

ASPECTOS DO SUPLEMENTO DERRIDIANO

Luciana Abreu Jardim

Não cozerás o cabrito no leite da sua própria mãe.
Êxodo 34, 26

Neste trabalho analisaremos aspectos da noção de suplemento em *Da gramatologia*, de Jacques Derrida. Tal noção, assim como as demais noções propostas pelo filósofo, apresenta-se disseminada na obra *Da gramatologia*. Para apreendê-la – e pode-se recusar qualquer intenção de interpretação totalizante da obra de Jacques Derrida –, um caminho possível é eleger alguns fios temáticos que se entrelaçam a temas centrais de seu projeto de desconstrução.

Inicialmente, retornaremos a uma breve descrição da noção de diferença (*différance*), central para o acesso à obra deste autor, uma vez que se liga a outras referências conceituais por ele elaboradas, sendo anterior ao tema que será o eixo de nossa investigação. Na sequência, mostraremos algumas passagens do texto *Da gramatologia* nas quais a noção de suplemento se constrói para além do vínculo interpretativo com outros autores comentados pelo filósofo, tais como Rousseau e Lévi-Strauss, de forma a ganhar espaço teórico no conjunto derridiano. Na terceira parte, que ocupará a maior parte de nossa investigação, apontaremos para outros temas centrais que se misturam ao suplemento, com a finalidade de marcar as suas características difusas. Localizaremos, em seguida, um crucial mediador para a configuração da noção de suplemento em *Da gramatologia*, procedimento que nos levará a um campo de estudos ainda pouco explorado pela Filosofia e que pode ser classificado no âmbito da crítica literário-filosófica.

Nota sobre a diferença

Segundo Derrida, a diferença não é uma palavra ou conceito; em contrapartida certa estratégia conceitual desenha-se, por uma série de negações que ganham o *status* de conceito filosófico, a partir dessa recusa incomum na história do pensamento filosófico, na medida em que permanece em domínio de discussão, figurando entre conceitos filosóficos: “Ainda que ‘diferença’ não seja nem uma palavra nem um conceito, tentemos não obstante uma análise semântica fácil e aproximativa que nos conduzirá ao acesso daquilo que está em jogo” (1991: 38). Apesar do difícil acesso, alguns sentidos são elencados pelo autor tendo por base a herança do verbo diferir. Há dois sentidos que precisam ser retomados para entendermos o projeto de desconstrução desencadeado por essa noção. O primeiro deles diz respeito a um sentido temporal que se encontra no verbo diferir e, em consequência, implica certo espaço de tempo. Derrida explica que, diferentemente da metafísica ou da fenomenologia transcendental da linguagem – construções filosóficas que ele pretende abalar –, o seu projeto tem por função a instauração de um “devir-tempo do espaço e devir-espaço do tempo” (1991: 39), implicando para tanto processos imprescindíveis de temporalização e de espaçamento, os quais não devem ser interpretados à luz do que ele destaca como sendo uma “constituição originária do tempo e do espaço” (1991: 39). Há outro sentido do diferir que se produz nesse espaçamento: trata-se do não-idêntico, ou, em outras palavras, de ser outro.

Esses dois atributos que recolhemos da formação da diferença possuem um fundo que é gráfico. Na base da identificação da diferença está uma letra – *différance*. O “a” no lugar do “e” não produz uma alteração fonética, apenas instaura mudança gráfica; assim como na tradução de língua portuguesa que adotamos em que o “s” ocupa o lugar da “ç”, não é, portanto, perceptível por meio da voz o efeito de mudança pretendido pelo filósofo. Nesse jogo gráfico, Derrida rompe com uma importante hierarquia entre a fala e a escrita, que repercute sobre a fundação da filosofia. Em que medida a noção de suplemento participa dessa formação diferencial?

Sobre o suplemento

No artigo central sobre a diferença, o suplemento aparece uma única vez e está ao lado de uma série de outros conceitos:

Se considerar-se agora a cadeia na qual a “diferença” se deixa submeter a um certo número de substituições não-sinonímicas, consoante a necessidade do contexto, porque recorrer à “reserva”, à “arqui-escrita”, ao “arqui-rastro”, ao “espaçamento”, mesmo ao “suplemento” ou ao “pharmakon”, e logo depois ao hímen, à margem-marca-marcha etc?’¹⁵ (DERRIDA, 1991: 44).

Embora o autor não conceda a posição de sinônimos da diferença para tais formações conceituais¹⁶, nessa medida tais conceitos periféricos circularão sempre à margem¹⁷ da diferença, o suplemento, entretanto, adquire um valor que parece distanciar-se ainda mais daqueles que o antecedem na cadeia de exemplos. O movimento do texto sugere, assim, que o suplemento está mais distante da intenção de diferença do que os outros elementos que o antecedem; também podemos localizá-lo em outra função que não é apreendida inteiramente pela amplitude ambicionada pela diferença. Mais próximo do *pharmakon* do que da “arqui-escrita”, do “arqui-rastro” e do “espaçamento” – embora todos tenham as suas especificidades em função da necessidade diferencial que está espectralmente embutida em todos os “conceitos” propostos por Derrida –, o suplemento se destaca por algum motivo que não está desenvolvido nesse artigo importante.

Da Gramatologia, obra publicada em 1967, promove uma discussão que pretende questionar o etnocentrismo observado por Derrida em diversos textos do pensamento ocidental, modeladores do que o autor chama de logocentrismo¹⁸. A metafísica da presença¹⁹, outro ponto de destaque desse

¹⁵“Si l’on considère maintenant la chaîne dans laquelle la ‘différance’ se laisse soumettre à un certain nombre de substitutions non synonymiques, selon la nécessité du contexte, pourquoi recourir à la ‘réserve’, à l’ ‘archi-écriture’, à l’ ‘archi-trace’, à l’ ‘espacement’, voire au ‘supplément’ ou au ‘pharmakon’, bientôt à l’hymen, à la marge-marque-marche, etc.?” (1967, p. 13).

¹⁶ Não iremos desenvolvê-los neste trabalho porque a nossa intenção nessa discussão é a inserção da noção de suplemento.

¹⁷ Essa característica não pode ser interpretada como descrédito da margem instaurada pelo autor, dado que a margem, em seu sentido corrente, posição atribuída aos textos que não ocupam o centro da página, é diferente da proposta de Derrida. Observa-se que muitos dos textos de Jacques Derrida deslocam o conteúdo mais relevante, que possibilitará um material de aprofundamento para o diálogo com outros trabalhos e outros autores, para a posição marginal da página.

¹⁸ Segue a definição de logocentrismo desenvolvida por Derrida: “[...] o que denominaremos logocentrismo: metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais – por razões enigmáticas mas essenciais e inacessíveis a um simples relativismo histórico – do que o etnocentrismo mais original e mais poderoso, que hoje está em vias de se impor ao planeta, e que comanda, numa única e mesma *ordem*.” (1999, p. 3-4). Os elementos formadores dessa ordem são: o conceito de escrita, a história da metafísica e o conceito de ciência ou de cientificidade (1999, p. 4).

¹⁹ Por exemplo, no § 34 de *Ser e tempo*, Heidegger sustenta a importância da fala: “Toda fala sobre alguma coisa comunica através daquilo sobre que fala e sempre possui o caráter de *pronunciar-se*. Na fala, a presença se *pronuncia*.”

texto, também criticada por Derrida, se caracteriza pela busca de uma fala plena – condição que, para o autor impede a ausência e, por conseguinte, o espaçamento, o por vir, que são elementos-chave do conceito de *différance* e podem ser ligados ao de suplemento.

Sem aparecer isoladamente do conjunto de assuntos que são tratados em *Da gramatologia*, a noção de suplemento confere à ausência, um tema a ser explorado no projeto desconstrutor – outra ausência que não pode ser pensada como a da metafísica da presença, isto é, de forma negativa, sempre em contraste com a presença. Observa-se que há no suplemento, em sua mais simples definição dicionarizada, a intenção de acréscimo, aperfeiçoamento, amplitude – todos elementos que se somam a algo para enriquecê-lo. Pode-se afirmar que para Derrida a ausência se soma à cena antes condenada pela metafísica da presença, esta que não admite a lacuna marcada por essa ausência, de forma a modificá-la, com a intenção de incluí-la no jogo, ampliando a noção corrente de presença que até então foi evidenciada por pensadores de diversas áreas do conhecimento? Derrida explica-nos que o suplemento “cumula e acumula a presença”, trata-se, portanto, de um acréscimo, “é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença” (1999: 177). Em outra passagem, o autor nota no suplemento algo que leva ao estabelecimento de uma substituição, reformulando, assim, a lógica de um acréscimo que está presente no sentido corrente desse termo, pois, conforme sustenta: “Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença” (1999: 178). Nessa passagem, o autor, distanciando-se do que poderia ser uma simples “espessura da não-presença” examinada à luz da influência binária da metafísica da presença, sugere que o suplemento é criação, construção. “Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio” (1999: 178). Mais adiante, Derrida mostrará um interessante paradoxo acerca da metafísica da presença: “A metafísica consiste desde então em excluir a não-presença ao determinar o suplemento como exterioridade simples, como pura adição ou pura ausência” (1999: 203). Mas como a metafísica da presença poderia admitir qualquer movimento de complementaridade, visto que a uma presença plena não sobra espaço para quaisquer formas de preenchimento? Reformulamos, sob a forma de uma pergunta, o paradoxo flagrado por Derrida. Os efeitos desse paradoxo incidem sobre a estrutura do pensamento urdido pela metafísica da presença, que é pautada por escolhas binárias e hierarquias:

A fala vem acrescentar-se à presença intuitiva (do ente, da essência, do eidos, da ousia etc); a escritura vem acrescentar-se à fala viva e presente a si; a masturbação vem acrescentar-se à experiência sexual dita normal; a cultura vem acrescentar-se à natureza, o mal à inocência, a história à origem etc (DERRIDA, 1999: 203-204).

Observa-se que o suplemento, na estrutura simplificada que o autor atribui à metafísica da presença, relaciona a fala, a escrita e o corpo em sua atividade sexual – todos, nessa medida, elementos formadores desse conceito. Com a desconstrução, conforme veremos, tal encadeamento é mantido, pois Derrida não rechaça a herança que pretende questionar, ele apenas desfaz posições congeladas em escolhas que reduzem e achatam os movimentos daqueles que circulam na linguagem, ou seja, todos os sujeitos falantes. Mas como temos acesso a essas rupturas? Pode-se

Entretanto, isso não ocorre porque a presença se acharia, de início, encapsulada num ‘interior’ que se opõe a um exterior, mas porque, como ser-no-mundo, ao compreender, ela já se acha ‘fora’. O que se pronuncia é justamente o estar fora, isto é, o modo cada vez diferente da disposição (ou do humor) que, como se indicou, alcança toda a abertura do ser-em. O índice linguístico próprio da fala em que se anuncia o ser-em da disposição está no tom, na modulação, no ritmo da fala, ‘no modo de dizer’. A comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode tornar-se a meta explícita da fala ‘poética’” (2006, p. 225).

sustentar o conceito de suplemento sem a sua manifestação? O suplemento depende da linguagem? *Da gramatologia* é sobretudo uma investigação sobre os possíveis caminhos tecidos pela linguagem, por isso retorna à relação entre fala e escrita – mediadoras, participantes de organização que se esboça como sendo de fundo suplementar.

A Técnica e a Escrita

O suplemento é uma técnica?

A técnica e a escrita estão na base das dicotomias consagradas que Jacques Derrida observa na formação da história da filosofia, e a noção de suplemento, brevemente sintetizada em alguns de seus aspectos de nosso interesse, retornará a fim de marcar essa relação central.

No primeiro capítulo de *Da gramatologia*, o autor recusa a busca por uma “essência da técnica” como forma de desvendamento dos processos de escrita. Ao afirmar, no entanto, que a “técnica está a serviço da linguagem”, o autor parece reconhecer tanto o primado da linguagem quanto a separação desses dois conceitos. No desdobramento dessa sugestão, Derrida, para não fraturar o seu projeto denominado de desconstrução, atenua essa tentativa de marcar uma posição predominante da linguagem sobre a técnica quando insere uma conjunção alternativa entre os termos: “acreditamos que um certo tipo de questão sobre o sentido e a origem da escritura precede *ou* pelo menos se confunde com um certo tipo de questão sobre o sentido e a origem da técnica” (1999: 10, grifo nosso). Na sequência, o autor volta a promover a separação entre escrita e técnica: “É por isso que nunca a noção de técnica simplesmente esclarecerá a noção de escritura” (1999: 10). Esse distanciamento, no entanto, não implica o retorno à prática logocêntrica, caracterizada pela metafísica da escrita fonética, pois o objetivo do autor é o de reconhecer uma escrita não-fonética que foi removida da nossa história da linguagem sob a desculpa da necessidade de uma presença plena. No processo de recuperação dessa escrita não-fonética, Derrida apontará a arbitrariedade do jogo hierárquico estabelecido pelas oposições binárias. Nessa medida, o que se desenha como técnica pode ser interpretado como uma espécie de estratégia para a manutenção de formas cristalizadas de poder e/ou uma prática possível (a ser reconhecida) para escapar desse jogo. Se a escrita se confunde com a técnica (Derrida considera essa hipótese), será necessário percorrer a formação do conceito técnica em *Da gramatologia* e no restante das obras dele. Se existe uma separação entre a técnica e a escrita (Derrida também considera essa possibilidade), teremos de localizar o que é próprio da escrita não apenas de *Da gramatologia*, mas no conjunto de textos desse filósofo.

Pode-se também buscar um ponto de contato entre a técnica e a escrita com a finalidade de localizar características que venham a delimitar ou não as suas especificidades. Observa-se em “As técnicas de si”, de Michel Foucault, também membro da *Tel Quel*²⁰, o enfoque sobre o corpo e a crítica à psicanálise (uma técnica que reúne a linguagem e o legado de dominação do cristianismo, tendo por objetivo a cura de um corpo através da fala). Voltando para *Da gramatologia*, que também produz crítica à prática psicanalítica, podemos buscar na formação do conceito corpo um possível ponto de interação entre técnica e escrita.

A voz e a mão

Quais são as partes do corpo que fazem parte da escrita não-fonética valorizada por Jacques Derrida? Inicialmente, é importante retomar a oposição entre o sensível e o inteligível, já que nela reside o conceito de corpo herdado da metafísica da presença. Derrida elege o campo da linguística

²⁰ Sobre a história da *Tel Quel*, consultamos a obra de Philippe Forest.

para revelar a arbitrariedade desses termos, os quais são amplamente aceitos por filósofos e por uma série de psicanalistas. Nos *Ensaio de linguística geral*, de R. Jakobson²¹, consolida-se a distinção entre o pensar e o sentir para muitos linguistas:

“[...] cada unidade linguística é bipartida e comporta dois aspectos; um sensível e outro inteligível – de um lado o *signans* (o significante de Saussure), de outro o *signatum* (o significado). Estes dois elementos constitutivos do signo linguístico (e do signo em geral) supõem-se e chamam-se necessariamente um ao outro” (JAKOBSON apud DERRIDA, 1999: 16).

Derrida localiza na formação do modelo de Saussure²² (*Curso de linguística geral*), essa oposição entre o sensível e o inteligível que foi delineada em textos de Platão e de Aristóteles. O autor retoma a definição de signo alinhavada por Aristóteles – “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz” – para, logo em seguida, relacioná-la à de Saussure: “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (*Curso de linguística geral*, p. 34). A distinção entre o sensível e o inteligível se torna mais clara quando é acrescida de outra desconstrução importante: o fora e o dentro. Ao recortar do VI capítulo do *Curso de linguística geral* de Saussure a afirmação de que “A língua independe da escritura” (1999: 50), Derrida observa na escrita não-fonética o apelo disfórico ao que escapa à voz (dentro): “Tudo ocorre, então, como se Saussure quisesse *ao mesmo tempo* demonstrar a alteração da fala pela escritura, denunciar o mal que esta faz àquela, e sublinhar a independência inalterável e natural da língua” (1999: 50). Por essa convenção que vai de Platão aos seguidores de Saussure, a voz corresponderia ao interior, ao dentro, sendo, portanto, natural aos homens, ao passo que a escrita corresponderia ao fora, ao artificial e, possivelmente, ao que chamamos de técnica. Nesse ponto crucial reside o suplemento. Na lógica da ontologia clássica, o suplemento é classificado como algo simplesmente exterior, em consequência disso, tal lacuna é vista como uma carência, algo a ser suprido, mal; nas palavras do autor, um “suplemento perigoso”:

“[...] de acordo com a lógica da identidade e da ontologia clássica (o fora é fora, o ser é ser, etc.), mas não com a lógica da suplementaridade, que quer que o fora seja dentro, que o outro e a carência venham se acrescentar como um mais que substitui um menos, que o que se acrescenta a alguma coisa ocupa o lugar da falta desta coisa, que a falta, como fora do dentro, já esteja dentro do dentro, etc (DERRIDA, 1999: 263).

A escrita, aquela que ocupa o lado de fora na reconstrução da linguagem de Derrida, estaria mais próxima do que a fala do perigo. E o perigo está muito perto de uma espécie de salvação, procedimento que já foi percebido por Heidegger em texto sobre a técnica²³.

²¹ Em outra citação de Jakobson, observamos a mesma ideia da primazia da fala: “Somente depois de dominar a linguagem falada aprende-se a ler e a escrever” (1999, p. 66).

²² Em importante nota da obra *Posições*, na entrevista intitulada “Semiologia e Gramatologia”, Derrida acrescenta uma passagem dos *Ensaio de linguística geral* de Jakobson que havia sido discutida em *Da gramatologia*: “A diferença entre o significante e o significado sempre reproduziu a diferença entre o sensível e o inteligível. E não o faz menos no século XX que em suas origens estoicas. “O pensamento estruturalista moderno estabeleceu-o claramente: a linguagem é um sistema de signos, a linguística é parte integrante da ciência dos signos, a semiótica (ou, nos termos de Saussure, a semiologia). [...] a marca constitutiva de todo signo em geral, do signo linguístico em particular, reside em seu caráter duplo: cada unidade linguística é bipartida e comporta dois aspectos: um, sensível e o outro, inteligível – de um lado o *signans* (o significante de Saussure), de outro o *signatum* (o significado)” (2001, p. 43).

²³ Em *A questão da técnica*, Heidegger retoma versos de Hölderlin: “Mas onde há perigo, cresce/ também a salvação.” (1997, p. 91). Em outro trabalho retomaremos leituras do *Fedro*, de Platão, em Heidegger e Derrida (*A farmácia de Platão*) a fim de traçar comparações entre os conceitos derridianos de suplemento e *phármakon* com outros autores.

Derrida encontra no modelo linguístico de Hjelmslev, *nos Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943), um caminho diferente do fonocentrismo divulgado por Saussure. Sem se afastar de uma base linguística para fundamentar a desconstrução, Derrida valoriza em Hjelmslev a crítica a “uma linguagem *naturalmente* ligada à substância de expressão fônica”, embora também reconheça uma certa ingenuidade nesse projeto de cunho imanente. Conferir naturalidade ao som não é a intenção de Derrida, e ele encontra nos *Prolegômenos* uma base para a desconstrução que não é apenas do som, mas de todo o aparelho fonador:

Desta forma, como particularmente fizeram notar E. e K. Zwirner, não se levou em conta o fato de que o discurso é acompanhado, de que certos componentes do discurso podem ser substituídos pelo gesto e que em realidade, como o afirmaram E. e K. Zwirner, não são somente os pretensos órgãos da fala (garganta, boca e nariz) que participam da atividade da linguagem “natural”, mas quase todo o conjunto de músculos estriados. Além do mais, é possível substituir a substância habitual de gestos-e-sons por qualquer outra substância apropriada em circunstâncias exteriores. Assim a mesma forma linguística pode também ser manifestada na escritura, como se dá na notação fonética ou fonemática e nas ortografias ditas fonéticas, como por exemplo o dinamarquês. Eis uma substância ‘gráfica’ que se dirige exclusivamente ao olho e que não exige ser transposta em ‘substância’ fonética para ser apreendida ou compreendida. (HJELSMLEV apud DERRIDA, 1999: 71, grifos nossos).

Outra referência que surge para a desconstrução da primazia da voz e, por conseguinte, do aparelho fonador, é Leroi-Gorhan. Derrida sintetiza a teoria de Gourhan a partir do enfoque que o antropólogo concede a partes do corpo que não são as evidenciadas por teorias linguísticas cujo destaque recai sobre a intenção fonológica. O antropólogo privilegia não apenas a fala mas também o olhar e a mão para a formação da escrita. Segundo Derrida, não se trata de buscar nessas referências que nos são familiares uma história que julgamos apreender porque circula no nosso imaginário. A sugestão de Derrida não nos parece clara, mas, na medida em que nos convida a repensar a história da mão²⁴ e a da face, o filósofo reconhece nesse conjunto algo que pode ser uma aproximação (até mesmo codependência) entre técnica e escrita, sendo esses dois elementos possivelmente formadores de um conceito de corpo:

²⁴ Recortamos uma passagem do segundo volume de *O gesto e palavra* a fim de localizar o momento em que o conceito de mão se confunde com o de técnica: “A mão em motricidade indireta corresponde a uma nova ‘libertação’, pois o gesto motor fica liberto no âmbito de uma máquina que o prolonga ou o transforma. É muito difícil situar no tempo o momento em que esta importante etapa veio a ser ultrapassada. Contudo, é provável que no Paleolítico recente a motricidade indireta seja atestada pelo menos em dois instrumentos: o pau furado e o propulsor. O primeiro é um bocado de chifre de rena, com um buraco a atravessá-lo, que, com toda a probabilidade, servia de alavanca para endireitar as varinhas de osso aquecidas. O movimento da mão surge aqui transformado na sua força e na sua direção”. Esse utensílio surge por volta de 30 000 a.C antes de nossa era. Quanto ao propulsor, este surge por volta de 13 000 a. C. “Trata-se de uma varinha de gancho que serve para acelerar o arremesso da zagaia acrescentando ao braço do lançador que o segura o valor mecânico de um cotovelo e de um antebraço suplementares” (1985: 41-43). Em *Da gramatologia*, Derrida elege outro recorte dessa mesma obra de Leroi-Gourhan que obedece à linearização do tempo no que diz respeito à evolução da escrita, atuando, portanto, na contracorrente da desconstrução da metafísica da presença: “O desenvolvimento das primeiras cidades não corresponde apenas à aparição do técnico do fogo mas, a escritura nasce ao mesmo tempo que a metalurgia. Ainda aqui, não se trata de uma coincidência...” (I, p. 252). “É no momento em que começa a estabelecer-se o capitalismo que aparece o meio de fixá-lo numa contabilidade escrita e é também no momento em que se afirma a hierarquização social que a escritura constrói as suas primeiras genealogias” (p. 253). “A aparição da escritura não é fortuita: depois de milênios de amadurecimento nos sistemas de representação mitográfica emerge, com o metal e a escravidão, a notação linear do pensamento (ver cap. VI). Seu conteúdo não é fortuito” (II, p. 67, cf. também pp.161-162). Será também necessário investigar a pluridimensionalidade que ele observa na posição de Leroi-Gourhan, que é diferente do simultâneo, e por esse motivo permanece um “conceito linearista” (1999: 108), distante, portanto, da diferença.

Leroi-Gourhan descreve a lenta transformação da motricidade manual que liberta o sistema audiófônico para a fala, o olhar e a mão para a escritura. É difícil, em todas estas descrições, evitar a linguagem mecanicista, tecnicista, teleológica, no momento exato em que se trata precisamente de reencontrar a origem e a possibilidade do movimento, da máquina, da tekhné, da orientação em geral. Para dizer a verdade, isto não é difícil, é por essência impossível. E o é para todo discurso (DERRIDA, 1999: 105).

A proposta subjacente às pesquisas de Leroi-Gourhan, de acordo com a leitura de Derrida, está na interação de partes do corpo e intenções de movimento desse corpo que foram separadas pelo logocentrismo: “deve-se tentar aqui re-aprender a unidade do gesto e da fala, do corpo e da linguagem, da ferramenta e do pensamento, antes de articular-se a originalidade de um e de outro” (1999: 105). Observa-se que os utensílios se confundem com a evolução humana, amenizando assim a distinção entre o corpo e a máquina. Sobressai-se na escolha que Derrida faz das possíveis relações entre corpo e ferramenta uma que está no centro das investigações de Leroi-Gourhan: a mão. O autor reconhece na mão um traço fundamental da nossa humanidade, uma vez que é capaz de imaginar uma humanidade sem dentes (desfazendo assim a primazia da voz e, por conseguinte, do aparelho fonador). Observa-se que, mesmo nessa condição transformada do corpo, não haveria espaço para o apagamento da mão e talvez o autor abra margem para se pensar na ideia de mão transformada em prótese²⁵: “Uma humanidade anodonte e que viveria deitada, empregando o que lhe restasse dos membros anteriores para apertar botões, não é completamente inconcebível” (1999: 106). Outras leituras sobre a mão são indicadas por Derrida em nota de rodapé (*Éloge de la main*, de H. Focillon e *La main et l’esprit*, de Jean Brun²⁶) e devem ser contrastadas ao espaço que ele concede ao uso técnico da mão presente no conjunto de obras de Leroi-Gourhan.

Amparado por Rousseau, Derrida, ironicamente, afirmará que algo foge do jogo suplementar no que refere à economia das mãos:

A diferença entre Deus e nós é que Deus distribui e nós recebemos as indenizações. Toda teologia moral de Rousseau implica – e no Vigário aparece muito essa palavra – que a solicitude divina possa sempre fornecer justas indenizações. Só Deus é dispensado do suplemento que Ele dispensa. Ele é a dispensa do suplemento (DERRIDA, 1999: 305).

Devemos justapor essa citação a outra, localizada um pouco adiante, para percebermos que a técnica parece se desenhar como algo próprio do homem, da sua capacidade de produção manual: “Deus não tem mão, não tem necessidade de nenhum órgão. A diferenciação orgânica é o próprio e o mal do homem. Aqui o movimento silencioso não substitui sequer uma elocução. Deus não tem necessidade de boca para falar, nem de articular vozes” (1999: 312-313).

²⁵ Bernard Stiegler vale-se das obras de Leroi-Gourhan e do “conceito” de *différance* (diferença) de Derrida na trilogia *Técnica e tempo*. No artigo para o Colóquio de Cerisy, em homenagem a Jacques Derrida, Stiegler dedica um espaço para a divulgação de uma prótese, terceira mão, desenvolvida pelo artista performático Sterlac. Virilio, em *A arte do motor*, descreve a desconstrução do corpo antecipada por Sterlac: “Coberto por eletrodos e antenas e dispondo de dois *laser-eyes*, nosso mutante leva muito longe a analogia com a robótica do tele-operador – na qual o homem está no interior do andróide (...)”. Virilio também recorta um trecho de uma entrevista de Sterlac: “Hoje em dia, diz ele, a tecnologia nos cola à pele, *está prestes a se tornar um componente do nosso corpo* – desde o relógio de pulso até o coração artificial (...)” (1996, p. 99).

²⁶ Uma das referências que merece ser comparada ao destaque da mão via Leroi-Gourhan é aquela que Derrida faz a Antonin Artaud, visto que Artaud foi um dos autores mais lidos e comentados por vários integrantes do grupo *Tel Quel* (Derrida, Julia Kristeva, Michel Foucault): “Num contexto totalmente diferente, designamos, em outro lugar, a época da escritura como a suspensão do estar-de-pé (“Força e significação” e “A palavra soprada”, em *A escritura e a diferença*), nota 30, p. 183, de *Da gramatologia*.

Outro caminho de investigação para o espaço que Derrida dedica à mão se encontra na influência heideggeriana de formação (ou consolidação) de conceitos filosóficos ainda pertencentes à metafísica da presença e que são retomados por Derrida no intuito de questionar a relação entre o animal e a técnica. O autor questiona a hierarquia estabelecida por Heidegger em *Conceitos fundamentais da metafísica*, na qual “a pedra é sem mundo (*weltlos*), o animal é pobre em mundo (*weltarm*), o homem é formador de mundo (*weltbildend*)” (1990: 21). Ele desconstrói essa posição quando lança a seguinte pergunta: “Por que Heidegger apresenta tais proposições como “teses”, o que não faz praticamente nunca alhures; serão razões essenciais? Será que essas “teses não afetam, por sua vez, todos os conceitos que aí se achavam envolvidos, a começar pelos de vida e mundo?” (1990: 21). É interessante reler essa desconstrução entre animal e técnica desenvolvida na obra *Do espírito* ao lado de *O animal que logo sou*. Neste livro Derrida não pretende levar o mundo animal para o campo do pensamento, do *logos*. O filósofo afirma que esse critério logocêntrico foi adotado por pensadores de um período que compreende posições de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant e de Lévinas e Lacan. A pergunta de caráter desconstrutor e pungente de Derrida, estratégia para não cair em oposição binária que estaria em desalinho com a sua proposta, toca, obliquamente²⁷, em questão que foi lançada à discussão por *Da gramatologia*, qual seja, a demarcação entre o sensível e o inteligível: “A questão prévia e decisiva seria a de saber se os animais podem sofrer. “*Can they suffer?*” (2002: 54). Todavia, questão que o autor nos conduz a formular, enviesadamente, por essas duas leituras que tocam na vida dos animais para explorar o que seria a nossa vida, é novamente a possibilidade do próprio do homem. Levando-nos a reconhecer que dispomos de um corpo/ferramenta sofisticado e aberto a construções (sujeito a modificações mediadas por próteses, por exemplo), o autor nos afasta da vida animal por estratégia que não está ancorada, exclusivamente, na distinção entre o sensível e o inteligível, que é uma prática do fonologocentrismo. Nesse sentido, a técnica abriria um espaço para se pensar o próprio do homem. A técnica dos homens, distinguindo-os e afastando-os dos animais, é possivelmente o suplemento que leva ao próprio do homem²⁸. A técnica, na base ou mediada por uma escrita reconhecida na fala, passa pela noção de suplemento e/ou se confunde com tal noção, conforme *Da gramatologia*: “A complementaridade torna assim possível tudo o que constitui o próprio do homem: a fala, a sociedade, a paixão, etc. Mas o que é esse próprio do homem? De um lado, é aquilo cuja possibilidade cumpre pensar antes e fora do homem” (1999: 297). Como a desconstrução abala os limites que foram marcados pelas posições binárias, essa possibilidade do antes e do fora do homem aponta para uma falha no projeto desconstrutor. Na sequência, entretanto, o autor se vale do conceito de suplemento para fraturar o objetivo da ontologia clássica, pois ele afirma: “O homem deixa-se anunciar a si mesmo a partir da complementaridade, que por isso *não é um atributo essencial, essencial ou acidental, do homem*” (1999: 297, grifos nossos). O que seria o suplemento? Derrida nos responde assim:

[...] a complementaridade, que não é nada, nem uma presença nem uma ausência, não é nem uma substância nem uma essência do homem. É precisamente o jogo da presença da presença e da ausência, a abertura deste jogo da presença e da ausência, a abertura deste jogo que nenhum conceito da metafísica ou da ontologia pode compreender. É por isso que o próprio do homem não é o próprio do homem: é a deslocação mesma do próprio em geral, a impossibilidade – e portanto o desejo – da proximidade a si; a impossibilidade, e portanto o desejo, da presença pura (DERRIDA, 1999: 297).

²⁷ Clarice Lispector, com a publicação de *Água viva*, antecipa essa desconstrução em 1973, por meio do animalizar-se referido na narração da força protagônica.

²⁸ Conforme *Do espírito*: “É claro que o animal pode estar em busca de uma presa, pode calcular, hesitar, seguir ou tentar uma pista, mas não saberia propriamente questionar. Do mesmo modo, ele pode servir-se de coisas, até instrumentalizá-las, não poderia aceder a uma *tekhné*. Permitam-me notar de passagem que três de meus fios condutores se entrelaçam neste nó: a *questão*, o *animal*, a *técnica*” (1990, p. 69).

Não ser o próprio do homem, como o autor reafirmará em seguida, não implica que não exista na noção de suplemento a possibilidade de um próprio – um próprio do suplemento. Esse possível próprio do suplemento leva-o a admitir o que chama de jogo²⁹, sendo esse conceito isolado a abertura interpretativa a outra possibilidade de exploração do “próprio do homem”: “o seu jogo precede o que se denomina homem e se prolonga fora dele” (1999: 298). Note-se que na noção de jogo há uma abertura para o reconhecimento de um “fora”, rompendo, portanto, ao menos em parte, porque não se trata de um fora inserido na estrutura de escolhas binárias da metafísica da presença, com a mistura defendida pela desconstrução entre o fora e o dentro. No entanto, esse possível isolamento do jogo é logo abalado, pois Derrida argumenta que os conceitos que pretendem uma não-suplementaridade – porque são marcados como manifestações naturais, cita como exemplo os conceitos de natureza, de divindade e de loucura – já estão inseridos numa época que é de suplementaridade; já participam, por conseguinte, de uma espécie de conceito de “jogo”. Da articulação desse jogo inevitável, para este autor, surge o conceito de homem:

O homem só se denomina homem ao desenhar os limites excluindo o seu outro jogo da suplementaridade: a pureza da natureza, da animalidade, da primitividade, da infância, da loucura, da divindade. O aproximar-se destes limites é simultaneamente temido, como ameaça de morte, e desejado, como acesso à vida sem diferença. A história do homem denominando-se homem é a articulação de todos esses limites entre si. Todos os conceitos que determinam uma não-suplementaridade (natureza, animalidade, primitividade, infância, loucura, divindade, etc.) carecem, é evidente, de qualquer valor de verdade. Pertencem - assim como, por sinal, a própria ideia de verdade – a uma época de suplementaridade. Só têm sentido dentro de uma clausura do jogo (DERRIDA, 1999: 298).

A voz e a piedade

A distinção entre o sensível e o inteligível entra no campo de discussão da teoria dos afetos estabelecendo contato com um suplemento que a seguir comentaremos sobre a sua relevância no jogo. Retornando à *Da gramatologia*, percebemos que Derrida dedica algumas páginas ao tema quando percorre, em textos de Rousseau, a posição conferida à piedade. Conforme a interpretação de Derrida, não há dúvida de que, no *Discurso*, a piedade é anterior à razão e à capacidade do que ele reconhece sob o nome de reflexão:

Não creio haver nenhuma contradição a temer, outorgando ao homem a única virtude Natural que fora forçado a reconhecer o detrator mais exagerado das virtudes humanas. Falo da Piedade, disposição conveniente a seres tão fracos e sujeitos a tantos males como nós o somos; virtude tanto mais universal e tanto mais útil ao homem, que ela nele precede o uso de toda reflexão, e tão Natural que as próprias alimárias dela dão por vezes signos sensíveis (ROUSSEAU apud DERRIDA, 1999: 211, grifos nossos).

Na sequência, Derrida realça o aspecto “natural” e nessa medida intrínseco à piedade, de forma a reiterar o vínculo instintivo³⁰ que é tecido nos primeiros contatos entre a mãe e o bebê. Aqui tem início o debate sobre o forte laço afetivo, de base natural, entre as mães e suas crianças, na teoria de Derrida. Curiosamente, o autor prefere desconstruí-lo não pela teoria freudiana, lacaniana ou kleiniana – para citar somente alguns psis –, mas por um autor cujos argumentos condensam esses laços fundamentais que estão disseminados nessas teorias, mesmo quando encorajam saudáveis rupturas entre esses vínculos considerados “inatos” e fundamentais para aquisição da

²⁹ Teríamos de percorrer o conceito de jogo nas obras de Jacques Derrida e sua possível relação com o poema “Un coup de dés”, de Mallarmé – poema estudado também por Julia Kristeva em *La révolution du langage poétique*.

³⁰ Nesse caso, por estar associado aos animais, preferimos o termo “instintivo” no lugar de pulsional.

linguagem do futuro sujeito falante.

*Tal é o puro movimento na Natureza, anterior a toda reflexão: tal é a força da piedade, que os costumes mais depravados ainda têm dificuldade em destruir. [...] É pois bem certo que a piedade é um sentimento natural, que moderando em cada indivíduo a atividade do amor de si mesmo, contribui à conservação mútua de toda a espécie. É ela que, no estado de Natureza, ocupa lugar de Lei, de costumes e de virtude, com a vantagem de que ninguém é tentado a desobedecer à sua doce voz** (ROUSSEAU apud DERRIDA, 1999: 211).

Observe-se, na nota que acompanha a referência à “doce voz”, o retorno ao fonocentrismo, na medida em que essa voz materna é acrescida de um sentimento de ternura: “Sem falar da ternura das Mães para com seus filhos, e dos perigos que elas enfrentam para garanti-los, [...]” (1999: 211, grifos nossos). Em seguida, Derrida solicita a seus leitores uma pausa no fluxo de seu argumento para comentar a metáfora “doce voz”. A metáfora, que é sempre um transporte de significados, nesse caso trabalha para marcar uma presença, sendo, nos exemplos de “sentimentos naturais” como a piedade e a ternura, o reconhecimento da presença materna: “Na metáfora desta doce voz são transportadas ao mesmo tempo a presença da mãe e a da natureza” (1999: 211-212). O problema reside justamente na formação de uma presença inquestionável, pois o autor localiza nesse atributo da presença uma das características formadoras do logocentrismo e do fonocentrismo:

Que esta doce voz seja a da natureza e a da mãe, isto se reconhece também em ser ela e, como sempre o assinala a metáfora da voz em Rousseau, uma lei: “Ninguém é tentado a desobedecê-la”, ao mesmo tempo porque ela é doce e porque, sendo natural, absolutamente original, ela é também inexorável. Esta lei maternal é uma voz. A piedade é uma voz. A voz é sempre, em sua essência, a passagem da virtude e da boa paixão (DERRIDA, 1999: 211).

Se a voz é o veículo para o sentimento de piedade – e nesse caso a desconstrução feita por Derrida não leva em conta um espaçamento – a escrita, em movimento de oposição à fala, é, nas palavras irônicas e destacadas do autor, “sem piedade” (1999: 212).

Subjacente à desconstrução da voz e de seu aparelho fonador, não haveria também um movimento de recusa do corpo da geratriz e de formações de laços virtuais (não-presenciais), sempre bem-vindos a Derrida, constituintes desses corpos (mamãe/bebê), e que poderiam conduzir a um movimento de revolta contra a metafísica da presença?

Ao citar, mais adiante, uma passagem de *Émile*, que possivelmente deve ter servido de inspiração para o *Livro 20* de Jacques Lacan, Derrida parece levar em consideração esse papel que toca na formação dos afetos arcaicos e é, ainda, associado à mulher e ao seu poder de dar à luz: “Seus ‘desejos ilimitados’ não têm, com efeito, essa espécie de freio natural que se encontra entre as fêmeas dos animais” (1999: 219). A pesquisa de Derrida dos textos de Rousseau pode ser percorrida por um fio interpretativo de busca pela distribuição do sensível e do inteligível, pois no final de uma longa análise que pretende localizar relações entre a piedade (natural), o amor (construído), a fala e a escrita, o autor chega à posição defendida por Rousseau, ao menos em dois textos deste pensador: “Reconhece assim que a piedade é uma virtude inata, espontânea, pré-reflexiva. Esta será a tese do *Discurso* e do *Émile*” (1999: 222). Todavia, em seguida ele desconstrói essa delimitação entre sensível/inteligível ao afirmar que a piedade, indispensável para a formação do futuro sujeito falante, não atua sozinha na cena, tampouco é a primeira ou a mais importante na teoria da linguagem que se esboça por meio desses apontamentos por ele coletados, uma vez que a piedade necessita da imaginação, que é “aquilo sem o que a piedade não despertaria e não se exerceria na ordem humana.” Além disso, Derrida afirma que ela “ativa um poder virtual” (1999: 223). Nesse

sentido, cabe à imaginação estabelecer uma ponte para a consciência da nossa mortalidade e/ou finitude, na medida em que ela é capaz de acionar aquilo que Derrida reconhece, retomando o ser-para-a-morte heideggeriano, como o “próprio do homem”: “O próprio do homem anuncia-se a partir da dupla possibilidade da liberdade e da antecipação expressa da morte” (1999: 224). Seguindo essa linha, o autor conclui que a “imaginação é, em seu fundo, a relação com a morte” e a imagem, que deriva da imaginação, “é a morte” (1999: 224). Na sequência, o filósofo reformula a proposição para deixá-la menos clara: “a imagem é uma morte ou a morte de *uma* imagem” (1999: 224). Existem dois aspectos que devem ser explorados a partir dessa relação entre piedade e imaginação e uma possível subordinação da piedade em relação à imaginação ou até mesmo copresença. O primeiro deles seria localizar o espaço ocupado pela imaginação. Em oposição à piedade, cujo vínculo com a representação materna preconiza a voz, aliando-se à presença e ao fonocentrismo e, portanto, dentro da ordem do sensível, estaria a imaginação enquadrada (ou reduzida) a ocupar uma posição que se convencionou chamar de pensamento? Referimo-nos à oposição entre o pensar e o sentir construída pela metafísica da presença. Se Derrida aproxima a imaginação da morte, da capacidade que temos de antecipá-la, pode-se dizer que essa antecipação acontece somente numa esfera do pensar?³¹ O segundo aspecto a ser explorado diz respeito ao vínculo tecido pelo filósofo entre imaginação-imagem-morte até chegar ao que chama de a “primeira escrita” e sua relação com o uso do corpo. No final de *Da Gramatologia*, Jacques Derrida nos revela que

a primeira escritura é, pois, uma imagem pintada. Não que a pintura tenha servido à escritura, à miniatura. Ambas confundiram-se inicialmente: sistema fechado e mundo no qual a fala não tinha ainda nenhum direito de entrar e que era subtraído a qualquer outro investimento simbólico. Não havia aí nada mais que um puro reflexo do objeto ou da ação (DERRIDA, 1999: 346, grifos nossos).

Esse primeiro modo de escrever não significava pintar os sons, uma vez que tal prática seria um retorno às bases de uma escrita fonética que beneficiou a metafísica da presença. Derrida volta a Rousseau para nos dizer que se pintavam os próprios objetos. Isso não significa a reprodução da coisa mesma, e sustentar essa posição implicaria rebaixar a diferença e seu vínculo com as noções de suplemento e de rastro³², por isso a pintura e a escrita se aproximam nesse jogo de representação da morte em vida, reafirmando uma prática que está desenvolvida na *Farmácia de Platão* e aparece

³¹ Derrida, sugerindo a copresença do pensar/sentir na imbricação entre imaginação/piedade, nos oferece uma resposta que é mais sofisticada do que o Imperativo Categórico kantiano e precisaria ser desenvolvida ao lado do sujeito em processo desenvolvido por Julia Kristeva na revista *Tel Quel*. No mesmo número em que ele publica pela primeira o artigo sobre o conceito de diferença, Kristeva formula o sujeito em processo, que depois é retomado em *Polylogue* e em *La révolution du langage poétique*. Segundo Derrida, “Na experiência do sofrimento como sofrimento do outro, a imaginação é indispensável na medida em que ela nos abre a uma certa não-presença: o sofrimento de outrem é vivido por comparação, como nosso sofrimento não-presente, passado ou por vir. E a piedade seria impossível fora desta estrutura que liga a imaginação, o tempo e o outro, como uma única e mesma abertura à não-presença” (1999, p. 232). O deslocamento pretendido por Kristeva consiste na experiência de ocupar sempre um outro papel na cadeia significante, ou seja, de deslocar-se para um universo ficcional, assim como se observa no exemplo das artes plásticas e da literatura, experiências estéticas em que personagens ocupam muitas vezes planos adversos à experiência daqueles que os leem ou veem, produzindo nos receptores a ação que a autora denomina de “sujeito em processo”.

³² “Nunca há pintura da coisa mesma, e antes de mais nada porque não há coisa mesma” (1999, p. 356-357). Quanto ao rastro, o autor dirá: “O rastro mesmo não existe. (Existir é ser, ser um ente, um ente presente, *to on*.) Este deslocamento deixa, portanto, dissimulado, de uma certa maneira, o lugar da decisão, mas ele o designa muito seguramente” (1999, p. 204). Recortamos, com o objetivo de aproximar conceitos, uma das definições mais completas de suplemento disponíveis em *Da gramatologia*: “O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar *do suplemento à fonte*: deve-se reconhecer que há *suplemento na fonte* (1999, p. 371).

resumida em *Da gramatologia*³³. Abre-se a sugestão para pesquisar o conceito do corpo na sua relação com as figuras míticas egípcias e o possível descrédito à voz (e ao aparelho fonador) que o autor enaltece quando as escolhe para promover a escrita.

Na *Farmácia de Platão*, o deus Thot, lunar, ocupa o lugar de Rá, deus do sol. Com essa substituição, Derrida desconstrói a posição heliocêntrica, que é a posição ocupada pelo *logos*, de acordo com a comparação estabelecida em *Da gramatologia*, na qual ele localiza na *República* de Platão a imposição de uma metáfora solar: “E não é necessário meditar este conceito heliocêntrico da fala? E a semelhança do *logos* ao sol (ao bem ou à morte que não se pode encarar de frente), ao rei ou ao pai (o bem ou o Sol inteligível são comparados ao pai na *República*, 508 c)?” (1999: 115-116). Na *Farmácia de Platão*, a substituição do sol por uma luz dentro da noite promove um arranjo que é suplementar:

O deus da escritura torna-se, dessa forma, o suplente de Rá, reunindo-se a ele e substituindo-o em sua ausência em sua essencial desapareição. Tal é a origem da lua como suplemento do sol, da luz noturna como suplemento da luz diurna. A escritura como suplemento da fala (DERRIDA, 1991: 34, grifos nossos).

No limite da desconstrução

Derrida localiza, em *As estruturas elementares do parentesco*, centro do estruturalismo de Lévi-Strauss amplamente ancorado sobre o primado da voz, não apenas o “rebaixamento da escrita”, mas também a instauração de uma regra que não escapa ao fonologismo que ele pretende desconstruir. Referimo-nos à desconstrução da proibição do incesto.

Fraturar a universalidade da proibição do incesto não seria rebaixar a importância talvez não apenas simbólica dos tabus alimentares que se alinhavaram de Sófocles a Freud para a formação da nossa sociedade?

Derrida reproduz das *Confissões* de Rousseau um longo trecho de tom incestuoso:

Eu não terminaria se entrasse no detalhe de todas as loucuras que a lembrança desta querida Mamãe me fazia fazer, quando não estava mais sob seus olhos. Quantas vezes beijei meu leito sonhando que ela aí se deitara, minhas cortinas, todos os móveis de meu quarto sonhando que fossem dela, que sua bela mão os tivesse tocado, mesmo o assoalho sobre o qual me prosternava sonhando que ela houvesse nele andado. Algumas vezes mesmo em sua presença, escapava-me extravagâncias que só o mais violento amor parecia poder inspirar. Um dia à mesa, no momento em que ela colocara um bocado em sua boca, exclamei que aí havia um cabelo: ela rejeita o bocado sobre seu prato, eu dele me apodero avidamente e o engulo. Em uma palavra, de mim ao amante mais apaixonado não havia senão uma diferença única, mas essencial e que torna meu estado quase que inconcebível para a razão” etc... Um pouco mais acima podia-se ler: “Eu só sentia toda a força de minha ligação a ela quando não a via (p. 107) (ROUSSEAU apud DERRIDA, 1999: 186, grifos nossos).

³³ “A escritura como pintura é, pois, simultaneamente o mal e o remédio no *phainesthai* ou no *eidōs*. Platão já dizia que a arte ou a técnica (*tekhnē*) da escritura era um *pharmakon* (droga ou tintura, salutar ou maléfica). E o inquietante da escritura já era sentido a partir da sua semelhança com a pintura. [...] A zoografia trouxe a morte. O mesmo se dá com a escritura. [...] A escritura traz a morte. [...] a escritura como pintura do vivente, a zoografia, é segundo Rousseau a escritura dos selvagens. Que por sua vez são apenas caçadores, como sabemos: homens da *zoogreia*, da captura do vivente. A escritura seria efetivamente representação pictural da alimária caçada: captura e matança trágicas” (1999, p. 357).

Essa última informação que o filósofo acrescenta à descrição transgressora de Rousseau (“Eu só sentia toda a força de minha ligação a ela quando não a via”) nos auxilia a compreender o conceito de corpo (de corpo ligado à técnica) para Jacques Derrida. A intenção não é a de apagar a importância da voz ou da presença materna, uma vez que no projeto da desconstrução da metafísica da presença se produz algo em prol da espessura dessa ausência que não é simplesmente o realce a uma virtualidade a ser pensada a partir dessa metafísica de oposição binária que se pretende questionar³⁴. Por outro lado, não se pode atenuar o apelo transgressor contra o aparelho fonador e à sua carga de interditos marcados por Freud (*Totem e tabu*³⁵) e pela Bíblia (*Levítico*) e outros textos literários (a *madeleine* proustiana de *Em busca do tempo perdido* e o fogo adocicado clariciano de *Perto do coração selvagem*, por exemplo): “Não se trata mais de beijar o leito, o assoalho, as cortinas, os móveis etc., nem mesmo de “engolir” o ‘pedaço que ela colocara em sua boca”, mas “de dispor, à sua vontade, de todo o sexo” (1999: 187). A mãe, segundo Derrida, já é um suplemento (1999: 185). Isso significa que acontece com a representação da mãe um jogo que é semelhante àquele da escrita (também um suplemento) com a fala: “O suplemento transgride e ao mesmo tempo respeita o interdito” (1999:190).

O sentido do gosto, situado na mesma região que viabiliza a emissão da voz que corta o tabu do incesto, é recuperado por Derrida via Rousseau em assunto que não já não aborda diretamente a interdição do incesto, entretanto a constitui profundamente. Vejamos os comentários de Jacques Derrida:

Uma única exceção, mais que estranha, nesta etno-semiótica: a cozinha, ou antes o gosto. Rousseau empenha-se em condenar sem apelação o vício da gula. Poder-se-ia perguntar o porquê dessa atitude: “Só conheço um sentido em cujas afeções nada de moral se mistura: é o gosto. E a gula não é nunca o vício dominante, a não ser em pessoas que não sentem nada”. “Que não sentem nada” quer dizer aqui, bem entendido, “que só sentem”, que só têm sensações não-educadas, incultas” (1999: 252-253, grifos nossos).

Pode-se especular que não sentir o gosto de nada, para Rousseau, estaria também ligado à falta de imaginação³⁶ e não simplesmente – como deseja Derrida para enaltecer o papel sempre rebaixado da escrita³⁷ – a um excesso. Sabemos também que o excesso (*dépense*) remeteria à influência que Georges Bataille exerceu sobre o projeto desconstrutor de Jacques Derrida e sobre o grupo *Tel Quel*. Deve-se, no entanto, levar em conta esse “estranhamento” de Derrida para a formação de *Da gramatologia*. Dever-se-á também buscar todas as referências que o autor faz ao

³⁴ Outras formas de pensar o “destaque” que o autor confere à ausência estão em obras como *Espectros de Marx* ou em *Cartão-Postal*. Por exemplo: “Des fantômes, pourquoi convoque-t-on toujours les fantômes quand on écrit des lettres? On les laisse venir, on les compromet plutôt, et on écrit pour eux, on leur prête la main, mais pourquoi? (1980, p. 40).

³⁵ Em *Móises e o monoteísmo*, que é, na nossa leitura, uma repetição de *Totem e tabu* (1912), Freud resume a importância de um tabu ligado ao aparelho fonador para a formação da sociedade: “Um animal específico foi colocado em lugar do pai, como totem. Era encarado como ancestral e espírito protetor, e não podia ser ferido ou morto. Uma vez por ano, toda a comunidade masculina se reunia numa refeição cerimonial, em que o animal totêmico (adorado em todas as outras ocasiões) era despedaçado e devorado em comum. Ninguém podia ausentar-se dessa refeição: ela era a repetição cerimonial da morte do pai, com a qual a ordem social, as leis morais e a religião haviam iniciado. A conformidade entre a refeição totêmica de Robertson Smith e a Ceia do Senhor cristã impressionara certo número de escritores antes de mim” (2001, p. 114). Curiosamente, é em *Móises e o monoteísmo* também que, evidentemente por circunstâncias históricas, o progresso, também compreendido como técnica de modo amplo, é ligado à “barbárie” (2001, p. 49). Sabemos que tais textos freudianos que tocam em tabus alimentares não são os preferidos de Derrida.

³⁶ Pode-se considerar uma falta de imaginação advinda da culpa pela intenção de transgressão do tabu do incesto.

³⁷ E já vimos como Derrida relaciona a escrita à imaginação, sendo que a imaginação leva ao “próprio do homem”. A falta de imaginação desqualifica o homem, pois aquele que não imagina, que não é capaz de antecipar a própria morte, pode ser um homem falho.

pensamento de Bataille, sobretudo as referências à figura materna³⁸. Na parte final de *Da gramatologia*, Derrida deixa à mostra a influência de Bataille apenas sugerida anteriormente. Ao lado de Bataille está Artaud. Artaud ganha destaque na cena, pois o termo diferença (*différance*), que leva a outros conceitos em *Da gramatologia* (rastros, suplemento etc), aparece pela primeira vez em 1965, em artigo dedicado a ele (“La parole soufflée”, *Tel Quel*, n. 20)³⁹ sendo em seguida retomado em conferência intitulada “La différence”, no ano de 1968⁴⁰.

Curiosamente, o teatro da crueldade de Artaud, semelhante à festa para Rousseau, período que não havia incesto porque se acreditava viver uma presença plena, época, portanto, de presença pura sem culpa, participa da escrita pretendida por Derrida na medida em que desaparece numa lógica espectral que já apontamos nessas anotações. A escrita furtada⁴¹, mencionada no final de *Da gramatologia*, é a escrita que foi rebaixada pelo logocentrismo, pelo fonocentrismo, escrita não-fonética que Derrida tem a intenção de escrever sobre para reparar uma injustiça; e sabemos, está em *Força de lei*, que a desconstrução é a justiça⁴². No ensaio “A palavra soprada”, Derrida reconhece no projeto de Artaud a preocupação referente ao que o filósofo chama de arquitexto ou arquipalavra sempre perdida, levando-nos a reconhecer nessa leitura periférica um caminho possível de acesso à desconstrução do fonologocentrismo. Trata-se, pois, da mesma intenção presente em *Da gramatologia*. No segundo ensaio dedicado a Artaud (“O teatro da crueldade e o fechamento da representação”), desenha-se, em nota discreta, a desconstrução da maquinaria teológica. A desconstrução principal é a do Pai, mas é a que nos interessa – a da nota – pode ser uma via para a recepção daqueles que interpretam a *différance* no cruzamento do corpo e da técnica, e principalmente, do corpo no que tem de suplementar e de materno:

É preciso restaurar, contra o pacto de medo que deu origem, quer ao homem quer a Deus, a unidade do mal e da vida, do satânico e do divino: “Eu, M. Antonin Artaud, nascido em Marselha a 4 de setembro de 1896, sou Satanás e sou deus e não quero saber da Virgem Maria” (escrito de Rodez, setembro de 1945) (DERRIDA, 2002: 166).

³⁸ Sabemos da ligação obsessiva de Bataille pela figura materna e, por conseguinte, com a noção de presença, que é constantemente questionada por Derrida. Seria preciso retomá-la para localizar nos apontamentos desse escritor o vínculo entre o dispêndio (*dépense*, em *La part maudite*), a diferença (*différance*) e a escrita-fala.

³⁹ De acordo com Roudinesco em entrevista a Jacques Derrida (2004, p. 32)

⁴⁰ O artigo segue um longo percurso de divulgação: depois da conferência é publicado em *Théorie d'ensemble* (1968) e reimpresso em *Marges de la philosophie* (1972), de acordo com as informações de Roudinesco.

⁴¹ Conforme o artigo “A palavra soprada”, em *A escritura e a diferença*: Soprada: entendamos furtada por um comentador possível que a reconheceria para a alinhar numa ordem, ordem da verdade essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza. O primeiro comentador é aqui o auditor ou o leitor, o receptor que já não deveria ser o “público” no teatro da crueldade. Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada. Significação de que sou despojado porque ela é significação. O roubo é sempre o roubo de uma palavra ou de um texto, um rastro. O roubo de um bem só se torna aquilo que é se a coisa for um bem, se portanto adquiriu sentido e valor por ter sido investida pelo desejo, pelo menos, de um discurso. [“Soufflée: entendons dérobée par un commentateur possible qui la reconaîtrait pour la ranger dans un ordre, ordre de la vérité essentielle ou d’une structure réelle, psychologique ou autre. Le premier commentateur est ici l’auditeur ou le lecteur, le récepteur que ne devrait plus être le “public” dans le théâtre de la cruauté. Artaud savait que toute parole tombée du corps, s’offrant à être entendue ou reçue, s’offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée. Signification dont je suis dépossédé parce qu’elle est signification. Le vol est toujours le vol d’une parole ou d’un texte, d’une trace. Le vol d’un bien ne devient ce qu’il est que si la chose est un bien, si donc elle a pris sens et valeur d’avoir été investie par le vœu, au moins, d’un discours” (1967, p. 262).

⁴² Conforme *Força de lei*: “A desconstrução é a justiça” (2007, p. 27). Em passagem importante da mesma obra, o autor sustenta: “É aliás normal, desejável, que pesquisas de estilo desconstrutivo desemboquem numa problemática do direito, da lei e da justiça. Seria mesmo seu lugar mais próprio, se algo como tal existisse” (2007, p. 12).

O suplemento materno pode ser desconstruído sem causar sofrimento? O suplemento materno pode ser desconstruído sem provocar injustiça e o esfacelamento da própria proposta desconstrutora alicerçada sobre a justiça?

O suplemento (des)necessário

Se existe espaço no texto de Derrida para a desconstrução desse aparelho fonador via reconhecimento do suplemento materno – e a nota que leva à nossa última citação mostra essa intenção –, há também um movimento de descrédito da figura materna. A teoria da linguagem de Julia Kristeva acentua a posição desconstrutora que flagramos no trecho supracitado e em outros recortes de *Da gramatologia* que privilegiam, por exemplo, o uso das mãos. Desenvolvida em *La révolution du langage poétique* (1974), a teoria da linguagem de Kristeva optou por manter a conexão com os tabus alimentares, continuando em textos como *Sens et non-sens de la révolte*, *La révolte intime* e *La haine et le pardon* a referi-los respeitosamente, com base na abordagem da psicanálise freudiana. A revolução poética de Kristeva, experiência-revolta que a teórica reconhece ser uma experiência de todo o grupo *Tel Quel*, grupo do qual Jacques Derrida e Michel Foucault fizeram parte, sendo também um dos assuntos centrais de seus estudos, se caracteriza por movimentos cujo ponto de partida pode ser encontrado em aspectos da nossa constituição copresente (psíquico/física) que tocam em partes do aparelho fonador e a estrutura que o envolve.

Mallarmé lido por Kristeva é diferente da abordagem preconizada por Derrida, por exemplo⁴³. Em sua tese *La révolution du langage poétique*, Kristeva recorta um trecho de *Mots anglais* em que Mallarmé valoriza o corpo, pois este é o enfoque da autora: “Mallarmé caracteriza nas suas *Mots anglais* os diferentes ‘sons’ da linguagem em relação ao funcionamento do corpo⁴⁴” (1974: 226). Eis o fragmento de *Mots anglais* que Kristeva elege: “A toda natureza aparentada e assim se aproximando do organismo depositário da vida, a Palavra apresenta, em suas vogais e ditongos, como uma carne; e, nas suas consoantes, como uma ossatura delicada a dissecar. Etc., etc., etc.”⁴⁵ (1974: 226). A autora inclui também uma carta, referente ao ano de 1864, que o poeta teria trocado com Cazalis. Trata-se de um comentário sobre o poema “Hérodiade”: “*O verso não deve, lá, se compor de palavras; mas de intenções, e todas as palavras se apagar diante das sensações*”⁴⁶ (1974: 227). O jogo entre o sensível e o inteligível, tal como se evidencia nesse trecho escolhido, que já havia sido tema de *Da gramatologia* – obra publicada alguns anos antes da *Revolução poética* –, é retomado por Kristeva em sua teoria da linguagem⁴⁷ por meio das duas modalidades linguísticas copresentes, denominadas pela autora de semiótico e simbólico, as quais foram elaboradas a partir da influência de diversas leituras compartilhadas pelo grupo *Tel Quel*. Apesar de ter se afastado da teoria de Husserl – e seria importante retomar a influência da Fenomenologia para

⁴³ Derrida, em *Da gramatologia* (1999, p. 116), ligará o poeta à contribuição gráfica, ao fascínio pelo ideograma chinês. Tal procedimento não significa a recusa do corpo para Derrida, pois essas formas desenhadas, de acordo com *Da gramatologia*, são para o autor o mais próximo de uma “experiência-revolta” que é ambicionada por Kristeva por intermédio da primazia da fala.

⁴⁴ “Mallarmé caractérise dans ses *Mots anglais* les différents ‘sons’ du langage par rapport au fonctionnement du corps” (1974, p. 226).

⁴⁵ “A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l’organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer. Etc., etc., etc.” (1974, p. 226).

⁴⁶ “*Le vers ne doit pas, là, se composer de mots; mais d’intentions, et toutes les paroles s’effacer devant les sensations*” (1974, p. 227).

⁴⁷ Seria interessante levantar as analogias possíveis entre a teoria da linguagem de *A revolução da linguagem poética*, a estrutura copresente semiótico/simbólico, que é uma releitura do debate entre o sensível e o inteligível e a teoria da linguagem formulada por Derrida via Rousseau.

os integrantes da *Tel Quel*, sobretudo para a obra de Derrida –, a autora parte dessa referência para desenvolver, em sua tese, estudos na área da linguística ligada à psicanálise.

Nesse sentido, as análises Kristeva terão como pano de fundo a relação triangular edípica e o respeito no que se refere à interdição do incesto, uma vez que o mito fundador do complexo Édipo pode ser resumido no respeito dessa transgressão que é um tabu alimentar, constituindo, portanto, a base do aparelho fonador. No poema “Hérodiade”, Mallarmé, conforme sustenta Kristeva, não está preocupado com a correspondência entre a sua personagem Hérodiade à da história, pois o poeta antes confere à personagem um poder fálico, condição que implica também, para a autora, a “renúncia à mãe e ao corpo”. As características retomadas pela autora dessa personagem, a “rainha virgem da Judéia”, levam à “esterilidade” e à “frigidez”, características que motivam o epíteto de “anti-mãe” destinado a Hérodiade: “a mulher proibida e fetichizada, a anti-mãe que é a Hérodiade assassina de São João, representa o poder fálico⁴⁸” (1974: 448). Kristeva observa na proposta poética de Mallarmé a busca por um equilíbrio libidinal, a lei simbólica (correspondente ao inteligível) entrelaçada ao extravasamento semiótico (referente ao sensível). Para Mallarmé, conforme a psicanalista, a permanência da família depende da experiência da genitalidade (*l’expérience de la génitalité*). Assim, Kristeva vê no poder fálico concedido à Hérodiade o recurso da ironia mallarmeana. São João profetiza e anuncia um filho a uma mulher virgem, o que determina não apenas o assassinato dele, mas também a concessão de um poder fálico a Hérodiade, que não tem o poder misterioso de gerar filhos. Em carta a Cazalis, Mallarmé distingue o que a teórica denomina de “procriação útil” de “produção imaginativa solitária e gloriosa”. O poeta, que não pode gerar crianças, se insere na segunda, ao confessar ao amigo Cazalis que “*nós só somos pais de nossas produções imaginativas*⁴⁹” (1974: 449).

Lautréamont, autor central da revolução poética pretendida por Kristeva, autor dos *Chants de Maldoror*, também recebe ênfase em versos nos quais estão envolvidos partes do rosto em um jogo que é emissão de voz significando, por conseguinte, caminho para a experiência-revolta: “rir como um galo; ou Maldoror terminando com uma gargalhada. Era mais forte do que ele! [...] ele ria como fazem as ovelhas⁵⁰” (1974: 196). A poesia de Lautréamont é descrita por ele como anti-poesia, porque não participa do fazer poético daquele período: “Mas sabeis que a poesia se encontra em toda parte onde não há sorriso, estupidamente galhofeiro, do homem, de cara de pato⁵¹” (1974: 197). O riso para Lautréamont é exercício de revolta louvado não somente por Kristeva mas pelos integrantes do movimento *Tel Quel*: “Lautréamont faz do riso o sintoma da ruptura, da contradição heterogênea interna à prática significante⁵²” (1974: 195). O poeta concede ao riso a possibilidade de mudança, de renovação, na medida em que pode ser substituído pela produção de novos dispositivos na cadeia significante. Por isso, Kristeva relaciona imediatamente a mudança ao riso: “Toda prática que produz o novo (dispositivo significante) pertence ao riso [...] onde a prática não é riso, não há o novo⁵³” (1974: 197). Em outra passagem, Kristeva continua a sua exploração no mesmo campo oral:

⁴⁸ “la femme interdite et fétichisée, l’anti-mère qu’est Hérodiade meurtrière de saint Jean, représente ce pouvoir phallique” (1974, p. 448).

⁴⁹ “nous ne sommes les pères que de nos productions imaginatives” (1974, p. 449).

⁵⁰ “rire comme un coq ou Maldoror finissant ‘par éclater de rire. C’était plus fort que lui! [...] il riait ainsi que font les brebis” (*La révolution du langage poétique*, 1974, p. 196).

⁵¹ “Mais sachez que la poésie se trouve partout où n’est pas le sourire, stupidement railleur, de l’homme, à la figure de canard” (1974, p. 197).

⁵² “Lautréamont fait du rire le symptôme de la rupture, de la contradiction hétérogène interne à la pratique signifiante” (1974, p.195).

⁵³ “Toute pratique qui produit du nouveau (dispositif signifiant) est du rire: [...] Là où la pratique n’est pas rire, il n’y a pas de nouveau” (1974, p. 197).

“As articulações ficam paralisadas, desde que começa o meu trabalho”. Mas ele continua escrever “destilando sua baba de (sua) boca [...]”: “Não tinha nada a agradecer ao Todo-Poderoso de seu endereço notável; ele enviou o raio de modo a cortar precisamente meu rosto em dois [...]”⁵⁴ (KRISTEVA, 1974: 322).

Nota-se que o corpo construído por Lautréamont é um corpo tocado pelo sofrimento. O endurecimento das articulações até a paralisia dos movimentos impede a escrita – a citação acima leva-nos a lançar essa hipótese. A mão, via da linguagem escrita, curiosamente, não é referida por Lautréamont (melhor dizer que não é também privilegiada pela teórica, dado que ela efetua os recortes do texto do poeta). A autora, entretanto, se fixa na face – boca. Isto leva-nos a refletir sobre o peso da oralidade no discurso lautreamoniano, conduzindo-nos aos contatos arcaicos do futuro ser falante com a figura materna. O contato entre o par mãe/bebê e a riqueza dos elementos semiotizáveis (sentidos) que a criança recebe dessa experiência de proximidade/laço com a geratriz encontra na boca uma espécie de metáfora para as trocas dos primeiros contatos sensoriais de formação do futuro ser falante. “Aperta-me contra ti, e não temas me fazer mal; estreitemos progressivamente as ligações de nossos músculos. Por mais tempo. Sinto que é inútil insistir; a opacidade [...] desta folha de papel é um impedimento dos mais consideráveis à operação da nossa completa junção⁵⁵” (1974: 325).

Esses breves exemplos recolhidos da tese de Kristeva acerca do destaque concedido a elementos ligados ao aparelho fonador não apagam um interessante vínculo entre a teoria dela e a de Derrida. Observa-se que os autores se encontram em texto que os ligam a um possível vínculo com o papel materno. Os autores mencionam o *Timeu* de Platão. A experiência-revolta enaltecida por Kristeva encontrou inspiração na mobilidade característica da *khôra* – elemento mencionado no texto platônico. Kristeva apropria-se da *khôra* e de sua instabilidade para construir uma teoria da linguagem e, por extensão, teoria poética, uma teoria, portanto, constituída de fluxos de movimentos e estases, os quais se observam na relação arcaica entre mãe/bebê, de modo a repercutir posteriormente, no momento de aquisição e de consolidação da linguagem, na sintaxe do sujeito. No exemplo da linguagem poética, os elementos semiotizáveis (voz, gestos e cores), trocas sensíveis entre a mãe e o bebê, retornam sob a forma de construções fônico-acústico-pulsionais, que são carregadas de conteúdo rítmico desconstrutor da sintaxe corrente, possibilitando, dessa forma, interferências revolucionárias no campo social – sem uma intenção programada.

Kristeva também expõe, com base no texto platônico, um aspecto feminino e maternal da *khôra*, que é interpretada pelo que apresenta de receptáculo em sua constituição: “ele designa esse receptáculo como nutritivo e materno” (1974: 25). É justamente na abertura para o feminino, suplemento materno, que encontramos um ponto de contato com a interpretação de Derrida a respeito da *khôra*. Em ensaio sobre o tema, o autor sustenta que “*Timeu* fala, a seu respeito, de ‘mãe’ e de ‘ama’” (1995: 14). Em outro fragmento, ele volta à constituição da *khôra* para sugerir inconsistência na opção do feminino concedida a esse receptáculo por Platão:

Mas, se dizemos Khôra e não a Khôra, ainda fazemos dela um nome. [...] Por outro lado, o nome próprio parece, como sempre, atribuído a uma pessoa, aqui a uma mulher. Talvez a

⁵⁴ “‘Les articulations demeurent paralysées, dès que commence mon travail’. Mais il continue à écrire ‘en distillant sa bave de (sa) bouche’: ‘Je n’ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable; il a envoyé le foudre de manière à couper précisément mon visage en deux [...]’” (1974, p. 322).

⁵⁵ “‘Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu’il est inutile d’insister; l’opacité [...] de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l’opération de notre complète jonction’” (1974, p. 325).

uma mulher, de preferência a uma mulher. Será que isso não agrava os riscos de antropomorfismo contra os quais gostaríamos de nos proteger? O próprio Platão parece não correr esses riscos, quando parece “comparar”, como se diz, Khôra a uma mãe ou a uma ama? O valor de receptáculo não está também associado, como a matéria passiva e virgem, ao elemento feminino, e precisamente na cultura grega?” (DERRIDA, 1995: 22).

Por um lado, o resultado desses questionamentos realça os aspectos feminino e materno do texto de Platão, sendo a maternidade um suplemento e um assunto tabu para o autor. Há um momento em que o autor considera a possibilidade de a *khôra* ser um receptáculo, mas essa condição implica também a impossibilidade de interpretá-la ou até mesmo de acessá-la: “Um segredo sem segredo permanece, a seu respeito para sempre impenetrável” (1995: 55). No final, ele dirá: “A filosofia não pode falar filosoficamente daquilo que somente se parece com sua ‘mãe’, sua ‘ama’, seu ‘receptáculo’ ou seu ‘molde’. Enquanto tal, ela só fala do pai e do filho, como se o pai o engendrasses sozinho” (1995: 71).

Rompendo com esse silêncio instaurado desde Platão na filosofia, Derrida, em *Da gramatologia*, escreverá sobre esse suplemento, de modo a chamar a atenção a um movimento simultâneo de respeito e transgressão que nele se instaura. Esse receptáculo materno será em seguida aprofundado por Kristeva. E, em gesto que é surpreendente, porque é desconstrutor, notaremos que a teoria de Kristeva não escapa de um processo de “metalização”⁵⁶, desconstruindo, em parte, a primazia da fala sustentada pela autora. Por meio de exemplo literário presente na tese da teórica, localizamos um exercício que é ao mesmo de marcação de posições binárias (a relação de posição entre homem e técnica e natureza e técnica) e o embaralhamento desses binarismos. Maldoror, o sujeito lírico dos *Chants*, adquire um caráter que Kristeva denomina de inumano (*inhuman*), mineral (*minéral*), mecânico (*mécanique*) inanimado (*inanimé*), negativo (*négatif*). Decorrente dessas possibilidades metamorfoseadas, surge um personagem que, mesmo sem abdicar de um corpo, assim como ilustram os fragmentos coletados por Kristeva, também não recusa uma caracterização híbrida. Vejamos elementos desconstrutores dos *Chants* resgatados por Kristeva do texto de Ducasse: “seu rosto de platina”, “o homem de lábios de bronze”, “o homem da pupila de jaspe”, “o homem de lábios de safira”, “o corsário de cabelos de ouro”, o homem de lábios de enxofre⁵⁷” (1974: 577).

A ideia de que somos constituídos de técnica retorna mais adiante. Em *Sentido e contra-senso da revolta*, de 1996, Kristeva percorre a etimologia da palavra revolta valendo-se da obra de Alain Rey, *Revolução, história de uma palavra*. Antes de chegar ao sentido histórico e político dessa palavra, situado entre os séculos XVII-XVIII, em que Voltaire escreve *O século de Luís XIV* e se vale da revolta com o sentido de “guerra civil”, “guerra” e “revolução” até consolidar, no século XVIII, o termo “revolução” como “mutação política”, Kristeva faz ela mesma um retorno ainda mais remoto às origens da palavra revolta. Para isso, busca no sânscrito e no grego formações que levam a revolta para ações como “torcer”, “rolar”, “enrolar” e também menciona sua função de “cobertura”:

As antiqüíssimas formas wel e welu evocam um ato voluntário, artesanal, resultando na denominação de objetos técnicos de proteção e de envelope. Hoje somos pouco conscientes dos laços, no entanto intrínsecos, entre “révolution” (revolução) e “hélice” (hélice), “se

⁵⁶ Adotamos o termo “metalização” de Clarice Lispector, conforme a obra *Água viva*, na qual a força protagônica afirma “metalizar-se”.

⁵⁷ “sa figure de platine”, ‘l’homme aux lèvres de bronze’, ‘l’homme à la prune de jaspe’, ‘l’homme aux lèvres de saphir’, ‘le corsaire aux cheveux d’or’, ‘l’homme aux lèvres de soufre’” (1974, p. 577).

révolter” (*revoltar-se*) e “*se vautrer*” (*agachar-se*).⁵⁸ (KRISTEVA, 2000: 15).

Curiosamente, os objetos formadores da técnica estão na base da articulação da revolta. A revolta neste caso, isto é, numa busca etimológica remota, desenha-se entrelaçada à técnica, ao fazer, ao instrumento e ao uso das mãos. As referências de Derrida à obra de Leroi-Gourhan e a outros autores sobre o mesmo tema merecem a nossa atenção, pois, mesmo Kristeva, que fundamenta a revolta contemporânea através da necessidade do uso da fala, justificando assim a sua prática psicanalítica⁵⁹, reconhece em atributos como “artesanal” e “proteção” – os quais são formadores da técnica – um vínculo formador da experiência-revolta. Esse movimento não significa, para a autora, o deslocamento da primazia da fala. Se seguirmos *A revolta íntima*, obra publicada em 1997, perceberemos que a autora busca novamente uma formulação antiga – agora localizada no estoicismo grego⁶⁰ – com a finalidade de nos mostrar que a técnica, no que apresenta de imagens produzidas pela indústria de imagens, está sujeita a perder, na atualidade, o seu vínculo protetor. A autora critica o cinema de massa, mas valoriza o que chama de “cinema especular pensado”, no qual as imagens – que são sempre a expressão de um conteúdo fantasmático⁶¹ – não estão prontas. Essa abertura nos permite preencher os espaços com os nossos próprios fantasmas, pois nesse cinema “pensado” os fantasmas são imprecisos: “nunca estão no primeiro grau; ao contrário, os fantasmas estão lá como desossados, desarticulados⁶²”, sobrando, nessa medida, uma espécie de “música” (1997: 117). Observe-se que a autora incluirá o conceito de suplemento ao tratar das imagens produzidas pelo cinema:

Chamemos portanto de “traços lektônicos” essas informações suplementares: trata-se essencialmente de introduzir deslocamentos e condensações à imagem bruta, de associar os tons, ritmos, cores, figuras; em suma de acionar o que o que Freud chama de processo primário subjacente ao simbólico – o “semiótico”, na minha terminologia –, essa captura primária das pulsões sempre em excesso em relação ao representado, ao significado⁶³ (KRISTEVA, 1997: 117-118, grifos nossos).

A proposta de Kristeva em *A revolta íntima* é, entre outras, refletir sobre o impacto social dos elementos semiotizáveis produzidos artificialmente de modo a “metalizar” e congelar a mobilidade da *khôra* em fantasmas que se sobrepõem à complexa rede fantasmática que já carregamos. Curiosamente, esse debate também foi levantado por Derrida em entrevistas com

⁵⁸ “Les très anciennes formes *wel* et *wehu* évoquent un acte volontaire, artisanal, aboutissant à la dénomination d’objets techniques de protection et d’enveloppe. Nous sommes aujourd’hui peu conscients des liens pourtant intrinsèques entre ‘révolution’ et ‘hélice’, ‘se révolter’ et ‘se vautrer’” (1996, p 7).

⁵⁹ A autora também é psicanalista e romancista.

⁶⁰ O “lektion” é traduzido pela autora como exprimível, sendo sintetizado por ela como um intermediário entre o objeto e o referente.

⁶¹ Conforme o Dicionário de Laplanche e Pontalis, a fantasia, ou fantasma, corresponde a um “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente. A fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes como as que a análise revela, como estruturas subjacentes a um conteúdo manifesto; fantasias originárias” (2001, p. 169). Fantasias originárias são “estruturas típicas (vida intra-uterina, cena originária, castração, sedução) que a psicanálise descobre como organizando a vida fantástica sejam quais forem as experiências pessoais dos sujeitos; a universalidade dessas fantasias explica-se, segundo Freud, pelo fato de constituírem um patrimônio transmitido filogeneticamente” (2001, p. 174)

⁶² “ne sont jamais au premier degré; au contraire, les fantômes y sont comme désossés, désarticulés” (1997, p. 117).

⁶³ “Appelons donc ‘traces lektioniques’ ces informations supplémentaires: il s’agit essentiellement d’introduire des déplacements et des condensations supplémentaires à l’image brute, d’associer les tons, rythmes, couleurs, figures; en somme, de faire jouer ce que Freud appelle les ‘processus primaires’ sous-sujacents au symbolique – le ‘sémiotique’, dans ma terminologie –, cette capture primaire des pulsions toujours en excès par rapport au représenté, au signifié” (1997, p. 117-118).

Bernard Stiegler⁶⁴ e foi levado adiante por Stiegler, no terceiro volume e *A técnica e o tempo* (o tempo do cinema). Podemos especular que esse debate foi inicialmente promovido por Roland Barthes, em *A câmara clara*, obra publicada na década de 80, depois, portanto, de o conceito de suplemento, desenvolvido em *Da gramatologia*, ter se estabelecido. Barthes argumenta que a imagem fotográfica é um atestado de que algo se passou, não se pode negar o fato de que a coisa esteve lá. Distinguindo-se, nesse aspecto, da pintura, porque na pintura se pode criar uma situação que não foi vivida, Barthes, embora reconhecendo o “efeito de real” por trás das imagens, nos revela neste texto o impacto do imperativo de visualidade técnica, bastante fiel à reprodução de detalhes. O autor também o liga ao nosso tema quando o associa ao *punctum*. O *punctum*, termo retirado da língua latina, apresenta função afetiva, tem por objetivo ferir, cortar, além de ser por ele associado a um “lance de dados”, podendo, desse modo, ser comparado à influência de Mallarmé – um autor que corta tanto o pensamento de Barthes como o de Derrida⁶⁵. O suplemento barthesiano assemelha-se ao proposto por Derrida: “Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela* (1984: 85). Note-se que Roland Barthes confere espessura sentimental ao suplemento, prática iniciada por Derrida na afirmação de que a mãe já é um suplemento.

As filhas de Loth

A existência e o texto

Escolhemos, entre tantas leituras possíveis, uma que nos levará a refazer, por outro fio interpretativo, a noção de suplemento. Voltemos a Antonin Artaud. Derrida dedica a Artaud o primeiro texto que menciona o termo diferença. Paradoxalmente, como o próprio filósofo aponta, Artaud se pretendeu “sem diferença” (2002: 116). O artista habitou, no entanto, um limite de recusas a formas sociais excludentes que podem ser reencontradas na formação da diferença. O aspecto furtivo⁶⁶ buscado pelo artista, que é recuperado por Derrida, remete ao espaçamento que caracteriza os demais conceitos atrelados a essa noção de diferença, inclusive à noção de suplemento, levando-nos a localizar nessa referência de Derrida, que não é a corrente para a interpretação da *différance* e do suplemento, um interessante campo de estudo. Ao recuperar um trecho do *Teatro e seu duplo* em que seu autor afirma não possuir mais palavras – “A partir do momento que falo, as palavras que encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente repetidas (Artaud quer um teatro em que a repetição seja impossível. Ver *Le Théâtre et son Double*, IV, p. 91)” (2002: 119) – Derrida prepara um caminho que será em seguida explorado em sua gramatologia. Um caminho que valoriza o legado imagético, a escrita não-fonética, passando até mesmo por uma tentativa de desconstrução do aparelho fonador e do misterioso suplemento materno.

Em discreta nota de fim de página, Derrida nos oferece uma dica interpretativa:

Abstivemos deliberadamente, como é natural, de tudo o que se denomina “referência biográfica”. Se recordamos neste momento preciso que Artaud morreu de um câncer no reto, não é para que a exceção feita confirme a regra boa, mas porque pensamos que o

⁶⁴ Em *Écographies de la télévision*, publicada em 1996, resultado de entrevista com Stiegler no ano de 1993.

⁶⁵ Já referimos a relação de suplemento e jogo e assim sugerimos essa possível relação entre Mallarmé e o conceito de jogo para Derrida como uma espécie de suplemento.

⁶⁶ “O furtivo é fugaz mas é mais do que fugaz. O furtivo é – em latim – o modo do ladrão; que deve agir muito depressa para me tirar as palavras que encontrei. Muito depressa porque tem de se infiltrar invisivelmente no nada que me separa das minhas palavras” (2002a, p. 119).

estatuto (ainda por encontrar) desta observação e de outras semelhantes, não deve ser o da “referência biográfica”. O novo estatuto – ainda por encontrar – é o das relações entre a existência e o texto, entre essas duas formas de textualidade e a escritura geral no jogo da qual se articulam (DERRIDA, 2002a: 127, grifos nossos).

Da gramatologia desenvolve a intenção de buscar nos próprios textos índices para as interpretações, uma vez que não há fora do texto. Depreende-se daí que não podemos ter a pretensão de desvendar a obra a partir da reconstrução de dados biográficos que muitas vezes não passam de um conteúdo fantasmático que é nosso, podendo não apresentar vínculo com a obra do autor. Por isso, o autor sustentará: “Não existe, a rigor, texto cujo autor ou sujeito seja Jean-Jacques Rousseau” (2002: 300). Por não haver um fora do texto, a vida, por outro lado, já está no próprio texto⁶⁷:

o que une a palavra “suplemento” a seu conceito não foi inventado por Rousseau e a originalidade de seu funcionamento nem é plenamente dominada por Rousseau nem simplesmente imposta pela história e pela língua. [...] Tampouco se deve buscar uma verdade significada por esses escritos (verdade metafísica ou verdade psicológica: a vida de Jean-Jacques atrás de sua obra) pois, se os textos por que vamos interessar-nos querem dizer alguma coisa, é o engajamento e a pertencença que encerram no mesmo tecido, no mesmo texto, a existência e a escritura. O mesmo aqui se denomina suplemento, outro nome da diferencia (DERRIDA, 1999: 183-184, grifos nossos).

O suplemento é um outro nome da diferença. E no suplemento há espaço para se buscar uma experiência de pertencimento.

A herança de Sófocles

O tema do corpo está presente na trilogia tebana, principalmente na tragédia *Édipo-Rei* de Sófocles, e o nosso objetivo nas anotações que seguem será o de associá-lo a aspectos da produção de Antonin Artaud. De punições que se presentificam em textos fundamentais de nossa herança grega (*Édipo-Rei*, *Édipo em Colona* e *Antígona*) por um mesmo elo de desrespeito que será evidenciado ao longo da exposição, é possível estabelecer uma ligação com o enigmático teatro da crueldade proposto por Artaud, uma experiência estética que, apesar de seu apelo vanguardista carregado de ruptura radical e da proximidade com formas artísticas que rechaçam muitas vezes o peso da herança cultural mais remota, como o exemplo do legado da trilogia tebana, encontra, no entanto, interessantes semelhanças entre essas personagens de histórias tão cruéis quanto a vida e obra de Artaud, que se confundem num mesmo gesto de escrita e experiências sofridas por um corpo em experiência-revolta com o seu tempo.

Na interpretação corrente de *Édipo-Rei*, consolidou-se a ideia de que tal personagem é aquele marcado por um destino que escapa à sua vontade e por esse motivo os crimes que ele comete – parricídio e incesto – despertam a piedade do público, satisfazendo assim um importante elemento trágico da *Poética* aristotélica. Embora exista o erro de Édipo, manifesto na desmedida de suas ações impetuosas e arrogantes, o castigo que o personagem sofre, sucessão de infortúnios contra a sua própria família, é de extrema crueldade, não sendo equivalente, pelo menos na recepção contemporânea desta tragédia, ao erro do personagem⁶⁸. A desmedida de Édipo, por meio do

⁶⁷ A sugestão de ligação entre vida e texto desenvolve-se ao longo do ensaio “Derrida e a razão diferencial”, de Ricardo Timm de Souza.

⁶⁸ Reproduzo os argumentos elencados por Jean-Pierre Vernant em “Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo”, da obra *Mito e tragédia da Grécia Antiga*: “O parricídio, o incesto, não correspondem nem ao caráter de Édipo, ao seu *Ethos*, nem a uma falta moral, *adikía*, que ele teria cometido. Se ele mata seu pai, se dorme com

comportamento que desafia os deuses, nos leva a reconhecer nessa tragédia que o personagem se cerca de ações prudentes, muito bem dosadas, ou seja, para os receptores da atualidade, Édipo age de forma lógica conforme os critérios kantianos localizados na *Fundamentação da metafísica dos costumes*. A busca pelo assassino de Laio gira em torno da ordem da cidade, nessa medida o empenho de Édipo em prendê-lo mostra-se uma causa nobre porque visa à harmonia do todo: “Ah! Filho meus, mercedores de piedade!/ Sei os motivos que vos fazem vir aqui;/ vossos anseios não me são desconhecidos./ Sei bem que todos vós sofreis mas vos afirmo/ que o sofrimento vosso não supera o meu/” (v. 74-78; p. 21). No último verso, no entanto, o argumento de Édipo se desloca do universal para o âmbito particular, mostrando que ele conclui essa fala importante sobre uma resolução para a cidade e ao mesmo tempo é motivado por sua ambição particular, qual seja, a manutenção de seu poder e de seu prestígio na cidade: “Sofre cada um de vós somente a própria dor;/ minha alma todavia chora ao mesmo tempo/ pela cidade, *por mim mesmo* e por vós todos./” (v. 78-80; p. 21, grifos meus).

Na sequência da peça, as ações de Édipo voltam-se para a captura do assassino de Laio e na sua conseqüente punição, já que ele se reconhece apenas na posição da vítima e como um possível alvo. Nesse sentido, Édipo, tendo como pano de fundo a ordem da *pólis*, age de modo a salvar a sua posição privilegiada: “ordeno a quem souber aqui quem matou Laio,/ filho de Lábdaco, que me revele todo;/ ainda que receie represálias, fale!/ quem se denunciar não deverá ter medo;/ não correrá outro perigo além do exílio;/ a vida lhe será poupada./” (v. 264-269; p. 28). A impetuosidade, arrogância e descrença (esta baseada no desrespeito ao oráculo) de Édipo, em contrapartida, não deixam margem para uma retomada de posição e quando ele se observa vítima de um destino trágico o tema do corpo ganha espessura trágica que é atemporal. Édipo fura os próprios olhos: um gesto que o deixa mais sábio e respeitado pelos habitantes de Tebas. A punição localizada no corpo do personagem salva não apenas o personagem como se estende a toda a cidade, sendo dessa forma uma ação de conseqüências universais⁶⁹.

O corpo castigado de Édipo, cujo desfecho trágico repercute até os nossos dias em razão de uma sociedade dominada pelo intenso apelo visual, já aparece em evidência desde o início da composição do personagem por meio da imagem dos pés deformados. Sem saber o motivo de sua deficiência física, Édipo a atribui a um período remoto de sua existência, momento que não é recuperado pela sua memória, levando até mesmo à sugestão de que ele poderia ter nascido com a deformidade nos pés: “/Segue-me esse defeito horrível desde a infância./” (v.1227; p. 72). Jean-Pierre Vernant, no artigo “Ambigüidade e reviravolta. Sobre a estrutura de Édipo”, chama a atenção para ambigüidade contida no nome de Édipo, uma vez que ele é homem de pé inchado (*oîdos*), sendo por esse motivo simbolizado por um lado como uma “criança maldita”, que é “exposta para morrer na natureza selvagem” e por outro viés ele é o homem que sabe (*oîda*) e decifra o “enigma do pé”, salvando assim a cidade. O corpo de Édipo, portanto, desempenha essa dupla função que é de salvação e de infortúnio, interferindo não somente nos que estão próximos a ele, mas também abrangendo toda a cidade.

sua mãe, não é porque, mais ou menos obscuramente, odeie o primeiro, esteja apaixonado pela segunda” (1999, p. 81); “Quando mata Laio, é em situação de legítima defesa contra um estrangeiro que o atingiu primeiro; quando desposa Jocasta, é um casamento sem inclinação que a cidade de Tebas lhe impõe com uma estrangeira, para fazê-lo aceder ao trono, como recompensa de seu feito” (1999, p. 81).

⁶⁹ No artigo de Jean-Pierre Vernant, “Édipo sem complexo”, a versão de Sófocles diferencia-se dos demais porque traz essa autopunição do personagem. Observa-se que se localiza no corpo essa diferença que dá originalidade o texto de Sófocles: “nas primeiras versões do mito não há, no conteúdo legendário, o menor traço de autopunição, porque Édipo morre tranquilamente instalado no trono de Tebas, sem ao menos ter furado seus olhos. É precisamente Sófocles que, conforme a necessidade do gênero, dá ao mito sua versão propriamente trágica – a única que Freud, que não é mitólogo, pôde conhecer, [...]” (1999, p. 56-57).

Eros e Phília

A desmedida de Édipo desrespeita a distinção grega entre *Phília* e *Eros*. Por *Phília*, Jean-Pierre Vernant entende o sentimento de “afeição recíproca entre pais e filhos de um lado, irmãos e irmãs de outro”, representando, portanto laços naturais com pessoas que são da mesma família. A palavra *philos*, segundo Vernant, “tem valor de possessivo e representa em latim *suus*, designa primeiro o que é seu, isto é, para o parente seu parente próximo” (1999: 61). Cabe ao termo *Eros* o sentido oposto, qual seja, a possibilidade de se estabelecer o desejo amoroso com um outro que não participa do mesmo núcleo familiar. A falta de Édipo, para Vernant, situa-se justamente na ultrapassagem dupla desse interdito que rompe com os laços de *phília* e contamina relações que deveriam ser procuradas para além do mesmo núcleo familiar:

ele por duas vezes se nutriu de sua própria carne, primeiro derramando o sangue paterno, depois, unindo-se ao sangue materno. Édipo se vê, assim, por uma maldição divina igualmente gratuita quanto à eleição da qual se beneficiam outros heróis da lenda, arrancado do convívio social, lançado fora da humanidade. Ele é, a partir de então, ápolis; encarna a figura do excluído (VERNANT, 1999: 82, grifos nossos).

Resta-nos uma pergunta sobre a tragédia de Sófocles: Édipo se torna excluído e o próprio corpo do personagem marca essa exclusão (coxo e cego) por que ele toca em interditos da carne (para usar a expressão de Pierre Vernant) e como castigo o corpo do personagem é sacrificado lentamente ou ele está pré-destinado ao infortúnio por que participa de uma linhagem já castigada por uma violação que foi considerada antinatural?⁷⁰

A sorte de Antígona é semelhante à de sua família, uma vez que ela confunde os limites entre *Phília* e *Eros*. Alguns versos nos sugerem que ela nutre por Polinice, seu irmão, sentimentos próximos aos que se ligam à composição do *Eros*, isto é, ao “desejo amoroso”, para usar a tradução de Pierre Vernant. *Eros* deveria levar a um outro e não a um si mesmo, no caso, não deveria levar a uma pessoa da mesma família. Vejamos os versos em que Antígona tenta persuadir Ismênia a revoltar-se contra o decreto de Creonte:

Não te direi mais nada, mesmo se quiseses/ ajudar, a mim não me trarias nenhum prazer./ age como te parece melhor; a esse eu/ enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será!//Amada repousarei com ele, com meu amado,/ criminosamente pura, por mais tempo/deverei agradar os lá debaixo que os cá de cima./ lá repousarei para sempre. Tu, se te parece,/ descara os que honram os deuses. (SÓFOCLES, 1999: 31, grifos nossos).

Mais adiante, o corifeu sugere que Antígona participa de uma família destinada ao mesmo infortúnio⁷¹: Todavia, o corpo de Antígona, que é filha de Édipo, não é representado por meio de

⁷⁰ Remeto à paixão homossexual de Laio por Crísipo. Laio, é importante frisar, foi amaldiçoado por Pélops, o pai de Crísipo. Nesse enlace amoroso reside a origem da maldição que recai sobre Laio, marcando a má sorte de Édipo, pois o oráculo anuncia a Laio que ele seria morto pelo próprio filho.

⁷¹ “Estranho... Tenho visões... Estou/ perplexo! Posso negar o que vejo,/ que se trata da jovem Antígona?/ Pobre infeliz,/ filha de um pai infeliz, Édipo./ O quê? Trazem-te por desobediência/ às leis do soberano,/ foste apanhada cometendo uma loucura?/” (v. 376-380; p. 31). Em seguida, após Antígona tecer bons argumentos contra a tirania de Creonte, o corifeu enfatiza a herança incestuosa da personagem: “Nela se revela uma estirpe inflexível,/ de um pai inflexível filha. Não sabe ceder aos golpes do mal/” (v. 471-472; p. 37). Na voz da própria personagem, nota-se que existe um desapego a essa vida, o qual pode ser conferido por meio da disputa argumentativa com Creonte, como se ela não pudesse mais viver sem Polinice, uma reação que é muito diferente da de Ismênia, uma figura pálida nesta tragédia: “Estou nas tuas mãos. Mata-me. Que mais queres?/” (v. 496; p. 38). Na sequência, ela reitera esse sentimento que antes se esboçava incestuoso: “meu espírito já há muito/ está morto. Morta, quero servir aos mortos/” (v. 559-560; p. 44). No final da

deficiência como ocorre com o corpo de Édipo. Antígona não apresenta uma deficiência a ser lamentada. Ela é audaciosa e demonstra tenacidade quando questiona a tirania de Creonte, pois ela sabe que ele desafia os deuses em prol de ambições particulares. Embora intocada e sem filhos, a personagem não se constrói por intermédio de uma deficiência física, isto é, por uma sucessão de infortúnios marcados em sua própria carne como acontece com o seu genitor, que, exilado de sua terra, encontra abrigo na terra de Teseu, outro exilado que se compadece com a má sorte de Édipo⁷². O destino de Édipo em *Édipo em Colono* guarda alguma semelhança com o de Antígona, visto que ele é sujeito que não pode ser tocado, tal como parece no diálogo com Teseu: “Não vou tocar-te, nem permito que me toques./ Somente quem passou por provações iguais/ pode participar das minhas; cumprimento-te/ de onde me encontro e peço-te que no futuro/ me ajudes lealmente como até agora.” (p. 167). Na parte final da tragédia, o próprio Édipo se reconhece como alguém que merece distinção porque foi vítima de sacrifícios e, por conseguinte, cabe a ele, ao menos, a escolha de um sepultamento tranquilo: “Vinde, não me toqueis; deixai-me descobrir./ eu mesmo, o túmulo sagrado onde o destino/ impõe que me sepultem nesta terra amiga.”. Esse interdito, conquista de Édipo pela vida incomum que se torna respeitada justamente porque é desafortunada, destoa, no entanto, do destino de Antígona, que fica impedida de conviver com os vivos. O aspecto negativo e irreversível da cegueira de Édipo, que para ele se reverte em gesto de devoção do povo tebano, aparece consolidado através do trágico desfecho da trajetória de sua filha, sendo ela que sofre as consequências desse isolamento visual que representa também um isolamento social, o fim de uma vida. Creonte determina o destino de Antígona: “Levai-a já e a encerrai/ na tumba rochosa, como determinei./ Deixei-a só. Morrer/ ou continuar viva naquela morada, fica a seu critério./ quanto a ela, estamos limpos./ só impedimos que conviva com vivos.” (v. 885-890; p. 66-67). O castigo de Antígona dissemina-se pelo caráter abrupto de seu desaparecimento. Ela é banida da vida na plenitude de sua existência e todo o seu corpo some de cena. O castigo de Antígona não está restrito à escuridão (cegueira) de uma tumba solitária, dado que todos os sentidos da personagem são atacados pela punição de Creonte.

Nota sobre a herança incestuosa

Nesta segunda parte a intenção será a de estabelecer um vínculo possível entre aspectos do teatro da crueldade, de Artaud, que participa, como mostraremos mais adiante, dessa trágica herança grega em que as histórias ficcionais tocam em temas tabu, e ecoam dados de sua biografia. Qualquer texto introdutório à obra de Antonin Artaud⁷³ evidencia o fato de a produção artística do autor se apresentar intrinsecamente ligada à sua vida no que esta revela a tendência para o sofrimento físico, o qual está sempre associado à sua relação indissociavelmente psíquica. Florence de Mèredieu, autora de *C’était Antonin Artaud*, realça o aspecto da frágil vida psíquica do autor que passou internado em sanatórios franceses por longos períodos. Segundo a biógrafa (2006: 22), a trajetória de Artaud se confunde e se cruza com a vida intelectual da primeira metade do século XX. O artista esteve presente e inclusive participou do movimento surrealista, das inovações no campo do cinema (atuando como ator e cenógrafo), também entrou em contato com o movimento expressionista, com grupos de música, de poesia e sobretudo esteve em contato com pintores de sua época. O pano de

tragédia, a própria personagem parece reconhecer o pertencimento a uma linhagem amaldiçoada: “Maldito leito de minha mãe./ unida a seu próprio filho./ meu pai./ nascido dessa mesma desdita mãe./ dos quais eu, infausta sou filha./ Vou, desventurada, habitar com eles/ sem esposo./ Que triste/ enlace, irmão, alcançaste./ Com tua morte me matas” (v. 865 ss; p. 65-66).

⁷² Édipo beneficia-se da fratria masculina, sendo por isso deslocado de uma posição de anti-herói para o posto de salvador da cidade. Antígona, entretanto, não encontra apoio nas mulheres de sua comunidade, confirmando dessa forma a escassez e o caráter solitário das conquistas femininas.

⁷³ Como introdução à obra de Artaud, sugerimos a obra *Antonin Artaud: un insurgé du corps*, de Évelyne Grossman.

fundo da Segunda Guerra Mundial também influenciou, segundo Mèredieu, a formação das ideias e a falta de saúde do artista.

Existe, obviamente, o contexto que contribui para a formação de uma obra e no caso de *O teatro da crueldade*, para citar apenas um conjunto de textos produzidos por Artaud, um artista que além de dramaturgo circulou no campo da poesia, da atuação cênica e das artes plásticas, essa influência é notável. Todavia, qualquer tentativa de interpretá-lo por uma única referência, isto é, possibilidade da teoria literária, implica atitude de fracasso do pesquisador. Nesse sentido, a vida do autor, de forma radical, não se apresenta dissociada de sua obra. O fato de o autor pertencer a uma família em que as relações entre *Phília* e *Eros*, da nossa herança helênica, se apresentam contaminadas, nos remete à vida e os infortúnios vividos por Édipo e seus descendentes, ou, para retroceder ainda mais, nos leva a buscar nos amores antinaturais de Laio, pai de Édipo, uma espécie de lógica da maldição entre aqueles que misturam terrenos que por convenção ou por necessidade deveriam permanecer separados. O fato é que a biografia de Artaud, no que ela apresenta de tenuamente incestuosa, é mencionada por vários de seus críticos.

Paule Thévenin, por exemplo, médica psiquiatra e amiga do autor, em trabalho extenuante, copiou a maior parte dos cadernos que ele deixou ao longo das diversas internações psiquiátricas⁷⁴. A aberta proximidade afetiva com o autor não a levou a esconder um fato diferenciado na biografia dele. No artigo “Le ventre Double ou petite esquisse généalogique d’Antonin Artaud”, Thévenin recorre ao incomum laço entre as avós do autor, qual seja, o compartilhamento de filiação em sua genealogia: avós irmãs. Thévenin localiza no que chama de um “duplo ventre prolífico” (1993: 14) a origem para a necessidade dos duplos que mais adiante servirá para a constituição do teatro da crueldade, em textos que falam explicitamente sobre o tema do duplo, como é o caso do *O teatro e seu duplo*. Thévenin também comenta que houve uma série de enlacs supostamente amorosos entre pessoas dessa mesma família (*Phília*), dando dessa forma sequência à ruptura desse interdito. Além disso, vários descendentes receberam o mesmo nome de Artaud: Antoine. Para se diferenciar, depois de adulto e já com complexos transtornos psíquicos, o artista adota o nome de Antonin. Florence de Mèredieu (2006: 42) também menciona o laço incestuoso das avós irmãs de Artaud e aproveita para relacioná-lo ao tema do incesto que está presente no enredo de *Héliogabale*, texto de 1934, sugerindo que as escolhas estéticas do autor não são desvinculadas de sua própria existência ou de seus fantasmas (no sentido psicanalítico desse termo).

⁷⁴ É importante retomar o envolvimento dessa intérprete de Artaud, porque o nosso acesso à obra deste autor está intimamente ligado, em parte, à capacidade interpretativa de Thévenin: “[...] chaque cahier a dû être revu entièrement du moins six ou sept fois. C’est dire que ma vie se passe au milieu de pages recouvertes de signes, pages manuscrites, puis dactylographiées, puis corrigées, puis imprimées. Il m’arrive d’avoir cauchemars où les lettres, sous toutes leurs formes, se bousculent pour mieux me tourmenter. Une lecture particulièrement difficile et voilà le membre de phrase qui me résiste me poursuivant dans mon sommeil. Mon anxiété est telle parfois qu’Antonin Artaud m’apparaît en rêve: il me reproche de ne l’avoir pas compris.

Quelle existence m’a faite ce contact de presque tous les instants avec le texte d’Antonin Artaud, avec la matière écrite de sa vie? Inexistence hantée par lui, même si je me devais d’observer une certaine distance, d’être en quelque sorte comme séparée de lui pour conserver la lucidité nécessaire au travail que son oeuvre exigeait. Rien, d’ailleurs, ne m’est plus étranger que le mimétisme qui me paraît le contraire de la fidélité, de cette fidélité qui, en mai 1947, m’avait été demandée. Pourtant, dans ce déchirement, dans ce dédoublement, il m’a fallu aussi plus d’une fois marcher sur ces traces, me renseigner sur le mécanisme du tarot, entre autres, lire les ouvrages qu’autrefois il avait lus pour savoir à quoi, dans certains cas, il faisait allusion.

Toutes mes facultés intellectuelles, si j’en ai, n’ont été utilisées que dans le but de faire connaître l’oeuvre d’Antonin Artaud. Cette unique préoccupation m’a valu une existence plutôt ascétique, en tout cas solitaire. Je n’ai pas vraiment été au monde. C’est un peu come si ma vie s’était arrêtée à un certain moment du temps, comme si j’avais arrêté le temps. Mais suis-je seulement sentie vieillir? La partie de moi qui réagit comme si j’étais encore cette jeune femme qu’Antonin Artaud a accueillie dans sa chambre à Ivry, que la même passion anime, n’a pas vu le temps passer (1993, p. 95-96).

A vida de Artaud é pautada pela doença psíquica. Os tratamentos aos quais ele foi submetido se confundem com a própria história da Psiquiatria e da Psicanálise dos anos de 1920 em diante. O uso, por exemplo, do ópio⁷⁵, que colabora para a construção da imagem de maldito, ao lado de Rimbaud, foi utilizado como forma de tratamento para atenuar as dores físicas causadas por outro medicamento psiquiátrico somado à sessão de choques elétricos cujo efeito deveria ser o de trazê-lo a uma suposta realidade. Florence de Mèredieu tem recuperado boletins médicos da época para mostrar que o autor teria sido uma espécie de cobaia para os tratamentos psiquiátricos de seu tempo, desfazendo nesse sentido a imagem que o liga ao uso irrefletido e inconsequente de substâncias tóxicas para alcançar picos criativos, o que contribui também para retirar daquele que sofre de doença psíquica o rótulo de um sujeito excêntrico ou intencionalmente leviano. O ponto é que desde a infância Artaud esteve envolvido com um corpo doente. Nas pesquisas de Mèredieu, em consultas ao dossiê médico de Ville-Évrard e em entrevistas recuperadas da mãe do autor, ela entra em contato com o primeiro sintoma aparentemente sério de doença no corpo do autor: sintomas de meningite no quarto ano e meio de idade, os quais são seguidos de uma queda e um corte na cabeça. O diagnóstico de sífilis “hereditária” também aparece em seu histórico médico, de acordo com a pesquisa de Mèredieu (2006: 101). Segundo a autora, que faz questão de, no início da biografia, retomar o aspecto cristão da educação de Artaud, esta doença é vivida por ele como uma “mácula moral”. Ela observa no corpo do autor a experiência da sífilis como “uma mácula original, uma mácula do ser, tocando em raízes de sua própria existência” (2006: 101). Em outro ensaio importante da mesma autora, “Médecine et chirurgie dans l’oeuvre d’Antonin Artaud”, da obra *Antonin Artaud: les couilles de l’Ange*, Mèredieu menciona uma carta, de 15 de fevereiro de 1943, do artista enviada ao Dr. Latrémolière, em que o paciente critica o diagnóstico de sífilis hereditária. Mèredieu reproduz a indignação do autor que via nesse diagnóstico médico uma espécie de “mal enraizado no ser”⁷⁶ (*mal enraciné dans l’être*).

Somamos a esses infortúnios as sucessivas perdas gestacionais da mãe do autor, que certamente contribuíram para enredá-lo, ao lado dos dogmas religiosos apreendidos na escola, em jogos nos quais a explicação para as contingências da existência supostamente encontrou apoio em temas religiosos tais como o castigo e a busca pelo perdão.

Os infortúnios que recaem sobre o corpo do autor, assim como aqueles que acometem Édipo e seus descendentes, deixam margem para supormos argumentos filogenéticos, ontogenéticos ou simplesmente culturais a respeito dessas histórias. A estratégia de Artaud, diferente da de Antígona, que sucumbe à má sorte porque não existe outra possível naquela situação, está no refúgio à criação de uma genealogia imaginária:

⁷⁵ “Reputés pour leur action sédative, les opiacés avaient été préconisés dès le XVII^e siècle, en particulier par Thomas Sydenham (1624-1689). Leur usage dans le traitement de la manie ou de la “folie furieuse” se développa durant le XVIII^e siècle. Les dérivés de l’opium avaient envahi les milieux littéraires dès le début du XIX^e siècle et ceux-ci s’en étaient fortement imprégnés. – il faudrait ajouter que l’utilisation de l’éther, de l’opium et de différentes drogues, avait connu une très grande vogue dans la psychiatrie, autour de 1850. Les médecins s’en servaient alors comme d’un instrument permettant de déceler les troubles du malade ou les états de simulation de la maladie mentale; ils s’en servaient aussi comme de puissants sédatifs, permettant de calmer l’agitation des malades” (MÈREDIEU, 2006, p. 220-221).

⁷⁶ De acordo com Mèredieu: “Ce qui explique que des puissances érotiques lui paraissent si souvent être à l’origine de beaucoup de maux. La maladie princeps, le mal originel résidant sans doute dans ce premier acte copulatoire qui a posé Antonin Artaud dans l’être de travers. D’où une intuition de ce qu’il faut nommer la dimension inconsciente et psychanalytique de la maladie et ce même si Artaud prend fréquemment ses distances par rapport à la psychanalyse et par rapport à l’interprétation rationalisante qui peut en être faite (MÈREDIEU, 1992, p. 45-46).

... eu Sr. Antonin Artaud, nascido a 4 de setembro de 1896, em Marselha, 4 rua do Jardin-des-Plantes, de um útero com que eu não tinha nada a ver e nunca tive nada a ver mesmo antes, porque esse não é um modo de nascer, mas de ser copulado e masturbado nove meses pela membrana que devora sem dentes, como dizem os UPANISHADES, e eu sei que tinha nascido de outro modo, de minhas obras e não de minha mãe, mas a MÃE quis me ter e você nota o resultado disso na minha vida⁷⁷ (ARTAUD. Carta a Henri Parisot, 7 de set. 1945, OC IX, 1971: 64-65).

No tocante ao teatro da crueldade propriamente dito, o que se observa é o desdobramento temático dessa contaminação presente na trilogia tebana – *Eros* e *Phília* – experienciada dramaticamente pelo próprio autor por meio de um legado de doenças que o atormentaram a ponto de, paradoxalmente, produzir efeitos revolucionários e de beleza poética que deslocam o seu teatro para um campo que também é feito de contaminações, na medida em que não se pode restringir o teatro de Artaud ao domínio exclusivo da cena. Há um trabalho de linguagem, embora exageradamente rechaçado pelo próprio idealizador desse teatro, que o lança para o âmbito da poesia – fato que leva o teatro da crueldade para um plano que não é o seu objetivo, isto é, a um plano de recepção carregado de passividade, sempre discutível, mas que se observa na recepção da poesia.

Essa pequena e necessária digressão serve apenas para marcar o quanto a produção de Artaud é atravessada por contaminações para além da nossa proposta, servindo também para se refletir sobre a importância de sua produção para a perda de alicerces e parâmetros que reduzem a arte a enquadramentos delimitados por historiadores.

Se se desenha neste trabalho a busca por imagens fundadoras do teatro de Artaud com ênfase em personagens cuja humanidade toca em figuras híbridas e por essa razão se constitui em exercício criativo transgressor⁷⁸, próximo ao da escrita recuperada no projeto desconstrutor de Derrida, antes se faz necessário iniciar a investigação da crueldade pelo que está mais próximo da transgressão e é simbolizada por um interdito universal. Artaud elege uma tela de Lucas van den Leyden para tratar de um tema fundador do social: a interdição do incesto. Reproduzo o entusiasmo do fundador do teatro da crueldade diante da tela denominada *As filhas de Loth*:

*No Louvre há uma pintura de um primitivo, conhecido ou desconhecido, não sei, mas cujo nome nunca será representativo de um período importante da história da arte. Esse primitivo chama-se Lucas van den Leyden e a meu ver ele torna inúteis e abortados os quatrocentos ou quinhentos anos de pintura que vieram depois dele. A tela de que estou falando intitula-se *As filhas de Loth*, tema bíblico em moda na época. Claro que, na Idade Média, a Bíblia não era entendida como a entendemos hoje, e este quadro é um exemplo estranho das deduções místicas que podem ser extraídas dela. [...] Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos⁷⁹ (ARTAUD, 2006: 31).*

⁷⁷ ... moi Mr Antonin Artaud, né le 4 septembre 1896 à Marseille, 4 rue du Jardin-des-Plantes, d'un utérus où je n'avais que faire et dont je n'ai jamais rien eu à faire même avant, parce que ce n'est pas une façon de naître, que d'être copulé et masturbé neuf mois par la membrane, la membrane qui dévore sans dents comme disent les UPANISHADS, et je sais que j'étais né autrement, de mes oeuvres et non d'une mère, mais la MÈRE a voulu me prendre et vous en voyez le résultat dans ma vie. (Lettre à Henri Parisot, 7 sept. 1945, IX, 1971, p. 64-65).

⁷⁸ Essa caracterização é marcante nos quadros de Hieronymus Bosch e poderá ser associada aos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont.

⁷⁹ "Il y a au Louvre une peinture de Primitif, connu ou inconnu, je ne sais, mais dont le nom ne sera jamais représentatif d'une période importante de l'histoire de l'art. Ce Primitif s'appelle Lucan van den Leyden et il rend à mon sens inutiles et non avendus les quatre ou cinq cents ans de peinture qui sont venus après lui. La toile dont je parle d'intitule *les Filles*

A essa grandiosidade não se associa uma atmosfera livre de tensão que estaria em concordância com o ato incestuoso sugerido em seguida pela leitura de Artaud, pois ele nota uma sombra que parece desconfigurar esse efeito de magnitude, sugerindo que o ato desenhado na tela denota a ação independente da vontade humana: “Com efeito, *o céu do quadro é escuro e carregado*, mas mesmo antes de conseguir distinguir que o drama nasceu no céu, se passa no céu, a particular iluminação da tela, o emaranhado das formas, a impressão que se tem de longe, tudo isso anuncia uma espécie de drama da natureza⁸⁰” (2006: 32, grifos nossos). Por “drama da natureza” se esboça algo que não é de domínio da vontade humana, semelhante ao destino de Édipo (tão cruel que escapa à sua vontade), abrindo uma brecha para se dismantelar o conceito de livre arbítrio, de modo a ver na cena criada pelo pintor algo que está além da vontade de seus personagens – o que não implica a inserção, por parte do intérprete da tela, de predicados eufóricos. Artaud flagra nessa imagem algo de horror na medida em que reconhece o tema de incesto, estampado em tintas pesadas e expressões que ele sequer consegue descrever em palavras. No momento em que se volta para alguns traços das personagens femininas – mesmo sem descrevê-las em gestos e intenções de sedução, o autor apenas faz referência aos cabelos dessas mulheres –, as filhas de Loth passam a ideia de amantes daquele pai que as assiste como se fossem, na leitura de Artaud, prostitutas:

Uma tenda ergue-se à beira-mar, diante da qual Loth, sentado com sua couraça e uma barba no mais lindo vermelho, observa a evolução de suas filhas, como se assistisse a um festim de prostitutas.

E, de fato, elas se exibem, umas como mães de família, outras como guerreiras, penteiam os cabelos e se paramentam, como se nunca tivessem tido outro objetivo além de agradar ao pai, servir-lhe de brinquedo ou instrumento. Surge assim o caráter profundamente incestuoso do velho tema que o pintor desenvolve aqui em imagens apaixonadas. Prova de que ele compreendeu perfeitamente como um homem moderno, ou seja, assim como nós poderíamos compreendê-la, a profunda sexualidade do tema. Prova de que seu caráter de sexualidade profunda mas poética não lhe escapou, como não nos escapa⁸¹ (ARTAUD, 2006: 32, grifos nossos).

O poético da cena situa-se nesse horror contido em detalhe que não escapa ao intérprete atento e perplexo diante desse interdito que parece, também ao autor, universal. “À esquerda da tela, e um pouco em segundo plano, eleva-se a alturas prodigiosas uma torre preta, apoiada na base por todo um sistema de rochedos, plantas, caminhos sinuosos delimitados por marcos, pontilhados por casas aqui e ali⁸²” (2006: 32). A cor escura escolhida para a torre simboliza o horror que também é

de Loth, sujet biblique de mode à cette époque-là. Certes on n’entendait pas, au Moyen Age, la Bible comme nous l’entendons aujourd’hui, et cette toile est un exemple étrange des déductions mystiques qui peuvent en être tirées. (...) Même avant d’avoir pu de quoi il s’agit, on sent qu’il se passe là quelque chose de grand, et l’oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l’oeil” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 32).

⁸⁰ “Et en effet le ciel du tableau est noir et chargé, mais même avant d’avoir pu distinguer que le drame était né dans le ciel, se passait dans le ciel, l’éclairage particulier de la toile, le fouillis des formes, l’impression qui s’en dégage de loin, tout cela annonce une sorte de drame de la nature, [...]” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 32).

⁸¹ Une tente se dresse au bord de la mer, devant laquelle Loth, assis avec sa cuirasse et une barbe du plus beau rouge, regarde évoluer ses filles, comme s’il assistait à un festin de prostituées.

E en effet elles se pavent, les unes en mères de famille, les autres en guerrières, se peignent les cheveux et font des armes, comme si elles n’avaient eu d’autre but que de charmer leur père, de lui servir de jouet ou d’instrument. C’est ainsi qu’apparaît le caractère profondément incestueux du vieux thème que le peintre développe ici en des images passionnées. Preuve qu’il en a compris absolument comme un homme moderne, c’est-à-dire comme nous pourrions la comprendre nous-mêmes, toute la profonde sexualité. Preuve que son caractère de sexualité profonde mais poétique ne lui a, pas plus qu’à nous, échappé (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 32).

⁸² “Sur le gauche du tableau, et un peu en arrière-plan, s’élève à des prodigieuses hauteurs une tour noire, étagée à sa base par tout un système de rocs, de plantes, de chemins en lacets marqués de bonés, ponctués çà et là de maisons” (ARTAUD, OC, IV, p.32).

compartilhado pelo pintor da cena incestuosa, em um detalhe arquitetônico, ainda sólido e altivo na paisagem desagregada, para sinalizar a permanência de alguma ordem, em ambiente de fragmentação, como transparece na imagem das casas esparramadas numa cidade que sequer é mencionada. Na sequência dessa descrição dramática, o autor se desloca de referências que são imagéticas para outras de ordem sonora⁸³:

De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos raios, das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à ideia desse dilaceramento sonoro; não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição⁸⁴ (ARTAUD, 2006: 33).

O efeito da tela de Lucas van den Leyden é claramente superior àquele que Artaud observa na peça de Sófocles. O desprestígio de Sófocles é medido pelo autor por meio da recepção do que ele chama de “massa”, atribuindo às pessoas em geral – espectadores supostamente sem referências históricas a respeito do teatro ou sem erudição suficiente para compreender a historicidade subjacente ao teatro e aos movimentos de ideias que o circundam e promovem o que está em voga ou deslocado do gosto – a tarefa de medir as encenações capazes de emocionar um público sempre à procura de sensações e histórias que venham a acionar pontos cruciais de nossa história entrelaçada a camadas de experiências que perduram no tempo. O desinteresse pela obra de Sófocles deve-se, segundo Artaud, não ao desconhecimento do público e a suas possíveis lacunas de fundo sócio-cultural, mas está veiculado sobretudo à fragilidade da própria construção trágica de Sófocles, que ficou presa a um tempo desgastado para o receptor contemporâneo: “se, por exemplo, a massa de hoje já não compreende *Édipo-rei*, ousou dizer que a culpa é de *Édipo-rei* e não da massa⁸⁵” (2006: 84).

Com esse deslocamento do teatro grego, que é em parte rebaixado por Artaud em direção ao que é do domínio das imagens, não se pode apagar o fato de a experiência daquele período, aparentemente um tanto obsoleto para Artaud, também apresentar uma série de imagens em gestos e expressões que perdem muito de sua força em suas reproduções mais atuais. O aspecto curioso da inclusão de Sófocles, apesar da crítica de Artaud, reside na temática do incesto que tal teatro partilha com a tela cujo horror, na acepção deste autor, é capaz de desestruturar multidões, mesmo sem o *status* de uma obra-prima: “Em *Édipo-Rei* há o tema do Incesto e a ideia de que a natureza

⁸³ Esse ponto de deslocamento entre a imagem e o som está presente em obras de Julia Kristeva. Como a teórica apresenta interessante influência dos textos de Antonin Artaud, inclusive é possível observar referências a textos deste autor na formação de duas modalidades linguísticas que ela propõe (o semiótico e o simbólico) em *La révolution du langage poétique* e também uma influência direta do autor na formação de seu conceito central (*Polylogue*), o sujeito em processo..

⁸⁴ “Il arrive que dans le grésillement d’une feu d’artifice, à travers le bombardement nocturne des étoiles, des fusées, des bombes solaires, nous, voyions tout à coup se révéler à nos yeux dans une lumière d’hallucination, venus en relief sur la nuit, certains détails du paysage: arbres, tour, montagnes, maisons, dont l’éclairage et dont l’apparition demeureront définitivement liés dans notre esprit avec l’idée de ce déchirement sonore; il n’est pas possible de mieux exprimer cette soumission des aspects divers du paysage au feu manifeste dans le ciel, qu’en disant que bien qu’ils possèdent leur lumière propre, ils demeurent malgré tout en relation avec lui, comme des sortes d’échos ralenties, comme des vivants points de repère nés de lui et placés là pour lui permettre d’exercer toute sa force de destruction” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 33-34).

⁸⁵ “si, par exemple, la foule actuelle ne comprend plus Oedipe-Roi, j’oserai dire que c’est la faute à *Oedipe-Roi* et non à la foule” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 72).

zomba da moral; e que em algum lugar há forças errantes com as quais seria bom tomar cuidado;⁸⁶ (2006: 84). Desenha-se, portanto, a mesma ideia de desagregação ambiental em vias de produzir uma espécie de punição (estrutura presente em *Édipo-Rei* e *Antígona*) contra aqueles que contaminam os espaços bem demarcados do par *Eros* e *Phília*, seja na descrição entusiasmada que o autor faz do quadro *As filhas de Loth*, seja na referência carregada de descrédito a *Édipo-Rei*. Curiosamente, as duas manifestações de formação da crueldade expostas por Artaud nesse conjunto de ensaios encontram um ponto de ligação amparado sobre a influência de um castigo contra a comunidade (cidade), sendo esta que sofre pelos atos alheios de caráter transgressor. Quanto à tela de Lucas van den Leyden, a punição se mostra retratada na descrição que Artaud faz do quadro incestuoso. No que diz respeito à tragédia de Sófocles, embora sem localizar a cena, o castigo para o restabelecimento da ordem se dá por meio direto da referência à peste:

Além disso, há a presença de uma epidemia de peste que é uma encarnação física dessas forças. Mas tudo isso sob disfarces e numa linguagem que perderam qualquer contato com o ritmo epiléptico e grosseiro deste tempo. Sófocles talvez fale alto, mas com modos que já não são desta época. Ele fala fino demais para esta época, e parece que ele fala de lado⁸⁷ (ARTAUD, 2006: 84, grifos meus).

Todavia, a função da peste e sua relação com o teatro de Artaud não é apenas a de realçar o aspecto negativo que ela está disposta a purgar. Para Artaud, o caminho de peste associado ao teatro é mais sinuoso do que um primeiro contato com o sema da peste e seu apelo disfórico, pois há também espaço para alçá-la a uma espécie de vitória oblíqua:

Ora, se o teatro é como a peste, não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação⁸⁸ (ARTAUD, 2006: 23, grifos meus).

A metáfora da peste cerca o teatro da crueldade e para ser mais bem compreendida ela deverá atravessar o corpo em outras metáforas que a ele se associam para enfatizar que a crueldade pertence não ao que supostamente se poderia pensar no primeiro retorno etimológico deste termo, isto é, ao sangue exposto. Ela antes resgata e refaz, através de gestos, sons – todos eles emitidos por um corpo e suas histórias – o propósito de revolta que comanda a intenção, sempre perturbadora, deste teatro:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem

⁸⁶ “Dans Oedipe-Roi il y a le thème de l’Inceste et cette idée que la nature se moque de la morale; et qu’il y a quelque part de forces errantes auxquelles nous ferions bien de prendre garde; qu’on les appelle *destin* ces forces, ou autrement” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 72-73).

⁸⁷ “Il y a en outre la présence d’une épidémie de peste qui est une incarnation physique de ces forces. Mais tout cela sous des habits et dans un langage qui ont perdu tout contact avec le rythme épileptique et grossier de ce temps. Sophocle parle haut peut-être mais avec des manières qui ne sont plus d’époque. Il parle trop fin pour cette époque et on peut croire qu’il parle à côté” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 73).

⁸⁸ “Car si le théâtre est comme la peste, ce n’est pas seulement parce qu’il agit sur d’importantes collectivités et qu’il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et comme dans la peste de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu’il n’est pas autre chose qu’une immense liquidation” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 26).

*como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados*⁸⁹ (ARTAUD, 2006: 23-24, grifos meus).

A referência à peste nos desloca para as telas de Hieronymus Bosch, pintor citado por Artaud em *O teatro e seu duplo*. Os corpos em transformação retratados por Bosch em telas como “O jardim das delícias”, “O juízo final” ou “A extração da pedra da loucura”, todos carregados de imagens que se ligam a um corpo híbrido⁹⁰, ou simplesmente a um corpo transformado, se acrescentam ao projeto de desconstrução de Derrida, por intermédio das imagens referidas por Artaud em *O teatro e seu duplo*. Tais características do período que envolve fantasmas medievais devem ser analisadas ao lado dos hieróglifos (referências dos dois autores⁹¹), da interpretação do filósofo quanto à destruição da metáfora⁹² e de uma postura ética, sempre presente em qualquer intenção de teor desconstrutivista.

Devemos voltar agora a uma observação interessante que está no ensaio dedicado a Artaud: “Se o entendemos bem, não devemos esperar dele uma lição” (2002: 115). A respeito da diferença, que é formadora da desconstrução, sendo também equiparada à noção de suplemento, se reconhece algo que também não é “uma lição”, trata-se antes de vínculo estreito com a justiça.

Considerações finais

O nosso trabalho pretendeu apresentar e buscar alguns desdobramentos da noção de suplemento. Retomamos o conceito de diferença, passamos pela relação entre a técnica e a linguagem, pela possível desconstrução do suplemento materno que foi desenvolvido em *Da gramatologia* através de textos de Rousseau até chegar a elementos da obra/vida de Antonin Artaud

⁸⁹ “La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu’aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout: comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n’est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-tupes, qui agissent comme des coups de silence, des points d’orgue, des arrêts de sang, des appels d’humeur, des poussées inflammatoires d’images dans nos têtes brusquement réveillées; tous les conflits qui dorment en nous, il nous restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; car il ne peut y avoir théâtre qu’à partir du moment où commence réellement l’impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés” (ARTAUD, OC IV, 1978, p. 27).

⁹⁰ A representação do corpo nas telas de Hieronymus Bosch assemelha-se aos exemplos dos *Chants de Maldoror* que coletamos em *La révolution du langage poétique* para marcar a relevância concedida por Julia Kristeva à voz.

⁹¹ Localizamos no interesse de Artaud pelos hieróglifos um importante campo de investigação da desconstrução a ser comparado com o destaque dado à mitologia egípcia pelo autor (interesse também de Derrida).

⁹² No artigo “A palavra soprada”, Derrida sintetiza a intenção do autor de destruição: “É a metáfora o que Artaud pretende destruir. Quer acabar com o estar-de-pé como ereção metafórica na obra escrita” (2002, p. 130). Nesse ensaio, já havíamos mencionado o “estar-de-pé” de Artaud. A sugestão foi de Derrida e neste contexto deveria ser retomada na relação do teatro da crueldade e da antropologia de Leroi-Gourhan. Para Stiegler, que volta à *Da gramatologia* através de conceitos husserlianos, a antropologia de Leroi-Gourhan não participa de um conceito antropológico ou antropocêntrico: “C’est sur le concept de gramme et de programme, en tant qu’il tient des deux côtés de telles partitions, que Derrida appuie sa propre pensée de la différance comme histoire générale de la vie, c’est-à-dire histoire générale du gramme. Parce que le gramme est plus vieux que la graphie proprement humaine, et parce que celle-ci n’est rien sans lui, l’unité conceptuelle qu’est la différance conteste l’opposition animal/homme (1994c, p. 279). Cabe-nos buscar, com a finalidade de compreender a imbricação de referências tecidas por Derrida, o possível vínculo entre as ideias de Husserl e de Artaud.

e ao descrédito da Virgem Maria, figura que no limite de imagens que recusam e ao mesmo tempo reforçam interditos mediados pelo aparelho fonador. O nosso objetivo foi apenas apontar um caminho interpretativo no qual as questões literárias e de experiência de vida de autores escolhidos por autores que propõem conceitos devem ser exploradas ao lado de influências reconhecidamente filosóficas. Trata-se, portanto, de manter a diferença na sua proposta de originalidade, de espaçamento e de criação mediada por fantasmas, pois o suplemento é uma noção que participa desse jogo de substituição. Nessa medida, o problema levantado por nós está em trazer à tona possíveis substituições, além de sugerir fantasmas atuantes na cena.

Apesar de Antonin Artaud habitar o limite da diferença, as imagens que escolhemos do seu *Teatro e seu duplo* constituem um importante material de pesquisa de releitura de *Da gramatologia* e do projeto de Jacques Derrida. A peste, por exemplo, tema do teatro da crueldade, é meio de acesso a outras imagens de formação deste teatro – movimento artístico que está na fundação da diferença e da noção de suplemento. Ela é uma via possível, ponto de contato para a continuação desta investigação, que poderá incluir as imagens de Hieronymus Bosch e outras também referidas neste teatro, ao lado da sugestão de um corpo suplemento por meio de formações de corpos híbridos e a sua relação com textos da tradição literária e filosófica recuperados por Jacques Derrida. Tais textos não aparecem na leitura na trilogia de Bernard Stiegler (*A técnica e o tempo*), uma vez que este autor, na continuação das possibilidades de se pensar os conceitos de diferença e de suplemento no mundo da vida, retorna a textos de Husserl e de Heidegger – pensadores centrais para a formação da diferença e do suplemento. Nessa medida, seria interessante buscar analogias e contrastes entre todas essas diversificadas referências textuais de Jacques Derrida, a fim de localizar a dimensão ética que parece constituir a sua desconstrução e participar de qualquer intenção suplementar. Afinal, o autor sustenta, enfaticamente, que a “desconstrução é a justiça”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIKEMA, Bernard. *Hieronymus Bosch: New Insights into His Life & Work*. NAI Publishers/Museum Boijmans Van Beuningen, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. T. IV. Paris: Gallimard, 1978.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. T. IX. Paris: Gallimard, 1971.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Minuit, 1967.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BÍBLIA de Jerusalém. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002a.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Ed. Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman, Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éd. du Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim T. Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Ed. Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Écographies de la télévision*. (Entretiens filmés). Paris: Galilée, 1996.
- DUCASSE, Isidore. Les Chants de Maldoror. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973.

- FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel 1960-1982*. Paris: Seuil, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits. Vol 4*. Paris: Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro. Ed. Imago, 1999.
- GROSSMAN, Évelyne. *Antonin Artaud: un insurgé du corps*. Paris: Gallimard, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica. Die Frage der Technik*. Cadernos de tradução. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: USP, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Ed. 70, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris: Fayard, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. Le sujet en procès. In: _____. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris: Fayard, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes de limites da psicanálise I*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LACAN, Jacques. *Seminário XX: mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Memória e ritmos, 2v. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MÈREDIEU, Florence. *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard, 2006.
- MÈREDIEU, Florence. Médecine et chirurgie dans l'oeuvre d'Antonin Artaud. In: _____. *Antonin Artaud: les couilles de l'Ange*. Paris: Blusson, 1992.
- ROUDINESCO, Elisabeth; DERRIDA, Jacques. *De que Amanhã: diálogo/ Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto alegre: L&PM, 1999.
- SÓFOCLES. Édipo Rei; Édipo em Colono. A trilogia tebana. 13. ed. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SOUZA, Ricardo Timm. Derrida e a razão diferencial. In _____. *Razões plurais: itinerários da racionalidade no século XX*: Adorno, Bergson, Derrida, Lévinas, Rosenzweig. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps*. T 1- La faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994a.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps*. t 3- Le temps du cinéma. Paris: Galilée, 1994b.
- STIEGLER, Bernard. Quand faire c'est dire. De la technique comme différence de toute frontière. In: *Le passage des frontières: autour de travail de Jacques Derrida*. (Colloque de Cerisy). Paris: Galilée, 1994c.
- THÉVENIN, Paule. Le ventre Double. In: _____. *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

