno, deus, signo do signo, como verdade, mesmo que da não-verdade, se constitui nessa desapropriação do corpo desde a nasença, ou seja, se traduzido, se passado ao outro, se convencido ao outro, desde nasença. Não reconhecer esse processo impróprio do corpo – e do nome – é ter um corpo *bem formado*, normatizado,

²¹ Sobre essa noção de despesa de herança, telos, evocada pelo sentido de deus, ver a primeira parte da dissertação.

patologicamente perseguido e revertido a uma forma do uno. Para ter um corpo como força, seria preciso tratá-lo como desde sempre inacabado, irreduzível, entre o jazer e laçar, entre o que está fundado e o que está lançado, tal como um subjétil.

É pelo combate à normatização do corpo enquanto uma reunião harmoniosa entre as partes que as pictografias de Artaud performatizam o desejo de *atravessar* literalmente a pintura; maltratá-la, fazê-la estremecer desde o nascimento, como aquilo que pode ser excretado, ou mesmo lançado como excremento, livre de toda pureza e de todo *bem formado*. O pictograma atravessa como “um projétil, furacão, abertura” para além da representação e do sentido que se mantém: um forçamento por perfuração. Nesse sentido, sua força em cena quer fazer guerra com as palavras, impregnado nelas, destruindo e enlouquecendo a linguagem policiada que reina sobre os subjéteis, esquema que Derrida (1998), em seu ensaio, chama de *logomaquia*, que pode ser entendido também como o que foi chamado em outro momento de *logocentrismo*, que, em suma, diz respeito ao esquema cruel da metafísica ocidental de a tudo restituir ao logos, a necessidade de restituição a um logos e sua genealogia do bem.

Ora o que eu desenho
 não são mais temas de Arte transpostos da imaginação para o papel,
 não são
 figuras afetivas
 [...]
 nenhum desenho feito no papel é um desenho, a reintegração de uma
 sensibilidade extraviada...
 Ora o que eu desenho
 [...]
 São gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala
 inteira e que caga para a outra, que caga sobre a outra.
 perceber-se-á
 por meus desenhos canhestros,
 mas tão retorcidos,
 e tão destros,
 que dizem MERDA a este mundo.²²

Nessa passagem de Artaud, poder-se-ia inferir um duplo gesto de atravessamento: por um lado, a não restituição do pictograma por sua cena encetar uma “violência excremental”, uma expulsão compulsiva; por uma nova escritura de corpo que violenta e ataca o sujeito, a possibilidade de reunir um si, de retornar a um si mesmo. Essa é *logomaquia* que Derrida lembra ser “todos os lançamentos

²² ARTAUD, 19-? apud DERRIDA, 1998, pp. 91-92.

acalmados, inertes, mortificados, supostos, hipotecados, todos os suportes e substratos que dão sua objetividade teimosa ao subjétil, todos os efeitos da inabilidade sexual de deus” (DERRIDA, 1998, p. 92); e por outro lado, a performatividade de Artaud, de seu traço retorcido, canhestro, que são a própria MERDA lançada, cagada para/sobre a outra inabilidade, “emerdando este mundo, suas normas, seus valores, suas expectativas, sua Arte, sua polícia sua psiquiatria: numa palavra, seu direito” (DERRIDA, 1998, p. 92).

Os pictogramas de Artaud dizem MERDA a toda soberania e autoridade sobre o bem falar, o bem escrever, o bem desenhar etc. O dizer MERDA expulsa, mais uma vez, deus da cena. Lança deus e toda a genealogia do bem para fora, não deixando nenhuma instância de direito autorizar, policiar, regular ou reunir a si.

Porém, como ainda aponta Derrida (1998, p. 93), “o subjétil foi constituído nesse mundo e na história tradicional de sua Arte como um excremento mesmo: o que não faz parte do corpo próprio da obra encontra-se abaixo dela, exergo, matéria exterior e parergonal, que se pode deixar às vezes cair”. Ou seja, lançar a merda sobre o subjétil é tornar-se parte dele, merda sobre a merda, da merda para merda. Nesse gesto sem atraso, a inabilidade de Artaud torna o subjétil, o excremento, parte da obra. O fora, o suporte, o receptáculo é o dentro. Assim como o lançado é o vazio, a receptividade absoluta, a falta sem passado.

Todas as formas que maltratam o subjétil perfazem o atravessamento – o desenho – como o lançamento para fora. Se o corpo é a instância da exterioridade radical interdito desde a nascença, em Artaud, é performatizado pela inscrição sobre a pele da MERDA lançada ao mundo. Para tanto, o seu “desenho ruim” – como ele mesmo o chamou em 1932 – enceta a força *sobre* o subjétil, esburacando, sangrando, reconstruindo, cicatrizando. O seu gesto desgovernado, canhestro, quer enlouquecer o subjétil fazendo atravessar o suporte, obliquamente e lentamente²³.

A “inabilidade” do gesto de Artaud está longe de ser uma falha técnica de um artista pueril. Pelo contrário, ela performatiza a impossibilidade do grafo – do

²³ Importa destacar que a *loucura* de Artaud – no sentido que desconstrução de Derrida propõe sobre o gesto de *forcener* enquanto uma força de extração e nascimento – sobre o processo de inscrição na pele chega ao limite de, por muitas vezes, ele literalmente perfurar o suporte, martelá-lo com instrumentos pontiagudos, por vezes queimando, rasgando, destruindo parte de suas missivas. Tal *loucura* enceta sobre a pele a cripta de seus *sortis*, bombardeando, literalmente, perturbando toda possibilidade de recepção e encerramento de sentido.

traço – em obedecer à lei convencional do sentido, da referência, da representação. O desenho de Artaud aparece como uma espécie de torção que desestabiliza toda sintaxe, inscrevendo o arrombamento não somente nas formas desenhadas como também na “letra escrita” reivindicando a sua força enquanto corpo subjétil, reservando assim um certo dinamismo ao pictograma, como uma picto-coreografia.

O gesto coreográfico nos pictogramas de Artaud é assinalado por Derrida como mais um recurso de maltrato da linguagem a partir do poder da *sinovial* do grafo: sua capacidade de escorregar, deslizar, passar por muitas palavras, grafemas e ainda permanecer na passividade, como o poder de um *mesmo eu* ser outro (Eu, Sérgio, Derrida, Artaud, Deus). Quer-se entender a letra ainda como louca em si, um grafo traidor dissimulado que ao mesmo tempo parece deixar a força tomar forma e é também um dispositivo profano de contra-estratagema.

A *sinóvia*, líquido viscoso que lubrifica as articulações do corpo, põe na cena da escritura a possibilidade de se reunir e mobilizar pelo deslize, pelo atrito do encontro. Enlouquece toda sintaxe e gramática, ou melhor, a normatização do corpo bem formado, pois possibilita o mover, saindo de toda estabilidade. Mesmo que o corpo esteja estruturado, organizado em partes anatomicamente calculadas, a *sinóvia* é a instância da não estância do corpo, da sua possibilidade de desorganizar, torcer, distorcer, pular e amortecer.

A *sinóvia* na escritura é, portanto, um articulador coreográfico que pode desestabilizar os sentidos pela mera associação de grafemas. Derrida usa como exemplo as possíveis coesões de uma mesmo grafema, *TR*, que pode a um só tempo organizar, reunir e projetar, lançar para fora o sentido: “*leTTRe* [letra] como o *ÊTRE* [ser] do *auTRe* [outro] na verdade de sua *ÊTRETÉ* [serdade]” (DERRIDA, 1998, p. 101). O deslizamento da *TR* feito por Derrida nessa passagem, performatiza a exterioridade radical – a alteridade – como incondicional a arquitetura de toda verdade desde sempre lançada, mesmo a do ser. Nem mesmo o *Ser*, digno de sua autenticidade, pode escapar ao movimento oblíquo e sinovial do outro. Assim, a *TRavessura* de Derrida, que faz deslizar o grafema *TR*, ao mesmo tempo em que aproxima, abala certos referentes de uma genealogia do pensamento ocidental pela própria instabilidade da produção de sentido: inscrevendo *sobre* a pele da sua possibilidade de articulação – a letra, o excremento externo. A coreografia, em sua potência sinovial, radicaliza a

virtualidade da produção de sentido, pulverizando todo limite entre fora e dentro, espírito e substância. A força não está na mera justaposição de grafemas, como mera colagem de passos. É o deslize que se faz a dança enquanto subjetilidade e forcenimento do pensamento, capaz de perturbar toda identidade, pertencença, soberania e retomada do mesmo.

A *letra sinoviada* performatiza assim encenação receptiva do subjétil, sendo ao mesmo tempo o lugar da ação como possibilidade da ação [parerga/ergon]. Nesse jogo poderia se dizer que o *pensamento coreográfico*, em sua impropriedade de subjétil, é um *pensamento* de travessura, mas também de través, da travessia, da tração e do trabalho, como também é a instância do trauma, do trânsito, do tráfico e da tradução. “TR” pode estar em qualquer lugar, seja pela fonia ou fenômeno visível, entre olhos e ouvidos, sem a nenhum deles pertencer ou deixar-se capturar completamente. É nesse gesto de *malTRatar* a língua, que o gesto de Artaud – onde o TR aparece invertido em seu próprio nome, portando ainda aRTe e maRTelo (“MARTAU”, em francês) – pulsa, arrastando a força para fora, sem ser um ser [ÊTRE] e ainda deixando escapar, *trair* e ir além.

Nada de hierarquia de princípio, mas outra força de arrastamento pulsional. E o momento da *articulação* é marcado nesse desenho que poder-se-ia analisar como uma geração às avessas, a geração do ser do corpo a vir de través, visto *de través*, a degenerescência do corpo subjétil, a decomposição do ser lábil, dócil, dútil. A *sinóvia* torna possível uma boa articulação. A palavra vem de Paracelso, reúne, mantém vida e em suspenso tantos germes e semas em seu óvulo que fazer uma síntese aqui só iria pecar por omissão, uma análise também. Sinóvia designa o líquido que lubrifica as articulações e permite, por exemplo, que “roda que roda na rótula enquanto o ser no lar escuro de sua sinóvia far-se-á. E onde está a sinóvia? Nesses glóbulos explodidos do corpo, que toda alma mantém suspensos em seu vazio para com eles bombardear os átomos de um ser que não existe” (DERRIDA, 1998, p. 104).

Os deslizes podem ser por múltiplas articulações e múltiplas direções, aproximando nuca de calcanhares, joelhos de cotovelos, invertendo toda estrutura e fazendo o corpo dançar às avessas. A dança se faz assim como um contraestratagema frente à anatomia, a organização do organismo que é também a instância da língua e até mesmo da gramática. Eis a sua força: a subjetilidade dança; pare como renascimento; é também um lance, uma expulsão; maltrata a língua; arrasta-a para fora, até a pele. “Isso pressupõe um outro trabalho, um outro apocalipse, um outro martírio, um outro sofrimento” (Derrida, 1998). Eis também

o porquê, desde que se deu conta, em 1939, Artaud nunca mais escreveu sem também desenhar – sem também atravessar o subjétil, e reverter seu *pensamento* à travessura/travessia dos pictogramas/picto-coreografias.

Os escritos, as marcas sobre o subjétil, em Artaud não são traduções figurativas de seu discurso nem de seus temas. São línguas simultâneas, o exercício da língua enquanto corpo, subjéteis maltratando o subjétil, misturando-se a ele, fazendo-o jorrar, pulsar e expulsar, compulsivamente. Talvez, poder-se-ia ainda dizer que a performance do subjétil e o seu enlouquecimento de nascença são a tradução da tradução enquanto lançamento que dá vitalidade a todo texto²⁴. E, assim, o sentido dos pictogramas de Artaud desde o nascimento está lançado ao outro em dissonância, o absoluto outro em mais de uma língua – não podendo mais dissociar música, teatro, pintura, desenho e dança –, permanecendo como cripta passada por muitas mãos, mas que permanecem em segredo.

3.3 TRAIÇÃO E *OUTRA* ÉTICA

Se o subjétil é a instância do arrombamento entre fora e dentro, é a loucura de nascença do ser sem ser, qual pergunta faz jus à sua im-propriedade? Seria pertinente perguntar “quem é o subjétil”, ou, “o que é o subjétil”? O subjétil é da ordem de um quem ou de um quê? É possível diagnosticar o subjétil, a fim de determinar sua passagem, “identificá-lo” e “encerrá-lo” num pensamento filosófico?

A partir do ensaio derridiano, poder-se-ia dizer, talvez, que toda pergunta sobre o subjétil permanecerá adiada, ou respondida *a demeure*, pois ele [o subjétil] é anterior ao ser e à capacidade de um ser proferir uma pergunta sobre o ser. O subjétil também escapa à sujeição de um sujeito e ao mesmo tempo deflagra a sujeição do sujeito a ter que se ter um sujeito, não oferecendo uma resistência de contraposição. Sua resistência é passiva, deixando-se por vezes dar forma a força, sujeitar-se a uma pergunta e até mesmo responder, mas sempre evasivamente. Até mesmo a conclusão de Thévenin, de encerrar a exasperação do subjétil como um desenho ruim que fora quitado da carta de 1932, ela mesma, é

²⁴ Tal como desenvolvi o sentido de tradução da tradução na primeira parte da dissertação.

somente uma suspeita – que como subjétil – permanecerá em suspeita. Quem fora “este” ou “aquele” capaz de trair Artaud? Como subjétil, toda resposta poderá ser formulada, operada, lançada e, ainda assim, o subjétil, em sua *subjetilidade* de ser a força do outro, sempre escapará.

A identificação de um “quem” quer fundar uma individualidade baseada na assinatura do nome próprio do subjétil. Quer-se assim, restaurá-lo a uma genealogia, como pai e mãe que de direito pode instituir um nome, dando a ele um sujeito, a dinâmica de um sujeito capaz de reunir e dar forma à força, de maneira autônoma e soberana. No entanto, como já vimos sobre o subjétil, o seu enlouquecimento de nascença performatizado pelos pictogramas de Artaud faz resistência a todo controle, polícia e direito. Nesse sentido, é preciso deixar o subjétil escapar à redução do sujeito, a ter que se anunciar como um “quem”. É preciso afirmar a *sinóvia* do subjétil, seu poder de articular e escorregar, o que me leva aqui a mais um rápido e necessário desvio.

É preciso, mesmo que brevemente, lembrar a problematização de Derrida sobre o “quem” em outro texto, *Eating well, or the calculation of Subject* (1991), uma entrevista concedida a Jean Luc Nancy, que faz parte de um compêndio organizado a partir de diversas discussões a fim de responder a pergunta “quem vem após o sujeito?”. Tal formulação tenta assim demarcar um processo evolutivo do pensamento ocidental, um gênese comum evolutiva, e seu esquema violento de superação, o qual Derrida pretende escapar, resistindo desde o começo da pergunta ao passo que a acolhe para abalar a sua força.

Ao invés de responder a pergunta do “quem vem após o Sujeito”, Derrida a desconstrói deflagrando como seu enunciado já pressupõe um “que” a ser respondido. Deve haver um quem posterior, assim como houve um quem anterior, o sujeito. Entretanto, ele irá mostrar ao longo da entrevista que nem mesmo o “sujeito” já esteve propriamente demarcado para depois ter sido liquidado, dado fim, e agora ser salvo por um grupo de pensadores a fim de fazê-lo justiça, mantendo a mesma genealogia de filiação: quem o sujeito pariu?

Buscando escapar a tal esquema, Derrida irá lembrar que o movimento que ao longo dos anos vem sendo identificado como uma desconstrução do sujeito, ou melhor, como um desvio do projeto metafísico do sujeito – que além de ser atribuído ao seu nome, reúne outros pensadores como Nietzsche, Freud, Lacan, Althusser, Foucault, Heidegger, entre outros –nunca pôs fim ao sujeito. Ao

contrário, a geração de tensão sobre o sujeito, na sua pele, encadeou o seu processo de deslocamento absoluto, sua disseminação entre muitos lábios. É esse processo de *referir-se a*²⁵, mesmo que para deflagrar a sua ausência ou fraqueza – que se engendra a sua metafísica da presença.

Nesse sentido, nem mesmo o sujeito fora antes algo em si para reivindicar-se agora seu passado e seu futuro, o “quem” veio antes e depois, a fim de homogeneizar a sua referência. Como alerta Derrida:

Nunca houve O Sujeito para quem quer que seja, era isso que eu queria dizer a princípio. O sujeito é uma fábula, [...] mas a concentração nos elementos do discurso e da ficção convencional que essa fábula pressupõe não significa que nós paremos de falar dele seriamente (ele é mesmo sério)... (DERRIDA, 1991, p. 102).²⁶

Responder ao quem, nesse contexto, é assinar o encerramento do sujeito, mas isso não quer dizer que não se possa falar sobre ele, sobre algum ele, que demarque uma diferença. Derrida quer pensar, portanto, uma possibilidade de falar sobre, sem necessariamente determinar a individualidade de um “quem”, mas sua singularidade, a afirmação de um “sim, sim” que transgride a língua, a marca. Pensar no *sim, sim* “responde mesmo antes de ser capaz de formular uma pergunta, que é responsável sem autonomia, antes e diante de toda possível autonomia do quem-sujeito etc. A relação com si mesmo não pode, nessa situação, ser outra que não de *différance*, isto é, alteridade ou traço” (id. p. 100).

Ou seja, antes mesmo que uma pergunta possa tomar forma, e uma responsabilidade seja daí criada, há instância sem estância capaz de acolher e lançar a pergunta que diz sim. Há uma instância sem governo, anterior a lei, mas que é possibilidade da lei, a qual instaura uma responsabilidade antes e diante ao poder de decisão do quem-sujeito. Um primeiro sim já é dado pela recepção absoluta, o poder perguntar, e um segundo sim é demarcado pelo dirigir-se ao outro, mesmo que a resposta seja um “não”. Entre o lançar e ser lançado, a abertura ao outro, como também a vinda do outro, para Derrida, perfaz outra responsabilidade, *outra ética*, que escapa a qualquer eleição de um que ou quem, de um cálculo sobre a responsabilidade.

²⁵ O *referir-se a* foi também tratado na primeira parte da dissertação como a força do *monolinguismo do outro* que interdita a possibilidade de captura, de apropriação da língua.

²⁶ Todas as traduções são minhas.

A responsabilidade carrega em si, e deve fazê-lo, uma desmedida essencial. Ela não se regula nem pelo princípio da razão, nem qualquer outra forma de prestação de contas. Diria que, entre outras coisas, o sujeito é também um princípio de calculabilidade – na política (...), no direito (...) e na moral. O cálculo é preciso e eu jamais me opus ao cálculo, você sabe disso, a reticência condescendente da altivez “heideggeriana”. Porém, cálculo é cálculo. E se eu falo com tanta frequência do incalculável e do indecidível, não é por pura predileção ou para neutralizar a decisão, pelo contrário: creio que não há responsabilidade nem decisão ético-política que não tenha de passar a prova do incalculável ou do indecidível. Senão, tudo se reduziria ao cálculo, ao programa à causalidade ou pelo menos o “hipotético imperativo” [fazendo referência ao imperativo categórico de Kant, que já reserva nele mesmo um certo grau de ficcionalidade pela presença do “como se”] (DERRIDA, 1991, p. 108).

Proteger a alteridade contra o quem não é apenas um imperativo teórico. É uma ética irreduzível. Todo falar sobre o outro só pode fazer justiça a ele desde que seja irreduzível, reservando a ele a reticência indecidível resistente e ao mesmo tempo passiva a toda subjetivação, “interior-idealização” daquilo que desde sempre esteve fora de si como um louco, mas que pode escapar ao projeto. É nesse sentido que a ética do duplo sim é própria à dinâmica do subjétil, a subjétilidade do subjétil, a seu pensamento de pulsão sinovial. O subjétil pode ser chamado e traído. Ele pode ouvir o chamamento, responder a ele e mesmo assim escapar ao que foi projetado, formulado, calculado. Sim, sim! Ele pode traí-lo! Tal é sua perturbação, sem se queixar de pai ou mãe.

Em *Enlouquecer o Subjétil* (1998), Derrida irá dar uma pista quanto a perturbação da genealogia, lembrando a androgenia do subjétil desde a palavra que porta tanto uma estrutura *sub*, geralmente atribuído ao feminino – ao que recebe, que é o lugar do parto, jacente –, quanto *il* [ele] – o ejaculado, projetado. O subjétil que aparece em três citações em Artaud é capaz de aceitar a todas as formulações sobre ele, dizer “sim, sim” a todas as perguntas e respostas, fazer a todas elas e ainda deixar jorrar. É pai-mãe, mas também filho, “a progeneritura, os seres que é projeto, procriado, o que é lançado de lá” (DERRIDA, 1998, p. 109).

A palavra subjétil como subjétil, “sou eu”, a possibilidade de nomear, extração da ipseidade e sua possibilidade de grafar, o poder dizer eu, e também do tudo poder dizer, que desde aqui, desde o instante de seu re-nascimento, nessa escrita que eu opero sobre sua pele, é desapropriado, expropriado, lançado para fora, enlouquecido. O começo do aqui jaz. Essa é a condição perturbadora do poder-qualquer-coisa, que é também a possibilidade do poder e do desvio. Mãe,

pai, filho, e eu também, subjétil. A matéria e a forma das formas, o suporte e a superfície, a representação e o irrepresentável, “o subjacente e todo etcetera como lugar de incubação universal... a *preocupação absoluta*, o que traz tudo em gestação, gera tudo e pare tudo, capaz de tudo” (ib., p. 110).

Tal preocupação absoluta aparece aqui como a ética anterior ao sujeito, à artimanha de um sujeito capaz de formular a pergunta e de responder, ou ainda capaz de formular e pressupor uma resposta para poder lhe opor um réplica, como um “que?” e um “quem?”. O subjétil seria anterior ao “que” e ao “quem”. Ele é toda a performance de todo outro, de toda possibilidade de queixar-se da traição, de uma negativa, do que pode escapar e jamais chegar completamente. É a espera do que nunca chega e que não pode ser um sujeito, tal como o próprio esperar que exaspere pela falta e ainda permanece ali sem encerrar²⁷.

Em suma, tudo e qualquer coisa, de modo que não há mais sentido, principalmente loucura a perguntar “quem é?”. Pode-se até perguntar, perguntar-se “o que é?” “É que?” Não, não é nada, nada que seja, nenhum ser determinado, já que isso pode assumir a figura determinada do que quer que seja. Transcendência do Outro – e do Um. Para além do ser, *epekeina tes ousias*: “Eu sou um e não numeroso”, diz Artaud, mas também o subjétil. Eis em que ele exaspera, e ela também, eis em que o que se chama de subjétil começa a invocar os gestos, e a gestação e a gesticulação mais contraditórias (DERRIDA, 1998, p. 110).

Eis a condição desviante do subjétil como o Outro. Sua pictografia em Artaud ao mesmo tempo transforma-o – *desenha-o* – para além de toda negatividade, escapa no pulso do “sim, sim” – o todo etcetera, como chamou Derrida – passando compulsivamente de outro a outro, expulsando toda relação, por mais íntima que seja, até mesmo a relação a si mesmo, à incondicionalidade da alteridade. Operar sobre o subjétil é, portanto, uma ética do por vir, do *fora do senso*, do fora de si de toda subjetividade de um referente que ao mesmo tempo violenta e faz nascer à cena e o acontecimento. A loucura perturbadora do subjétil é a ética do outro, que nasce da traição incondicional e a ela se atribui a sua cena.

Nesse sentido, alerta o Derrida:

²⁷ E um outro desvio poderia ainda fazer em referência a encenação de Vladimir e Estragon em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Becket, que permanecem ali esperando o outro que nunca chega, mas é desde sempre o estado de espera. Godot, talvez seja, então, mais uma figuração do subjétil, a performance do outro.

As figuras [de Artaud], portanto, não são o próprio subjétil, se pelo menos tal coisa existisse. O subjétil nunca é literalmente o que é. Fala-se dele sempre por figuras. Todos pensam talvez que, forçando um pouco a coisa, há muito tempo lhes conto a história do subjétil, e de seu calvário em suma, com suas três estações. Não, o subjétil não tem história. Ele é o que não tem história, mesmo que seu nome tenha uma, porque ele existe com esse nome. Ele é em todo caso o que é *feito para, destinado a* não ter história. A história, outros diriam o mito, recita apenas seus tropos, permutação interminável de suas figuras (DERRIDA, 1998, p. 116)

Nessa passagem, é preciso destacar o grifo meu sobre o sentido de força empregado mais uma vez, o qual Derrida indaga, em nota de roda pé: “*terei forçado as coisas?*”²⁸, para, logo em seguida, declarar: “*deve-se forçar realmente*”²⁹, afirmando assim a sua ética-política frente ao subjétil. Deve-se *forcener* – em toda sua multiplicidade decompositiva – o subjétil.

Ou seja, suas figuras – as de Derrida³⁰ – atuam enquanto força sobre a pele, ou como ele mesmo diz, são as figuras de uma “operação cirúrgica” que deixa ainda a loucura do subjétil permanecer (DERRIDA, 1998, p. 117). Tal cirurgia derridiana, traço de sua ética-política, é operada em múltiplos gestos, também performatizados nos pictogramas de Artaud – *sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar, costurar*. Para cada verbo, Derrida destaca um duplo e não-dialético valor, como um glossário da cirurgia desconstrutiva do subjétil. Para além do quem é o subjétil ou o que é o subjétil, Derrida diz “eu podia...”³¹:

- a) **Eu podia... sondar:** 1. Golpe de penetração no subjétil, ação tanto agressiva, no sentido de romper e inferir sob a epiderme, quanto transgressiva, no sentido de mergulhar, aprofundar-se nele. 2. No sentido de acentuar os rastros da passagem do subjétil, desde as cartas de Artaud e os possíveis deslizos de tradução, realizando, destarte, um diagnóstico. Poder-se-ia apontar, assim, com um

²⁸ Nota 80 (DERRIDA, 1998, p. 139).

²⁹ Idem.

³⁰ É assim que ele nomeia seu gesto de escrita *sobre* o subjétil: “as figuras... que eu podia” (DERRIDA, 1998, p. 116).

³¹ Importante observar esse pretérito imperfeito que conjuga o verbo “poder”. Dizer eu “podia”, afirma que algo aconteceu recentemente, mas ainda não está totalmente concluído. Ou seja, cada golpe da operação cirúrgica foi feita, mas não totalmente realizada. Cada gesto é portanto incompleto, insaturado, tal como a subjetividade do referir-se ao subjétil.

instrumento, “recusando-se ou expondo a inércia de um corpo doente é aprestar-se para tratá-los para seu bem a partir de sua verdade”³².

- b) **Eu podia... talhar:** 1. Gesto de partir, trinchar, recortar e pôr em pedaços, com auxílio de equipamentos como tesouras, dissecadores, facas, entre outros. 2. O ato regenerador retirando aquilo que há de excesso ou que prejudica o crescimento: “(...) desbastar, rejuvenescer, devolver o vigor a uma árvore ou a um membro, salvar em suma, física e simbolicamente, sair em socorro de sujeito ou de um objeto”³³.
- c) **Eu podia... raspar:** 1. Gesto de provocar a pele, aquilo que recobre o objeto. Nesse gesto há tanto um risco de fazê-lo sangrar, querê-lo mal, quanto há um ato de purificação, apagando o que está escrito para se escrever outra vez. 2. Ao raspar, também dou acesso àquilo que está por debaixo da superfície dissimulada e asfixiada, “enterrada sob o depósito”, sendo, portanto, um gesto de purificação, polimento, para poder reescrever outra vez, desnudando o suporte.
- d) **Eu podia... limar:** 1. Mais um gesto de cortar só que de uma forma diferente, sempre por atrito e obliquamente. 2. É também um polimento, através do qual se retira as excrescências inúteis, no sentido *salvar a verdade do corpo* – que como já disse acima é desde sempre uma não-verdade.
- e) **Eu podia... coser:** 1. Furar com agulha ou algo pontudo, penetrando e furando a pele. 2. Fechar as feridas, para cicatrizar. “Faço passar o fio que repara, reúne, mantém juntos os tecidos; ajusto a vestimenta que, recobrando a superfície do corpo, esposa-a em sua forma natural, revela-a ao cobri-la. Ainda a verdade” (DERRIDA, 1998, p. 118-119).
- f) **Eu podia... descoser:** 1. “Desfazer e fazer toda a operação anterior às avessas, mas essa já é o inverso de si mesma”. Derrida lembra o movimento de ida-volta, como um *double bind*, mantendo o estágio mutação do próprio corpo. 2. Pois descoser é também despir e desfazer a vestimenta, já que “os seres nunca tiveram um corpo

³² Ibid, p. 117.

³³ Ibid, p. 118.

próprio e foi sempre o que lhes ensinei...” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 119).

- g) **Eu podia... esfarrapar:** 1 Mutilar, por em pedaços, trinchar, ferir o corpo inimigo com a ajuda de um instrumento cortante. 2. Na concepção de um cirurgião, esfarrapar é um corte *inábil* – e aqui poderíamos fazer analogia com a inabilidade dos desenhos de Artaud – que deixa fiapos e desmedidas nas pontas. Como uma rasgadura de papel, que não tem seu corte tão polido.
- h) **Eu podia... costurar:** 1. Tem ambivalência direta ao *coser*, porém, Derrida ainda lembra que alguns dicionários só trazem o verbo no particípio passado, “costurado”. Recorrendo ao infinitivo, Artaud teria bem marcado um outro sentido para o verbo. Uma atividade incessante de “cobrir o corpo de cicatrizes”.

Ter o corpo costurado é poder mostrá-lo coberto de vestígios, as cicatrizes de golpes e feridas. Mas ‘cobrir de cicatrizes’ pode querer dizer ao mesmo tempo multiplicar os golpes e ferimentos e os gestos de reparações, suturas e pensos que pertencem ao tempo de cicatrização. A cirurgia faz os dois, sucessiva ou simultaneamente (DERRIDA, 1998, p. 122).

Derrida, ainda explicando sobre o gesto de costurar, nos esclarece sobre a perseguição da verdade *sobre* o subjétil, no sentido de agir sobre ele, em sua pele insaturando o corpo de cicatrizes. Verdade aqui não é tratada como uma essência já dada, mas sim como uma perseguição irreduzível, que não define nenhum “que” assegurável. A iminência de forcener o subjétil, portanto, não se apoia numa observação passiva sobre a verdade, mas, sim, num processo de intervenção sobre ela, que, contudo, faz o subjétil escapar. Isso se deve ao próprio caráter indecidível do subjétil e seu poder agregador de a tudo receber e aceitar, com um fundo sem fundo, indeterminado.

Nesse fundo indeterminado, o subjétil não se deixa nem tomar, nem figurar, nem determinar, não se deixa terminar. Ele é infinito mas enquanto matéria indeterminada, é um “mau infinito”, teria dito Hegel, um infinito negativo, um indefinido. Um infinito mau traduziria Artaud, um indefinido maligno, obscuro, trabalhado pelas forças do mal que ele representa, habitado pelos subpostos e pelos súcubos que ele banaliza sob a neutra superfície. Não parece jamais ser ele mesmo, somente por figuras interpostas. (...) É preciso, portanto, acabá-lo, determiná-lo para livrar-se dele. É preciso acabar

com o subjétil. E para isso determiná-lo, analisá-lo fazendo sair de si. Que se torne enfim alguma coisa ou alguém! Que ele porte seu nome, seu nome próprio! É preciso acabar com o julgamento de deus de todas as teologias negativas, e pôr fim a isso com suas próprias mãos. Cirurgicamente, pictograficamente (DERRIDA, 1998, p. 122).

O trabalho incessante sobre o subjétil reafirma a conjugação da operação cirúrgica de Derrida no pretérito imperfeito, “eu podia”, que se tensiona com “há sempre uma camada a mais”. Ou seja, a operação sobre o subjétil evoca uma ética de outra ordem, que nunca se deixa “totalizar na unidade sistemática do terreno, não tem suporte final sobre o qual repositar em ordem” (DERRIDA, 1998, p. 125). A subjetilidade do subjétil sugere outra postura sobre “o que se chama verdade”, entendendo esta desde sempre impura, sendo ela própria efeitos de passagem ao outro (traduções de traduções).

Entre deslizos, golpes, atravessamentos e traição, a verdade, que se diz digna de nome, é somente um efeito em estado de promessa da alteridade radical: uma brisura irreduzível de conceitos, argumentos, livros, metáforas (o caroço, o intocável, o indizível...), anedotas, camadas sobre camadas que lançam à escritura à incondicional abertura do outro, o “sim, sim”. Tal ética-política da desconstrução, diz respeito ao lançamento, ao *para além*, à impossibilidade de alcançar “a coisa mesma”, pois até essa “se furta ao jogo de significantes pelo qual a assim chamada coisa real é significada em primeiro lugar” (CAPUTO, 2002 in DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 29).

A traição dada pelo deixar passar do outro ao outro, é, *na verdade* (com todas as dobraduras que essa afirmação pode deixar escapar), o amor pelo corpo intempestivamente febril, que suplica o retorno do outro – aquele sempre inacessível que nunca está em si, e em sua inteireza, jamais se furtará a captura, sendo somente passagem. Um amor *para além das coisas mesmas*³⁴, para além do que parece real e estável; um amor pelo deixar ir, pela abertura incondicional, pela cratera e risco que é tentar aproximar-se do outro, operar cirurgicamente, trabalhando sobre sua pele, mas sem nunca confundir-se com ele. Todo dizer é desde já uma traição.

³⁴ Faço referência ao título do texto de John Caputo, *Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida* (in: DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 29-48), onde o autor sugere o amor de Derrida pelo *Outro* como a impossibilidade de amar *as coisas mesmas*, um amor para além do realismo e da fenomenologia de Husserl.

O que³⁵ pode *querer dizer* muitas coisas: submetido a essa agressão amorosa, a essa cirurgia assassina e reparadora, ele sofre em silêncio, ele tem a força, esse suporte, de tudo suportar sem se queixar, é um subjétil estoico. Ao menos que, suporte impassível, indiferente a todas as figuras que se recortam nele, sobre seu próprio fundo, ele não sofra de forma alguma. E nada tem a dizer, nada a redizer. Ele não quer dizer nada. Matéria inesgotável de tudo o que se diz ou se desenha, ele mesmo nada tem a dizer. A menos ainda, terceira hipótese, que o goze em silêncio! Se ele não se queixa nunca, é que não tem de se queixar! A manipulação o faz gozar em silêncio mas até o êxtase. O orgasmo do subjétil atingiria seu acme, no momento do parto útero-fálico, tanto quanto no insuportável coito pai-mãe. Ele *goza e pare* ao mesmo tempo, tantas boas razões para não se queixar (DERRIDA, 1998, p. 123).

O gozo em silêncio, o nada a dizer e a passividade sem *assujeitação* nem a um que nem a um quem – frente a um mundo, de MERDA, diria Artaud, domesticado pela razão, pela autonomia e pela soberania – é o que exaspera no subjétil. *Eu podia...* depositar sobre ele todas as formas e nada iria conter a sua força traidora, a sua ética dissimulada de deixar cobrir-se e ainda permanecer em silêncio. Ao mesmo tempo, é o silêncio que motiva a todo falar, a manutenção da tensão e a tentativa de ruptura do segredo. Porém, como bem alerta Derrida, o segredo do subjétil não é um caroço o qual será um dia alcançado, mas é a própria espera pelo que nada quer dizer e ainda assim, provocado a um falar *sobre ele*, impregnado nele, fazendo-o ao mesmo tempo jorrar e parir camada sobre camada, num movimento irreduzível de afirmação do “há sempre uma camada a mais” (DERRIDA, 1998, p. 125).

³⁵ Grifo meu.