

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ROZÂNGELA GONTIJO

**EMOÇÃO, EXPRESSÃO E LITERATURA:
CENAS DE SARTRE E DERRIDA PARA UM ESTUDO
SOBRE O FENÔMENO DA AUSÊNCIA E DA MORTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Filosofia da Universidade Federal
de Minas Gerais como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia de Araújo
Figueiredo

Belo Horizonte
2019

100 Gontijo, Rozângela
G641e Emoção, expressão e literatura [manuscrito]; cenas de
2019 Sartre e Derrida para um estudo sobre o fenômeno da
ausência e da morte. / Rozângela Gontijo. - 2019.
276 f.
Orientadora: Virgínia de Araújo Figueiredo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Emoções - Teses. 3. Expressão -
Teses. 4. Literatura - Teses. 5. Morte - Teses. I. Figueiredo,
Virgínia de Araújo. II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

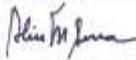
EMOÇÃO, EXPRESSÃO E LITERATURA: CENAS DE SARTRE E DERRIDA
PARA UM ESTUDO SOBRE O FENÔMENO DA AUSÊNCIA E DA MORTE NA
VIDA PSÍQUICA E NA ARTE

ROZANGELA GONTIJO

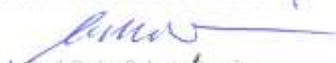
Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 18 de março de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof. Virginia de Araujo Figueiredo - Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais


Prof. Alice Maria Serra
UFMG


Prof. Georgeta Cocchiniato
Universidade Federal de Minas Gerais


Prof. Carlos Roberto Arruda
FAJE


Prof. Rafael Padock-Lobe
UFMG

Belo Horizonte, 18 de março de 2019.

DEDICATÓRIA

Dedico esta escrita a uma cicatriz bordada em um rosto...

AGRADECIMENTOS

Dar graças é um reconhecimento de quem se sente agraciada. Sinto-me profundamente agraciada pela vivência acadêmica e, portanto, começo por agradecer aos professores e professoras da Faculdade de Filosofia da UFMG por todo ensinamento que obtive nesses mais de 20 anos de convivência, em seguida, agradeço às secretarias da Pós e da Graduação pelo apoio burocrático necessário às pesquisas. Enfim, agradeço ao Programa de Graduação e de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG.

Agradeço a FAPEMIG pelo auxílio financeiro à tese que incluiu uma bolsa de doutorado sanduíche na cidade de Strasbourg, pois seria impossível dedicar-me a essa tarefa sem essa valiosa ajuda. Agradeço a FUNDEP por intermediar todo árduo processo de recepção e manutenção da minha estadia no exterior.

Agradeço ao Professor Doutor Jacob Rogozinski da Universidade de Strasbourg pela gentileza em me receber, mas, sobretudo, pela disponibilidade em me orientar num dos capítulos essenciais desta tese.

Agradeço às generosas contribuições dos professores doutores Simeão Donizete Sass e Rafael Haddock-Lobo pelos apontamentos pertinentes a essa escrita durante o exame de qualificação.

Agradeço à professora doutora Alice Serra por me incitar nos estudos à filosofia de Jacques Derrida.

Agradeço aos meus amigos, aos antigos e aos recentes, amigos de aventura e de partilha de ideias. Agradeço aos meus alunos que alimentaram meu desejo pela escrita e pela docência. Agradeço aos meus colegas da Pós-Graduação pelas reuniões de grupo e amizade. Agradeço aos meus colegas e professores do Teatro Universitário da UFMG. Agradeço, enfim, a minha família, meu marido e meu filho.

Agradeço em especial à Professora Doutora Virgínia de Araujo Figueiredo que trabalhou arduamente para agregar muitas das entidades e pessoas que foram agraciadas acima. Trabalho que exige dedicação, conhecimento e disponibilidade. Obrigada pelo apoio, incentivo, orientação não apenas ao trabalho da tese (que já foi enorme em vários sentidos) como por perceber que uma tese não se faz apenas pela dedicação ao trabalho, mas que uma tese é feita por uma pessoa, o que inclui os tropeços da vida, os desvios e a paixão. Muito obrigada por me acolher e me orientar em todos os momentos!

“... o salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se podem bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. (Machado de Assis, Esaú e Jacó, Cap. 22)

Resumo

Essa escrita fluiu para uma temática sobre o fenômeno da ausência e da morte na vida psíquica e na arte, em especial na arte literária. Partindo de um estudo entre a fenomenologia das emoções em Jean-Paul Sartre e o signo expressivo em Jacques Derrida, um cenário se abriu para inscrição desses dois filósofos em uma dobra entre fenomenologia e semiologia, entre engajamento e disseminação, tendo como suporte escritural os termos da desconstrução. A literatura ganhou destaque nos momentos em que se trata da irrealidade da imagem e dos silêncios da escrita como fenômenos da ausência e da morte.

Palavras-chave: emoção, expressão, literatura, morte, ausência.

Abstract

This writing flowed into a theme about the phenomenon of absence and death in psychic life and art, especially in literary art. Starting from a study between the phenomenology of emotions in Jean-Paul Sartre and the expressive sign in Jacques Derrida, a scenario opened for the inscription of these two philosophers in a fold between phenomenology and semiology, between engagement and dissemination, having as scriptural support the terms of deconstruction. Literature has gained prominence at a time when it is about the unreality of the image and the silences of writing as phenomena of absence and death.

Keywords: emotion, expression, literature, death, absence.

Resumé

Cette écriture a débouché sur un thème concernant le phénomène de l'absence et de la mort dans la vie psychique et dans l'art, en particulier dans l'art littéraire. Partant d'une étude entre la phénoménologie des émotions chez Jean-Paul Sartre et le signe expressif chez Jacques Derrida, un scénario ouvert à l'inscription de ces deux philosophes dans un repli entre phénoménologie et sémiologie, entre engagement et dissémination, ayant pour support scripturaire les termes de déconstruction. La littérature a pris de l'importance à un moment où il est question de l'irréalité de l'image et des silences de l'écriture en tant que phénomènes d'absence et de mort.

Mots-clés: émotion, expression, littérature, mort, absence.

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA PREFACIAL: INVITATION OU HORS LIVRE? 10

Cenografia dos estudos sobre a emoção e a expressão 11

CENA I: CARTOGRAFIA DAS HERANÇAS DE HUSSERL, HEIDEGGER E FREUD.....28

A herança de Husserl28

Fantasia, consciência de imagem e memória 33

Vivência intencional e a temporalidade do ato psíquico 38

Sobre a teoria da significação..... 40

A atitude estética e o eu fenomenal..... 46

A herança de Heidegger..... 49

A compreensão fenomenológica existencial do Dasein 50

Mundo, finitude e solidão..... 55

A experiência do tédio profundo 57

O nada fenomenológico e a angústia do ser-para-a-morte. 59

O acontecer da verdade na obra de arte..... 64

A herança de Freud..... 66

A consciência e o inconsciente..... 67

As emoções inconscientes 71

Luto e melancolia..... 73

Psicologia das massas 76

O fort-da e o princípio do prazer. 81

Freud e a arte 83

CENA II - O *DOUBLE BIND* ENTRE SARTRE E DERRIDA..... 90

Por que Sartre e Derrida? 90

Sartre e a emoção 99

A consciência irrefletida..... 106

A emoção é uma consciência 115

A psicologia fenomenológica..... 118

O nada e o drama da existência	123
O analogon psíquico.....	131
O suporte das imagens	134
O lugar das imagens	141
Mal da emoção	149
A promessa sartriana	153
Derrida e o signo expressivo	99
O querer-dizer	106
A voz é uma consciência.....	115
A fenomenologia atormentada	118
A filosofia da não-presença e o rastro.....	123
O espaçamento psíquico.....	131
Os debaixo como suporte.....	134
O arquivo como lugar.....	141
Mal de arquivo	149
Três promessas derridianas	153

CENA III: EMOÇÃO, EXPRESSÃO E LITERATURA 154

Que é isto, literatura?	156
Por que escrever?	168
O engajamento literário.....	175
Para quem escrever?.....	182
Conversação: a arte/jogo do instante.....	188
A escrita literária como suplemento perigoso	194
... Mallarmé, literatura, psicanálise, música.....	202
E ainda, Antonin Artaud.....	207
Para assim (não) morrer com Blanchot.....	215

CENA IV: O FENÔMENO DA AUSÊNCIA E DA MORTE NA VIDA PSÍQUICA E NA ARTE..... 219

Imagens fantasmas	220
A ausência na vida psíquica e na arte.....	224
Pensar a vida através da morte	230
O caso do Sr. Valdemar.....	235
Freud e o trabalho do luto	238

A vida como rastro	241
Viva a morte!.....	246
Comment (ne pas) manger Artaud?	248
O fenômeno da ausência, da morte e o sublime	252

CENAS SUPLEMENTARES OU SOBRE A NECESSIDADE DO SUPLEMENTO.....	257
--	------------

BIBLIOGRAFIA.....	265
--------------------------	------------

ADVERTÊNCIA PREFACIAL: INVITATION OU HORS LIVRE?

Começar pelo prefácio ou prefaciar sobre o começo?

Prefaciar é um ato de escrita que não deveria se deixar passar sem uma breve consideração inicial ou pelo menos um “fora do texto” que aqui se delimita como advertência. Afinal, Derrida em *Hors livre* adverte que um prefácio desde já anuncia uma teoria e uma prática desconstrutora. Por um lado, o prefácio é um ponto de partida implicado por um movimento de promessa que antecipa a instancia do instante, isto é da morte e do despertar metafóricos: “*l’instance à la fois de la mort et du réveil. Lieu limite de la preface*”¹. Nisso, um *telos* será perseguido, anunciado ou denunciado por sentidos que decifrarão os textos por vir. Por outro lado, o prefácio é uma prática de pensamento já contaminado ou mesmo engajado. Uma (pré)sentação elaborada preliminarmente sob a égide de um sistema de pressuposições elucidadas, pois “*la question serait déjà engagée dans l’assurance d’un pré-savoir*”². Nisso, tem-se um resumo do que virá, a cena dos próximos capítulos.

Quase sempre se escrevem prefácios, introduções, preâmbulos, prolegômenos ou preliminares. Livros devem ter prefácios. Teses devem ter prefácios. Em *Posições*, Derrida diz que seus textos são prefácios um do outro ou epígrafes um do outro, textos que um dia ele teria a audácia de escrever. Sartre escreveu diversos prefácios não apenas para as próprias obras, como é o caso de *Questões de Método* que abre tanto *O idiota da Família*, obra inacabada da biografia e psicanálise de Gustav Flaubert, quanto a *Crítica da Razão Dialética*, obra filosófica da fase histórico materialista do filósofo. Ele também escreveu prefácios para diversos escritores e artistas da sua época³. Nisso, ambos fazem do prefácio o ato da palavra que teria uma eficácia reprodutora e transformadora de ideias ou mesmo, metaforicamente, um garanhão prestes a lançar seu sêmen, afinal, ambos constatam que um prefácio “dissemina” o livro por vir, é a semente que faz nascerem muitos leitores. Nisso também se podem averiguar os rastros de um pensamento contaminado ou um engajamento presente que desde já sabe da

¹ DERRIDA, J. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 56.

² *Ibid.*, pp. 9-10.

³ Conf. breve pesquisa apenas a título de citação: 1) Prefácio à obra de Frantz Fanon: Os condenados da terra, publicado em Situações V; 2) Prefácio à obra de Paul Nizan: Aden Arabie, Rieder, Paris, 1931; 3) Prefácio a Baudelaire: Baudelaire, Gallimard, 1959; 4) Prefácio a Genet: Saint Genet, Ator e Mártir; 5) Prefácio a Alberto Giacometti; 6) Prefácio à obra de Juan Hermanos: El fin de la esperanza; 7) Prefácio à obra de Henri Alleg, La torture, 1958; 8) Prefácio a obra de Antonin Liehn: 3 gerações, diálogos com escritores na primavera de Praga, Grava Press, 1970.

disseminação futura, com toda a carga e responsabilidade das palavras em atos-promessa. Promessa de fracassos ou dádivas do res-ponder.

Res-ponder ao livro é a conversa responsável e franca que se tem ao escrever e ao abrir-se para a escrita. Contudo, ser “*capaz de responder*”⁴ não significa ter condições de responder a tudo e a todos, em face de todas as objeções e críticas, circunscrevendo e presumindo a intenção de uma promessa. Portanto, a intenção nessa apresentação deve ser assim não apresentar, pois do que se trata a apresentação senão de um desejo de escrever que se reveste em promessa? Cumprir essa promessa é matar esse desejo. Todavia, é preciso antecipar, é preciso dar o tom, o tom do desejo. Os preliminares ao ato (sexual) das palavras necessitam de um cenário propício.

Criar um cenário propício talvez seja o melhor caminho até porque na ausência do prefácio onde se poderia falar de método? Um método exige certa determinação em um movimento orientado de seqüências, como diria Derrida, em uma presença manifesta do por vir, um livro “porvir”⁵. Logo, seria preciso traçar diretrizes. Mas também é preciso atenção ao movimento do marcar aquilo que une e escapa ao clima aqui pretendido, ficar atento ao movimento da desconstrução, posicionando-se por vezes no foco, por outras escapando, saindo do limite da luz, retraíndo-se e retraçando-se.

Cenografia dos estudos sobre a emoção e a expressão

Sobem a escada. É alguém que chega da rua. Será que é ele, meu Deus, que está voltando? Ele é bem capaz disso, se o desejo o assaltar. Mas não é ele, porque os passos são pesados – ou então – o coração de Lulu saltou-lhe no peito... (SARTRE, “Intimidade” in “O Muro”, p.105)

A cenografia dos estudos sobre a emoção e a expressão, mostra que as emoções induzem modificações fisiológicas e/ou fisionômicas, algumas mais viscerais como a raiva ou o medo que apresentam em nós um aumento dos batimentos cardíacos, sudorese e modificações faciais. Outras emoções mais finas, como a leve timidez, a singela admiração, o desejo contido podem ter a escassez ou mesmo ausência de expressão. Desse modo, as emoções podem ser concebidas como eventos mentais que ocorrem em determinadas circunstâncias que vão desde a simples excitação fisiológica

⁴ DERRIDA, J. **Paixões**. Trad. Lóris Z. Machado, Papyrus Editora, Campinas, São Paulo, 1995.

⁵ BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés, Martins Fontes, São Paulo, 2005.

até uma tendência para a ação. Por exemplo: a tendência de ação no caso da vergonha é esconder ou desaparecer; da ira, atacar; do medo, correr ou paralisar; da alegria, dançar. Sartre analisa o fenômeno circunstancial como uma condição que interfere em nossas emoções e, portanto, em nossas ações, como é o caso de suas análises sobre o fenômeno circunstancial ou liberdade situada. Mas, há certas emoções a que não necessariamente corresponde uma ação: as emoções estéticas parecem não ter nenhuma.

Quando se pensa o ser humano através da fisiologia, a emoção, assim como as patologias decorrentes, é associada ao sistema nervoso, mantendo assim o dualismo inerente à tradicional compreensão do ser humano: matéria e pensamento, corpo e alma. A psicologia é uma ciência que há tempos tem necessidade de enfrentar esses dois domínios como irredutíveis para uma ciência humana. A tradição epistemológica dividiu o primeiro como pertencente às ciências da natureza e o segundo, às ciências do espírito. A tarefa da psicologia e, pode-se dizer de todas as ciências humanas, encontra obstáculos até hoje, como Nico Frijda nos apresenta em seus escritos sobre as emoções⁶. Historicamente, nessa investigação da psicologia, duas teorias merecem destaque: a teoria mecanicista e a teoria dos reflexos.

Em especial, a psicologia no século XIX apropriou-se das *leis* mecânicas para uma afirmação de certo determinismo psicológico. Dizer “certo determinismo” é pensar nos estudos psicológicos que consideram a emoção como resultado de elementos causais ou uma força que poderia determinar nossos atos. Mas, a teoria das emoções, principalmente de William James⁷ já demonstrava os equívocos de tal procedimento teórico para as manifestações corporais:

Minha tese, pelo contrário, é que as mudanças corporais seguem diretamente a PERCEPÇÃO do fato excitante, e que a nossa percepção dessas mesmas mudanças assim que elas ocorrem é a emoção. O senso comum diz: se perdemos a nossa fortuna, lamentamos e choramos; se encontramos um urso, nos assustamos e corremos; se somos insultados por um rival, nos irritamos e atacamos. A hipótese a ser defendida aqui diz que essa ordem de sequencia é incorreta, que um estado mental não é imediatamente induzido por outro e que as manifestações corporais devem ser interpostas entre eles primeiro, e que a afirmação mais racional é que nos sentimos desolados porque choramos,

⁶ FRIJDA, Nico, **Laws of emotion**, American Psychologist, Mat, 1988

⁷ JAMES, Willian, **O que é uma emoção?** (1884), trad. Raphael Silva Nascimento, Clínica e Cultura, 2013.

zangados porque atacamos, temos medo porque trememos, e não que nós choramos, atacamos, ou trememos, porque lamentamos, temos raiva ou medo, conforme o caso. Sem os estados corporais seguindo-se à percepção, ela seria puramente cognitiva em sua forma, pálida, incolor, destituída de calor emocional⁸.

O diferencial da teoria de James, e que merece ser considerado em uma tese sobre a emoção, é o elemento “percepção”. A sugestão de James não é simplesmente inverter causa e consequência, isto é, tomar a expressão como causa e a emoção como consequência, mas pensar a “percepção sensível” como primordial para uma tese sobre as emoções. Os indivíduos são diferentes porque cada um percebe o mundo de forma diferente e logo sua emoção diante de um mesmo objeto/mundo/fenômeno também será diferente, assim como a significação do mundo.

Atualmente, do lado da psicologia, o estudo sobre a percepção é sustentado por várias correntes (neurociência, psicologia comportamental, Gestalt), tendo como princípio a ideia na qual a percepção é mais do que um estímulo sensorial, mas é a porta de entrada para a criação de significados. Pavlov, por exemplo, constituiu uma importante pesquisa experimental tentando provar a ligação entre o estado físico e o psíquico nas expressões corpóreas ou no desejo/emoção manifestado.

A relação entre emoção e signo ganhou força na teoria dos reflexos de Pavlov⁹ porque seu estudo foi inovador ao mostrar o papel do signo como representação. Elementos causais podem ser substituídos em um sistema de representação que atuaria diretamente como reflexo em nosso sistema psíquico. O condicionamento de reflexos pode ser experimentado causando relações voluntárias ou involuntárias diante de causas que não estão presente em si mesma, mas diante das representações dessa causa.

A pesquisa experimental com cães possibilitou a Pavlov o estudo científico de processos psíquicos em animais superiores. Partindo da noção de reflexo em Descartes, isto é, a noção segundo a qual os reflexos nos animais são automáticos, como uma máquina que responde a certo estímulo, Pavlov perseguiu o desenvolvimento conseqüente da pesquisa cartesiana, incluindo na teoria dos reflexos psíquicos dados como memória, aprendizagem e adaptação¹⁰. Esses elementos mostram que existem

⁸ Ibid., p. 98.

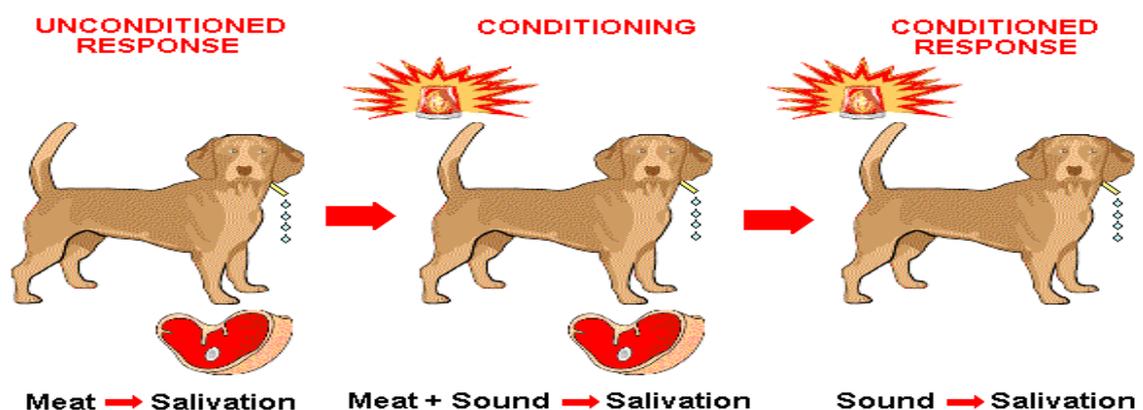
⁹ PAVLOV, I. **Conditioned Reflexes**, Oxford University Press, 1926.

¹⁰ Exemplo clássico de Pavlov:

reações que são automáticas e determinadas desde o nascimento pela própria organização do sistema nervoso, mas os agentes externos que estimulam as reações são diversos e, no caso do ser humano ou até como observado em animais superiores, os agentes podem ser constituídos por um sistema de signos sociais. Essa diversidade de agentes e conseqüentemente de reações diversas induziram uma ideia inovadora em Pavlov: o reflexo de liberdade. A pesquisa mostrará que o animal em cativeiro recusará ou inibirá o reflexo mais rudimentar do ser vivo: o reflexo alimentar e assim morrerá de inanição. No caso do ser humano, a privação de liberdade pode ter efeitos catastróficos, a não ser que seja substituída por outros estímulos, como por exemplo, o denominado por Pavlov de “o que é isso?”, ou seja, o estímulo da curiosidade e da investigação, orientada para o futuro, uma transcendência do tempo e do espaço.¹¹

Contudo, ainda temos estudos nos quais “a liberdade”, terreno da incerteza, da indeterminação pode causar desordenamentos psíquicos. Um dos estudos mais influentes na pesquisa sobre a natureza humana encontra-se nas obras de Kurt Goldstein¹² e na demonstração de como a falta de liberdade pode comprometer seriamente a capacidade de abstração das pessoas. Ao mesmo tempo, há casos patológicos nos quais o condicionamento de tarefas seria a única saída.

Esse neurologista e psiquiatra alemão, bastante conhecido na Europa e nos EUA estudou casos de soldados que sofreram lesões cerebrais¹³, durante a primeira guerra mundial. Seu estudo visava às emoções em sua relação psíquica e física. Ele parte do princípio de que o estudo em pacientes com algum distúrbio psíquico, sejam as



¹¹ PAVLOV, I. **Conferências sobre o Trabalho dos Grandes Hemisférios Cerebrais (1926)**. Trad. Elena Olga Andreoli, Academia Militar de Medicina. Ed. Nova Cultural, São Paulo, 2005, pp. 125-146.

¹² GOLDSTEIN, K. **Human Nature in the light of Psychopathology**, Cambridge: Harvard University Press, 1940.

¹³ Oliver SACKS foi um dos difusores do pensamento de Goldstein nos EUA. Na França, Goldstein foi citado por Jacques Derrida na obra *La Vérité en Peinture* e em Jean- Paul Sartre verifica-se uma profunda afinidade, principalmente na leitura dessa obra que trata da natureza humana à luz da psicopatologia.

vítimas lesionadas fisicamente ou os pacientes esquizofrênicos, pode auxiliar na compreensão da natureza humana em geral e não apenas dos indivíduos ditos “doentes”. O estudo de base psicossomática encontra apoio na holística e assim ele concebe o termo “organismo”, conforme sua Teoria Organísmica. Pacientes que sofreram lesões cerebrais apresentavam mudanças de personalidade o que prova que não podemos valorizar apenas as influências do ambiente, sejam elas sociais culturais ou geográficas como causas de determinados comportamentos ou mesmo como simples reflexos fisicalistas. O ponto principal em sua pesquisa e que traremos para nosso estudo é o fato, de que, de modo geral, quando o indivíduo é confrontado com uma situação desconhecida ou solicitado a executar uma tarefa para a qual não está habilitado, ele apresentará um comportamento desordenado.

Esse ponto é destaque no estudo de Jean-Paul Sartre sobre as emoções¹⁴. A emoção seria um comportamento desordenado diante de uma situação não familiar ou uma atitude de evitação? A Teoria Organísmica de Kurt Goldstein trabalha com a ideia de que a repetição de padrões de comportamentos já conhecidos e a fuga de situações novas evitam a ansiedade. Para Goldstein, liberdade significa imprevisibilidade e esse é um dos fatores que podem causar sentimentos/emoções como ansiedade, medo, terror.

Mas, o que é uma emoção? Ao longo da história da filosofia estudiosos do campo da consciência, se debruçaram sobre fatores que pudessem explicar comportamentos e sentimentos psíquicos. No século XIX o cérebro humano foi mapeado na tentativa de explicação das funções cognitivas e volitivas. William James, pioneiro nos estudos científicos sobre a emoção, mostrou que quando se tratava do âmbito estético, isto é, “seus prazeres e dores”, as emoções eram ignoradas, resguardando esse domínio para as gerações futuras, dada às complexidades de tal estudo.¹⁵

A complexidade da qual falava James pode ser compreendida em estudos mais recentes de Nico Frijda: as emoções e os sentimentos são muitas vezes considerados o mais crítico dos fenômenos psicológicos porque, além deles sugerirem a liberdade humana, eles são inefáveis, o que explica a lentidão dos estudos psicológicos sobre as

¹⁴ SASS, S. D. **Goldstein e Sartre: considerações a cerca da teoria das emoções** in Revista de filosofia Moderna e Contemporânea, Brasília, No. 2, 2015: tudo leva a crer que Goldstein leu Sartre e vice-versa. A obra *The organism* foi publicada em 1939, e *Esboço da teoria das emoções* em 1936: “Na leitura dessas obras e mesmo posteriormente na leitura de *O Ser e o Nada* encontramos certa afinidade argumentativa entre os dois autores, no que se refere a uma ‘*performance significativa das emoções*’”, p.106.

¹⁵ JAMES, W. **O que é uma emoção?** Trad. Raphael Silva Nascimento, Rev. Clínica e Cultura, 2013. Publicado originalmente em *Mind*, Vol. 9, No. 34. (Abril, 1884), pp. 188-205.

emoções nos últimos 100 anos¹⁶. Diante dessa dificuldade epistemológica, para esse cientista, os estudos sobre a emoção consideraram leis que fizeram das emoções respostas às estruturas de significado concernentes às determinadas situações.

No que tange a essa premissa determinista das situações, a inteligência emocional passa a ocupar os espaços da mídia, incentivando seu estudo para a qualidade de vida, para as relações sociais e melhor desempenho profissional, na prerrogativa de que as emoções possam ser previstas e manipuladas¹⁷. Os políticos, por exemplo, aprendem rápido esse instrumento e abusam dos mecanismos da lei emocional para incitar multidões em prol de interesses próprios. Afinal, o que nos ensina a inteligência emocional? Ensina que podemos reconhecer nossos próprios sentimentos, os sentimentos dos outros e lidar com eles, pressupondo assim uma “natureza humana” controlável. Por isso, talvez se possa compreender o porquê de um dos pontos mais fundamentais da discussão contemporânea sobre as emoções (Jon Elster¹⁸ (1940-), Martha Nussbaum¹⁹ (1947-)) dizer respeito às emoções sociais como a vergonha, o ódio, a culpa, a raiva, o orgulho.

Nessa esteira, assistimos o século XXI explorando teses enfatizadas em artigos científicos e até em best-sellers, mostrando que a emoção embora emane de uma consciência subjetiva é essencialmente relacional. Há um objeto causador da emoção, seja ele real ou irreal, identificado ou não identificado, presente ou ausente, vivo ou morto. Chamamos a esse objeto de *fenômeno* e seu aparecer causal de *circunstancial*, dadas as relações culturais, políticas, o meio e o estado físico e psíquico do sujeito em determinado momento e lugar. Contudo, há uma circularidade nessa lógica, já que o objeto causal da emoção (fenômeno circunstancial) ao provocar a emoção

¹⁶FRIJDA, N., **Laws of emotion**, American Psychologist, Mat, 1988, p.350.

¹⁷Revista **MINAS FAZ CIÊNCIA** • MAR/ABR/MAI 2016, p. 10: “Na última década, com os avanços das Neurociências, diversos especialistas passaram a explorar o componente emocional inerente às tomadas de decisão. “O desenvolvimento de tecnologias apropriadas, o conhecimento das manifestações comportamentais e dos respectivos processos neurobiológicos envolvidos nestes estados emocionais permitiram que pesquisadores de áreas diversas se associassem a neurocientistas para compreender melhor o papel das emoções nos processos decisórios”, relata o cientista social Carlos Magno Machado Dias, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Neurociências da UFMG. Com base em fundamentos do Neuromarketing e da Neuroeconomia, o pesquisador investiga as emoções associadas à imagem de eleitores em relação a candidatos a cargos políticos – e como elas interferem em suas preferências e escolhas. Uma das ferramentas usadas para “medir” tais emoções é um programa de computador capaz de identificar a intensidade das expressões faciais dos participantes (supostos eleitores), ao assistirem a vídeos de um candidato fictício.”

¹⁸ELSTER, J. **Strong Feelings: Emotion, Addiction, and Human Behavior**, The Jean Nicod Lectures, MIT Press, 1999.

¹⁹NUSSBAUM, M. **A fragilidade da bondade**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

(consequência) faz com que esta seja, por sua vez, a causa de consequências como as políticas e as culturais²⁰.

O fato é: seja causa ou consequência, a emoção foi descrita nesse jogo, no qual os elementos são postos, as regras são ditas, mas, ainda é preciso dizer: todo jogo tem uma finalidade (*telos*) e pode-se tentar prever ou antecipar as jogadas, caminhar com cautela, frear nossos impulsos, mas a certeza do resultado ninguém tem. Afinal, essa ânsia de determinação ainda é tarefa da ciência e a lógica não vive sem seus pressupostos que fazem das premissas seu ponto de partida para o alcance dos fins. Sem a certeza dos pressupostos, as teses científicas sobre a emoção caminham assim no território da incerteza, o que incomoda substancialmente uma ciência que pretenda manter as bases lógicas de suas teorias. Diante dessa prerrogativa, pode-se afirmar que, do ponto de vista científico e lógico, há um *telos* para a emoção, mas é preciso ainda que se descubra qual o seu significado ou seu sentido, é preciso que se descreva, explique e ainda que se possa lidar com a alegria, a tristeza ou o riso e o choro como fenômenos do aparecer da emoção. É preciso que se busque a significação da emoção.

A teoria da significação percorre o domínio da percepção e da representação, das realidades imediatas do meio e sua absorção pelo signo e seu caráter de repetição, que podem tanto projetar significações futuras quanto evocar as emoções passadas, conforme a teoria do inconsciente, reminiscências bloqueadas, reprimidas. Quer dizer: os signos (as palavras, os gestos, objetos, imagens) realmente são capazes de evocar situações passadas ou antecipar reações diante de um futuro imaginado. Mesmo na ausência dos elementos sensoriais ou ausência de situações concretas, a emoção simplesmente pode acontecer.

O certo é que os signos interagem com as consciências individuais, sendo óbvio que um sistema de signos só pode ser constituído em uma organização social. A própria ideia de consciência-de-si (ideal hegeliano) só é possível na interação com os fenômenos significativos, não apenas porque para o ser humano, o meio físico, assim como o meio social e as esferas morais e intelectuais possuem uma significação intrínseca, mas, sobretudo, porque uma consciência só pode existir por meio dos signos. Dessa forma, pode-se dizer: sem a semiologia, os fenômenos são vazios e o ser humano

²⁰ Cf. Veremos, do lado de Sartre, não existe propriamente causa e sim motivo, pois causa é entendida como fatos antecedentes que levam a uma determinada ação presente. No motivo a ação presente acontece com base na projeção, ou seja, o motivo se encontra no futuro e não no passado. Do lado de Derrida, a *différance* é causa e efeito ao mesmo tempo porque não existe uma coisa no presente, no passado ou no futuro que ocasione outra coisa e sim um jogo de remissões que faz as diferenças jogarem, portanto o que existem são os efeitos do jogo.

não existiria ou como dito por William James: “*Recuse-se a expressar uma emoção, e ela morre*”²¹.

A palavra ganha assim um foro privilegiado para as significações humanas, no modo como o ser humano julga, age, expressa e no poder que ela (palavra) emana das/para as emoções. A palavra é o signo essencialmente humano. É ela que permite a comunicação, a preservação da memória e a da história. Entretanto, segundo Edmund Husserl, parece que existe uma situação fenomenológica em que não há a necessidade da palavra: a chamada “vida interior”. O pensar solitário talvez utilize de outros signos que não são as palavras. Os significantes do pensamento solitário são assim isentos da *grafia* ou de uma *phoné* expressa. Uma voz silenciosa que conversa consigo mesmo em uma espécie de sentimento puro.

A questão que se impõe é: como conciliar “verdadeiramente” sentimento e signo representativo? A palavra “MESA” pode ser compreendida racionalmente e *usada* convencionalmente, mas o sentimento, que chamamos diante da palavra em um enunciado²² é de outra natureza. Talvez algum de nós conheça pessoas, ou até mesmo seja um desses, que sente um terror, um medo, por vezes acompanhado de náuseas, calafrios diante da simples imagem de uma mesa de jantar e, ao invés, sentir uma excitação, uma alegria esfuziante diante de uma mesa de bar (ou vice-versa). Isto é: você pode estar de acordo intelectualmente com os signos e as representações universais, mas emocionalmente o sentido se dá de forma diferente²³. Logo, poderia se pensar que as palavras ou os signos representativos não conseguem dar conta da expressão dos sentimentos. Será?

Notadamente a significação percorre o campo da linguagem, ou melhor, do signo linguístico, porque, por um lado, à linguagem se liga um signo que é fixado por sua característica de significado dentro de um determinado contexto ou algo que mantém um sentido para uma ideia: por exemplo, “MESA”. Essas quatro letras, nessa ordem, em nossa língua, significam um objeto que é imediatamente compreensível por qualquer pessoa alfabetizada. A palavra “MESA” *representa* tal objeto. É o que

²¹ JAMES, W. **O que é uma emoção?** (1884). Trad. Raphael Silva Nascimento, Clínica e Cultura, 2013, p. 95.

²² Sentimento expresso como materialização do sentimento. Ex. uma pedra negra pode ser significada de várias maneiras. Mas se a carrega de um significado definitivo (morte p. ex.) ela se torna signo da morte. Portanto significação é a ação de dar significado ao significante.

²³ Para Descartes o sujeito não se relaciona com a coisa (objeto), mas com a ideia (imagem, signos, ideia sensível). Isso faz pensar uma oposição entre intuição e representação: “intuir é ver, representar é ver uma coisa através de outra. Não vejo a bandeira, mas o país.

chamamos de linguagem convencional. Por outro lado, nossa relação com o objeto pode dar-se não pelo campo de fixação necessário à compreensão lógica da linguagem, pois ultrapassamos quase sempre o âmbito racional dos signos em direção à emoção ou àquilo que nos faz sentir e assim até o nosso agir é contaminado, mostrando que à linguagem também se liga uma *mobilidade* própria do ser humano que vive e, portanto, muda a cada instante.

O grande problema das teses sobre o ser do ser humano está em sua característica de devir. Aliás, se pensássemos em um ser humano sem esta característica ou até mesmo um ser humano desprovido de liberdade, não haveria emoção. Mas, pensar o ser humano como “devir” e buscar uma objetividade para este estudo acaba levando a investigação para as aporias. Não estamos falando de um objeto programado, daí o problema: como fixar signos representativos e considerá-los em ligação com a emoção se nós somos seres viventes e tais vivências (*Erlebnis*) é que “comandam/provocam” a emoção? A análise objetiva da emoção e expressão deve considerar o ser humano vivente, pois este já é, por esta característica mesma de vivente social, associado à significação do objeto como representação.

Dois avanços são percebidos nesta etapa, embora sejam avanços que desemboquem em um impasse: 1) A emoção acontece, sobretudo (pode ainda haver causas puramente orgânicas) conforme as interações sociais, diante de significações convencionais e 2) Mas, a experiência de vida de cada indivíduo pode transformar os signos em uma espécie de re-significação totalmente singular. E assim caímos no impasse, pois se verifica que o grande obstáculo para as duas ciências, isto é, a fenomenologia, enquanto sintoma ou “aparecer” da emoção, e a semiologia enquanto “representar” da emoção se constata na percepção de que há uma lacuna entre a representação (ideal) e a coisa a ser representada (real).

Pensando na possibilidade não apenas de lidar com essa “lacuna”, mas tê-la como base fundamental para a expressão da emoção, alguns pontos deverão ser investigados, pois, se é verdade que o significado para ter um sentido necessita da concordância com aquilo que é expresso, como um conceito universal e ideal (pois, afinal, sem isso não podemos falar, ouvir ou nos relacionarmos com o mundo e nossos semelhantes) também é verdade que a realidade da coisa depende de nossa interpretação (realidade particular e subjetiva).

A busca de significado para a emoção evidencia o impasse entre as duas ciências (fenomenologia e semiologia) como descrito acima. Assim, talvez, uma teoria

objetiva das emoções em geral deva buscar procedimentos que considerem a sistematicidade e a universalidade, apelando assim para as leis e para imperativos categóricos. De outra forma, talvez uma teoria estética das emoções deixe-se levar pelas hipóteses, pelo relativismo e subjetivismo, evidenciando a tese da impossibilidade finalista e objetiva como uma necessidade teórica.

Quando se “fala” para alguém: “MESA”. Essa pessoa compreende tal fala, não porque toma essa palavra com todas as letras ou os sons emitidos, mas porque toma a imagem de uma mesa qualquer, sem muitos detalhes, apenas uma “nuance de mesa”. Isso quer dizer que nossa relação com o mundo não é por significados, mas por significantes, através de *imagens* como na ideia saussuriana do significante sensível²⁴. Mas até que ponto esse significante sensível está relacionado diretamente com a imaginação?

Tal questão tem sua importância para a condução da refutação de certos equívocos epistemológicos, para não dizer certa ingenuidade da tradicional metafísica da presença, que privilegia a percepção sensível para todo conhecimento. Somos de certa forma vítimas da ilusão do “ver para conhecer”. Mas a epistemologia lida com conceitos, o que necessariamente se faz com a abstração do mundo sensível, isto é, o signo enquanto representação opera um deslocamento do mundo sensível, como uma representação de uma não presença. Esse legado filosófico levou (e ainda leva) boa parte dos filósofos a investigar ou até mesmo julgar que, para além dos sentidos, da experiência, o conhecimento sempre encontra a fantasia/imaginação como a grande aliada.²⁵

Kant (1704-1804) foi um dos filósofos que se preocupou com tal relação e desenvolveu um amplo estudo no campo da estética. Na terceira crítica²⁶, o belo é um prazer provocado por uma harmonia livre entre a faculdade de imaginar e a faculdade do entendimento. Todavia, essa harmonia se dá sem interesse, ou como uma finalidade sem fim, tornando a expressão da beleza algo indeterminado. Logo, como o belo pode ser universal? Como então exprimir o belo ou criar uma epistemologia do belo com as exigências teóricas da verdade? Parece que certos sentimentos, como o caso do prazer do belo, criam uma lacuna para a objetividade do sujeito, tornando assim a expressão da

²⁴ Significado e significante são indissociáveis: o significante é a face material do signo e somente através dele pode-se pensar na identidade do signo

²⁵ AGAMBEN G., **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 136.

²⁶ KANT, I. **Crítica da faculdade do Juízo**, Trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, 2005

emoção algo impossível. No entanto, quando falamos de belo, prazer, expressão da beleza estamos usando termos que são comuns à criação artística.

Do lado oposto ao criticismo kantiano, existe a formulação de Alexander Baumgarten: “*na estética lidamos com a questão da verdade, mas é uma verdade que se conhece de modo sensível*”²⁷. Analisemos a emoção através da experiência sensível estética. Alva Noé (1964-) na obra “*Varieties of Presence*”, inicia um relato sobre uma experiência cotidiana: *I begin with an everyday experience* (continua livre tradução): “*Você vai a uma galeria de arte e olha para uma obra de arte de um estilo não familiar feita por um artista que você não conhece. Acontece, por vezes, em uma situação como esta, que a obra de arte golpeia você como plana ou opaca. Você não a obtém. Ela é incompreensível*”²⁸. Entretanto, você não desiste e percebe que o objeto se parece com algum outro que você já tenha visto ou o título da obra lhe dá uma idéia ou mesmo você ouve o comentário de alguém e por aí vai. De repente a obra se abre para você ou se revela. O que aconteceu? Na obra não aconteceu nada, ela é a mesma, a alteração acontece em você mediante uma situação estabelecida por um carregamento de significados.

Diante desse relato, parece que o acontecer da obra de arte necessita de certa compreensão ou uma percepção da obra por suas qualidades associativas ou puramente intelectivas, mas sempre por signos convencionais: há, portanto, uma lógica para os sentidos que pressupõe a necessidade de união entre significante sensível e significado representacional. Nesse caso, perguntamos: Seria a verdade sensível apenas um ponto de partida para a criação de significados?

O próprio termo “verdade” não encontra um consenso entre os filósofos, por exemplo, verdade como revelação ou verdade como adequação. Também existe a tese metafísica da verdade que pretende uma independência desta diante de nossas crenças e até dos nossos sentidos: a ideia de nos atermos aos fatos, às evidências para o alcance da verdade. Não devemos esquecer também a tese na qual a verdade é primeiramente subjetiva e só posteriormente pode ser adequada aos consensos. Todavia, os consensos

²⁷ BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. Trata-se de uma tese dogmática, segundo a qual a experiência estética alcança uma verdade sensível.

²⁸ NOÉ, Alva. **Varieties of Presence**, Harcover, 2012, p. 14: “I begin with an everyday. You go to an art gallery and you look at a work of art in an unfamiliar style by artist you don’t know. It happens, sometimes, in situations like this that the work of arte strikes you as flat or opaque. You don’t get. It is incomprehensible”.

que posteriormente representam a verdade podem não ser “verdadeiros”, ou seja, não compactuarem com a realidade.

Assim caminhamos para a decifração de dois conceitos que costumam ser confundidos: “verdade” e “realidade” não significam a mesma coisa: realidade é pessoal, leva em conta nossas crenças e opiniões, enquanto a verdade pretende ser universal e isenta de interpretações. Tudo isso demonstra a dificuldade da formulação de Baumgarten, assim como as dificuldades de uma teoria sobre a emoção.

Portanto, não seria melhor perguntarmos sobre o sentir e não sobre a verdade? O que *sentimos* quando olhamos para uma foto? O que *sentimos* quando olhamos para um objeto? O que *sentimos* quando absorvemos um conceito? Parece que são três sensações diferentes ou três significantes sensíveis. Assim perguntamos ainda: O que *sentimos* quando olhamos para uma obra de arte?

A obra “*One and three chairs*” do artista plástico Joseph Kosuth expressa bem essas inquietações: uma cadeira física (objeto real), uma fotografia dessa cadeira (representação/imagem/signo) e a definição da palavra “cadeira” (conceito). Em princípio, em uma ênfase epistemológica intelectual perguntaríamos: Qual cadeira é verdadeira? A cadeira real e concreta, a imagem/representação da cadeira ou a palavra “cadeira”, enquanto conceito convencional? Certamente, a grande maioria diria que a cadeira física que se dá presentemente aos sentidos, “em carne e osso” é a verdadeira, as outras são cópias, imagens ou representações²⁹.

Ao que parece, quando se trata da obra de arte (e mesmo em algumas relações mundanas) nossa comunicação se dá pela disposição dos sentidos. John Elster propôs

²⁹Joseph Kosuth, “Uma e três cadeiras, 1965



(como Sartre) uma teoria fenomenológica das emoções, relacionando emoções, racionalidade e ações³⁰, mas no caso das intrigantes emoções estéticas, ele pensa que a excitação não precisa ser muito forte e pode discursivamente estar ausente, ficando no grupo que ele estabelece como “disposição” emotiva. Mas o que seria uma disposição emotiva? Será que todas as pessoas possuem essa disposição?

Disposição: esta palavra é bastante ambígua. Dentre os seus vários sentidos destacam-se: 1) o modo como algo está distribuído ou organizado no espaço, 2) uma condição física ou espiritual para algo, como esporte, trabalho ou arte, 3) a idéia de se abrir mão de algo, dispor de algo e 4) a ideia de dispor como estar disponível para receber, ajudar ou resolver algo. Nas palavras de Heidegger, *dis-pòsé* significa literalmente: ex-posto, iluminado e com isto entregue ao serviço daquilo que é e ser dis-posto, (*être dis-pòsé*) significa corresponder³¹. Analisando a obra de André Gide, Heidegger fala da disposição para a escuta como disposição para o outro na literatura. A literatura é aquilo que nos toca, (*nous touche*) em nosso ser, sendo assim um objeto afetivo na medida em que se dirige a nós e dis-põe nosso corresponder como abertura. Em *Ser e Tempo* o “pré” da pré-sença é uma abertura para o mundo, justamente a partir da disposição. Antes de falar sobre a disposição mais fundamental da angústia, Heidegger demonstra tal abertura através do fenômeno da disposição ao temor, O “temível” é sempre um ente dado como co-pre-sença, que vem ao nosso encontro no mundo. Não se trata de relatar quem é o ente temível nem o que nele o faz temível, mas fenomenalmente determinar a temeridade.³²

Como veremos em seguida, esse pensamento de Heidegger tem grande influencia na teoria fenomenológica sobre as emoções proposta por Sartre, pois, além deste pensar o significado (sentido) para a emoção através do fenômeno husserliano, “a realidade humana” ganha seu contorno na abertura para o mundo através da emoção.

Esse cenário é uma tentativa de mostrar que nossa relação com o mundo não é apenas sensível, nem apenas inteligível, mas, sobretudo, emotiva. Quando se falou sobre a diferença entre realidade e verdade, sendo o conceito de realidade como da “coisa real sentida e particular”, isso nos permitiu pensar em uma abstração do mundo

³⁰ ELSTER, J. **Alchemies of the Mind: Rationality and the Emotions**. Cambridge, MIT Press, 1999, p. 328.

³¹ HEIDEGGER, M. **O que é a Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p.219. De acordo com nota do tradutor: Disposição (*Stimmung*) é um originário modo de ser do ser aí, vinculado ao sentimento de situação (*Befindlichkeit*) que acompanha a derelicção (*Geworfenheit*).

³² Id. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Editora Vozes. Petrópolis, 2000, p.195

dos signos em favor do mundo dos sentidos. Abstrair do signo é como liberar a emoção de qualquer significado que comporte uma definição ou até mesmo uma verdade, mas quando se pensa em abstração para a expressão, deve-se ter em mente aquilo que tem sentido ou valor semântico na linguística.

Derrida abstrai da noção de signo (significante e significado) e pensa o rastro. A ex-pressão da emoção passa a ser pensada como caráter de fora da lógica husserliana de intencionalidade. Quem faz a mediação entre consciência e coisa é a uma disposição, portanto, é algo que não existe ou é indizível ou irrepresentável. Assim, o mundo mágico pensado por Sartre na teoria das emoções coincide com a magia dada na teoria da imagem porque é notável que na ideia estabelecida da imagem como um irreal há o pressuposto da existência de algo que movimenta nosso ser como uma magia dada pela e-moção³³. Tal emoção ganha força na perspectiva de um pensamento desconstrutor que nos permitirá pensar sobre o invisível, o irrepresentável, assim como o prazer e o desprazer do sentimento sublime, abrindo cenas para a **questão motriz que percorrerá essa tese:**

O pensamento da différance e da desconstrução consistirá numa chave profícua para uma análise da emoção estética e, por conseguinte, da emoção em geral enquanto realidade humana?

Pensando na emoção estética para se falar desse indizível, isto é, como um caminho para o estudo das emoções em geral talvez não seja sem razão a observância de Jacques Derrida (1930-2004) no polilóquio *Restitutions: La vérité en peinture*, sobre a homenagem que Meyer Schapiro (1904-1996) presta a Kurt Goldstein (1878-1965). O que levaria um crítico de arte a escrever um artigo em homenagem a um médico, psiquiatra (um ser humano que trabalha as emoções na perspectiva científica) justamente criticando a obra de um filósofo, como Martin Heidegger (1889-1976), que descreve um quadro de Van Gogh (1853-1890)? Seria apenas uma questão política? Qual é o papel do “afásico”, como dito por Derrida, em um texto que trata da obra de arte? Será que Derrida não queria o apoio científico de Goldstein para um debate ou participação no polilóquio? Ou ainda pensando em Antonin Artaud (1896-1948) e o teatro e o seu duplo: “*Não basta que essa magia do espetáculo prenda o espectador, ela não o aprisionará se não se souber onde pegá-lo. Basta de magia casual, de uma*

³³ E-moção com o hífen para significar o movimento exterior e=exterior + moção=movimento.

poesia que não tem a ciência para apoiá-la. No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas” ³⁴.

Após essa tentativa de circunscrever um cenário sobre os estudos sobre as emoções, ainda insisto que advertência/convite que “intitulou” essa entrada de cenas não tem apenas como intenção a apresentação de alguma obra que virá, mas sim colocar em questão a própria “apresentação” ou a questão “O que é?”. Em outras palavras é preciso que se interrogue sobre “O que é?” numa espécie de indagação prefacial. Nesse caso, se pode perguntar se não seria melhor um posfácio? Essa pergunta é uma provocação porque tanto em Derrida quanto em Sartre não poderia haver um posfácio com o intuito de fechar alguma coisa. Um fechamento seria um absurdo, pois contraria tudo que é dito no decorrer do livro. Se para Derrida, o fim do livro é o começo da escritura, para Sartre, a publicação do livro não é o seu fim, mas o começo da conversa com o leitor que é o verdadeiro responsável em dar a vida ao livro.

Nem prefácio, nem posfácio, mas contaminado por Heidegger deixar que o pensamento de Sartre e de Derrida “*retorne à vereda que o caminho estira através da campina*” ³⁵. O caminho se dará então em um clima dobrado de paixão (inútil) e errância (necessária). “Entre” a inútil paixão sartreana e a necessária errância derridiana, nas cenas que se seguirão, encontra-se a díade que comporta um movimento de “engajamento” e “disseminação” ³⁶, lembrando ainda que díade não seja oposição dual como remédio/veneno, bem/mal, mas uma lógica do “entre” ou do “hímen” que resiste ao movimento do dentro e fora do texto. Portanto, resistindo à tirania dos limites textuais, a tese explorará as seguintes cenas que se abrem na travessia:

Cena I: Cartografia das heranças de Husserl, Heidegger e Freud;

Uma cartografia se faz por traços e retraços, uma atenção às dobras, aos “entre” campos e movimentos. Uma cartografia das heranças se faz pelas marcas traçadas e também pelo direito do herdeiro de tomar posse do território herdado retraçando-o. Marcas e direito são regras que impõem limites, mas pode-se estender o olhar e os

³⁴ ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**, Trad. de Fiana Hasse Pais Brandão. Martins Fontes, sd, p. 160. (versão digital)

³⁵ HEIDEGGER, M. **O caminho do campo**. Trad. Ernildo Stein. Sd. (versão digital)

³⁶ Disseminação não contraria o engajamento quando pensado em proximidade com um engajamento marginal: pensamento em que se deixa escapar, não se aprisionando a um sistema, nem prosa, nem poesia, nem filosofia, nem literatura, mas, ao mesmo tempo, se deixando contaminar por tudo isso, mantendo-se às margens.

ouvidos, entrever o além das montanhas e dos rios que delimitam o mapa cartográfico do texto e, por vezes, na cegueira ouvir aquilo que se sussurra ao longe. Nessa primeira cena três personagens são focalizados: Edmund Husserl, Martin Heidegger e Sigmund Freud. Alguns momentos de suas obras serão refletidos e delimitados por uma luz que procura manter a exigência de pontos específicos que serão retomados nas cenas seguintes, mas como as heranças das obras se fazem por leituras que põem em risco os limites textuais, as luzes dos refletores podem sobrepor-se formando intercessões.

Cena II: O *double Bind* entre Sartre e Derrida

Nessa cena encontram-se referências aos personagens da cena anterior que serão retomados numa tentativa de esclarecimento de alguns momentos das obras dos dois personagens principais que passam a comandar a narrativa. Num “*double bind*”, de um lado do palco, Jean Paul Sartre e seu encantamento pela teoria das emoções e pela teoria da imagem, do outro, Jacques Derrida e sua inquietação frente ao signo expressivo, seu pensamento desconstrutor e seus indecíveis. A busca do “significado” da emoção fará o olhar fenomenológico de Sartre percorrer a exegese da psique considerando o ser humano como ser no mundo, como ser que interroga sobre seu ser e como aquele que se pergunta sobre o fenômeno da emoção. Em Derrida a significação passará pelo problema do signo, expresso na crise da linguagem, propondo um jogo da diferença na busca de rastros psíquicos. Ambos avançam para o proscênio, sendo iluminados por dois refletores distintos, mostrando não só a autonomia dos dois pensadores, como a impossibilidade de interação entre eles. Posicionados no mesmo palco, eles não contracenam. Os três personagens da cena anterior recuam para o fundo e como fantasmas podem em algum momento serem requisitados e até mesmo falarem. Nesse momento, a emoção é um objeto cênico visto sob diferentes perspectivas, conforme a posição do espectador.

Cena III: Emoção, expressão e literatura

A platéia composta por espectadores/leitores é chamada a interagir, a responder à cena. A emoção ganha destaque e de mero objeto cênico se transforma em musa. Vestida em trajes signos ela convoca o espectador a decifrá-la ou ser devorado. Conforme o feixe de luz que nela é jogado, ela mantém-se, por vezes, na sombra ou mesmo na escuridão, obrigando o espectador a uma leitura do invisível e dos rastros de um pensamento impensado. Sartre e Derrida, movidos pela paixão, paixão pelas artes,

principalmente pela arte literária põem em cena pintores, escultores, escritores e poetas que passam a alimentar seus desejos, talvez, inconscientes. Há um movimento de engajamento e disseminação.

Cena IV: O fenômeno da ausência e da morte na vida psíquica e na arte

Nessa cena a cegueira da razão reconhece o fenômeno da ausência e da morte. Terror e piedade diante da finitude humana, ausência das formas na arte e a escuridão da psique. No lugar do um fechamento de cena, há uma recusa de realização. O movimento do desejo quer se realizar, mas há um impedimento que o puxa para trás, ele recusa-se a parar, recusa-se a uma totalização finita. A cortina se fecha, a cena escapa, o cenário desaparece. Momento sublime em que realidade e ficção se misturam. Vê-se a morte no apagar das luzes e, no entanto, ainda há algo que continua como rastros e suplemento para o espírito.

Cenas suplementares ou sobre a necessidade do suplemento

Inicia-se nesse momento a escrita como ressonância das cinzas que se disseminarão cenas suplementares.

CENA I: CARTOGRAFIA DAS HERANÇAS DE HUSSERL, HEIDEGGER E FREUD

A 'fenomenologia hermenêutica' haverá de decifrar, pois, o sentido do texto da existência, esse sentido que precisamente se oculta na manifestação do dado. E até talvez possa-se encontrar aqui uma analogia com a psicanálise, que é também um deciframento da existência, uma elucidação do sentido profundo que entranham, sem conhecê-los, os dados imediatos do psiquismo³⁷.

Herdar não é ter no seu DNA as marcas de outro. Herdar também não é tomar partido, mas posições (que podem ser contrárias), o que significa que de acordo com o caminhar do texto poder-se-á explorar territórios, convocar, posicionar e articular os mestres. Herdar também pode ser saber de antemão que você está contaminado. Verifica-se, portanto, a contaminação de ambos, pois ao considerarem o psíquico como fenômeno na leitura de Husserl, entende-se a importância da questão do ser em Heidegger e a relevância da base empírica traçada pela psicanálise freudiana.

A herança de Husserl

É inegável a influência de Husserl na filosofia de Sartre, em temas como o imaginário, o ego e a emoção. Conforme a cronologia das obras de Sartre atribui-se essa influência à primeira fase do seu pensamento que vai desde *A Transcendência do Ego* (1933), *A imaginação* (1936), passando por *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), *O imaginário* (1940) até *O Ser e Nada* (1945). Nessas obras, Sartre reflete sobre a fenomenologia para constituir o que será chamado de fenomenologia existencial ou as diretrizes para uma psicologia fenomenológica.

O marco inicial da influência de Husserl em Derrida foi uma tradução comentada de *A origem da geometria* (1961). Nessa obra ele pensava encontrar uma articulação entre ciência, fenomenologia e escrita. Em *A Voz e o fenômeno* (1967), a fenomenologia se apresenta na busca de uma filosofia rigorosa que pudesse dar conta de uma metafísica da “volta às coisas mesmas”³⁸ e assim assegurasse a idealidade do

³⁷ DARTIGUES, André, **O que é a Fenomenologia?** Ed. Centauro, 2003, p. 149

³⁸ Voltar às coisas mesmas é fazer da filosofia ciência do rigor, é se livrar dos preconceitos ou da atitude natural ou do senso comum. Mas em “*Ideias*” verificamos o papel da ficção como elemento vital da fenomenologia: fonte para o conhecimento das verdades eternas. Afinal, a imaginação é uma maneira de filosofar.

sentido. No capítulo “*Gênese, Estrutura e a fenomenologia*” da obra *A Escritura e a diferença* (1967) encontram-se as influências da Psicologia da *Gestalt* no que ele chama de Psicologia Fenomenológica. Em *O problema da gênese na filosofia de Husserl* (1990), Derrida analisa os argumentos de Husserl em torno do fenômeno, da origem, do signo, da psicologia clarificando a proposta husserliana de um ideal do pensamento científico.

A obra de Husserl que influenciou a filosofia no século XX e foi base fundamental para se falar dessa herança fenomenológica chama-se *Recherches Logiques* (1900). Mas, como bem questiona Guenancia: “*Qu’est-ce que la phénoménologie a à faire avec la logique?*”³⁹. Guenancia nos lembra que a fenomenologia é um procedimento que parte da descrição das “diversas maneiras” pelas quais a consciência compreende o fenômeno, mas se trata de um processo rigoroso, a exemplo da lógica e da matemática. Além disso, a matemática e a lógica não detém o monopólio da significação das coisas, dos objetos, enfim dos fenômenos, por isso um dos textos que nos chama atenção é justamente *A ingenuidade da Ciência*:

A matemática é a maior de todas as maravilhas técnicas, e junto com ela a ciência natural matemática e também a técnica desenvolvida a partir daí no sentido comum. Nós podemos admirar ao máximo a genialidade que se manifesta nessas produções. Também podemos compreender a evidência que existe em tudo isso, à qual se pode chegar à condição de aluno de seminários e institutos. É uma evidência prática, que surge na situação prática – mas àquele que questiona seriamente em que medida isso pode ser ciência do mundo, da natureza, do espaço, do tempo etc., e qual a relação dessa evidência com a compreensão, devemos responder abertamente: todas essas ciências são, enquanto produções do conhecimento para o mundo, uma pretensão incompreensível⁴⁰.

A ciência pretensiosa visa o saber e com ele a verdade, mas é preciso alguém que questione tal pretensão. Em geral, o cientista executa os procedimentos necessários,

³⁹ Cf. GUENANCIA, P. **Une histoire personnelle de la philosophie, la voie de la conscience**, PUF, Presses Universitaire de France/Humensis, 2018, p.11

⁴⁰ HUSSERL, E. **A ingenuidade da ciência [Die Naivität der Wissenschaft]**. Trad. Marcella Marino Medeiros Silva, São Paulo, Scientiae Studia, v. 7, n. 4, p. 666.

faz suas pesquisas indutivas ou dedutivas e não se pergunta sobre a essência do seu fazer, sobre a “razão de ser” do seu trabalho. A ingenuidade do cientista se deve justamente por não se perguntar sobre os fatores subjetivos que comandam o seu fazer. A ciência é uma prática na qual é necessário efetivar respostas a certos questionamentos práticos e estar convicto do poder dessa atividade, assim como das suas finalidades:

Elas (as ciências) não são teorias cristalinas nas quais a função de todos os seus conceitos e teses estivessem completamente concebidos, todos os pressupostos rigorosamente analisados, e o todo se tivesse assim elevado acima de qualquer dúvida teórica ⁴¹.

Husserl questiona as ciências da natureza e a pré-concepção que caracterizou o cientista como um pensador maduro e racional: “*Eu, este homem (este ser racional), eu estou no mundo, sou sujeito da vida e da validade do mundo [Weltgeltungsleben]*” ⁴². O problema é que o mundo da técnica está carregado de signos e palavras irrefletidas e, então, surgem complicações em relação ao pressuposto não esclarecido dos cientistas, ou seja, a constatação de que a ciência e o mundo verdadeiro dos cientistas têm seu sentido relativo. Por um lado, no mundo pré-dado [*vorgegeben*] a verdade e a falsidade relativas aos “homens racionais e normais”, devem pressupor uma dose grande de sensibilidade nos juízos ditos racionais e técnicos. Por outro lado, nas ciências do psiquismo, o psicólogo também tem sua dose de ingenuidade ao pensar de modo subjetivista desprezando considerações acerca da razão como pressuposto para a cientificidade de sua tarefa.

A ciência psicológica experimental trabalha com uma essência velada que precisa ser desvendada. Cabe à psicologia superar os preconceitos da ciência naturalista que tem sua base na experiência, para interpretar os fenômenos psíquicos. Husserl tece toda uma crítica ao psicologismo para mostrar que a psicologia deve passar da atitude natural, característica das ciências positivas, para a atitude transcendental da filosofia fenomenológica. A psicologia fenomenológica seria transcendental e se preocuparia com a essência das coisas, analisando e interpretando o sentido das essências fundamentais como a recordação, a fantasia, a representação e a imaginação justamente

⁴¹ Id. **Investigações Lógicas, - Prolegômenos à Lógica Pura**. (Husserliana XVIII). Trad. Diogo Ferrer, Forense, 2014, p.8.

⁴² Id. **A ingenuidade da ciência [Die Naivität der Wissenschaft]**. Trad. Marcella Marino Medeiros Silva, São Paulo, Scientiae Studia, v. 7, n. 4, p. 662.

porque fazer da psicologia fenomenológica uma ciência do rigor é se livrar dos preconceitos da atitude natural ou do senso comum, mas, sobretudo, considerar o papel da ficção como elemento vital para a fenomenologia: afinal imaginar é uma maneira de se fazer ciência⁴³. Em outras palavras, uma ciência do rigor não é puramente matemática ou mesmo exata, mas leva em consideração a imaginação e a ficção como base traçada em nossas experiências cotidianas e nas emoções que permeiam essas experiências.

É certo que Husserl mantém grande apreço pela ciência, por ela ter nos proporcionado um domínio inimaginável sobre a natureza, mas ele reconhece os limites do poder epistemológico das ciências não apenas das humanas como das exatas e talvez por isso apresente a fenomenologia como uma atitude mais coerente para tratar os fenômenos psíquicos. A fenomenologia busca o sentido das coisas, se tornando útil para uma pesquisa sobre o objeto psíquico, inclusive quando este envolve as “coisas mais complicadas”, como é o caso da emoção (como veremos em Sartre) e do signo expressivo (como veremos em Derrida).

Contudo, ainda é preciso uma investigação no campo da metafísica para se fixar e testar pressupostos significativos que subjazem a todas as ciências que pretendam dar conta do real, assim como as ciências que tratam de determinações ideais. É preciso, portanto, uma ciência das ciências: *“complexa disciplina, cuja especificidade é a de ser ciência das ciências, disciplina que, precisamente por isso, deveria designar-se da maneira mais expressiva, doutrina da ciência”*⁴⁴.

Husserl quer chamar atenção sobre o papel da evidência na formação das teorias científicas, pois a evidência não pode ser analisada como uma dádiva natural que se oferece como representação do estado das coisas, dispensando o método. A doutrina das ciências, isto é, a lógica, é um procedimento extremamente necessário para ultrapassagem do imediatamente evidente. Assim, ele tece múltiplas considerações sobre a possibilidade e justificação de uma lógica como doutrina da ciência, ao referir-se à ideia de ciência como saber e a refletir sobre essa pretensão de significação do saber enquanto verdade: será que uma ciência só tem sentido (significação) enquanto saber verdadeiro? Para apreender uma proposição como verdade e torná-la um saber é preciso método. Contudo, os métodos podem ser diferentes, assim como são diferentes

⁴³ Id. **Ideias para uma fenomenologia pura**. Trad. Márcio Suzuki, Ideias & letras, São Paulo, 2006, &4.

⁴⁴ Id. **Investigações Lógicas, (Husserliana XVIII)**. Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §6, p.9.

os objetos analisados. Isso levanta outra questão importante sobre o papel da lógica nas ciências teóricas: seria a lógica essencial para a doutrina de todas as ciências?

Para uma possível resposta a essas questões, Husserl se depara com uma controvérsia sobre a relação entre a psicologia e a lógica. As opiniões dos estudiosos da época são diversas. Há, por exemplo, a opinião que liga o saber à instância de juízo correto, mas isso não é suficiente, pois nem todo juízo é correto. Nem toda posição ou rejeição de posição é um saber do ser ou do não ser do estado das coisas e, por vezes, é preciso recorrer a certa “evidencia luminosa” do que é e do que não é para não cairmos no ceticismo extremado⁴⁵. Tecnicamente, o conceito de saber se baseia na evidência de que certo estado de coisas deve existir ou não existir de tal maneira (a evidência, por exemplo, de que S é P). Contudo, a tarefa da ciência é mais do que a busca do saber, pois a ciência não se resume ao saber ou mesmo à multiplicidade de saberes. Quando percebemos um estado de coisas temos um saber, mas ainda não temos uma ciência. A consistência de uma ciência reside na sua reprodução enquanto obra escrita, ou seja, na objetividade literária. Só assim ela se torna significativa para o ser humano e se estabelece como saber teórico. A ciência requer uma *unidade sistemática em sentido teórica*:

Pertence assim à essência da ciência a unidade da conexão de fundamentação, na qual recebem unidade sistemática, juntamente com os conhecimentos isolados, também as próprias fundamentações e, com estas, igualmente os complexos superiores de fundamentação a que chamamos teorias⁴⁶.

Husserl mantém a posição da lógica como doutrina das ciências, mas também entende que a validade das ciências depende das evidências. Por isso, é preciso distinguir os modos como essas evidências aparecem à consciência. A fenomenologia, como filosofia da consciência, se junta à lógica pura para uma demonstração da necessidade da ciência na psicologia fenomenológica transcendental, isto é, a necessidade de uma ciência que considere os “modos de aparecer da evidência”, assim como a prova lógica da evidencia (método + certeza).

Em suma, a partir das investigações lógicas, da crítica à ciência e da elaboração das bases para a fenomenologia pura, a fenomenologia apresenta análises sobre a teoria

⁴⁵ Ibid., §6, p.9.

⁴⁶ Ibid., §6, p. 11

da representação e da imagem, surgindo uma reavaliação de uma questão base, isto é, aquela ideia na qual a consciência visaria o mundo por intermédio de uma representação mental ou mesmo via um signo psíquico. Esses pontos são os que merecem nossa atenção para uma pesquisa sobre a expressão das emoções e, portanto, são esses pontos que se pretende averiguar da herança husserliana.

Fantasia, consciência de imagem e memória

Resumiremos nesse tópico algumas reflexões de Husserl desde a constituição da apresentação das imagens via percepção das coisas até o ato imaginativo que privilegia a significação. Uma apreensão perceptiva se caracteriza por uma “presentação” (präsentierend) da coisa, enquanto a apreensão imaginativa se caracteriza por uma representação (re-präsentierend), um representante que indica outra coisa ou uma remissão a outro objeto. Isso faz da representação um signo. Todavia, se na aparição sensível temos algo como o suporte da apresentação, há na intenção perceptiva outra intenção que a ela se une e ao mesmo tempo a extrapola: a imaginação. A intencionalidade nesse caso é dupla e Husserl pensa que se deve complementar a fenomenologia da percepção analisando a fenomenologia das fantasias.

Entre 1898 e 1925 Husserl se dedicou à questão da essência da imagem e da imaginação e teve como principal herdeiro dessa pesquisa o então jovem Jean-Paul Sartre⁴⁷. Na obra *Fantasia, consciência de imagem e memória*⁴⁸, Husserl se interessa pelas experiências objetivas da fantasia, isto é, a consciência da imagem fantasiosa, assim como o papel da memória em nossa vida como, por exemplo, as experiências em que uma pessoa vê imagens que se formam sejam elas centauros, personagens históricos ou paisagens e nas quais se possa fazer um contraste entre a imaginação e a visão externa do mundo.

Por vezes se compreende o termo “fantasia” em conexão com as atividades artísticas, como é o caso da fantasia criadora da arte ou na conexão com a psicologia, no caso dos estudos patológicos em que se diz fantasia produtora. Do ponto de vista do senso comum e mais geral, o termo fantasia se opõe à percepção e mesmo à posição intuitiva do passado e do futuro como verdadeiras. A percepção faz com que uma realidade presente nos apareça como presente e como realidade; a memória coloca uma

⁴⁷ Conf. Cena II desta tese: **O analogon psíquico** e cena IV: **O fenômeno da ausência e da morte na vida psíquica e na arte.**

⁴⁸ HUSSERL, E. **Phantasy, Image consciousness and Memory (1898-1925)**, Springer, vol. XI, University Washington, 2005.

realidade ausente como realidade já acontecida e pode-se ainda projetar algo como um futuro plausível e real. A fantasia é de outra ordem, pois carece da consciência da realidade em relação ao que é fantasiado. E ainda há mais: geralmente o termo, particularmente paralelo à fantasia, isto é, a “imaginação”, expressa irrealidade, fingimento, quer dizer, o que é fantasiado é meramente algo imaginado⁴⁹. O senso comum ainda diz que fantasia significa certa disposição do espírito, uma capacidade, como quando dizemos de um ser humano que ele possui imaginação fértil ou pouca imaginação, ou ainda que ele não possua imaginação. Também falamos das fantasias do artista que desperta em nós por meio de suas obras as vivências psíquicas.

Do ponto de vista fenomenológico o que interessa a Husserl são os fundamentos para uma análise de essências da imagem que inclui os vividos intencionais, que são costumeiramente compreendidos ora como “atividade de fantasia”, ora como “representações de fantasia”. Por exemplo, os vividos nos quais o artista visualiza suas figuras de fantasia, ou mesmo aquele olhar interno próprio que permite trazer à intuição centauros, figuras heróicas, paisagens, etc., que não existem numa percepção externa.

Objetivamente os centauros que são imaginados não estão no mundo e, portanto, não seriam fenomenológicos. Entretanto, essa experiência da fantasia, mostra a peculiaridade imanente de trazer à luz precisamente esse objeto que aparece de tal e tal maneira, e de apresentá-lo. Esta é uma determinação imanente da apresentação da fantasia que pode ser entendida como uma certeza, uma evidência de que há experiências puramente internas.

É importante lembrar que um ato de apresentação da fantasia, seja ele artístico ou não artístico, voluntário ou não voluntário, inventivo ou não inventivo, possui um elemento comum, para além das variadas conexões empíricas e psicológicas e mesmo para além das diferentes características de consciência individual. Esse elemento comum também pode ser encontrado no caso da memória e das expectativas em relação ao futuro. Nessas experiências encontramos precisamente aquilo que é designado como apresentação e que, em seu caráter específico fechado, se destaca em contraste com a apresentação perceptual⁵⁰, ou seja, para além da apresentação da percepção, Husserl quer chamar a atenção para outro conceito denominado “apreensão perceptual”.

⁴⁹ Ibid., p. 4.

⁵⁰ Ibid., p. 5.

Na apresentação da percepção lidamos com o aparecer fenomenológico e na apreensão perceptual acontece uma extensão desse fenômeno, um aparecer como presente que se estende. Atos intencionais como “acreditando”, “duvidando”, “desejando” e assim por diante - podem então ser combinados com essa apreensão, surgindo daí fenômenos complexos que estão para além da percepção presente e, no entanto, estão conectados em uma temporalidade psíquica que envolve o passado e o presente. Essa apreensão pode ser encontrada tanto nas chamadas alucinações e ilusões quanto nos casos da “apresentação” física.

Para Husserl, a imagem física é mais complicada que a imagem mental, pois necessita do suporte físico, além disso, mesmo sendo imagem física, ela necessita da colaboração da imagem mental. Na imagem física, há um objeto físico que exerce a função de despertar uma “imagem mental” e no sentido comum da imagem-fantasia existe uma imagem puramente mental desligada de tal excitante físico. Nos dois casos, encontramos a imagem mental, seja solitária ou como auxiliar de um tema representado fisicamente, portanto, o confronto entre a consciência e o mundo representado é uma soma de conteúdos subjetivos, de sensações nas quais jamais seria possível um conhecimento objetivo. Mas é preciso admitir que a consciência tenha o poder de constituir uma representação de uma coisa e visá-la intencionalmente, o que nos leva a admitir também a necessidade de um suporte mental para lidar com o mundo.

Entrelaçada à imagem física, a imagem mental é despertada, como por exemplo, uma pessoa ou uma paisagem que aparece nas cores da fotografia ou mesmo uma forma branca aparecendo através da escultura e assim por diante. A materialidade disponível à sensação é um aliado para a apreensão e formação da imagem. Para além da imagem física, temos na fantasia uma aparência que muitas vezes se desvia consideravelmente da realidade e, na maioria dos casos, flutua e muda muito em suas determinações internas. Isso porque a apreensão de um conteúdo passa pela imaginação e a imaginação modifica a percepção. Portanto, na imagem fantasia, queremos dizer outro objeto, diferente do objeto percebido.

Dessa forma, é preciso se perguntar: o que a apresentação de imagens envolve? Deve-se considerar o envolvimento do ato intencional: o ato de duvidar, de desejar, de investigar, de temer, de esperar e assim por diante? Analiticamente numa apresentação distinguimos a imagem e o assunto: o assunto é o objeto pretendido pela apresentação e, em virtude de características qualitativas combinadas a ele (características intelectuais ou afetivas), esse objeto é considerado real; a imagem é uma representação de um

assunto/ tema/ ideia que pode corresponder ao objeto real, mas ela é irreal. Temos então em uma apresentação um misto de realidade e irrealidade.

Um exemplo de Husserl: se “pensamos” (ato intencional) num palácio em Berlim, então o palácio em Berlim é precisamente o assunto, o tema que nos surge em imagem. Do palácio em Berlim, no entanto, distinguimos a imagem que paira diante de nós (o que naturalmente não é uma coisa real) do palácio que sabemos estar fisicamente em Berlim (que é real). Husserl deseja com esse exemplo apresentar duas apreensões que pertencem à constituição da representação imaginativa. Não se trata de dois vividos de apreensão separados e do mesmo nível que se mantivessem unidos por um vínculo qualquer. Não temos duas apreensões separadas, nem duas aparições separadas quando colocamos, por exemplo, duas imagens físicas uma ao lado da outra ou realizamos consecutivamente duas representações de fantasia. A apreensão que constitui o objeto-imagem (imagem do palácio de Berlim) é também fundamento para a representação que constitui o outro objeto por meio dele (o palácio real).

Considerando essas características, é preciso manter o ato intencional como doador de significado. O objeto real torna-se intencional de maneira muito peculiar. Além de não haver necessidade de uma aparição que lhe corresponda ele não está separado, dado numa intuição própria, isto é, ele não aparece como uma segunda coisa ao lado da imagem. Mas, na doação de significado, há uma segunda apreensão que se une à primeira. Assim, o objeto real aparece na imagem e com a imagem, na justa medida em que a representação de imagem vem à tona. Se dissermos que a imagem representa a coisa, não significará que a coisa é dada de modo intuitivo numa nova representação, mas sim no aspecto que faz com que a aparição do objeto que tem função de imagem seja sentida por nossa consciência, por nossa disposição interna, precisamente como uma representação.

A representação de uma paisagem pertencente à percepção corresponde a ela mesma; assim como a sala percebida corresponde à sala fantasiada. Em vista disso, parece claro que quase todas as distinções que Husserl faz no caso da percepção também encontram aplicação no caso da fantasia. Por exemplo, a distinção entre percepção sensível e percepção interna: no primeiro caso existe o apoio dos órgãos sensitivos e mesmo dos estados viscerais do corpo e no segundo caso, a percepção interna se apóia nas vivências ditas espirituais como o pensar, o sentir e o querer. Falando no sentido de possibilidade ideal, podemos caracterizar como evidente que a cada apresentação perceptual possível pertence uma possível apresentação de fantasia

que se refere ao mesmo objeto e, em certo sentido, até mesmo se refere a ele exatamente da mesma maneira.

Inicialmente, Husserl separa duas formas de apreensão da imagem, a apreensão da imagem que possui um suporte físico (fotografia, pintura, desenho) e a apreensão da imagem puramente mental, para mostrar que, na esfera da imaginação, não apenas as apresentações de imagens internas, isto é, as apresentações por meio de imagens mentais, mas também apresentações de imagens físicas devem ser consideradas para a distinção entre “imagem” e “coisa” na representação.

A coisa é o objeto visado pela representação, incluindo as características qualitativas co-entrelaçadas, como a afetividade e a intelecção. Tem-se desse modo que uma imagem como coisa física, isto é, uma tela pintada e emoldurada ou um papel impresso podem ser deformados, rasgados ou pendurados na parede, etc e a imagem mental que nos aparece de tal forma, através de sua determinada coloração, etc. não pode ser rasgada efetivamente, pois na imagem mental, não temos o objeto representado, mas apenas o análogo mental.

A pergunta mais comum que se faz é: onde está a imagem mental? Uma interpretação ingênua diria que a imagem está escondida “dentro” da mente e teria um objeto semelhante existindo “fora”. No entanto, se fantasiamos, por exemplo, um dragão, tem-se apenas a imagem mental. Para Husserl, o problema está para além da relação imagem e objeto existente, pois a noção que precisa ser repensada é a visão ingênua que concebe a imagem mental como um objeto que realmente habita a mente.

É fato que na investigação dos fenômenos é possível dizer que quando apresentamos ou percebemos uma cor ou um som, também os apresentamos ou os percebemos em fantasia, pois existe uma consciência do som ou da cor que faz com que possamos pensá-los sem tê-los no momento, mas à nossa maneira, isto é, como experiência. Perceber em fantasia essa cor ou esse som é uma experiência. Exemplificando: um ato de perceber alguma coisa, como ver e ouvir, não é um conteúdo novo que seria dado como o conteúdo do som ou como conteúdo colorido, mas experiência, porque atos como perceber, imaginar e lembrar são atos psíquicos que, para além atitude natural, exigem uma atitude transcendental. Nesse momento, Husserl inclui a noção de “eu transcendental”, partindo das meditações sobre cogito cartesiano.

Vivencia intencional e a temporalidade do ato psíquico

Todas as experiências psíquicas têm uma relação indefinível com o eu puro ou eu transcendental. Influenciado pelo método das ciências matemáticas, Descartes teria transposto este método para a investigação filosófica, privilegiando a dedução. Husserl propõe a redução fenomenológica que faz justamente a desconexão com o mundo natural para se obter a intencionalidade da consciência. Desta forma, só poderia haver eu puro quando se coloca o mundo e a atitude natural entre parênteses.

De fato, uma cor ou um som são conhecimentos obtidos pela experiência, pela sensibilidade e nesse caso, poderia se pensar apenas no eu empírico, mas, no âmbito do procedimento de redução, a fenomenologia husserliana encontra o eu transcendental, enquanto doador de sentido, pois com a intencionalidade da consciência todo sujeito (consciência) existe em referencia aos objetos por ele constituídos.

A certeza do eu transcendental é compreendida em textos nos quais Husserl trata da subjetividade transcendental, como em *Lições sobre a fenomenologia da consciência íntima do tempo* (1893-1917). Neste encontram-se as análises que vão desde o tema da presença, da não-presença, da retenção e da protensão até uma configuração da subjetividade transcendental. A noção de consciência do tempo foi elaborada por Husserl a partir de Franz Brentano (1838-1917). Este tentou explicar a diferença entre consciência que tenho de um som presente e um som passado, assim como o papel vital da imaginação, como a única fonte que dispomos para apreensão da temporalidade. Só é possível uma percepção da duração temporal porque passado e futuro são representações imaginárias. Assim, no plano da temporalidade ocorre uma síntese que unifica a multiplicidade de fenômenos como apresentação.

A fenomenologia trata da temporalidade interna à nossa consciência, como a experiência de um som que dura. Para ouvir a melodia como som que dura temos a consciência do momento presente, mas também do passado e do futuro. Husserl compreende que uma análise sobre a temporalidade deve considerar a intencionalidade da consciência, pois as propriedades da forma do tempo residem na consciência e não no conteúdo do objeto. Nesse ponto caberia aqui uma exposição do capítulo II das *Investigações Lógicas* que trata justamente da consciência como “vivencia intencional” ou “ato psíquico”.

Husserl se depara com a delimitação de Brentano entre fenômenos físicos e psíquicos e questiona tanto a definição da psicologia como “ciência dos fenômenos

psíquicos” quanto da ciência da natureza como “ciência dos fenômenos físicos”: Husserl não concorda com tal distinção. Na sua crítica a Brentano ele irá salientar que existem fenômenos físicos que comportam fenômenos psíquicos. Husserl concorda que uma análise da consciência como ato psíquico encontra-se numa necessária conexão com o conteúdo psíquico: a consciência intencional é um ato que visa certo conteúdo, especialmente o “*conteúdo de nossas representações, juízos, etc.*”⁵¹, isto é, o conteúdo psíquico.

Para Brentano há uma classe rigorosamente delimitada de vivências, que em um sentido pleno entende existência psíquica como consciência. Para que um ser possa ser considerado como ser psíquico é preciso que ele pratique certos atos como representar, interpretar, julgar, indo além de um complexo de sensações. A essência do conceito de consciência como ato psíquico conduz a outras críticas especialmente sobre a divisão entre percepção interna e externa que compreende, isto é, por um lado, a consciência intencional que visa àquilo que lhe aparece de maneira externa como fenômeno sensível e, por outro lado, a consciência que visa àquilo que lhe aparece de maneira interna como fenômeno mental.

A afirmação de que “*Todo e qualquer fenômeno psíquico contém em si qualquer coisa como objeto, se bem que cada um ao seu modo*”⁵² mostra que mesmo um raciocínio dedutivamente correto pode ser analisado com ressalvas, isto é, “cada um ao seu modo”. Esse “modo” de referencia da consciência a um conteúdo seja como juízo (verdadeiro ou falso), seja como movimento afetivo (fenômenos do amor e do ódio, por exemplo) é representativo. E ainda é preciso acrescentar que nessa intencionalidade existem suposições, dúvidas, esperanças, temores, prazeres e desprazeres que tornam os atos de consciência vivências intencionais complexas. Há tipos e subtipos essencialmente diferentes de intenção, como, por exemplo, uma representação estética pode ser ajuizada como aprovação ou desaprovação. Em outras palavras, avaliar um juízo como acertado ou não, seja ele estético, volitivo ou técnico é uma vivência afetiva.

Brentano trouxe uma determinação valiosa para a pesquisa de Husserl ao dizer que os fenômenos psíquicos têm em sua base as representações: “*Nada pode ser ajuizado, mas nada pode ser também desejado, nada pode ser esperado ou detestado se*

⁵¹ Id. **Investigações Lógicas. (Husserliana XVIII)**. Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §6, p. 313.

⁵² *Ibid.*, §11, p. 315.

não for representado”⁵³. Essa “representação” é compreendida não apenas pelo conteúdo representado, mas, sobretudo, pelo ato de representar. O conceito de ato seria um ponto de partida natural e necessário para se livrar de convicções dadas a proposições que entendem por vezes que “*todo e qualquer fenômeno psíquico é objeto de uma consciência interna*” e/ou “*toda e qualquer vivência é precisamente um fenômeno*”⁵⁴. Essas duas pressuposições devem ser investigadas justamente por serem fontes de uma má interpretação.

Na *primeira pressuposição*, dizer que os objetos percebidos, fantasiados, julgados ou desejados “entram” na consciência ou mesmo que tais objetos são “recebidos” pela consciência nos leva a uma má interpretação por entender esse processo como “realidade” entre um “eu consciente” e a “coisa” e, também por entender que nessa relação o ato e o objeto encontram-se na consciência. Na má interpretação, a peculiaridade das essências intencionais se refere aos diversos modos de intenção através dos quais os objetos são representados, isto é, um objeto é visado, é “tido em vista” segundo um modo de representação e ao mesmo tempo segundo um modo de julgar. Se nós podemos representar o deus Júpiter é porque este se encontra presente de forma imanente durante nosso ato de representar. Mas, não podemos encontrar esse deus Júpiter, mesmo em uma análise descritiva de decomposição, justamente porque ele não existe de todo.

Na *segunda pressuposição*, do ponto de vista fenomenológico, mesmo que o objeto intencionado não exista a situação não precisa ser alterada. Para a consciência que visa, o objeto representado é o mesmo quer exista na realidade, quer seja uma ficção ou mesmo quer seja um contrassenso. Por isso uma pergunta necessária diz respeito à significação da imagem, pois mesmo constituindo uma imagem exatamente de acordo com o tema, essa relação ainda não se constitui como apropriada para uma significação.

Sobre a teoria da significação

O ato de significar pressupõe algo a ser significado. Mas, embora o objeto da imagem nos pareça semelhante, não estamos satisfeitos com isso, mas significamos outro objeto “através” dele. Na apresentação de fantasia, vimos que esta é construída com base em outras, mesmo que ela não exista na realidade (um centauro não existe,

⁵³ Ibid., §11, p. 318.

⁵⁴ Ibid., §11, p. 319.

mas existe o cavalo, existe o ser humano). Mas, quando nenhuma apreensão objetiva está à mão, como o ato de significar pode apontar para uma representação de um objeto dado por palavras como “liberdade” ou como o “amor”?

Para Husserl as palavras/códigos/símbolos funcionam como apontamento, isto é, como um sinal que aponta/indica para uma coisa, sem necessariamente essa ter uma imagem similar ou uma existência física. Não se trata de uma palavra-aparência, pois a palavra é tomada como um sinal, isto é, ela significa precisamente alguma coisa.

A Primeira das *Investigações Lógicas*, sobre *Expressão e Significação*, aponta o interesse de Husserl em seu duplo enfiamento: ora à ciência da natureza, ora à psicologia. Se, de uma parte verifica-se o interesse da psicologia em utilizar métodos das ciências da natureza em busca de uma objetividade; de outra, verifica-se que mesmo as ciências da natureza não podem deter o valor de verdade. A pergunta husserliana se resume em: se a ciência trabalha com conteúdo ideal, sendo seu sentido um enunciado científico acessível formal e universalmente, como investigar um estado psíquico, particular, relativo, fugaz e temporal?

“Expressão e significação” seria de fato um bom ponto de partida para essa pergunta, pois se entende que esses dois conceitos podem ser ideais e atemporais, não dependendo das circunstâncias, dos fatos e nem mesmo da vivência psíquica, eles possuem nessa isenção situacional, pois o que interessa é a intencionalidade ou a visada dirigida a algo para conferir-lhe valor objetivo. Mas é preciso uma investigação maior sobre esses conceitos.

Husserl chama a atenção sobre a distinção entre expressão (*Ausdruck*) e signo (*Zeichen*). Os termos signo e expressão algumas vezes são empregados como sinônimos, mas, de acordo com a lei da intencionalidade, todo signo é signo de algo, mas nem todo signo tem uma significação, isto é um “sentido” expresso pelo signo. Há signos que são indicativos, como os sinais de fumaça que indicam fogo, uma bandeira que indica uma nação ou um time de futebol ou mesmo sinais no planeta Marte que podem indicar a existência de vida. Esses signos têm apenas uma função indicativa e não expressam nada.

Contudo, essas diferenças não retiram do signo indicativo, sua função fundamental de índice judicativo. A essência da indicação é a sua função judicativa porque o ato judicativo é formado por um motivo que relaciona os indicadores à coisa indicada. É um motivo com base em probabilidades, crenças ou até mesmo convicção que julga que determinado objeto ou estado de coisas (marcianos inteligentes) possam

significar algo com base em indicadores (marcas no solo de Marte). Nesses casos não se trata de demonstração ou dedução baseada na reflexão precisa, mas numa reflexão ideativa, isto é, que vislumbra uma conexão entre premissas e consequência a partir da associação de ideias que podem vincular tanto dados prováveis a partir de fenômenos presentes quanto novos fenômenos fundamentados em vivências psíquicas.

Na função judicativa, o conceito de “índice” se estende para além das marcas distintivas. Num sentido próprio, algo só pode ser denominado “índice” quando servir de indicação de uma coisa qualquer para uma consciência em determinada circunstância tendo em vista um “motivo”. Um julgamento se atém aos motivos e assim, um estado-de-coisa pode existir porque tais outras coisas são dadas, numa conexão causal que é o correlato objetivo da motivação, numa dedução lógica intelectiva.

Contudo existem indicações que não se baseiam num caráter intelectivo: “*Certamente que muito do que damos como demonstração, no caso mais simples, como conclusão, não está acompanhada de intelecção e é mesmo falsa*”⁵⁵. Isso acontece porque quando demonstramos algo (premissas) temos a pretensão de que a consequência (conclusão) será correta. Subjetivamente tomamos a consciência de que essa idealidade é objetiva, mas falando objetivamente quando dizemos que o estado-de-coisas (sinais em Marte) A é um indicie do estado-de-coisas B (marcianos inteligentes) não significa que exista uma relação inteligível ou uma conexão objetivamente necessária entre A e B⁵⁶.

Portanto, não são os signos indicativos aqueles que mais interessam a Husserl, mas as expressões que são chamadas de signos significativos (*Bedeutsame Zeichen*). As expressões possuem duas faces: o seu lado físico (o signo sensível, o complexo fônico articulado, o signo escrito no papel e coisas semelhantes) e o seu lado psíquico ou as vivências psíquicas que faz da expressão uma significação. Mas, essa concepção se mostra insuficiente para fins lógicos. É preciso salientar as distinções logicamente essenciais, considerando a expressão na sua função comunicativa. Na função comunicativa as expressões atuam como índices, mas o que torna as expressões “verdadeiras”, quer dizer “essencialmente” expressões, é a manifestação “fantástica”, isto é, a manifestação imagética que comanda o ato de comunicar. No solilóquio (como

⁵⁵ Ibid., §3, p.23.

⁵⁶ Cf. Cena II: **Sartre e a emoção**: o choro não significa necessariamente tristeza.

veremos) a fantasia impera, pois não são os caracteres escritos ou falados que se apresentam, mas as representações fantásticas.⁵⁷

Em suma, a comunicação acontece por meio de expressões que dão sentido às manifestações acerca de algo. Num discurso comunicativo, “*o complexo sonoro articulado ou o signo escrito efetivamente grafado*”⁵⁸ só se torna comunicação porque aquele que fala ou escreve pretende se exprimir com algum propósito. Essa comunicação também só se torna possível porque aquele que ouve/lê, compreende a intenção daquele que fala/escreve.

Entretanto, as expressões são por vezes embaralhadas, pois além da parte física ou sensível da expressão, como por exemplo, a palavra articulada ou escrita no papel, existe a parte não física que entra no discurso como as vivências psíquicas. Certamente, Husserl deseja chamar atenção sobre o papel das expressões na vida psíquica e as expressões que usamos, por exemplo, na comunicação, na conversa viva, merecem realmente serem bastante investigadas⁵⁹.

Em geral, essas vivências psíquicas são chamadas de “sentido” ou “significação da expressão”, enquanto a parte sensível é chamada de “significante”. Fazer essa distinção é necessário para o alcance da essência da expressão. Há, portanto, um novo conteúdo fenomenológico derivado das relações vivenciais que Husserl investiga a partir das distinções entre signo indicativo e signo expressivo. Enquanto indicação o signo age como marcas considerando as propriedades dos objetos a que se referem. O signo expressivo envolve um significado, um sentido, assim como envolve um conteúdo, podendo existir diferentes expressões e diferentes significados para o mesmo objeto. Pensando nisso, Husserl exclui das expressões tanto os gestos ou os movimentos corporais quanto o discurso, numa redução que vise à essência da expressão. Aplicando a fenomenologia intencional ele separa de um lado o suporte físico da expressão comunicativa (voz, corpo, escrita) e de outro se atém (visa intencionalmente) às vivências psíquicas. É justamente, nesse momento que surge um dos pontos mais ressaltados na argumentação de Husserl: as expressões na vida solitária da alma:

⁵⁷ Cf. Cena II: **Derrida e o signo expressivo** e cf. Cena III: **Conversação: a arte do instante/jogo**.

⁵⁸HUSSERL, E. **Investigações Lógicas. (Husserliana XVIII)**. Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §3, p.28.

⁵⁹ Conf. Cena III: **Conversação: a arte e o jogo do instante**.

Devemos dizer que aquele que fala solitariamente fala a si próprio, que a ele também as palavras servem de signos, nomeadamente, de índices das suas vivências psíquicas?[...] Aqui [nas expressões da vida solitária da alma] contentamo-nos, normalmente, com as palavras representadas em vez de palavras reais ⁶⁰.

No solilóquio a falta do signo indicativo não interfere nas manifestações vivenciais, pois a expressão se dirige a si própria, isto é, ela aponta para o seu sentido. Esse apontar para o sentido não quer dizer indicar. Nesse caso o signo não tem uma função indicativa, mas são apontamentos semânticos. É a mesma coisa que acontece quando imaginamos um centauro. Na fantasia o signo verbal ou escrito não existe de todo porque não se trata da palavra sonora fantasiada ou caracteres impressos fantasiados que existem, mas da sua representação de fantasia. Ainda há de se ressaltar que quando alguém fala consigo mesmo há também uma auto-representação do eu comunicante, como, por exemplo, quando alguém diz a si próprio: “*comportaste-te mal, não podes continuar a agir assim!*” ⁶¹.

A expressão é algo mais do que a palavra articulada, escrita ou o gesto. Ela visa alguma coisa e justamente por isso refere-se ao objetivo. Esse objetivo se dá como presença efetiva ou como presentificação em imagens-fantasias. Nesse caso a referencia objetiva torna-se referencia consciente entre um nome e um nomeado por preenchimento, ou seja, a intenção de significado é de início vazia, mas em seguida se preenche, realiza-se, objetivando-se.

Se tomarmos como base a diferença entre a intenção de significação vazia e a preenchida é preciso ainda fazer a distinção entre dois atos: 1) os atos que conferem significação e 2) os atos que preenchem a significação. No primeiro ato há intenções de significação essenciais em expressões como o som de uma palavra animado de sentido. No segundo ato há intenções extraessenciais na expressão preenchida. São atos que confirmam, reforçam ou ilustram a sua intenção de significação atualizando a sua referencia objetiva. Em suma, a expressão animada de sentido é a que chamamos de expressão pura e simples e a expressão preenchida de significação chamamos de expressão completa.

⁶⁰ HUSSERL, E. **Investigações Lógicas. (Husserliana XVIII)**, Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §8, pp.30-31.

⁶¹ *Ibid.*, §8, p.31.

Feita a devida distinção, Husserl explica que esses dois atos analisados se dão em uma unidade fenomenológica de maneira peculiar, pois não se trata de um conjunto formado na consciência como se fossem atos simultâneos. Os vividos são representações da palavra e atos doadores de sentido, mas nosso interesse, ou melhor, o que suscita em nós um interesse, é o ato que confere significação às palavras e não as palavras em si:

O nosso interesse, a nossa intenção, o nosso presumir – todas essas expressões sinônimas se tomadas com a conveniente amplitude – vão exclusivamente para a coisa que é visada no ato doador de sentido. Dito de um modo puramente fenomenológico, isto não quer dizer outra coisa senão: a representação intuitiva, na qual se constitui a aparição física da palavra sofre uma modificação fenomenal essencial quando seu objeto toma o valor de uma *expressão*⁶².

Toda essa argumentação de Husserl serviu para atestar a teoria na qual, do ponto de vista “puramente fenomenológico”: “*todos os objetos e as relações objetivas apenas são para nós aquilo que são por meio dos atos de visar*”⁶³. Em resumo, quando predomina o interesse ingenuamente objetivo, não há reflexão sobre esses atos, mas quando o interesse é fenomenológico é preciso descrever as relações fenomenológicas que são vividas (e não apenas as que são objetivamente conscientes) por meio de expressões objetivas.

Para a idealidade da expressão, a pergunta que se deve fazer é sobre a significação da expressão e para isso existem duas maneiras de se visar uma assertiva: uma, sendo tomada pela frase declarativa, e outra, que implica o fato psicológico pertencente à manifestação. Nesse segundo modo ocorrem vivências fugidias, que aparecem e desaparecem. Exemplificando quando se diz que *as três alturas de um triângulo se cruzam num ponto*, essa asserção é a mesma, independente de quem a profere e independente das circunstâncias. Mas se nessa asserção ocorresse um julgamento seria preciso refletir sobre o significado da frase declarativa.

Numa frase declarativa ajuizamos, isto é, preenchemos o sentido da expressão. Dessa forma, os termos de uma relação intencional (manifestação, significação e objeto) pertencem a toda e qualquer expressão, mas o sentido ideal passa pelo ato de

⁶² Ibid., §10, p.34.

⁶³ Ibid., §10, p.35.

preenchimento da significação que constitui o assim chamado “sentido preenchedor”. Em outras palavras, num sentido comum se toma o fenômeno como aquilo que se percebe, mas diversos atos podem perceber o mesmo objeto e, no entanto, senti-lo de maneira diferente, pois perceber é diferente de sentir. Para analisarmos o modo como a consciência visa seu objeto, é preciso considerar os “sentimentos” que envolvem essa intenção de significação. Contudo, o tipo de visada (ou modo de significação), a distribuição das intenções de significado, bem como as intenções de sentimentos é completamente diferente para cada consciência: *As vivências psíquicas manifestadas formam o conteúdo da manifestação*⁶⁴.

Em suma, todo fenômeno, seja ele do mundo real ou fictício ou mesmo um mundo idealizado se dá a partir de nossas vivências. Vivência se refere ao mundo da vida, de nossos sentimentos, desejos, percepções e imaginações e valores. Além disso, a consciência que vivencia precisa ser analisada como vivência intencional, pois além da consciência das coisas, existe a “apercepção” das próprias vivências como “eu fenomenal”.

A atitude estética e o eu fenomenal

Para exemplificar o papel peculiar do “eu fenomenal”, Husserl chama a atenção para a função estética dos meios e materiais de reprodução, por exemplo, a pincelada ousada de muitos mestres, o efeito estético do mármore e assim por diante⁶⁵. A consciência sujeito-imagem está presente na obra e é essencial, pois sem ela não há imagem estética. No âmbito da fenomenologia da imagem estética há um esforço para se compreender que existem atos presumidamente lógicos que são entrelaçados por atos imaginativos, pois, a condição para que uma expressão possa ter significado é a imaginação.

Pode-se verificar a ideia de “eu fenomenal” em dois momentos do texto *Fantasia, consciência de imagem e memória*. No primeiro, encontra-se a análise da consciência da imagem dividida em três modos: 1) a imagem física ou material (*Physisches Bild*), 2) o objeto-imagem ou *Fiktum (Bildobjekt)* e 3) o sujeito-imagem (*Bildsubjekt*). A imagem física (1º modo) se dá pela percepção da matéria sensível enquanto o objeto-imagem (2º modo) se dá pela imaginação. Todavia o *Fiktum*,

⁶⁴ Id. **Investigações Lógicas**. (Husserliana XVIII). Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §7, p.29.

⁶⁵ HUSSERL, E. **Phantasy, Image consciousness and Memory (1898-1925)**, tradução para o inglês de John B. Brough, Washington, Springer, vol. XI, University Washington, 2005, p. 55.

enquanto imagem representante, só teria valor enquanto semelhança com certo outro, fazendo como que a consciência sujeito-imagem (3º modo), que tanto nos interessa para a noção de “eu fenomenal”, seja uma representação também dada pelo Fiktum. O Fiktum semelhante a um fantasma carrega em sua imagem um semblante de percepção que representa o sujeito-imagem ausente⁶⁶.

No segundo, ao introduzir aquilo que é imagem interna (imane) e imagem externa (simbólica), Husserl parte da descrição de que na representação esses dois casos devem ser tomados em separados. Uma imagem representação pode ter uma função interior ou uma função exterior, sendo preciso distinguir dois tipos de consciência: a) a consciência que pertence à imagem latente imane da consciência e b) imagem que surge na função simbólica da imagem, isto é, das imagens que funcionam como símbolos. Apenas a consciência pertencente à imagem imane desempenha um papel na contemplação estética da imagem. Por isso, na contemplação estética, ficamos como que mergulhados na imagem, dirigindo todo nosso interesse a ela. A contemplação estética é um jogo no qual a imaginação é acionada de tal forma que pairamos imersos nas imagens. Conforme os exemplos de Husserl, nas pinturas de Paolo Veronese, nós nos sentimos transplantados para a magnífica e opulenta vida e atividade do grandioso mundo veneziano do século XVI; ou como quando vemos nas xilogravuras agradáveis de Dürer a transfiguração da paisagem alemã e o povo alemão do seu tempo⁶⁷. Todavia, se essencialmente o objeto de imagem participa desse interesse, torna-se aparente o fato de que a fantasia não persegue essas novas apresentações; pelo contrário, o interesse sempre retorna ao objeto da imagem e se liga a ele internamente, encontrando satisfação na maneira de representá-lo. Isso acontece no caso da contemplação estética quando, com a mesma base apreensiva, o significado não visa exclusivamente ao sujeito. Em vez disso, há um interesse, específico, um interesse na forma de sentimento estético que se prende ao objeto de imagem⁶⁸.

Como descrito em uma carta de Husserl (1907) ao escritor Hugo Von Hofmannsthal⁶⁹, o método fenomenológico por ele elaborado exige uma posição essencialmente diversa da atitude ‘natural’ frente a toda forma de objetividade, estando

⁶⁶ Ibid., p. 271.

⁶⁷ Ibid. p. 40.

⁶⁸ Conf. Cena II desta tese: **Os debaixo como suporte**: “desligamento/desinteresse, como é o caso da atitude desinteressada como essência da experiência estética”. Vê-se aqui uma possível discussão com o desinteresse kantiano.

⁶⁹ HUSSERL, E. **Uma carta, Hugo Von Hofmannsthal**. Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética ISSN 1981-4062 Nº 8, jan-jun/2010

muito próxima do posicionamento e da atitude estética. Na atitude fenomenológica existe aquilo que é caracterizado como natural, isto é, uma atitude na qual as coisas, que estão diante de nós no modo sensível, ou mesmo as coisas das quais falamos em um discurso são postas como realidades. Mas, diante dessa realidade posta fundam-se os sentimentos e a vontade. Da mesma forma, na atitude denominada por Husserl como esteticamente pura não podemos levar em consideração estas posições de existência sob o risco de se perder a contemplação estética. Como uma atitude fenomenológica, a atitude estética exige uma rigorosa suspensão de todas as posições frente à existência.

Husserl deseja aproximar o olhar fenomenológico do olhar estético. O que aproxima a arte do filósofo fenomenólogo é a atitude de tomar o mundo como “mero fenômeno”. Ao observarem o mundo como fenômeno, ambos tornam a existência do mundo indiferente. A diferença é que o artista, ao contrário do filósofo, não pretende fundar o “sentido” do fenômeno do mundo e capturá-lo em conceitos, mas dele se apropriar intuitivamente a fim de recolher, na abundância das imagens, materiais para configurações estéticas criadoras⁷⁰.

Por isso, é preciso precaução ao se falar de consciência no sentido de percepção interna e mesmo da relação intencional interna. É preciso que se analise a consciência não apenas como direcionada ao objeto, mas também a consciência como reflexão natural ou o *eu puro*: “na reflexão natural aparece não o ato singular, mas antes o eu, enquanto um dos pontos de referência da relação em questão, cujo segundo ponto reside no objeto”⁷¹. Além disso, a asserção “toda e qualquer vivência é precisamente um fenômeno”⁷² necessita que investiguemos o ponto de referência de qualquer vivência. Quando se pensa a vivência do ato, parece que o “eu” se refere necessariamente ao objeto através do ato ou *no* ato. Vivermos o ato em questão seja como ato de percepção, seja como ato de fantasia, seja como a leitura de um romance, seja uma análise de uma demonstração matemática, não notamos o “eu” enquanto ponto de referência que ora percebe, ora imagina, ora lê ou raciocina.

Na vivência efetiva de um ato complexo, como um juízo acerca de alguma coisa em questão, têm-se em geral, de um lado a representação e de, outro, o eu, apenas como ato, justamente porque o eu se refere intencionalmente, em cada ato, a um objeto. Por isso se fala de intenção num sentido correlativo nessa duplicidade que une o som

⁷⁰Ibid., p. 39.

⁷¹ HUSSERL, E. **Investigações Lógicas. (Husserliana XVIII)**. Trad. Diogo Ferrer. Forense, 2014, §12, p. 323.

⁷² Ibid., §12, p. 323.

ouvido ou o objeto percebido e o ouvir do som ou o ato de percepção. Para exemplificar, Husserl cita Natorp: “o seu ser para mim é a minha consciência dele”⁷³, salientando que a “existência de um conteúdo”. Todavia a representação do “eu” pode irromper a qualquer momento e, nesse caso, precisa-se de uma análise fenomenológica existencial. Nesse ponto, passarei a considerar a influência de Heidegger e sua compreensão fenomenológica existencial do *Dasein*.

A herança de Heidegger

Em *O Ser e o Nada* (1940) a influência de Heidegger se mostra diante de uma analítica da realidade humana na concepção de *Dasein* e de *Umwelt* (mundo circundante). Em *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), a emoção seria um modo de existência da consciência e assim, o modo de compreender o ser no mundo (*Dasein*) evidencia a relação da emoção com o mundo cotidiano. Sartre analisa o fenômeno da angústia e do medo, da alegria e da tristeza indo por vezes buscar experiências patológicas, sublinhando, todavia, que a condição humana afetivo-emocional é da ordem da normalidade. Os exemplos trazem experiências que fogem de uma conduta racional, justamente porque o mundo em que vivemos solicita por diversas vezes uma conduta emotiva.

Derrida trava com Heidegger um embate profundo em torno da linguagem, pois entende que este jamais aceitaria uma ciência da escritura ou uma gramatologia. Todavia, o filósofo da *Destruktion*,⁷⁴ inspira a desconstrução derridiana em sua manifesta crítica à metafísica, ao logocentrismo e filosofia da presença, como se pode ver na obra *Gramatologia* (1967). À questão da presença se une a questão do tempo, pois Derrida pensa a ideia de “mundo” no movimento de temporalização do *Dasein*. Em *A voz e o Fenômeno* (1967) ele fala sobre o sentido do “ser” e do verbo “ser”, além do conceito de auto-afecção. Heidegger também aparece como interlocutor privilegiado na querela estabelecida com Schapiro na obra *La Vérité en Peinture* (1978).

⁷³ Ibid., §14, p. 327.

⁷⁴ Cf. STEIN, Ernildo. **Destruição da Metafísica ou crise da Metafísica e destruição da Estética** (PUCRS) apud Gadamer (Gadamer, H.G. – Geleitwort. In: Biemel, W. e Hermann, F-W (editores) – *Kunst und Technik* – Frankfurt a. M., 1989, p. XVI): “Quem se encontrava com Heidegger tinha que aprender, em primeiro lugar, que uso de conceitos não é um negócio inocente. Ele tinha que aprender que existe algo como um aparato conceitual no qual, por causa do aparente caráter óbvio, está em ação uma atividade antecipadora dificilmente explicável. O pôr à mostra desta atividade antecipadora era o negócio do pensamento que o jovem Heidegger denominou ‘destruição’”.

A compreensão fenomenológica existencial do *Dasein*

Assim como Husserl, Heidegger questiona a posição das ciências, incluindo a matemática: “a ciência mais rigorosa e de estrutura mais convincente, a matemática, parece sofrer uma ‘crise de fundamentos’”⁷⁵. Retornando aos gregos, ele salienta que ciências como a física, biologia e história caminham entre o formalismo e o intuicionismo, mostrando a necessidade de uma ciência ontológica que questione o sentido do ser, sendo esta a sua tarefa fundamental. Contudo, a ciência do ser do ente (*Dasein*) deve levar em conta a existência, ou melhor, o fenômeno existencial.

O *Dasein* compreende a si mesmo a partir da sua existência, mas o modo de compreender essa existência depende do próprio *Dasein*, portanto, uma pesquisa a cerca da elaboração da questão do sentido do “ser” que inclui a compreensão existencial pressupõe a análise do caráter ôntico do *Dasein*⁷⁶. Uma das tarefas dessa pesquisa é a análise do método fenomenológico da investigação. Heidegger chama atenção para a terminologia da palavra fenomenologia, pois, além da máxima “retorno às coisas mesmas” que caracteriza o método, esse termo tem dois componentes: fenômeno e logos, tratando-se assim de uma ciência dos fenômenos. Todavia apesar dessa ligação que “salta aos olhos”⁷⁷, essa ciência difere de outras como a teo-logia, a bio-logia, etc. Essas ciências evocam seu objeto relativo, mas a fenomenologia não. A fenomenologia evoca o “modo” como se demonstra e se trata aquilo que deve ser tratado. A ciência dos fenômenos significa: “apreender os objetos de tal maneira que se deve tratar de tudo que está em discussão, numa demonstração e procedimento diretos”⁷⁸.

O problema, contudo, não é o fenômeno que aparece porque, de acordo com Heidegger, os fenômenos na maioria das vezes estão encobertos e mais ainda, encobertos de diferentes maneiras: pode estar encoberto por nunca ter sido descoberto como pode estar entulhado, isto é, ter sido descoberto e depois encoberto novamente. E mesmo aquilo que está visível é uma “aparência” da coisa gerando uma duplicidade no ser entre aparência e essência.

Algumas conferências posteriores à publicação de *Ser e Tempo* esclarecem essas posições de Heidegger. Em uma conferência intitulada “*Meu caminho para a fenomenologia*”, ele relata os momentos em que se sentiu impressionado pela obra de Husserl. Na leitura de *Investigações Lógicas* se sentiu atraído pela descrição

⁷⁵ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo, parte I*, trad. Márcia de Sá Cavalcanti, Ed Vozes, 2005, p. 35

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

fenomenológica dos atos da consciência, indagando: “*Em que consiste o elemento individualizador da Fenomenologia, já que esta não é nem Lógica, nem Psicologia*”⁷⁹. A resposta só foi encontrada alguns anos depois na leitura “*Ideias relativas a uma fenomenologia pura e a uma filosofia fenomenológica*”. A “Fenomenologia pura” é a “ciência fundamental” da filosofia. “Pura” quer dizer “transcendental” aludindo à “subjetividade” do sujeito cognoscente, agente e criador de valores. As denominações, “subjetividade” e “transcendental”, indicam que a Fenomenologia se dirigiria decididamente para a tradição da filosofia moderna e se dedicaria às “vivências da consciência” como o seu âmbito temático. Pensando nesse objeto primordial da fenomenologia, fica claro para Heidegger que esta se dedicaria à exploração dos “objetos vividos nos atos de consciência”.

A sexta investigação de *Investigações Lógicas* seria a mais importante no que se refere à fenomenologia: “*A distinção que Husserl aí constrói entre intuição sensível e categorial revelou-me seu alcance para a determinação do ‘significado múltiplo do ente’*”⁸⁰. Heidegger aponta dois pressentimentos importantes para a adoção do método fenomenológico. Primeiro, ele presente que a fenomenologia dos atos conscientes se realiza como o automostrar-se dos fenômenos. Tal pensamento tem sua origem em Aristóteles estendendo-se por todo o pensamento grego através do termo *Alétheia*, “*como desvelamento do que se pre-senta, seu desocultamento e seu mostrar-se*”⁸¹. Segundo, ele presente que a fenomenologia é “*a possibilidade do pensamento que periodicamente se transforma e somente assim permanece*”⁸². Dessa forma, a fenomenologia dá lugar à questão do pensamento (que transforma e permanece) como possibilidade: “*O essencial para ela (fenomenologia) não consiste em realizar-se como movimento filosófico. Acima da atualidade está a possibilidade. Compreender a Fenomenologia quer unicamente dizer: captá-la como possibilidade*”⁸³.

Analisando o primeiro pressentimento, ou seja, a relação entre a fenomenologia e o termo *Alétheia*, Heidegger verifica que esse termo, na tradição ocidental tem uma estreita relação com a luz e com verdade. Na introdução da conferência *O que é a Metafísica?* (1929), Heidegger faz um retorno aos fundamentos da metafísica para pensar o modo como o ser se manifesta: “*O ser se manifestou num desvelamento*

⁷⁹ HEIDEGGER, M. **Meu caminho para a fenomenologia**, Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 496.

⁸⁰ Ibid., p. 497.

⁸¹ Ibid., p. 498.

⁸² Ibid., p. 499

⁸³ Ibid., p. 500.

(*Alétheia*)”⁸⁴. Todavia permanece velado o fato e o modo como o ser traz consigo esse desvelamento. É preciso pensar no próprio ser numa espécie de superação da metafísica, mas não para se pensar em uma disciplina mais original, e sim para caminhar em direção à essência do ser humano numa claridade que leve o ser humano a pensar sobre a sua pertença ao ser. Assim Heidegger se depara com a questão sobre a verdade exposto na obra “*Sobre a essência da verdade*” (1943). Como bem interrogado pelo tradutor dessa obra, Ernildo Stein: “*Coincide o sentido de alétheia com o conceito heideggeriano de verdade?*”⁸⁵.

De acordo com Heidegger há um conceito corrente de verdade que faz desta uma “adequação da coisa com o seu conhecimento” (*veritas est adaequatio rei et intellectus*), mas também pode se entender a “verdade como adequação do conhecimento à coisa” (*Veritas est adaequatio intellectus ad rem*). As duas concepções pensam a verdade como conformidade. Entretanto há diferenças, pois *intellectus* e *res* são pensados diferentemente em cada uma dessas afirmações. A primeira afirmação decorre da fé cristã, na qual as coisas, como criaturas de Deus correspondem à ideia previamente concebida pelo criador (*intellectus divinus*). Da mesma forma, o *intellectus humanus* também pode ser um *ens creatum*, por possuir uma faculdade intelectual concedida por Deus. Logo, a verdade seria adequação, uma concordância entre as criaturas e o criador.

Para análise da segunda afirmação, Heidegger faz uma introdução da questão da essência da verdade para mostrar que esse pensamento coincide com a tradição grega que pensa a verdade na concordância (*omóiosis*) de uma enunciação (*logos*) com o seu objeto (*pragma*)⁸⁶. Contudo, é preciso que se pense sobre os diversos sentidos da concordância como, por exemplo, o sentido de identidade. Quando falamos: “esta moeda é redonda” há um sentido de identidade entre a coisa e a enunciação. Mas, os elementos são diferentes: a moeda é uma coisa feita de metal, um material, enquanto o enunciado “é redonda” não possui nada de material e nem mesmo um caráter espacial. A adequação não pode significar um igualar-se entre coisas desiguais. A essência da adequação se determina não por um sentido de identidade, mas pela “natureza” da relação e pela natureza da enunciação que apresenta a coisa: “*apresentar*’ é deixar

⁸⁴ HEIDEGGER, M. **Que é Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 253.

⁸⁵ STEIN, E. Nota do Tradutor in HEIDEGGER, M. **Sobre a essência da verdade**, Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 327.

⁸⁶ HEIDEGGER, M. **Sobre a essência da Verdade**, Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 333.

surgir a coisa diante de nós como objeto”⁸⁷. O campo da relação é, dessa forma, realizado pelo desencadeamento de um comportamento: *“o comportamento está aberto sobre o ente”*, sendo o ente (de acordo com o pensamento ocidental) *“aquilo que está presente”*⁸⁸.

Em suma, trata-se de um encontro entre a coisa (objeto) e aquele que produz o enunciado (sujeito), um encontro entre aquele que exprime e a coisa apresentada. Mas no que tange ao caráter de verdade, esse encontro é problemático porque se trata de um comportamento desencadeado livremente pela subjetividade e, portanto, a verdade é “deslocada” para a subjetividade do sujeito humano⁸⁹. Dessa forma, mesmo que o sujeito tenha acesso à objetividade, a verdade permanece como subjetiva. Heidegger nesse momento abre toda uma perspectiva com base na relação entre a verdade originária e a liberdade. A verdade originária não tem sua morada original na proposição, mas aquilo que torna possível a conformidade da coisa com a verdade é a liberdade: *“a liberdade é a própria essência da verdade”*⁹⁰.

É claro que haverá muitas objeções à ideia de uma verdade assentada na liberdade e como há na pré-suposição de uma verdade assentada na subjetividade. Heidegger explica que essas objeções se fundam numa má compreensão da própria essência da liberdade pensada como “propriedade do homem”⁹¹. Entretanto, a liberdade deve ser compreendida como “deixa-ser do ente”, ou seja, deixar que cada ente seja o ente que é. “Deixar” não possui um sentido negativo como abandonar a coisa ou não se preocupar com ela, mas “deixar-ser o ente” significa entregar-se à sua abertura, isto é, ao aberto que cada ente traz consigo. Esse “aberto” foi concebido desde o início pelo pensamento ocidental como *Alétheia* (desvelamento) e como verdade: *“a ‘verdade’ não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um ‘sujeito’ relativamente a um ‘objeto’ e que então ‘vale’ não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura”*⁹².

Portanto, há uma abertura no ente que possibilita o acesso a sua essência, isso se faz com a liberdade (deixar-ser) que desvela o ente. Mas como isso se processa? Heidegger nos mostra que não importa por quais modos se tenta explicar o ente, seja pelo materialismo, espiritualismo, representação, pois o ente enquanto ente sempre

⁸⁷ Ibid., p. 333.

⁸⁸ Ibid., p. 334.

⁸⁹ Ibid., p. 335.

⁹⁰ Ibid., p. 335.

⁹¹ Ibid., p. 335.

⁹² Ibid., p. 337.

aparece na luz do ser. Em seguida, a “história do ser” está perpassada por uma impensada essência de tempo, isso porque “os gregos desde os primórdios experimentaram o ser do ente como presença do presente”⁹³, ou seja, a noção grega de *Alétheia* é uma compreensão do ser do ente como presença juntamente à ideia da experiência da temporalidade.

Pode-se verificar que a abertura do ente, isto é, esse deixar-ser do ente, se compreende como a liberdade. Não se trata evidentemente de livre-arbítrio, mas da liberdade exercida como um esforço do “ser-sendo” ou do ser humano como “por-vir”, termos que podem ser melhor esclarecidos no segundo pressentimento de Heidegger em relação à fenomenologia, isto é, sobre a possibilidade do pensamento.

Nesse segundo pressentimento de Heidegger, a fenomenologia como possibilidade do pensamento pode ser analisada a partir do caráter existencial do ser humano. Ao questionar o que significa existência (*ek-sistência*), ele responde que este é o modo de ser do ser humano. “Ek” ou “ex” é o estar fora, no aberto, ex-posto. O ser na ex-posição caracteriza a diferença ontológica entre o ser humano e os outros entes. Somente o ser humano existe. Heidegger quer dizer que as coisas “estão” no mundo, mas não existem: a árvore é, mas não existe, o anjo é, mas não existe. Isso não significa que apenas o ser humano é real e o restante do mundo irreal, mas que a essência existencial do ser humano acontece porque só ele pode representar o ente enquanto tal e só ele pode ter consciência do representado. Em outras palavras existir é ser consciente (*Bewusstsein*) e autoconsciente (*Selbstbwasstsein*).

A grande capacidade de representação humana é a consciência humana da temporalidade na medida em que ser é tempo: “na medida em que ‘tempo’ é designado como pré-nome para a verdade do ser, pré-nome cuja verdade é acontecimento (*Wesende*) do ser e assim o próprio ser”⁹⁴. O tempo deve ser considerado para que se experimente a verdade do ser. No primeiro capítulo de *Ser e Tempo*, Heidegger explica que as características constitutivas da pré-sença⁹⁵ são sempre “modos possíveis” de ser⁹⁶. As características do *Dasein* (desse ente privilegiado) não são como as propriedades de outros entes simplesmente “dado” no mundo, como a árvore ou o anjo, mas são “possibilidades”, isto é, modos de ser possíveis. Heidegger quer dizer que o ser humano

⁹³ HEIDEGGER, M. **Que é Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 258.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁹⁵ Conf. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti (Ed. Vozes) mantenho aqui a tradução do *Dasein* como pré-sença, para manter a equidade com a fonte, mas na medida em que retomo argumentação utilizo o termo *Dasein*.

⁹⁶ HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, parte I, trad. Márcia de Sá Cavalcanti, Ed Vozes, 2005, p. 77-78.

não é uma simples realidade, mas uma possibilidade: o ser humano como poder-ser sendo.

Quando se pensa a essência do ser humano como ser-sendo há uma mescla que une o caráter ontológico ao caráter ôntico do *Dasein* porque o que está em jogo no ser-sendo é o ente concreto que lida com a tomada de decisão, isto é, com as escolhas que moldam a própria existência. Contudo, ser-sendo é ser-livre que pode ser, além de um compromisso pessoal para com o mundo, a possibilidade própria do ser do ser humano. O ser-sendo é a compreensão do ser como ser-livre (caráter ontológico), assim como a possibilidade das escolhas próprias do ente (caráter ôntico).

Com já dito, a fenomenologia como “possibilidade” é um modo de encontro com o ser: “*Mais elevada do que a realidade está a possibilidade. A compreensão da fenomenologia depende unicamente de se apreendê-la como possibilidade*”⁹⁷. Heidegger toma a fenomenologia como método hermenêutico que possibilita a abertura sentidos no horizonte do mundo porque existir é uma forma de se encontrar no/com o mundo.

Mundo, finitude e solidão

Assim como o ser-sendo do *Dasein* está em aberto para a existência, encontramos nesse ente privilegiado em suas possibilidades sua condição de ter-de-ser não apenas na determinação das suas escolhas, mas sobretudo na determinação fatídica do ser-para-a-morte. O *Dasein* carrega no seu ser a determinação de sua finitude. Na obra *Os conceitos fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude e Solidão* (1929/30), a metafísica (e pode-se dizer o mesmo do *Dasein*) se dá como experiência desses três conceitos existenciais que se interligam: o ser-no-mundo é um ser-para-a-morte que pode apenas ter a “experiência” da própria morte de maneira solitária.

Heidegger inicia essa obra com a tarefa de esclarecer a titularidade dada a esse texto, afinal porque “mundo, finitude e solidão” são os conceitos essenciais da Metafísica? Nesse ponto de partida sente a necessidade de falar não apenas sobre o caminho da determinação da essência da metafísica, mas falar dos desvios que surgem na travessia: “*desvios são, em suma, caminhos da floresta: caminhos que, de repente,*

⁹⁷Ibid., p. 69-70.

cessam, que nos conduzem até um ponto, no qual se interrompem e de mais desaparecem”⁹⁸.

Embora Heidegger nos lembre dos desvios, isso não significa esquivar, pois as reflexões de Heidegger mostram que não podemos nos esquivar da necessidade de se apreender a filosofia e a metafísica, assim como não podemos nos esquivar do caminho da busca do ser. Mas o que acontece nessa busca? “*nesse para cá e pra lá, é a finitude do homem. O que se plenifica nessa finitização é um derradeiro ficar só do homem*”⁹⁹. Finitude é o modo fundamental do nosso ser¹⁰⁰ e não há ilusão quanto a isso, pois não podemos abandonar essa finitude, mas pelo contrário devemos protegê-la como o processo mais interior de nosso ser finito e dessa forma, o ficar só (que se plenifica na finitização do ser humano) é uma necessidade para que cada um se encontre a partir de si mesmo.

A solidão nos traz tonalidades emotivas. Uma dessas tonalidades é a saudade. Heidegger cita o poeta Novalis para concluir que a tonalidade afetiva do filosofar é *saudade da pátria*, um impulso para se estar por toda parte em casa que pode ser denominado *totalidade*: “*sempre somos chamados por algo como um todo. Este na totalidade é o mundo*”¹⁰¹. Somos impelidos para o ser na totalidade justamente por esse “tom¹⁰²” afetivo da saudade da pátria. Estamos sempre a caminho dessa totalidade, mas ao mesmo tempo somos puxados para trás por alguma coisa porque nós mesmos somos este “a caminho” oscilando na inquietude da finitude.

Nessa caminhada do ser finito consuma-se a singularização do *Dasein* porque no ficar só da solidão, o ser humano se vê como único na totalidade do mundo. “Mundo” é a expressão que une todas as coisas que “existem” numa totalidade e consequentemente só é possível um pensamento do ser-no-mundo como existente na sua condição de ser finito¹⁰³. Por isso, Heidegger define os conceitos metafísicos fundamentais nesse bloco de três conceitos: mundo, finitude e solidão.

⁹⁸ HEIDEGGER, M. **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica**. Trad. Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003, p. 10.

⁹⁹ Ibid., p. 10.

¹⁰⁰ Ibid., p. 7

¹⁰¹ Ibid., p. 7

¹⁰² Ibid., p. 6. Conf. NT: “o termo tonalidade afetiva fundamental tem por correlato no original alemão a palavra *Grundstimmung*. Algumas são as possibilidades correntes de tradução de *Stimmung* para o português: disposição, afeto, páthos, disposição de humor, etc” [...] *Stimmung* possui uma relação direta com o vocábulo *Stimme*, que pode ser traduzido por ‘voz’, e com o verbo *stimmen* que é utilizado corriqueiramente em linguagem musical para descrever o processo de afinação de um instrumento” .

¹⁰³ HEIDEGGER, M. **Sobre a essência do fundamento?** Coleção Os Pensadores. Trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 304.

Tratando-se de caminhos, Heidegger também irá transformar a pergunta inicial “O que é a metafísica?” por outra talvez mais propícia para a averiguação do *Dasein*: “*Como devemos encontrar a nós mesmos?*”¹⁰⁴. A pergunta inicial “o que é a metafísica?” transforma (ou desloca-se) para a pergunta “o que é o ser humano?” numa análise sobre as tonalidades afetivas fundamentais que podem abrir uma verdade sobre o ser[...] “*Iremos nos encontrar através do aceno em direção àquele tédio profundo*”¹⁰⁵

A experiência do tédio profundo

Para Heidegger o tédio é uma tonalidade afetiva fundamental do filosofar. Mas o que é o tédio? Para determiná-lo, a questão do tempo alia-se ao tédio como um problema a ser investigado na sua relação mais característica: “*segundo os usos linguísticos alemães, o tédio significa ‘tempo longo’*”¹⁰⁶. Falar sobre o tédio necessita da compreensão de como o tempo ressoa no fundamento do *Dasein*, afinal quem se sente entediado somos nós mesmos e, por vezes, sabemos o que nos entedia, como um livro, um espetáculo ou mesmo uma pessoa e, automaticamente, a pergunta “*o que é entediante?*” nos leva a termos como o “aborrecedor” ou aquilo que não nos oferece nada ou mesmo aquilo que nada tem a ver conosco. Portanto, o entediante nos afeta em função da nossa subjetividade e é relacional, pois ser-entediado é ser entediado *por/junto/com* algo nessa junção que liga o objeto ao sujeito.

Ao se perguntar sobre o *tédio profundo* Heidegger indaga sobre o que está por trás dessa tonalidade afetiva. Pode haver várias formas de tédio. Um tédio superficial é caracterizado como um estado entre outros, ou melhor, um “estado anímico” da classe de vivência do sentimento. “*As tonalidades afetivas – euforia, satisfação, bem-aventurança, tristeza, melancolia, ira – são de qualquer forma algo psicológico; melhor ainda, algo psíquico. Elas são certamente estados anímicos*”¹⁰⁷. Heidegger explica que, para a psicologia, os sentimentos são uma terceira classe de vivência, a primeira seria o pensar e a segunda o querer. O sentir tem assim uma posição subordinada. Mas para o “filosofar” o *Dasein* deve-se encontrar em meio a esse tédio profundo, ou seja, é preciso aprofundar-se. Nesse caso, a importância do estado anímico

¹⁰⁴ HEIDEGGER, M. **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica**. Trad. Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003, p. 93

¹⁰⁵ Ibid., p. 93

¹⁰⁶ Ibid., p. 93

¹⁰⁷ Ibid., p. 77.

recai sobre o sujeito, pois não são as coisas que estão “tristes” ou “entediadas”, mas o é sujeito que muda constantemente em seus humores:

Uma tristeza se abate sobre um homem com o qual convivemos. Será que tudo se dá apenas de um modo tal que este homem possui um estado relativo a uma vivência? Afora isto, tudo permanece como antes? Ou o que acontece aqui? O homem que se torna triste se fecha, se torna inacessível, sem com isso ser rude para conosco. Somente isto se dá: ele se torna inacessível. Não obstante, estamos junto dele como antes. [...] Tudo está como antes, e, porém, tudo está diverso¹⁰⁸.

O mundo se mostra pela tonalidade afetiva, pelo “tom” que reveste nossa relação com as coisas. Dessa forma, Heidegger não concorda que o “sentir” seja colocado em uma situação de subordinação, mas antes, pelo contrário, esse modo de ser do ser humano é sua característica essencial, o estado de ânimo determinante com que o *Dasein* lida com o mundo. Contudo, mesmo na tonalidade fundamental do tédio encontram-se graduações que podem ser definidas. Não se pretende aqui discorrer a maneira heideggeriana sobre os tipos de tédio, mas em resumo, existem três tipos de tédio. Em situações corriqueiras como, por exemplo, na espera de algo que possa ocorrer ou não, procura-se distrair “matando o tempo”. Outra situação seria quando o “matar o tempo” se torna também entediante, ou seja, passatempo e tédio se entrelaçam de maneira peculiar estendendo essa situação entediante. No primeiro tipo existe um objeto (de fora) que causa o tédio, no segundo tipo não se sabe o que causa o tédio, mas algo existe como “tempo longo” causando o tédio. O terceiro tipo seria o tédio profundo.

Heidegger mantém o tempo todo o horizonte do tédio profundo como a tonalidade mais fundamental do filosofar, mas não diz isso de maneira sistemática. Ele faz com que entremos nesse tédio da espera até o momento em que simplesmente diz: “é entediante para alguém”¹⁰⁹. Esse alguém é impessoal. Quem? — Alguém. Nesse procedimento de reter o tempo, retardando a expectativa a ser preenchida, a indiferença é demonstrada por esse princípio metodológico.

¹⁰⁸ Ibid., p.79.

¹⁰⁹ Ibid., p.160.

O preenchimento de um vazio só pode acontecer quando o vazio emerge de uma situação determinada e através de um ente determinado como, por exemplo, fulano está entediado pela espera da chegada do trem. Mas quando não se espera nada, não se quer nada o tédio profundo aparece e com ele o ente na sua totalidade: “*tudo é abarcado e abrangido de uma só vez por esta indiferença*”¹¹⁰. Esse abarcamento no tédio profundo é algo que não se explica e nem se quer explicar, mas um movimento do ser impelido para o interior da verdade, da abertura: “*o ser-aí encontra-se, através deste tédio, colocado justamente diante do ente na totalidade*”¹¹¹.

O tédio profundo é o estado de ânimo como disposição propícia para o “desvelamento” do ser. Isso nos parece paradoxal, na medida em que entendemos que o tédio é aquele sentimento que faz com que não queiramos fazer nada. Mas é justamente o fato de não querer fazer nada que propicia o encontro do ser humano com ele mesmo, ou seja, não se ocupando de “outras coisas” o ser humano emerge em si mesmo, como sua única finalidade e sente seu “ser-aí”.

O nada fenomenológico e a angústia do ser-para-a-morte.

Além do tédio, existe para o *Dasein*, como ser-no-mundo, a possibilidade da experiência de abertura do ser do ente no momento afetivo da angústia. Momento no qual Heidegger expõe uma questão fundamental para uma pesquisa sobre a fenomenologia das emoções: a questão sobre o nada fenomenológico.

O estado de ausência em relação ao mundo foi desenvolvido em especial na obra *O que é a Metafísica?* De acordo com o tradutor dessa obra, Ernildo Stein, esse texto necessita ser pensado na dimensão da transcendentalidade e por isso ele esclarece três pontos que foram motivos de objeção à obra: 1) O nada não significa uma espécie de niilismo ou pessimismo e sim de um “véu do ser” (adoto aqui a ideia de um Nada Fenomenológico para tratar essa primeira objeção); 2) A angústia não representa um estado psicológico ou sentimento, mas é um “acontecer do ser-aí”, em que se realiza a experiência do “ser como nada” e por fim 3) Heidegger não nega a validade da lógica, mas chama a nossa atenção para as “dimensões de manifestação do ser”, sendo que uma delas ultrapassa a dimensão da lógica e do entendimento¹¹².

¹¹⁰Ibid., p.164.

¹¹¹Ibid., p.166.

¹¹²STEIN, E. Nota do Tradutor in HEIDEGGER, M. **Que é Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 228

Com as reflexões do ser-para-a-morte, Heidegger traça um dos fundamentos mais importantes para a concepção do *Dasein* como ser lançado no mundo: a existência autêntica e a existência inautêntica como possibilidades do ente, pois é nesse momento que ele pode falar não do ser, mas do sentido do ser. O sentido do ser é uma questão que, segundo Heidegger, foi esquecida pela metafísica tradicional e ele recoloca essa questão para pensar o modo de ser do *Dasein*. Buscam-se caminhos indiretos como é o caso da filosofia, da arte e da ciência para se tentar uma determinação desse conceito, mas, os esforços para se tentar definir o “ser” acabam em fracassos, pois o ser se desvia de todos os empenhos em descrevê-lo ou dizê-lo. Mas, se não se pode obter uma definição do ser, talvez seja possível uma experiência do seu sentido. Como?

Desvelar e velar, como vimos é a *aletheia* que transpassa o *Dasein* como abertura do ser. Na consciência do seu ser-para-a-morte, a existência do *Dasein* se torna uma existência autêntica, pois este toma consciência de que ele está (ser-lançado) no mundo como os outros seres, mas é o único que se pergunta sobre o desconhecido, sobre o impensado no mais íntimo da sua existência angustiante. O *Dasein* “existe” tendo no seu ser a angústia da antecipação da sua própria morte, assumindo na sua existência, isto é, na sua vida, a morte. Essa antecipação da morte é uma possibilidade abstrata, pois é claro não se trata da morte real, mas da vida-morte como desvelamento e velamento do ser que toma consciência da sua finitude como o “próprio” do seu ser, ou seja, daquilo que é essência do ser humano no movimento do existir, do poder ser sendo.

Temos que encarar o ser no movimento de seu sentido. Avistá-lo de longe, no horizonte, na medida em que caminhamos, avistamo-lo e quando avançamos, ele se retrai.¹¹³ Dessa forma, o ser exige que nos relacionemos com o tempo, pois o tempo do caminhar tendo em vista o ser no horizonte (como uma vertigem) é o tempo do pensar: “É por esta vertigem de Ser e Tempo que pensar é o modo de ser do homem, no sentido da dinâmica de articulação de sua existência. Pensando, o homem é ele mesmo sendo outro”.¹¹⁴ Assim, o ser humano pensa respondendo ao outro que no caso é ele mesmo.

Deve-se dizer a si mesmo aquilo que deve ser pensado como se falássemos para outro, pois a fala do pensamento é escutar: “O barulho do silêncio constitui a forma originária do dizer”¹¹⁵. Assim como o ser que morre recolhendo-se na

¹¹³HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, editora vozes, trad. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, 2005, p.15.

¹¹⁴ Ibid., p.15

¹¹⁵ Ibid., p.15

temporalidade da existência, o pensar é o recolhimento do sentido, como a fala no silêncio. Heidegger passa a explorar os passos do leitor. São três passos primordiais: no primeiro, o leitor tem que se familiarizar com as palavras-chave de um texto mesmo que isso resulte de uma simples consulta ao dicionário filosófico, para ater-se à significância que palavras como “ente” e “ser” e muitas outras possam exercer no todo do sistema; no segundo passo, o leitor vai direcionar-se à estrutura do texto, sua dinâmica de funcionalidade até o terceiro passo em que se pergunta sobre a pretensão do texto ou que verdade advém e acontece dele.¹¹⁶

Nesse terceiro momento, começa a brilhar em nós aquilo que o texto não diz, mas seu querer-dizer (*vouloir-dire?*). A partir daí tudo se transforma, já não estamos mais diante de um sistema de palavras e funções, mas estamos numa “*viagem do sentido de ser e não ser no tempo*”¹¹⁷. Heidegger quer dizer que quando o filósofo (o pensador) fala (ou escreve) é para doar sentido, “*mantendo-se fiel e abrindo espaço ao silêncio do ser, nos tempos de seu sentido*”¹¹⁸, como um responder ao texto.

Para res-ponder à questão ontológica sobre o sentido do ser, é preciso que a própria questão seja considerada e abarcada na totalidade da problemática metafísica. Dessa forma, uma questão metafísica não é uma questão como um problema científico ou mesmo um problema da ciência do “espírito”. O pensamento científico se preocupa com seu objeto e uma ciência do “espírito” pergunta sobre o ente, sobre sua referencia ao mundo, mas tudo isso se sustenta e se conduz por um comportamento humano livremente escolhido. Para abarcamos essa totalidade metafísica é preciso que se pergunte pelo nada. Mas, por que nos preocupamos com esse nada? Para Heidegger “*a ciência nada quer saber do nada*”¹¹⁹, mas justamente quando procura expressar sua essência ela recorre ao nada. Que ambivalência existe nessa rejeição e consideração da ciência em torno do nada?

A palavra “nada” faz parte do uso vulgar de uma conversação, o que já demonstra um entendimento. De fato, usa-se a palavra “nada” quando procuramos por algo previamente definido ou imaginamos algo previamente, ou seja, o nada aparece quando determinado ente é dado/procurado/imaginado e posteriormente negado em sua totalidade. Esse nada é denominado por Heidegger num sentido conotativo, figurado.

¹¹⁶ Cf. cena III desta tese: **Para quem escrever?**

¹¹⁷ HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, editora vozes, trad. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, 2005, p.18.

¹¹⁸Ibid., p.17

¹¹⁹HEIDEGGER, M. **Que é Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 228, p. 234.

Contudo não é esse nada que mais lhe interessa e sim o nada “autêntico”, originário e genuíno.

A ciência na sua indiferença em relação ao nada o rejeita como sendo “*aquilo que não existe*”¹²⁰. Sendo assim, por que perguntamos sobre o nada? Será que o pensamento sendo sempre pensamento sobre alguma coisa não estaria indo contra a sua essência ao pensar o nada? Primeiro Heidegger considera que a ciência ao não pensar sobre o “nada”, não tê-lo como objeto, não significa que ela rejeite a negação. Segundo, diante do império da lógica, a negação é um ato específico do entendimento que subentende o nada. Portanto, a questão “*‘Existe’ o nada apenas porque existe o ‘não’, isto é a negação?*”¹²¹, é respondida por Heidegger na afirmação justamente do contrário: “*o nada é mais originário que o ‘não’ e a negação*”¹²².

Sendo o nada mais originário que a negação, esta depende do nada para toda possibilidade de negação e, portanto, como possibilidade do entendimento lógico. Além disso, Heidegger quer demonstrar que uma coisa é compreender a totalidade do ente e outra é “*encontrar-se em meio ao ente em sua totalidade*”¹²³. Esse “encontro” acontece geralmente quando não estamos procurando nada, quando não estamos ocupados com as coisas, como o mundo e com nós mesmos. O tédio profundo, como vimos, é o exemplo dado a princípio, para essa manifestação do ente em sua totalidade, mas o tédio profundo não nos põe diante do nada. É preciso uma pergunta de outra ordem: “*Acontece no ser-aí do homem semelhante disposição de humor na qual ele seja levado à presença do nada?*”¹²⁴.

Trata-se agora de uma pergunta que subentende não um encontro, mas um “acontecimento”. A ação de encontrar parece ser uma disposição fundamental (como é o caso do tédio) que implica uma busca, já o “acontecer” é algo raro, que surge apenas por instantes e nos suscita uma estranheza por seu aspecto indeterminado. Heidegger, dessa maneira, passa a descrever a disposição de humor fundamental da angústia, contrapondo-a com o temor.

Diferente do “temor” a angústia nos deixa suspensos na indeterminação. O temor é sempre diante deste ou daquele ente determinado que nos ameaça também sob um aspecto determinado. Pode-se até falar de angústia de..., mas nunca angústia disso

¹²⁰Ibid., p. 235.

¹²¹Ibid., p. 235.

¹²²Ibid., p. 228.

¹²³Ibid., p. 237.

¹²⁴Ibid., p. 237.

ou daquilo. Mas, o que nos angustia não é apenas a simples falta de determinação, mas a impossibilidade de determinação:

Na angústia - dizemos nós - 'a gente se sente estranho'. O que suscita tal estranheza e quem é por ela afetado? Não podemos dizer diante de que a gente se sente estranho. A gente se sente totalmente assim. Todas as coisas e nós mesmos afundamo-nos numa indiferença. Isso, entretanto, não no sentido de um simples desaparecer, mas em se afastando elas se voltam para nós. Esse afastar-se do ente em sua totalidade, que nos assedia na angústia, nos oprime. Não resta nenhum apoio. Só resta e nos sobrevém - na fuga do ente - esse "nenhum."¹²⁵

Na angustia não existe apoio, o ente foge, a palavra é cortada. No entanto a angústia é a condição de possibilidade de revelação do "nada" que, por sua vez, é a condição de possibilidade de revelação do ente em geral: "*Somente na clara noite do nada da angústia surge a originária abertura do ente enquanto tal: o fato de que é ente – e não nada*"¹²⁶.

Não se pode falar do "nada" objetivamente, pois o nada não é um objeto, assim como não se pode falar do "ser" de modo objetivo, mas a revelação do ente em geral "acontece" na suspensão do *Dasein* quando este se encontra dentro do "nada". Estar suspenso dentro do nada significa estar além do ente. Estar além do ente significa transcendência: "*O estar suspenso do ser-aí dentro do nada originado pela angústia escondida é o ultrapassar do ente em sua totalidade: a transcendência*"¹²⁷.

A questão sobre o "nada" é uma questão metafísica que põe a nós mesmos. Sacudidos repentinamente pelo nada, o ser humano se vê no seu modo mais radical de ser-lançado no mundo e de ser-para-a-morte. Dessa forma, a angústia do "nada" não é uma escolha:

Tão finitos somos nós que precisamente não somos capazes de nos colocarmos originariamente diante do nada por decisão e vontade próprias. Tão insondavelmente a finitização escava as raízes do ser-aí que a mais genuína e profunda finitude escapa à nossa liberdade¹²⁸.

¹²⁵Ibid., p. 237.

¹²⁶Ibid., p. 239.

¹²⁷Ibid., p. 240.

¹²⁸Ibid., p. 240.

Como seres-no-mundo e seres-para-a-morte, experimentamos o nada enquanto acontecimento. Numa proposta heideggeriana, a experiência do acontecimento do nada faz brotar a verdade em nós fazendo dele (o nada) sujeito e objeto num método circular.

O acontecer da verdade na obra de arte

Da mesma forma, tal circularidade encontra-se no ensaio *A origem da obra de arte*, na busca pela essência da arte, o ponto de partida situa-se na obra de arte: a origem da obra de arte é o artista, e a origem do artista é a obra de arte. Para Heidegger, se queremos responder à questão sobre a essência da arte, precisamos antes interpelar a obra de arte. Como, porém, podemos saber se uma obra é obra de arte se não conhecermos a essência da arte? Tomando de início a obra de arte como coisa, Heidegger se propõe a encontrar a determinação de coisidade da coisa, ou seja, o ser-coisa: “*o que é na verdade a coisa, na medida em que é uma coisa?*”¹²⁹.

A pedra é uma coisa, um martelo é uma coisa, uma obra de arte é uma coisa “*até mesmo o próprio Deus é uma coisa*”¹³⁰. Somente o ser humano não é coisa. Mas, existem coisas que são “*meras coisas*”, que não servem para nada. Numa primeira interpretação, a coisa é aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades que as caracterizam como coisa: dura, pesada, colorida, grande. Nisso pensa-se a coisa como suporte de suas propriedades. Numa segunda interpretação, surge um espaço livre na coisa, justamente para que o caráter coisal se manifeste. Nisso pensa-se a coisa como uma multiplicidade do dado nos sentidos, mas se ouvimos o barulho de um avião bimotor, pensamos não no barulho, mas no avião. Numa terceira interpretação, surge a análise do par matéria e forma. A coisa é uma matéria enformada.

Teorias estéticas trabalham a distinção entre matéria e forma, mas essa distinção dificulta a compreensão particular das meras coisas em oposição às demais. Heidegger propõe uma desestetização desses conceitos, partindo da análise sobre a coisa utensílio: “*A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente*”¹³¹. Pensar a serventia é pensar a coisa através do seu ser-apetrecho e Heidegger escolhe um apetrecho conhecido: um par de sapatos de camponês. No quadro de Van Gogh, “os sapatos de

¹²⁹ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, Trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, Lisboa, Portugal, 1977, p.14.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹³¹ *Ibid.*, p.21.

camponês”, o caráter instrumental de apetrecho deve vir ao nosso encontro, mas enquanto olharmos os sapatos vazios e não usados eles são meras coisas. E, todavia...

E todavia... Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar, impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por esse apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. ¹³².

Para a análise do quadro de Van Gogh, Heidegger refaz o caminho das três interpretações sobre a coisa. A partir da mera coisa, ele passa a explorar a serventia do apetrecho: o ser do apetrecho “sapatos” reside na sua serventia. Nesse ponto, descobre-se um ser essencial do caráter de apetrecho da coisa, que assegura a estabilidade do mundo, assegura a liberdade da terra e o fluxo constante: Heidegger fala da solidez. O repousar em si do apetrecho reside na sua solidez, pois na solidez percebemos aquilo que o apetrecho é.

Contudo, onde está (trata-se de lugar?) o caráter-de-obra da obra? Heidegger explica que se trata de uma experiência, uma experiência marginal, pois com o quadro de Van Gogh estivemos em outro lugar, um lugar que habitualmente não estamos acostumados a ir. A obra de arte fez saber que o apetrecho “sapato” na verdade é o “pôr” em obra a verdade do ente. O caráter de obra da obra nos foi dado pela experiência de que nos pondo diante do quadro de Van Gogh o quadro falou. Como? “Pôr” significa “erigir”, colocar-se de pé. Na obra de arte ocorre uma abertura do ente como um acontecer da verdade.

¹³² Ibid., pp.25-26.

A verdade, na questão “o que é a arte?” é uma questão sobre arte e verdade. Heidegger parte de uma pré-compreensão da arte (a origem da obra de arte e do artista é a arte) até um acontecer da verdade como combate entre terra e mundo. Na análise do quadro de Van Gogh a verdade advém desse combate e desse combate advém o repouso: “*No movimento congregado deste combate, advém o repouso*”¹³³.

Se a obra de arte é o acontecer da verdade, a criação pode ser pensada como: “*deixar-emergir (das Hervorgehenlassen) num produto (das Werkwerden)*”¹³⁴. Nesse sentido, a instituição da verdade da obra é a produção: “*onde a produção traz expressamente a abertura do ente, a verdade, aí o produzido é uma obra. Uma tal produção é o criar (Schaffen). Como trazer, ele é antes um receber e um tirar (Entnehmen) no interior da relação com a desocultação*”¹³⁵.

Esse “receber/tirar” faz parte do combate e se baseia numa necessidade de decisão porque o mundo emergente traz à luz o que se decide num movimento de velar e desvelar, instituído por vezes pela verdade da forma. Mas, a decisão (pensada por Heidegger em *Ser e Tempo*) não é ação de decidir, mas uma abertura do *Dasein* que faz da arte o “brotar” da verdade como uma instauração.

A verdade como instauração, assim como a decisão no sentido de abertura nos mostra que o conceito de verdade em Heidegger está longe de ser o conceito de verdade na ciência. O “acontecer” da verdade, assim como já dito o “acontecer” do nada está em conformidade com o termo alemão *Ereignis* [acontecimento] que pensa a verdade não epistemologicamente, mas ontologicamente, assim como também nos fará pensar o “nada” não como negação lógica, mas possibilidade do sublime¹³⁶.

A herança de Freud

As pontuações sartrianas das obras de Freud podem ser encontradas nas obras de sua fase inicial. Em *Esboço para uma teoria das emoções* (1939), o determinismo psicanalítico é criticado e em *O Ser e o Nada* (1940), finalmente é taxativo na rejeição de um inconsciente. Contra uma psicanálise freudiana, Sartre pretende inaugurar a aplicação de uma psicanálise existencial via o método progressivo-regressivo, descrito em *Questões de Método* (1960), para finalmente se debruçar na leitura da vida e obra de

¹³³Ibid., p.46.

¹³⁴Ibid., p.48.

¹³⁵Ibid., p.50.

¹³⁶ Conf. 4ª cena desta tese **O fenômeno da ausência e o sublime**.

escritores como Flaubert, Genet e Mallarmé, além da sua própria literatura que, mesmo fictícia, permite uma abordagem psicanalítica.

Freud é também um dos pensadores mais lidos por Derrida. Em *Freud e a cena da escritura* (1967) ele analisa os conceitos freudianos de escrita e rastro (*trace/spur*). A estrutura do aparelho psíquico é representada por uma máquina de escrita. A diferença entre princípio do prazer e princípio da realidade é analisada como possibilidade de origem, desde que se mantenha o rastro (*trace*) das oposições conceituais clássicas. Pontuações sobre alguns termos da psicanálise serão encontradas em outros textos como *A Dupla Sessão* (1972), ensaio publicado em *La Dissémination*, sobre o conceito de *Unheimliche* e em *Gramatologia* (1967), sobre o problema do efeito retardado (*nachträglich*), assim como a fala sobre as resistências à/da psicanálise no ensaio *Être juste avec Freud*. Derrida também se interessou pela teoria das pulsões de vida e morte na obra *A carta Postal: de Sócrates a Freud* (1980). Isso sem falar na obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995) na qual Freud tem um papel de destaque; nela Derrida caminha ao lado do psicanalista na instância e na espera do desejo de memória.

A consciência e o inconsciente

Em *O Ego e o Id* (1923) são retomados alguns conceitos freudianos que já haviam sido trabalhados em obras anteriores, como o *Projeto* (1895), *A Interpretação de Sonhos* (1900) e os *Artigos Metapsicológicos* (1915). São esses conceitos que nos permitirão pensar sobre os temas pertinentes a essa pesquisa, como a consciência e o inconsciente, assim como questão da representação e da linguagem.

Freud parte do princípio de que se devem conhecer as terminologias por ele usadas para diferenciá-las na sua descrição e assim prosseguir na investigação do inconsciente como objeto (*Será que se pode falar do inconsciente objetivamente?*). A existência de algo mental inconsciente e sua análise científica foram frequentemente contestadas, mas Freud manteve-se firme na tese a respeito do inconsciente. Sua convicção apóia-se especialmente na constatação de que os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas e a experiência nos mostra que somos assombrados por idéias vindas não sabemos de onde e por vezes alcançamos conclusões intelectuais sem podermos descrever esse processo.

As representações são expressões psíquicas e constituem a base do “Ego” e - ao que parece pelo funcionamento do sistema de memória - fazem parte da consciência.

No *Projeto de uma psicologia* (1895)¹³⁷ os principais conceitos de Freud são esboçados. Em princípio Freud descreve o psiquismo como um aparelho mental. Mecanicamente tal aparelho é definido a partir do princípio da inércia, considerando o atributo quantidade (Q) para mostrar que há momentos em que esse aparelho é descarregado e há momentos em que ele está em movimento. O outro atributo desse aparelho é o neurônio (N), atributo material do sistema nervoso. Os neurônios são idênticos e se relacionam quando há quantidade de energia (Q), mas a tendência do aparelho mental é zerar essa energia Q com o intuito de evitar o desprazer, ou seja, fica claro que o caminho para o prazer é a diminuição de excitação e o desprazer o seu aumento.

Contudo, essa tendência para a inércia é uma tendência primária que considera apenas as excitações exógenas, mas o aparelho mental também recebe excitações endógenas o que impossibilita a eliminação total dos estímulos. Para fugir da estimulação endógena é preciso uma ação específica que seria a de não zerar a quantidade de energia, mas mantê-la em um nível reduzido que Freud chama de “constância”. De acordo com Garcia-Roza:

É a maneira como Q circula no sistema de neurônios, passando de um para outro e tomando os vários caminhos possíveis através das múltiplas bifurcações neuronais, que vai caracterizar o *ponto de vista econômico* em Freud. Essa economia é regulada por dois princípios básicos: o *princípio de inércia* neurônica e o *princípio de constância*.¹³⁸

Freud fala do papel seletivo dos neurônios, pois estes podem funcionar ora como uma barreira que impede a entrada de certas excitações, ora como facilitador de entrada de outras excitações que são encaminhadas para a memória do aparelho. Com base nisso ele explica que existem três tipos de sistemas que se integram no aparelho mental, conforme a função: o sistema nervoso que capta as excitações, o sistema de memória que seleciona e guarda as “representações” e o sistema da base material da consciência. De acordo com a base material da consciência, o psiquismo é concebido como um aparelho capaz de selecionar e transmitir energias, identificando partículas materiais, que teriam a função de descarregar energias ou criar barreiras de contato. A

¹³⁷ Cf. GARCIA-ROZA, L.A. **Freud e o inconsciente**, Zahar editora, Rio de Janeiro, 2009, pp. 42-44: esse texto foi publicado em 1950, onze anos após a morte de Freud, mas trata-se de um “esboço” escrito por ele durante uma viagem de trem, após um encontro com seu amigo Wilhelm Fliess.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 48.

noção de facilitação (*Bahnung*) foi pensada porque os neurônios podem ser impermeáveis e, portanto, resistentes às excitações quantitativas ou permeáveis não oferecendo resistência. Portanto, os neurônios podem ser retentivos e portadores da memória. O sistema de memória selecionaria e guardaria as representações.

Ressalta-se, contudo, que as representações são possíveis devido à integração desses três sistemas que regulam o elemento “facilitador” das excitações, mas o grande problema do aparelho são as excitações que por vezes não podem ser representadas. No *Projeto*, Freud já tinha em mente a noção de inconsciente ao pressupor que há processos psíquicos que carecem de conhecimento consciente: “*Segue-se dessa pressuposição que a consciência não proporciona conhecimento completo, nem confiável dos processos neurais; estes últimos têm que ser considerados, antes de tudo e em toda a sua extensão, como inconsciente e têm que ser inferidos como as coisas naturais*”¹³⁹. Desse modo, falta à consciência não apenas a confiança, mas ela é suplementar aos processos subjetivos de um acontecimento psíquico. O psíquico inconsciente, entendido na perspectiva científica e naturalista, é um processo nervoso separados da consciência podendo ser estudado como um objeto de uma ciência naturalista chamada psicologia do inconsciente. Freud distingue dois tipos de inconsciente: o latente e o reprimido, para dizer que no primeiro caso existe a possibilidade de torná-lo consciente e no segundo, não. Disso decorre que todo reprimido é inconsciente, mas nem todo inconsciente é reprimido.

Em suma, nessa época da elaboração do *Projeto* e do *O inconsciente*, Freud utiliza-se de três termos: o *pré-consciente* latente (Pcs); o *inconsciente* reprimido (Ics) e o consciente (Cs). Todavia é preciso frisar que no plano da prática essas três definições não bastam. A prática psicanalítica se depara com inúmeras obscuridades e dificuldades em relação ao termo inconsciente, então Freud explica que a palavra inconsciente pode ser analisada como uma *qualidade* específica de um estado mental ou como uma *função* específica do estado mental, sendo a primeira descritiva e a segunda dinâmica. A função dinâmica abrange apenas o inconsciente reprimido enquanto a qualidade descritiva pode ser usada tanto para o inconsciente latente, isto é, o pré-consciente quanto para o inconsciente reprimido.

¹³⁹ FREUD, S. **Projeto de uma psicologia** (1895) in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (1976/1989). Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p. 400.

No artigo *O inconsciente* (1915), Freud explica que a essência do processo de repressão¹⁴⁰ está em evitar que a pulsão (*Trieb*)¹⁴¹ se torne consciente. Tudo que for reprimido deve permanecer inconsciente, mas o inconsciente é mais amplo, ele abriga muito mais coisas e Freud se perguntava como se poderia chegar a um conhecimento do inconsciente. Sua ideia era fazer uma tradução de algo inconsciente trazendo-o para a consciência. O caminho é o trabalho psicanalítico, mas é preciso que a pessoa sob análise supere certas resistências¹⁴².

Freud refuta a concepção de que tudo que acontece na mente é conhecido pela consciência. Em apoio à existência de um estado psíquico inconsciente pretendia demonstrar que o conteúdo da consciência é muito pequeno, pois a maioria dos dados que chamamos conhecimento consciente só existem na forma latente (Pcs), ou seja, permanecem na maior parte das vezes psiquicamente inconscientes. Uma lembrança latente é um resíduo de um processo psíquico *que pode* aflorar em determinado momento ou circunstância tornando-se consciente, mas não necessariamente, ou seja, a relação de equivalência entre psíquico e consciente é inadequada, pois o psíquico está sujeito à censura e dessa forma alguns estados latentes talvez nunca sejam conscientes. Logo, é preciso admitir uma atividade mental inconsciente.

As experiências com a hipnose demonstraram a existência de um modo de operação do inconsciente mental ou de um elemento psíquico inconsciente, refutando àqueles que resistiram a essa suposição. Em resumo podem-se descrever as experiências de Freud com hipnose em três passos. Primeiro, a partir de um processo de inferência aplicado a nós mesmos podemos notar atos e manifestações que surgem e que não sabemos como ligar ao restante da nossa vida mental. Metodologicamente Freud diz que esses atos e manifestações devem ser considerados como pertencentes a outrem. Como em outra pessoa eles podem ser analisados.

Segundo, a análise revela que os diferentes processos mentais latentes que inferimos desfrutam de alto grau de independência mútua, como se não tivessem ligação

¹⁴⁰ LAPLANCHE & PONTALIS (1988, p.595): a repressão é um mecanismo consciente situada entre o consciente e pré-consciente. Mas é como se fosse um material excluído do campo da consciência. Já o recalque está entre o inconsciente e o pré-consciente. Nesse processo o afeto se separa da sua ideia (representação) tomando caminhos distintos. A separação ocorre justamente porque essas ideias são de natureza aflitiva (vergonha, censura, dor psíquica) gerando resistência, surgindo a ideia de defesa na leitura de Sartre.

¹⁴¹ As traduções aqui usadas mantêm na sua grande parte o termo “instinto” para *Trieb*. Embora ainda se tenha divergências sobre o uso desse termo vou manter a opção “pulsão” recomendada pelo tradutor Paulo Cesar de Souza, mas quando estiver citando outros tradutores, seguirei as opções respectivas.

¹⁴² Conf. cena II desta tese: **O double bind entre Sartre e Derrida:** Sartre pensa essas resistências nas emoções como defesas irrefletidas e Derrida pensa sobre as resistências à psicanálise.

um com o outro, e nada soubessem um do outro. Nesse caso, devemos estar preparados para supor a existência em nós, não apenas de uma segunda consciência, mas também de uma terceira, de uma quarta, talvez de um número ilimitado de estados de consciência, todos desconhecidos para nós e desconhecidos entre si.

Terceiro, (e este é o mais convincente de todos os argumentos) deve-se levar em conta o fato de que a investigação analítica revela alguns desses processos latentes como possuidores de características e peculiaridades que parecem estranhas a nós, ou mesmo incríveis, e que vão diretamente de encontro aos atributos da consciência que nos são familiares. Assim, temos motivos para modificar nossa inferência a respeito de nós mesmos e dizer que o que está provado não é a existência de uma segunda consciência em nós, mas a existência de atos psíquicos que carecem de consciência (em Sartre, como veremos, seria a emoção irrefletida).

As emoções inconscientes

A antítese consciente e inconsciente parece não ser suficiente em Freud e consciente disso ele levanta uma nova questão que sem dúvida parece-nos muito mais pertinente à argumentação em prol da existência de um inconsciente mental: a questão das emoções inconscientes. Existem emoções e sentimentos que, enquanto pulsões, não podem ser conscientes. Somente *ideias* podem se tornar conscientes, ou seja, para que uma emoção ou mesmo qualquer outra pulsão se torne consciente e possa ser conhecida é preciso que ela seja representada: “*Se o instinto não se prendeu a uma idéia ou não se manifestou como um estado afetivo, nada poderemos conhecer sobre ele*”¹⁴³. (Essa é a tarefa principal do esboço das emoções de Sartre).

No entanto, pode-se falar sem qualquer problema de um impulso inconsciente ou de um impulso reprimido. Por quê? Segundo Freud, na prática psicanalítica estamos habituados a falar de amor, ódio, ira etc. e achamos impossível evitar até mesmo a estranha conjunção ‘consciência inconsciente de culpa’, ou uma ‘ansiedade inconsciente’ porque faz parte da natureza de uma emoção que ela se torne conhecida pela consciência, ou seja, que ela adquira uma significação (*como veremos em Sartre*). Assim, a possibilidade do atributo da inconsciência seria completamente excluída no tocante às emoções, sentimentos e afetos.

¹⁴³ FREUD, S. **O Inconsciente**, 1915 in Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud(1976/1989). Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, p.11.

Ao empregarmos expressões como ‘afeto inconsciente’ ou ‘emoção inconsciente’ podemos estar nos referindo a impulsos resultantes da repressão ou estar mal interpretando aqueles afetos ou emoções. Justamente devido à repressão, a ideia adequada para aquele afeto é suprimida e outra representação é tomada em seu lugar (*isso é explicado nas teorias das neuroses de Freud e nos exemplos elaborados por Sartre na teoria das emoções*).

Uma emoção é concebida como inconsciente porque a repressão consegue inibir o desenvolvimento dos afetos. Essa premissa é a base para a diferença entre *ideias* e *emoções*, porque após a repressão as ideias inconscientes continuam a existir como estruturas reais no inconsciente, ao passo que tudo o que naquele sistema corresponde aos afetos inconscientes é impedido de se desenvolver. Logo, os afetos inconscientes não existem *da mesma forma* que as ideias inconscientes.

Ao sublinharmos *da mesma forma* estamos ressaltando que Freud concebe a possibilidade de haver estruturas afetivas no inconsciente. A diferença decorre do fato de que ideias são traços de memórias que estão sempre conectados a uma representação mental, enquanto que os afetos e as emoções correspondem a processos de descarga que só se manifestam como sentimentos em expressões de alegria, raiva, etc. Tudo isso demonstra que a repressão cerceia o desenvolvimento do afeto e o libera na forma da expressão corporal, trazendo uma insegurança ao controle da consciência sobre o desenvolvimento dos afetos.

Em suma, Freud explica que se um paciente é solicitado a se lembrar de um fato traumático ele resiste a essa ideia. Essas ideias geralmente de natureza aflitiva despertam emoções como vergonha, culpa, causando dor psíquica. O paciente então se defende. A defesa é uma forma de censura frente a uma ideia ameaçadora que é forçada a permanecer inconsciente e transforma (converte) o afeto decorrente desse processo em sintoma somático.

Mesmo no caso dos limites da vida normal reconhece-se que há uma luta constante para repressão da afetividade entre a consciência e o inconsciente gerando, por vezes, a ansiedade. Nessa luta o impulso tem de esperar até encontrar uma ideia substitutiva representativa para a consciência. O afeto pode provir desse substitutivo consciente que irá determinar o caráter qualitativo do afeto. De modo geral, o afeto não se manifesta até que irrompa uma representação no sistema consciente.

Como veremos a seguir, Freud desenvolve análises sobre as emoções inconscientes em estudos sobre a melancolia, luto, neuroses e depressão. Essas emoções

costumam encontrar dificuldade de representação, portanto, comprometem o ego. Além disso, pesquisas sobre a psicologia de massa e análise do ego mostraram emoções que afloram em indivíduos somente porque estes participam de um grupo.

Luto e melancolia

Freud pretende nesse texto “lançar uma luz” sobre a natureza da melancolia comparando-a com os afetos do luto e também advertindo que a natureza da melancolia assume várias formas clínicas, algumas vezes com afecções mais somáticas do que psicogênicas. Na comparação entre luto e melancolia, ele estabelece as condições que podem propiciar ambos os casos: *“O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade ou ideal, etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa no lugar do luto uma melancolia”*¹⁴⁴. Portanto, deve-se considerar além dos fatores circunstanciais como a perda e a morte, a disposição patológica de algumas pessoas.

Mesmo que o luto envolva por vezes os mesmos traços mentais da melancolia (desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade) ele não pode ser considerado como uma doença. De acordo com Freud, confia-se no tempo para que a pessoa em luto volte para a vida normal. Na melancolia, repetem-se os traços característicos do luto, com uma única exceção que é a perturbação da autoestima, traço este que não aparece no luto.

No luto, Freud entende que há uma circunscrição do ego que devota toda atividade do pensamento a essa perda. Lembrando que o “ego” é o mecanismo responsável pelo equilíbrio da psique, regulando as pulsões do “id” e ao mesmo tempo tentando satisfazê-lo, entende-se a importância do ego para a sanidade da pessoa. A perda de alguém que se ama pode finalizar em um estado de espírito penoso, como a perda de interesse pelo mundo, explicado pela não referência desse alguém a esse mundo e a impossibilidade de substituição desse alguém (como um novo objeto de amor). Na melancolia também se encontra um desânimo profundamente doloroso, mas embora se fale de “dor” para explicar o luto, ele não pode ser considerado patológico justamente porque nele se pode explicar o objeto causador dessa dor.

¹⁴⁴ FREUD, S. **Luto e Melancolia**, trad. Marilene Carone, Cosac Naify, 2011, p. 47.

A pergunta freudiana “*em que consiste o trabalho realizado pelo luto?*” se explica na interação da libido com o ego. Se o objeto amado morre, parte ou deixa de existir, o princípio da realidade exige que toda a libido seja retirada da ligação com esse objeto. Freud entende a libido como de natureza sexual e assim na relação com o ego, este se presta a auto-conservação, enquanto a libido teria como função a satisfação. Talvez por isso, as pessoas não abandonem tão facilmente uma posição libidinal, nem mesmo quando existe a possibilidade de substituição. Pode ocorrer, por exemplo, casos em que a pessoa faça uma adesão ao objeto por meio da alucinação. Entretanto, este é um estágio temporário e o normal é que a realidade vença e aos poucos o desligamento libidinal se realize, ficando o ego novamente livre.

Em resumo, a experiência do trabalho realizado pelo luto nos ensina todo esse mecanismo travado entre libido e ego e Freud pretende aplicar esse aprendizado na patologia da melancolia. Em vários casos, a melancolia também pode surgir como reação à perda de um objeto amado, esteja ele morto ou perdido, mas, o problema é que o doente melancólico não pode definir exatamente o objeto perdido, logo ele não tem consciência *do que* perdeu. Pode ser até que o melancólico tenha consciência de *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu nesse alguém, isto é, qual é o objeto.

Como já foi dito acima, a melancolia ainda tem por característica a diminuição da autoestima (ausente no luto). No luto há um empobrecimento do mundo, na melancolia há um empobrecimento do ego, como se a pessoa melancólica não tivesse mais valor. Ela se degrada perante os outros, num delírio de inferioridade percebido em sintomas como falta de apetite e insônia que demonstram um desapego à vida, mas, além disso, o melancólico tem um profundo sentimento de autocrítica em relação às suas carências e deficiências (principalmente moral) e a convicção de que esta é a verdade sobre seu “eu”.

Partindo da conclusão na qual no luto sofre-se da perda relativa a um objeto e na melancolia há uma perda relativa ao ego, Freud passa a indagar sobre o que a melancolia teria a oferecer na constituição do ego. Parece que nesse caso, o ego se coloca como outro, em uma representação que possa ser julgada, criticada e até comunicada como um objeto, o que também leva à conclusão de que se há um objeto, há uma consciência desse objeto. Freud inclui a consciência moral, juntamente com a censura da consciência e a prova da realidade como elementos para justificar a tese na qual o ego pode, por vezes, ficar doente e, inclusive, ficar doente por sua própria causa.

Ele parte de uma aparente *contradição* porque, conforme demonstra em um caso, as “queixas” dos pacientes em geral não se aplicam a ele mesmo, mas se ajustam a outra pessoa que seria a causadora do sofrimento: “*tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem [...] mostrando-se sempre como que ofendido e como se uma grande injustiça tivesse sido cometida contra eles*”¹⁴⁵. Portanto, queixar-se tem o sentido também jurídico de “dar queixa” e assim estaria longe de demonstrar uma atitude de humildade e submissão mais condizente com uma atitude de autocrítica sobre suas carências.

Citando o psicanalista austríaco, Otto Rank, Freud apóia-se na idéia na qual a *contradição* descrita acima tem por base o narcisismo na escolha do objeto. O investimento objetal é uma escolha de identificação do ego com o objeto em conformidade com a fase canibalística (ou oral) do desenvolvimento libidinal. Nesse processo que vai da escolha objetal narcisista até o narcisismo, a melancolia toma emprestado algumas características do luto. A morte de alguém querido constitui uma excelente oportunidade para o estudo analógico da ambivalência nas relações amorosas, sobretudo, naquele aspecto onde há uma neurose obsessiva, caracterizando o cunho patológico.

O luto, ao expressar-se sob forma de auto-recriminação, no sentido em que a pessoa enlutada se sente culpada pela perda do objeto amado é campo para o estudo dos estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa. Na melancolia, as situações vão além do caso da perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, (como é o caso da perda amorosa) que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, mostrando a ambivalência nesse caso. Esse conflito não pode ser desprezado. Se, por exemplo, o amor pelo objeto refugiar-se no narcisismo, o ódio pode entrar em ação como substituto, abusando e degradando o objeto, antes objeto de amor.

A peculiaridade mais notável da melancolia é sua tendência a se transformar em um estado sintomático oposto a ela, isto é, transformar-se em mania. Num processo em que a mania pode ser explicada por analogia à melancolia, destaca-se a ideia na qual as fases melancólicas e maníacas encontram expressão na configuração da loucura cíclica. Apoiando-se na impressão psicanalítica, pode-se dizer que ambas as afecções lutam com o mesmo complexo, só que na melancolia o ego sucumbe pelo complexo e

¹⁴⁵ Ibid., p. 50.

na mania o ego domina ou põe esse complexo de lado (abandona-o). O resultado é que: “na mania o ego precisa ter superado a perda do objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) e desse modo todo o montante de contra-investimento que o doloroso sofrimento da melancolia atraia do ego para si e ligara fica agora disponível”¹⁴⁶. Esse ponto de vista faz surgirem muitas questões.

A questão mais importante parece ser: “O que dos processos psíquicos dessa afecção [mania] ainda se passa nos investimentos objetivos inconscientes que foram abandonados e o que se passa em seu substituto por identificação, dentro do ego?”¹⁴⁷. A resposta fácil é que a representação inconsciente do objeto (da coisa) foi abandonada pela libido. Todavia essa representação é composta por inúmeras impressões singulares (traços inconscientes) e essa retirada da libido é um processo moroso, sendo difícil analisar onde ele começa e que passo ele segue. Mas fica evidente que as lembranças seguem um curso, sendo ativada uma após a outra.

Numa visão econômica, tanto no luto quanto na melancolia, o processo é de separação aos poucos da libido. Mas, como vimos, a melancolia contém algo mais que o luto normal. Na melancolia, a relação com o objeto é ambivalente travando lutas inúmeras e isoladas em torno do objeto, espécie de ódio e de amor. A localização dessas lutas isoladas só pode ser atribuída ao sistema inconsciente, o reino dos traços de memória de *coisa*. No luto, também os esforços são os mesmos, mas nele o processo segue para o caminho natural que vai da pré-consciência até a consciência.

Psicologia das massas

Embora Freud comece este texto *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921) fazendo uma oposição entre psicologia individual e social, é certo que o indivíduo, não pode abstrair-se das relações. O outro, por vezes modelo, por vezes adversário, não pode nunca ser descartado das relações psíquicas, o que nos leva a constatar (como Marcel Mauss) que toda psicologia é social.

As relações do indivíduo na família, no trabalho, no amor são fenômenos sociais, excetuando talvez casos pontuais onde se prevaleçam o narcisismo, no qual a satisfação das pulsões escapa ou mesmo renuncia à influência de outras pessoas. Todavia, ainda é preciso diferenciar as relações que são delimitadas por uma pessoa (pai/mãe/pessoa/amada) ou um pequeno grupo (família, trabalho) das relações em que a

¹⁴⁶ Ibid., p. 77.

¹⁴⁷ Ibid., p. 79.

pessoa faz parte de uma massa.¹⁴⁸ Freud intercala seu pensamento com algumas citações de Le Bon¹⁴⁹, principalmente para descrever o que ele chama de mente grupal ou mente coletiva:

A peculiaridade mais notável apresentada por um grupo psicológico é a seguinte: sejam quem forem os indivíduos que o compõem, por semelhantes ou dessemelhantes que sejam seu tipo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o simples fato de haverem se transformado num grupo, coloca-os na posse de uma espécie de alma coletiva que os faz, sentir, pensar e agir de maneira muito diferente daquela pela qual cada membro dele, tomado individualmente, sentiria, pensaria e agiria, caso se encontrasse em estado de isolamento.¹⁵⁰

Se os indivíduos estão ligados a um grupo, deve ter algo em comum que os una, mas Le Bon procura salientar os pontos que fazem com que o indivíduo se modifique perante o grupo. Para vislumbrar as causas dessa diferença, ele concedeu às emoções inconscientes um papel preponderante e pôde concluir que muitos dos nossos atos resultam de algo oculto que nos escapa. O primeiro ponto a ressaltar são as atitudes que o indivíduo não tomaria sozinho, mas que no grupo ou na massa se manifestam; o segundo é o contágio: num grupo todo sentimento e todo ato são contagiosos a tal ponto que o indivíduo pode sacrificar seus interesses em função do grupo. O terceiro ponto diz respeito à sugestão, isto é, às situações de quando o indivíduo perde sua personalidade consciente e obedece às sugestões de um líder, cometendo atos inclusive contrários aos seus hábitos e caráter. Em suma, quando o indivíduo participa de um grupo ou massa há um desaparecimento da consciência em favor de uma personalidade e atos inconscientes.

A fantasia/imaginação é um fator que se destaca no favorecimento do inconsciente e que contribui para uma psicologia das neuroses. Aquilo pelo qual um neurótico se guia não é a realidade consciente, mas nasce de um desejo irrealizado ou o que pode se chamar de realidade psicológica. Fundamenta-se no fato de uma intenção

¹⁴⁸ FREUD, S. **Psicologia de Grupo e a Análise do Ego**, Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Imago, 1976, p. 13. Conf. Nota: Freud usa o termo “massa” (*Masse*) em sentidos diversos, que corresponderiam a “multidão, aglomeração, agrupamento, grupo” etc.

¹⁴⁹ Le Bon, Gustave, **La psychologie des foules** (1895)

¹⁵⁰ FREUD, S. **Psicologia de Grupo e a Análise do Ego**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Imago, 1976, p. 18.

má que não foi levada a termo. Nisso a realidade das coisas fica em segundo plano (no fundo) e as pulsões, o desejo e as emoções saltam para o primeiro plano (figura). Pensando na Gestalt terapia talvez se possa pensar em uma ênfase na consciência e no ego, por isso é preciso que as emoções, os desejos apareçam à consciência, mesmo que transformados.

Outro interlocutor de Freud é McDougall¹⁵¹. Com ele, Freud aprendeu o papel das emoções: “o resultado mais notável e também mais importante da formação de um grupo é a ‘exaltação ou intensificação de emoção’ produzida em cada membro”¹⁵². Para McDougall os indivíduos são arrastados por um princípio da indução direta da emoção, isto é, por um contágio emocional (por vezes agradável). Quanto maior o número de pessoas com a mesma emoção, mais cresce essa compulsão, pois há na natureza humana a compulsão para fazer o mesmo que a maioria.

Embora esse contágio possa, por vezes, ser agradável, McDougall prefere salientar os problemas inerentes a essa compulsão coletiva, partindo da ideia de um grupo “não organizado”, ou seja, aqueles nos quais os impulsos emotivos mais simples e grosseiros têm maior perspectiva de alastrar-se num grupo. Esse grupo sugestionado dessa forma é inclinado às ações extremas, apaixonadas, disposto a cometer malefícios que se espera somente de um poder absoluto e irresponsável. Para Freud um grupo “organizado” deve ser provido das qualidades que eram características do indivíduo anteriormente à sua adesão ao grupo e que nele foram extintas. Ele propõe um resgate dessa especificidade perdida, ao tentar dar uma explicação psicológica para essa transformação anímica do indivíduo quando este se encontra em um grupo:

Não há dúvida de que existe algo em nós que, quando nos damos conta de sinais de emoção em alguém mais, tende a fazer-nos cair na mesma emoção; contudo, quão amiúde não nos opomos com sucesso a isso, resistimos à emoção e reagimos de maneira inteiramente contrária? Por que, portanto, invariavelmente cedemos a esse contágio quando nos encontramos num grupo?¹⁵³

Freud se lança nessa tarefa buscando responder a essas questões através da utilização do conceito de libido: “*Libido é expressão extraída da teoria das emoções*”

¹⁵¹ McDougall, William, An Introduction to Social Psychology

¹⁵² FREUD, S. **Psicologia de Grupo e a Análise do Ego**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Imago, 1976, p. 31.

¹⁵³ Ibid., p. 36.

¹⁵⁴. Enquanto energia das pulsões, a libido tem a ver com tudo o que pode ser abrangido pela palavra amor, tomada em seu sentido amplo proveniente da palavra alemã *Liebe*.

A libido, como laço emocional, constitui a essência da mente grupal. De acordo com a psicanálise, quase toda relação emocional que perdura por certo tempo, como o casamento, amizade, relação pais e filhos, contém um lado hostil que apenas devido à repressão não é percebido. Nas querelas entre sócios de uma firma, por exemplo, ou nas queixas de um subordinado contra o seu superior, ou quando duas famílias se unem por casamento e cada uma delas se acha melhor ou mais nobre que a outra.¹⁵⁵

Há momentos de antipatias e aversões ao outro e reconhece-se a expressão de um amor a si próprio, um narcisismo que teria como função a preservação do indivíduo. Nesse comportamento os indivíduos manifestam uma prontidão para o ódio, uma agressividade cuja procedência é desconhecida. Mas, quando um grupo é “organizado” toda essa intolerância individual desaparece, temporariamente ou de maneira duradoura. Isso acontece porque enquanto perdura a formação do grupo, os indivíduos se conduzem como se fossem homogêneos, suportando as especificidades do outro, igualando-se a ele. Portanto, se numa massa inexistem narcisismos, isso indica que a essência da formação de massa consiste em ligações libidinais de outra ordem. Que ligações libidinais seriam essas?

Freud explica esse processo de desvio libidinal descrevendo que, especialmente na horda primeva, a vontade individual era fraca demais para se aventurar à ação. Dessa forma, os impulsos eram coletivos, como uma vontade comum reforçada por uma difusão geral, proveniente de vínculos emocionais compartilhados por todos os membros da horda. A única exceção se dava no ato sexual (caso do pai da horda), caso em que uma terceira pessoa se torna supérflua ou mesmo condenada ao papel de expectadora¹⁵⁶. O estudo psicanalítico das neuroses ocupa-se dos laços, nesse caso mais especificamente sexuais, que a libido tem com seu objeto. Quando se trata de uma psicanálise de grupo esses fins sexuais ficam de fora porque, mesmo se tratando de pulsões libidinais do mesmo teor, elas são desviadas de seus objetivos originais.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ibid., p. 37.

¹⁵⁵ Ibid., p. 50.

¹⁵⁶ Ibid., p. 78.

¹⁵⁷ Esse ponto será analisado em Freud no capítulo em que trata sobre a “horda primeva” em “Totem e tabu”, mais especificamente sobre a relação natureza e cultura.

A horda primeva seria então o cenário de nascimento e da divisão entre psicologia de grupo e psicologia individual. De um lado, apresenta indivíduos que se achavam sujeitos a vínculos sociais, e por outro lado, encontra-se a figura do pai da horda primeva, um indivíduo livre, forte no seu isolamento que não necessitava do reforço dos outros.

Freud se preocupa com os mecanismos que podem determinar as ligações entre os membros de um grupo. Um dos mecanismos de ligação afetiva que pode acontecer para a união dos indivíduos são as chamadas *identificações*. A identificação é a mais antiga e original forma de ligação afetiva, principalmente nas circunstâncias onde há predomínio dos mecanismos do inconsciente reprimido. Nesse caso, o ego se identifica com determinado objeto, num mecanismo claro de escolha individual, pois se trata de um querer colocar-se na mesma situação. Essa identificação se concretiza via uma ligação afetiva entre o objeto e o ego. Freud exemplifica esse processo com alguns casos, um deles é o da criança infeliz com a perda de seu gato. A criança simplesmente declara que é o gato, e conseqüentemente passa a andar de quatro e se recusa a sentar-se à mesa para comer.¹⁵⁸

No caso da psicologia de grupo, a análise sobre o “instinto gregário” se torna mais pertinente. Freud analisa se o instinto gregário é inato ao ser humano. Biologicamente, o gregarismo, numa aproximação com a teoria da libido, é uma tendência de todos os seres vivos a juntar-se em unidades cada vez mais abrangentes. O indivíduo sente-se incompleto quando está só e o instinto gregário seria algo primário, assim como outros instintos animais, como a autoconservação, a alimentação e o sexual. O gregário, entretanto, traz conseqüências, como consciência de culpa, sentimento do dever, proveniente de forças repressoras justamente porque o gregarismo exige a repressão de impulsos individuais.

Freud acha conveniente pensar o papel do líder nessa agregação a partir do mecanismo da sugestibilidade, já citado: “*é impossível apreender a natureza de um grupo se se desprezar o líder*”¹⁵⁹. Em um grupo, como na horda primeva, encontra-se a imagem de um indivíduo forte em meio a um bando de companheiros iguais, atrofiados em sua personalidade individual, orientados por pensamentos e sentimentos vindos dessa liderança. Tudo isso corresponde a um estado de regressão a uma atividade

¹⁵⁸ FREUD, S. **Psicologia de Grupo e a Análise do Ego**. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Imago, 1976, p. 59.

¹⁵⁹ Ibid., p. 73.

anímica primitiva: “As características misteriosas e coercitivas das formações grupais, presentes nos fenômenos de sugestão que as acompanham, podem assim com justiça, serem remontadas à sua origem na horda primeva”¹⁶⁰. Dessa fora, o grupo ainda deseja ser governado por essa extrema e temível autoridade: o líder do grupo ainda tem o papel do pai como o ideal do ego.

O fort-da e o princípio do prazer.

O texto *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905-1906)¹⁶¹ já trazia elementos sobre certo jogo dramático entre platéia e o palco da cena, como uma brincadeira infantil descrita em *Além do Princípio do Prazer* (1920): o fort-da. Freud chama a atenção sobre as fontes de prazer ou gozo que emanam de nossa vida afetiva, como o cômico, o chiste, etc. Os nossos afetos desafogam em processo de gozo, por um lado, como alívio, e por outro, como excitação sexual conjunta, já que despertam afetos do estado psíquico humano. Se em Aristóteles a finalidade da tragédia é despertar o medo e a piedade e assim purificar os afetos, é natural que o olhar do espectador participante do jogo cênico teatral seja o mesmo (e nisso está o prazer estético) que acontece com a criança que brinca com sua bobina fazendo-a desaparecer e aparecer.

Entretanto, a relação que Freud estabelece em *Além do Princípio do Prazer* entre a brincadeira de seu neto com a bobina não foi com a arte e sim com as neuroses de guerra. Na brincadeira a criança jogava a bobina fazendo-a desaparecer e ao mesmo tempo emitia um som (Fort) em seguida puxava o barbante e no aparecer do objeto exclamava (Da). Para Freud, esse jogo representava a saída da mãe e a sua volta. Essa repetição no jogo passa a chamar a atenção de Freud porque se o desaparecimento de algo (no caso uma pessoa querida) é acompanhado de ansiedade, tristeza, há o outro lado do jogo que traz, sem dúvida, um grande prazer, o prazer da volta e do reencontro. Freud pensa que um dos problemas das neuroses de guerra é que ela se mantém apenas em um lado do jogo, a parte do desprazer, da angústia, da ansiedade, como relatado na situação traumática da guerra, através dos sonhos e alucinações com tiros, explosivos e mortes. Como já vimos o prazer não é uma ausência de desprazer, mas é a condução da mente a um estado de menor tensão, que se chama constância.

¹⁶⁰ Ibid., p. 83.

¹⁶¹ FREUD, S. *Personagens Psicopáticos no Palco*, publicado postumamente em 1942.

Embora se tenha pensando que evitar o desprazer seja a condução ideal do processo mental, os estudos de Freud mostram que o que existe no processo mental é uma tensão entre prazer e desprazer. Um desses estudos se refere à obra de G.T.Fechner¹⁶². Neste, os impulsos conscientes sempre possuem certa relação com o prazer e o desprazer e podem ser pensados como possuindo uma relação psicofísica com condições de estabilidade e instabilidade. Nessa base, pode-se constatar que todo movimento psicofísico que se eleve acima do limiar da consciência é assistido pelo prazer na medida em que este movimento se aproxima da estabilidade completa e é assistido pelo desprazer na medida em que se desvia dessa estabilidade.

Há, portanto, uma tendência para a estabilidade, mas o que acontece em geral é uma inibição dessa tendência, pois o princípio do prazer é substituído pelo princípio da realidade que exige e efetua o adiamento dessa satisfação e transforma o prazer em algo que poderá vir após essa tolerância ao desprazer. No caso dos pacientes com neuroses, as situações indesejadas e emoções penosas são revividas (repetidas) num processo de transferência (o outro) que obriga o médico a lhes falar friamente e nisso, descobrem-se objetos como, por exemplo, o ciúme na infância.

O recalque acontece por vezes na repetição do desejo recalcado, através dos sonhos ou atos falhos. No princípio do prazer a repetição seria uma resistência ao recalcado que ganha o adjetivo de compulsão à repetição, como tentativa de reviver aquilo que foi esquecido. Portanto, a repetição marca também aquilo que foi outrora terrível, como um trauma decorrente da pulsão de morte, lembrando o *thanatos* como compulsão para o destino.

A brincadeira da criança nos mostra que há um impulso humano para a repetição e nesse impulso encontra-se a pulsão para a morte. Mas, a natureza desagradável de uma experiência (desaparecimento da mãe ou a guerra) não torna inapropriada a brincadeira (nem o prazer). A isso se pode acrescentar uma prova convincente de que a representação e a imitação artística efetuada para os espectadores adultos (a exemplo da tragédia grega) não os poupam das mais penosas experiências e, no entanto, são sentidas como as experiências mais prazerosas.

O que acontece na situação psicanalítica, na brincadeira da criança ou no espetáculo da tragédia é o gozo suspenso que tem por pressuposto a ilusão, ou seja, a

¹⁶² FECHNER, G.T. Einige Ideen zur Schöpfungs - und Entwick - lungsgeschichte der Organismen, 1873 (Parte XI, Suplemento, 94) in FREUD, S. **Além do princípio do Prazer, 1920**, Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1976/1989). Rio de Janeiro: Imago.

mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, além de ser o outro que age e sofre no palco, trata-se de uma brincadeira que não traz risco a sua segurança.

Freud e a arte

Freud se aventurou nas apreciações estéticas e tinha especial atenção para com a literatura e a escultura. De maneira geral, ele procura pensar sobre a intencionalidade da arte e do artista, compreendendo, sobretudo, que a arte visa despertar no espectador uma atitude emocional, assim como o que sucede ao artista no seu ímpeto de criar. Todavia a intenção do artista não pode ser comunicada ou mesmo compreendida por palavras, mas, o objeto artístico, como um produto de criação, talvez possa ser analisado e com isso talvez se possa constituir a intenção do artista por meio da expressão das emoções na obra.

Para que se tenha acesso à intenção do artista é preciso que se busque na obra tanto o seu conteúdo como o seu significado, isto é, o sentido daquilo que está representado. A essa busca Freud dá o nome de interpretação. Uma das interpretações mais conhecidas dessa aventura freudiana em torno da arte encontra-se no texto *O Moisés de Michelangelo*. Essa peça estatuária causou forte impressão em Freud e ele relata que subiu várias vezes a escadaria do Corso Cavour para tentar suportar o “*olhar de ódio e desprezo do herói*”¹⁶³.

Para Freud, não há dúvida de que a obra representa Moisés, mas isso não é tudo. Ele analisa a expressão corporal representada, por vezes se baseando na descrição de alguns críticos e, todavia, atento à pluralidade e à polissemia das interpretações. A seu ver, as palavras de Thode (1908-205) caracterizam melhor a expressão facial de Moisés: uma mescla de ira, dor e desprezo. Ira em suas sobrancelhas ameaçadoras e contraídas, dor no olhar e desprezo no lábio inferior saliente e nos cantos da boca, voltados para baixo. Ainda há aqueles críticos que dizem não encontrar nada para admirar nessa obra e, no entanto, se revoltam com a atitude e a figura um tanto quanto animalesca da cabeça de Moisés.

Freud se inquieta com interpretações tão divergentes e se pergunta se o mestre Michelangelo propositalmente teria traçado a pedra com essa finalidade vaga e de caráter eterno ou se ele quis representar Moisés em um momento específico e significativo da sua vida. Grande parte das interpretações caminha nessa segunda

¹⁶³ FREUD, S. *Arte, Literatura e os Artistas*, Autêntica Editora, trad. Ernani Chaves, 2015, p. 186.

intenção, pois ao que parece trata-se de um episódio da vida de Moisés no qual este, estando no Monte Sinai recebe de Deus as famosas tábuas e percebe que o povo havia feito um bezerro de ouro em torno do qual dançavam. Mas, a representação ainda carrega um movimento. Baseando-se na interpretação de Burckhardt [1927, 634], Freud ainda acrescenta:

Moisés parece representado no momento em que ele se depara com adoração do bezerro de ouro e quer saltar. Ele vive, em sua forma, a preparação para um movimento violento, como se ele fosse esperado, com a força física com o qual foi esculpido, nos faz aguardar estremecidos.¹⁶⁴

A expressão do movimento do pé esquerdo que parece sair do solo como quem está prestes a se levantar, sugere um momento seguinte: esse Moisés jogará as tábuas no chão e mostrará sua fúria para com o povo. Outro detalhe que chama a atenção de Freud é posição das tábuas, descrita por Fritz Knapp: “*As tábuas da lei começam a deslizar para baixo, elas devem cair na terra e quebrar, como se a escultura se sobressaltasse, para lançar sobre a massa do povo traidor as palavras ferinas de ira...*”¹⁶⁵. As duas tábuas, que mantinha na mão direita, escorregam para baixo até o banco de pedra e a mão desliza para a barba, dando a impressão que para Moisés sua obra está destruída e ele perdeu toda a esperança no seu povo. Esses pequenos detalhes mostram movimentos que sugerem que as emoções interiores traem-se involuntariamente.

Essas convincentes interpretações compactuam com a tese de que Michelangelo tinha como propósito representar um momento da vida de Moisés. Mas, Freud, baseado em uma advertência de Thode, refuta essa tese ao mencionar que essa obra faz parte de um todo, de um trabalho de série, uma fileira de figuras sentadas, o que exclui a representação de um episódio histórico determinado. Polêmicas à parte, Freud se debruça na interpretação psicanalítica. De acordo com Hermann Knackfuß [1900, 69]: “*o segredo principal do efeito do Moisés consiste na oposição artística entre a chama interior e a atitude externamente tranqüila*”¹⁶⁶. Essa interpretação chama a atenção de Freud, sobretudo, pela análise da subjetividade e o contraste acima mencionado entre a calma ‘exterior’ e a emoção ‘interior’.

¹⁶⁴ Ibid., pp. 189-190.

¹⁶⁵ Ibid., pp. 192-193.

¹⁶⁶ Ibid., p. 196.

Essa descrição mais subjetiva se deve à atenção aos detalhes da obra em analogia com a prática psicanalítica. Freud se lembra do historiador de arte, Ivan Lermolieff, que provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa colocando em dúvida a autoria de muitos quadros. Ele propõe que nossa intenção para com a obra fosse “desviada” da impressão geral e das características principais, dando-se ênfase aos detalhes de menor importância, como as unhas, o lóbulo de uma orelha. Detalhes que o copista desdenha ao imitar e que, no entanto, cada artista executa à sua própria maneira. Para Freud essa atenção aos detalhes é um método de investigação similar à prática da psicanálise, pois procura coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados. Sem dúvida esses detalhes são significativos, mas só serviriam para “autenticar” a obra.

É visível pela posição do pé e da visão das tábuas que escorregam que há um movimento anterior e a postulação de um movimento conseqüente. E, se percorrermos os detalhes, é possível também ver que a figura apresenta três estados emocionais distintos: as linhas do rosto refletem os sentimentos que predominaram; o meio da figura mostra os traços do movimento reprimido; e o pé ainda permanece na atitude da ação projetada. Mas, a objeção de Freud é que nessa análise parece que Michelangelo teve a presunção de falsificar o caráter daquele santo homem.

Freud lembra que o Moisés foi esculpido para a decoração do túmulo do papa Júlio II. Michelangelo e Júlio II tinham afinidades, como a tentativa para a realização de grandes feitos. Júlio II era um homem de ação e tinha um propósito definido, o de unir a Itália sob a supremacia papal. Trabalhou só, com impaciência, no curto período de 10 anos de soberania que lhe foi concedido, e utilizou meios violentos. Michelangelo sentia em si próprio a mesma força de vontade violenta e pode ter tido a premonição do fracasso a que ambos estavam condenados. Assim, ele esculpiu Moisés como uma advertência a si mesmo.

No campo de literatura, um dos textos mais conhecidos de Freud é “*Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*” (1907). Nesse texto, Freud trabalha a “via” psicanalítica dos sonhos em uma analogia com as “ruas” de Pompéia. Além disso, a prática psicanalítica é similar à história de Pompéia. Uma cidade que foi soterrada (repressão) e sua posterior escavação (análise). Jensen escreve sobre os sonhos do jovem arqueólogo Norbert Hanold e isso interessa a Freud: embora a ciência diga que o sonho é um processo fisiológico e que não há sentido algum nele, o autor faz sonhar os personagens através da sua imaginação e a experiência cotidiana mostra que os sentimentos das pessoas continuam nos sonhos. Nisso os escritores podem ser aliados valiosos, já que

costumam conhecer muitas coisas entre o céu e a terra, com os quais a filosofia deixou de sonhar. Esse elogio à arte literária e sua valiosa contribuição para a psicanálise é, sem dúvida, o grande propósito de Freud nessa obra.

Freud utiliza do método psicanalítico, penetrando nas criações oníricas da obra. A história acontece em Pompéia e o jovem arqueólogo Norbert fica fascinado ao descobrir no museu de antiguidade de Roma um relevo que representa a imagem de uma jovem em trajes leves que caminha, mostrando seus pés. O modo gracioso do andar da jovem que havia atraído o escultor na época agora seduzia o arqueólogo. Ele se entrega a delírios, pois sua imaginação não cessava de ocupar-se da escultura. Chamou-a de Gradiva, a jovem que avança. Na sua imaginação ela era uma jovem de família nobre que estava a caminho do templo da deusa. Contudo ele achou que deveria também transportá-la para Pompéia, lugar mais condizente com a natureza tranqüila e serena da imagem.

Hanold passou também a observar os pés das moças que encontrava com intenções especificamente científicas, até constatar que aquele modo de andar de Gradiva não poderia ser encontrado na realidade. Pouco depois ele tem um sonho terrível, o qual ele se encontra em Pompéia no momento da destruição da cidade pela erupção do Vesúvio. Gritou para a jovem, mas esta continuou seu caminho, deitando-se no piso até que suas faces ficassem pálidas como o mármore e seu corpo ser coberto pelas cinzas. Hanold lamentou essa perda com toda sua força emotiva.

Ele havia sido predestinado pela família a dedicar-se à arqueologia e agora, o mármore e o bronze passam a ter um significado grandioso em sua vida, assim como uma imaginação viva que se mostrava tanto em seus sonhos quanto nos momentos de vigília. A divisão entre imaginação e intelecto predispunha Hanold a se tornar um artista ou um neurótico. Daí, talvez esteja o interesse pelo relevo da jovem, fantasiando sua vida, seu nome, sua cidade, situando-a em Pompéia e por fim, presenciando a sua morte. Gradiva passa a ser um delírio que influenciava as suas ações. Acaso, seria ela uma alucinação, um fantasma ou seria uma pessoa viva?

Essas perspectivas levantadas por Freud mostram que talvez o delírio de Hanold tenha raízes internas. Em outro sonho Hanold marca um encontro com Gradiva ao meio dia. Nesse horário em que os turistas fogem do calor ele escala irregularmente as ruínas de Pompéia e avista uma jovem. Julgou de início que era uma aparição e diferente de Gradiva essa jovem portava botas de couro na cor areia. Eles se encontram e ela diz se chamar Zoe. Esse nome soa como ironia, já que Zoe significa vida e ela

retruca dizendo que há muito tempo acostumou-se a se sentir morta. Ela aceita o delírio de Hanold e se dispõe a andar como Gradiva para que ele a observasse.

Na interpretação de Freud, Zoe compactua com o delírio de Hanold para prosseguir com um processo de cura psicanalítica. Nesse caminho psicanalítico surge a descoberta de que Gradiva tenha sido o eco de lembranças infantis esquecidas, sendo assim não se trata de produto da imaginação, mas “impressões”. Para Freud, o processo que Jansen faz nessa história tem total conformidade com a essência do método aplicado por ele e Josef Breuer em 1895. Breuer chamou esse método de catártico, mas Freud preferiu o nome psicanalítico. O método consiste em aplicar ao paciente que sofre de perturbações semelhantes às de Hanold, cuja repressão provocou uma enfermidade, um método que consiste em chegar à consciência o inconsciente reprimido. É uma técnica complexa, mas ao final, acredita-se que a perturbação irá desaparecer como aconteceu com Norbert ao fim da história.

Outro estudo estético de Freud se baseia no conto de E.T.A Hoffmann, “O homem da areia” no qual desenvolve um estudo sobre o estranho[*Unheimlich*]. O “estranho” relaciona-se com aquilo que tende a despertar o medo em geral. A ambiguidade da palavra ‘*heimlich*’ mostra que ela pertence a dois conjuntos de idéias: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. Citando, Schelling, Freud diz que *Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.

Hoffmann proporciona ao leitor emoções que Freud analisa como uma experiência estética, enquanto teoria das qualidades do sentir. Esse conto fantástico inicia-se com as lembranças de infância do estudante Natanael que, mesmo sendo feliz não consegue se livrar de lembranças apavorantes ligadas à morte de seu pai. Em resumo ele se lembra que, quando criança, sua mãe mandava os filhos cedo para cama alegando que o homem da areia estava chegando. Natanael não conhecia o homem da areia, mas escutava os passos pesados de um visitante. Apesar de sua mãe dizer que o homem da areia era uma figura de linguagem, que na verdade essa pessoa não existia, a babá afirmava a existência desse homem que jogava punhados de areia nos olhos das crianças que desobedeciam.

Uma noite, a fim de descobrir quem era o homem da areia, Natanael escondeu-se no escritório do pai e identificou esse terrível visitante como sendo o advogado Copélio. Os acontecimentos que vieram a seguir parecem ser reais: o pai e o advogado estavam trabalhando em um braseiro e Natanael ao ouvir as palavras de Copélio “aqui

os olhos” lança um grito e desmaia. Um ano depois, em outra visita de Copélio, o pai de Natanael é morto no escritório por uma explosão e o advogado Copélio desaparece do lugar. Mesmo Natanael tendo crescido e a razão feito com que não acreditasse nessas lendas, o medo permaneceu no seu coração, como um sentimento estranho.

O Natanael adulto estava feliz com a sua vida de estudante e noivo de Clara até que dois episódios são desencadeados. No primeiro ele reconhece o fantasma de horror da sua infância na figura de um vendedor de barômetros chamado Giuseppe Coppola. Natanael recusa-se a comprar barômetros e eis que o vendedor diz: Não quer barômetros? Não quer barômetros? Tenho também ótimos olhos, ótimos olhos! Os olhos na verdade era um pequeno telescópio que foi então adquirido e Natanael usava-o especialmente para observar a filha do professor Spalanzani: a bela, mas estranhamente silenciosa e imóvel Olímpia. Natanael se apaixonou perdidamente a ponto de esquecer seu noivado. O problema é que Olímpia era uma boneca, construída por Spalanzani e cujos olhos foram colocados justamente por Coppola identificado por Natanael como sendo o homem da areia. Um dia, o estudante presencia os dois homens discutindo, Coppola leva a boneca embora, sem os olhos que foram jogados ao chão, olhos sangrentos que são apanhados por Spalanzani e jogados ao peito de Natanael. Este sucumbe a um ataque de loucura e, no seu delírio, a recordação da morte do pai mistura-se a essa nova experiência.

O segundo episódio se passa algum tempo depois. Natanael se recuperou do primeiro surto, reconcilia-se com sua noiva, até que em um passeio resolvem subir uma alta torre. Do alto um objeto chama a atenção de Clara e Natanael passa a observá-lo com a ajuda de um telescópio. Nisso, ele tem novo ataque de loucura e tenta estrangular sua noiva que é salva pelo irmão. Natanael corre em círculos e grita. Ao mesmo tempo Copélio é avistado e nesse momento o jovem se lança por sobre o parapeito.

Freud deseja demonstrar nesse conto que o sentimento de algo estranho está ligado à figura do homem da areia. O escritor cria uma espécie de incerteza no leitor que não sabe se está sendo conduzido por algo real ou por uma fantasia de Natanael. As questões que instigam Freud seriam: Por que razão colocou Hoffmann essa ansiedade em relação tão íntima com a morte do pai? E por que o homem da areia aparece sempre como um perturbador do amor? Freud arrisca-se a referir o estranho efeito do homem de areia à ansiedade pertencente ao complexo de castração da infância. Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *Unheimlich*, no entanto, é a

entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. É um lugar familiar e reprimido em analogia com os genitais da sua mãe. Nesse caso, também, o *Unheimlich* é o que uma vez foi *heimlich*, familiar e o ‘*un*’ [un/in/des] é um prefixo de negação que, no caso, significa repressão.

CENA II - O *DOUBLE BIND* ENTRE SARTRE E DERRIDA

Na confluência entre os três domínios apresentados na 1ª cena: a fenomenologia de Edmund Husserl, a psicanálise de Sigmund Freud e a hermenêutica existencial de Martin Heidegger, a busca pelo significado da emoção (interesse de Jean-Paul Sartre) e o estudo do signo expressivo (interesse de Jacques Derrida) ganham destaque. A partir dessas bases duas colunas se erguem num “*double bind*”. Essa expressão criada por Gregory Bateson (1956)¹⁶⁷ mostra um conflito ou uma impossibilidade de decisão diante de duas mensagens conflitantes. Todavia, de acordo com Derrida, o *double bind* deve ser encarado como algo que deve ser suportado, como o sentimento (desejo) que nutrimos pela apropriação do original no trabalho de tradução. Algo impossível, mas ao mesmo tempo, é o que possibilita o ato de traduzir. Na tentativa de traduzir a relação entre Sartre e Derrida, aqui também se encontra uma “*double marque*, um texto dobrado, uma dupla leitura e uma dupla escritura. No uso espacial da escrita na página, o duplo, ora se impõe à escrita, ora lhe a resiste. Então, o que falar desse duplo?

Por que Sartre e Derrida?

Trinta anos de coexistência intelectual poderiam ter aproximado esses dois pensadores, próximos territorial e academicamente pelo idioma, pelos temas filosóficos e, sobretudo pela paixão pela literatura. Mas isso nunca aconteceu, salvo alguns comentários esparsos por parte de Derrida, em assuntos nos quais não se poderia deixar de pelo menos citar Sartre, como na querela sobre o humanismo em *Os fins do homem* e em pelo menos duas entrevistas: uma sobre a instituição literária, *Essa Estranha Instituição chamada Literatura*, e outra, com Elisabeth Roudinesco, em *De que amanhã...*, entrevista/diálogo entre a psicanalista e Derrida.

É quase certo que Derrida teve conhecimento da obra de Sartre a partir de 1947-1948, ainda no Lycée Gautier d’Alger. Sartre era um personagem conhecido do cenário francês dessa época por sua atuação política, seus romances, peças teatrais e pela recente publicação de *O Ser e o Nada*. Derrida, nessa época, nos seus 17, 18 anos deixava para trás o sonho de ser jogador de futebol embebedado pela leitura de Rousseau, Nietzsche, Gide e Camus. Talvez Sartre também tenha sido um dos responsáveis pelo mundo ter perdido um esportista e ganhado um filósofo. Então, o que falar desse

¹⁶⁷ Bateson, G., Jackson, D. D., Haley, J. & Weakland, J. 1956, Toward a theory of schizophrenia. *Behavioral Science*, Vol. 1, 251–264.

double? Personagens de mundos diferentes? Gerações que não se encontraram? Idéias, temas e linguagem que se estranharam? Parece que não. Houve uma dobra (*pli*) temática entre esses dois pensadores durante pelo menos 30 anos e sobre o qual não se encontra praticamente nenhum diálogo formal. Ambos se fartaram das leituras de Husserl, Freud e Heidegger. Ambos se deliciaram lendo e pesquisando sobre a vida dos escritores malditos e marginais com Jean Genet, Antonin Artaud, Blanchot e André Gide, assim como ousaram se aprofundar nos abismos e acasos de Mallarmé.

Sartre reflete sobre a crise das ciências humanas do século XIX, sobre a crise da razão, sobre as tentativas de objetividade das ciências e se ampara na estética, pois quando fogem as palavras (tão necessárias ao engajamento sartriano) as imagens gritam e a arte e a poesia, ao contrário da prosa ¹⁶⁸ e das teorias objetivas, passam a revelar o ser humano com toda a sua paixão, liberdade, angústia, dor, alegria ou tristeza. Na arte pictórica, são as cores que dizem sobre o ser humano e não as palavras; são os significantes que são pintados em signos vermelhos, azuis e amarelos e não os significados. Sartre apela para a escrita literária porque fazer uso da palavra é engajar, é decidir, é responsabilizar, mas o que ele faz o tempo todo é seguir o movimento duplo da escrita literária de decidir e, ao mesmo tempo, arrombar essa decisão mostrando o quanto ela é impossível, o quanto ela é dissimulada, encenada.

A crítica sofrida por Sartre ao defender uma literatura engajada, isto é, uma literatura que decide utilizando as palavras, se deu justamente por um pensamento estético que não aceitaria a instrumentalização da arte literária. Todavia, para Sartre, o que caracteriza a arte literária não é a sua função utilitária, mas o estilo. Ninguém se torna escritor porque resolveu escrever/dizer certas coisas. Um escritor se faz pelo “modo” como ele diz as coisas. Afinal, quando Paul Cézanne diz: “devo-lhe a verdade em pintura e lhe a direi” ¹⁶⁹, isto significa um compromisso e ao mesmo tempo arte, pois o modo de dizer essa verdade será pictural.

A discussão contemporânea em torno da literatura é também um movimento de “inquietação da linguagem”, pois são sempre diante da possibilidade da palavra e dentro da palavra que se podem alargar as dimensões da cultura. Derrida pensa a linguagem como signo ou mais precisamente o signo linguístico principalmente através de Saussure. Se o signo foi considerado na tradição filosófica como secundário, há,

¹⁶⁸ Prosa pura: aquela que faz uso das palavras como instrumento.

¹⁶⁹ DERRIDA, J. **La Vérité en Peinture : Restitutions** in *La Vérité en Peinture*, Flammarion, 1978, p. 292.

contudo, a ideia de uma linguagem pura que abriga uma literatura pura. Há um “*impulso espantoso de uma inquietação sobre a linguagem – que só pode ser uma inquietação da linguagem na própria linguagem*”¹⁷⁰. Em *Força e Significação*, ele mostra que houve uma espécie de fenômeno estruturalista em torno da linguagem, em especial no que concerne a “coisa literária”.

Por intermédio da linguagem literária, a arte contemporânea se desenvolve numa nova expressão, que busca as ausências e os vazios na arte. Nisso, a emoção é o ponto de interesse para o mundo e para a arte, fazendo-se de guia. Inspirada pela advertência de Mallarmé na obra *Igitur*: “*Esse conto se dirige à inteligência do leitor que põe as coisas em cena, ela própria*”¹⁷¹, a coisa literária depende assim da inteligência do leitor/espectador, mas penso que, sobretudo, da emoção. É a emoção do leitor que comanda as cenas e as imagens que irão dar vida à obra, como dito por Sartre: “*Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não o inventar, em suma, se não introduzir e mantiver nele as palavras e as frases que desperta*”¹⁷².

A tarefa da fenomenologia das emoções, esboçada por Sartre, tem em vista a consciência transcendental doadora de sentido nas suas diversas intencionalidade e modos de ser, isto é, intelectual, imaginativa, perceptiva, emotiva. É própria da consciência essa imanência de sentidos inseridos a partir das vivências intencionais em direção aos objetos, ao mundo, nas relações intersubjetivas. Para Sartre, no caso específico da emoção, trata-se de uma consciência irrefletida (para Husserl, seria um modo pré-reflexivo da consciência) cuja significação precisa ser averiguada. Tarefa difícil que Sartre procura clarificar em textos subsequentes, como na sua teoria da imagem. Mais do que uma relação direta entre emoção e significação que pressuponha um compromisso com as teses deterministas, vemos que em Sartre “*a imaginação é um ato mágico*”¹⁷³. Da mesma forma, a emoção irrefletida é uma relação mágica com o mundo. Todavia, deve-se pensar que essa ideia de “mundo mágico” não é o abandono da lógica, nem é uma liberdade de pensamento que desemboca em uma anarquia. A emoção, assim como a imaginação, acontece como movimento de temporalização que

¹⁷⁰ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004:12.

¹⁷¹ MALLARMÉ, S. **Igitur**, Editora Nova Fronteira, 1985 : “Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même” (epigrafe)

¹⁷²Ibid., p. 36-38.

¹⁷³ SARTRE, J-P. **O imaginário, psicologia fenomenológica da emoção**, trad. Duda Machado, Editora Ática 1996, p.165

mantém uma lógica subjacente, isto é, uma lógica que permita pensar a polissemia e a diferença que se propaga na temporalidade e no espaçamento. Essa lógica é o trabalho de um “pensamento desconstrutor”.

Partindo de uma frase sartriana: “*Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é “desvendante”, isto quer dizer que através dela “há” o ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam*”¹⁷⁴, a experiência do sentido é uma experiência da realidade humana (*Dasein*), pois, afinal, de acordo com Sartre, é o ser humano que desvenda o sentido do mundo. Derrida amplia essa tese sartriana ao tomar de empréstimo a frase de Husserl: “*Tudo aquilo que aparece à consciência, tudo aquilo que existe para uma consciência em geral, é o sentido*”¹⁷⁵ o que pressupõe uma visão bastante ampla do conceito de sentido e uma tentativa de traduzi-lo, encarná-lo e exprimi-lo nessa amplitude que não comporta limites. Tentar demonstrar o sentido que se revela à consciência como fechado ou enclausurado é uma espécie de expressivismo que precisa ser criticado, pois, quando se quer delimitar o sentido ou uma camada/região de sentido puro que se produz, faz-se um movimento, um movimento da *différance*.

Derrida concorda que o expressivismo não pode ser superado se ele for entendido como estrutura de oposição interior/exterior. É impossível reduzir o efeito da *différance*, simplesmente na tradução para fora daquilo que estava dentro, pois o sentido como fora já seria algo constituído de um tecido de diferenças. Ao invés de se pensar oposições binárias como dentro/fora, Derrida cria o que pode se chamar de quase-conceitos como grama (*gramme*), traço (*trait*), rastro (*trace/spur*), espaçamento (*espacement*), que são postos no movimento da *différance*.

Além do pensamento da *différance* capaz de dar conta, por exemplo, do sentido (no caso deste estudo, o sentido desvelado pela consciência emotiva), é importante lembrar que Derrida concebe certo entrelaçamento no processo de significação, mas também concebe casos em que não necessariamente ocorra essa ligação: “*O sentido é uma idealidade, inteligível ou espiritual, que pode, eventualmente, se unir à face sensível de um significante, mas que, em si, não tem qualquer necessidade dele*”¹⁷⁶. O sentido ou sua essência de sentido pode ser pensado na pureza de uma significação, como é o caso do monólogo interior.

¹⁷⁴ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 33.

¹⁷⁵ DERRIDA, J. **Posições**. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Autêntica Editora, Belo Horizonte 2001, p.36

¹⁷⁶Ibid. p. 37

Para Derrida, o signo em um sentido geral (*Zeichen*) é algo que tem a função (*telos*) de representação, logo, é apenas um índice. O fato de que se possa eventualmente “interpretar” o gesto ou jogo de fisionomia ou, até mesmo, o involuntário ou o não-consciente é porque podemos retomá-los e explicitá-los em um comentário discursivo e expreso, o que confirma a frase de Husserl: “*Os signos não expressivos só querem dizer (bedeuten) na medida em que se pode obrigá-los a dizer o que neles se murmurava o que se queria em uma espécie de balbuciar*”¹⁷⁷

Mas pode-se perguntar: *como obrigar signos não expressivos a dizerem aquilo que eles murmuram?* Essa questão foi tomada como ponto de partida para este estudo sobre a “ausência na vida psíquica”. Afinal expressar uma emoção pressupõe os suportes, as palavras, os gestos, toda uma materialidade e ao mesmo tempo a sua própria eliminação para a necessidade da pureza do sentido, como na queda em um mundo mágico no qual o uso dos utensílios não seja necessário ou da constatação do monólogo interior que não necessita da parte física do mundo.

Assim, a pureza dos sentidos encontrada na possibilidade da imagem mental como ideal (teoria de Sartre encontrada em *O Imaginário*) ou na possibilidade da idealidade de sentido sem expressão mundana (encontrada em Derrida sobre *A Voz e o Fenômeno*) não só mostraram o interesse comum dos dois filósofos, como também indicaram um caminho duplo para esta pesquisa porque embora possa se pensar em um interesse comum, os caminhos são visivelmente diferentes. Para Sartre o sentido das coisas ou do mundo se dá pela intencionalidade da consciência. O ser humano (como Para-si) é aquele que dá/cria o sentido ou significado do mundo. Portanto, ainda se mantém certa dualidade (consciência e mundo) na lógica de Sartre. Derrida sugere o rompimento com essas formas duais para se pensar o sentido através do movimento da *différance*. O caminho encontrado nessa pesquisa foi justamente evidenciar esse duplo pensamento em torno do sentido expressivo da emoção.

Resgatando os textos sobre literatura e sobre a imagem em Sartre e os textos sobre a escrita, artes e os suportes em Derrida, é possível estabelecer um *Double Bind* entre os dois¹⁷⁸. Enquanto um faz o esboço de uma teoria das emoções baseada na procura de sua significação, o outro “provoca” o estudo do signo. Quando se trata da

¹⁷⁷DERRIDA, J. *A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 44.

¹⁷⁸BATESON, Gregory, *A note on the Double Bind, 1962*. O *double bind* é um conceito da psicologia para se referir a relacionamentos contraditórios onde são expressos comportamentos de afeto e agressão simultaneamente, onde ambas as pessoas estão fortemente envolvidas emocionalmente e não conseguem se desvincular uma da outra.

estética, os dois filósofos aceitam o imprevisível, o impossível e, sobretudo, o indizível. Mas, Derrida desconstrói conceitos e traz outros elementos. Ele fala do parergon, do segredo, do que está criptografado e nessa companhia podemos pensar a emoção analisando os suplementos ou aquilo que é dito através de outro dito: lendo/ouvindo os debaixo e o fora da obra.

Quando Sartre sugere a diferença entre prosa e poesia, ele deixa claro que há uma distinção entre sentido e significado e que tal distinção se faz necessária a sua proposta de engajamento literário. Ele explica que quando olhamos um objeto com a intenção de significação, ultrapassamos esse objeto em direção a outra coisa que é significado. Caso este da palavra na prosa. No caso da poesia ou do objeto estético há toda a ideia de um sentido obscuro que habita o objeto mesmo. Portanto, o sentido se aproxima da ideia de um sentimento (do sentir que não intenciona um significado) que possa ser clarificado em torno de um pensamento sobre a expressão da emoção. Afinal a expressão de um sentimento se denomina emoção. A proposta de criar uma dobra entre Sartre e Derrida para um pensamento sobre a expressão da emoção passaria necessariamente pela estética derridiana.

Os termos derridianos como o parergon, o fundo, o vazio, o silêncio, a ausência, o buraco, a abertura, o espaçamento que fazem parte das suas análises sobre arte podem ser usados para uma teoria da emoção, pois esses quase-conceitos se mostraram de grande importância para se pensar a idealidade de sentido na arte e talvez possam ser pensados numa possível expressão da emoção.

Pensar a arte e a emoção em Sartre é trilhar e alcançar as margens de sua filosofia (pensamento desconstrutor). Quando se analisa os rastros do pensamento sartriano, observa-se que, quanto à arte, Sartre mantém distância em relação à linguagem “conceitual”, pois qualquer formulação da linguagem objetiva e conceitual é uma forma de determinismo que tende a um padrão de valores convencionais. Sartre se preocupou com o poder da palavra enquanto ação humana, distanciando assim a arte do signo. Em *Que é a literatura?* A poesia “não se serve das palavras”, mas “antes as serve”. Os poetas são pessoas que se recusam a utilizar a linguagem, justamente pelo perigo de elas tenderem para um engajamento em prol da verdade. Ao recusar à poesia o papel determinista e fundador de uma verdade, o poeta se torna capaz de escutar melhor as palavras procurando assim servi-las.

Sartre recusa a verdade na poesia em favor de um pensamento sobre a emoção e a liberdade. O lugar da “palavra poética” é a arte e aquilo que faz a arte é a emoção.

Ele deseja falar dessa matéria poética como se fala das cores na pintura, dos traços no desenho e da sonoridade na música. Compreendendo que ele considera a literatura como uma escrita “impura”, esses elementos materiais encontrados nas artes em geral não só fazem parte da literatura, como são essenciais para que a emoção aconteça e mantenha a arte literária viva, comunicante e emocionante.

Quando Sartre escreve sobre as artes e sobre a literatura, o que lhe interessa não é apenas pensar o engajamento, mas aquilo que transborda o engajamento, pois a arte, no caso as artes espaciais, como a escultura, a pintura, o desenho e o retrato são imagens que teriam primazia no mundo mágico e irreal. Algo que escapa à representação e a mimese em direção a não representatividade. Sartre deixa claro sua predileção pela estética da recepção, essa participação do espectador/leitor nas obras. Embora ele não utilize da expressão *méthexis*, esse pensamento parece ser o que conduz seus interesses estéticos em prol de um pensamento filosófico que teria a liberdade como guia. Conforme Jean-Luc Nancy: “*O que repercute e emociona é a méthexis da mimesis, quer dizer o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir à superfície*”¹⁷⁹.

Em Sartre as emoções são respostas objetivas ao mundo concreto e, ao mesmo tempo, uma relação mágica com o mundo. Em geral existe uma associação entre magia, arte, ficção que poderia destruir toda essa tese “objetivista” com base na evidência de uma contradição. Afinal uma relação mágica com o mundo denota um abandono das determinações concretas e o próprio uso da psicanálise na literatura, como nas obras sobre Genet e Flaubert, poderiam atestar essa incoerência sartriana. Mas, assim, como as artes atuais passam a se relacionar com novos suportes, a exemplo da tecnologia, uma teoria das emoções também poderia fazer esse movimento de buscar novos suportes, pois para além do discurso falado e escrito do *logos*, há imagens, há a arte, há poesia e, claro, há aquilo que impulsiona todo esse entrelaçamento: há a emoção.

A proposta de Derrida mostra que no lugar do conceito de signo pode-se usar o termo rastro (*trace*) que permite pensar a estrutura de significação em função de um sistema de diferenças. Nesses “termos” pode-se verificar que Sartre avança na promessa feita no esboço para uma teoria das emoções, em pesquisas subseqüentes sobre a arte, literatura e a imagem, uma promessa de buscar o irrepresentável e o indizível do mundo mágico e irreal. Afinal, devemos reduzir a linguagem literária de Sartre ao

¹⁷⁹ NANCY J-L. **Imagem, mimesis & méthexis** in Pensar a Imagem. Org. Emmanuel Alloa. Trad. Carla Rodrigues, Autêntica Editora, 2015, p. 62.

engajamento? Ou é possível pensar a emoção na literatura em face da liberdade humana?

O pensamento de Sartre sempre se preocupou com os paradoxos da liberdade e da contingência humana: se há uma verdade no ser do ser humano é o seu ser paradoxal. A tensão paradoxal entre liberdade e contingência, como aparentemente contraditórias pode ser esclarecida pela condição humana da solidão: o ser humano se sente e realmente está só no mundo. O destino, a angústia, o absurdo e por fim a tragicidade cerceiam o ser humano na sua solidão e no seu desamparo. O drama humano carrega uma pontada de tragicidade, pois o absurdo humano se depara com essa condição de certeza sobre seu ser e sua existência: a liberdade é uma condenação da qual não se pode fugir. Essa condição humana, da condenação à liberdade vai ao encontro de uma moral da solidão do ser humano sem Deus expressa na sua literatura.

Tal moral parece ter sido um problema que afligiu não apenas a filosofia do século XX, mas rendeu boas páginas à literatura dos grandes romancistas e teatrólogos dessa época. Assim como Sartre explora os *Caminhos da Liberdade*¹⁸⁰, Genet mistura realidade com ficção sem saber onde e quando uma termina e a outra começa e Artaud pensa o verdadeiro teatro como crueldade. Em Sartre, os personagens autônomos, livres e responsáveis pelas suas ações dão o tom da moral angustiante das escolhas. O engajamento sartriano parece compactuar com toda essa literatura do pós-guerra. De acordo com o professor Benoît Denis:

As consequências da Segunda Guerra Mundial foram dominadas na França pela figura de Jean-Paul Sartre. Em poucos meses, o existencialismo sartriano se impôs como o pensamento principal da época e, com ele, se instala por uma década, uma concepção radical de engajamento literário.¹⁸¹

Nesse ponto, ela (a liberdade) se desenvolve sob forma de engajamento. A liberdade humana é absoluta e inalienável. O indivíduo possui sempre a faculdade de escolher, de aceitar ou recusar uma situação. Mesmo em situações extremas como a situação da França nos anos de ocupação e regime autoritário é possível a afirmação da

¹⁸⁰ Cf. trilogia *Caminhos da liberdade: A idade da Razão, Sursis e Com a morte na Alma*.

¹⁸¹ DENIS, B. **Littérature et engagement: de Pascal à Sartre**, Éditions du Seuil, 2000, p 259 : Les lendemains de la Seconde Guerre sont en France dominés par la figure de Jean-Paul Sartre. En quelques mois, l'existentialisme sartrien s'impose comme la pensée majeure de l'époque et, avec lui, s'installe pour une dizaine d'années une conception radicale de l'engagement littéraire.

liberdade humana inalienável. Todavia, essa liberdade implica ao indivíduo o dever de assumir suas escolhas o que certamente suscita angústia e inquietude. Liberdade, responsabilidade e angústia são as três dimensões que correspondem à “realidade humana” pensada por Sartre. Conceito provindo de uma tradução do “*Dasein*” heideggeriano, pelo viés, ou melhor, pela vivência pessoal do vazio da guerra e da ocupação nazista na França.

Por esse viés, pode-se dizer que Sartre pensou sobre as necessidades de mudança de seu tempo e buscou percorrer os caminhos da arte, da literatura em busca de respostas que poderiam ser dadas a esse mundo difícil, que ele já havia entrevisto desde a época de seu projeto tanto para a teoria das emoções, quanto à teoria das imagens. Sartre se entrega a um mundo mágico e irreal como uma possibilidade de um pensamento sobre o impensável. Por isso, é preciso voltar e analisar o germe do seu pensamento e como um arqueólogo revolver a terra que escondeu seus rastros.

A procura dos rastros se fará numa dobra textual: “*dois textos, duas mãos, dois olhares, duas escutas. Simultaneamente em conjunto e separadamente*”¹⁸². Sartre e Derrida, herdeiros de uma base filosófica comum, se posicionam como dois pensadores que não se cruzaram, tendo, todavia, num mesmo território e num mesmo alicerce construído duas colunas por vezes similares. Talvez essas colunas em determinados momentos tenham suportado os mesmos ventos, as mesmas tempestades e as ranhuras do tempo. Sem se cor-responderem se mantiveram firmes e talvez tenham até se olhado de soslaio. Sem se fundirem, as colunas resistiram não apenas às críticas do tempo, mas resistiram também à tirania do UM¹⁸³, fazendo do mesmo material com o qual se construíram a égide dual de um pensamento fiel e infiel ao mesmo tempo.

¹⁸² DERRIDA, J. **Ousia e gramme, nota sobre uma nota de *Sein und Zeit*** in **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Papyrus Editora, 1991, p. 103

¹⁸³ Resistir à tirania do UM é uma provocação de Derrida ao movimento psicanalítico que resiste a si próprio. Existem as resistências dadas por Freud à psicanálise e à análise, assim como os conceitos que se deslocam não conseguindo uma identidade consigo mesmo.

Sartre e a emoção¹⁸⁴

*Quando os caminhos traçados se tornam muito difíceis ou quando não vemos caminho algum, não podemos mais permanecer num mundo tão urgente e tão difícil*¹.

Para Sartre a tarefa de uma fenomenologia das emoções é estudar a *significação* da emoção “*Não podemos compreender a emoção se não lhe buscamos uma significação*”². Sua proposta parte de uma análise transcendental da emoção, na qual a compreensão desta dar-se-ia em um todo da consciência, isto é, o sujeito emocionado e o objeto emocionante estariam unidos em uma síntese indissolúvel, tendo como base “uma teoria fenomenológica da emoção em sua ordem funcional”. Husserl não apenas seria o grande interlocutor de Sartre, mas também seria seu amparo científico contra algumas posições de psicólogos até então pesquisadores da emoção. Mas é na leitura de Freud e de Heidegger que entendemos o quanto a fenomenologia husserliana se torna sua aliada, mesmo que em certos momentos ele critique Husserl.

Seria a emoção algo indispensável para a consciência? O que a emoção pode nos

Derrida e o signo expressivo

*Há linhas que são monstros... Uma linha sozinha não tem significado; é preciso uma segunda para lhe dar expressão. Grande lei (Delacroix)*⁵⁶

Em Derrida não só nos textos em que ele se dedica à fenomenologia, mas em outros nos quais busca as bases do projeto fenomenológico para falar da escritura, da linguagem e da arte, encontramos o interesse pelo problema do signo. Esse ponto será o limiar dessa discussão, pois em torno da herança husserliana estão entrelaçados os temas que serão de grande pertinência para esse estudo da expressão da emoção, como a voz, as paixões, a literatura, temas que serão tecidos por intervenções freudianas e heideggerianas.

Em *A voz e o Fenômeno* (1967), o problema da linguagem é questionado em uma reflexão sobre o signo e a lógica: “*E se o conceito de signo precede a reflexão lógica, lhe é dado, é entregue à sua crítica, de onde vem ele? De onde vem a essência de signo sobre a qual se regula esse conceito? O que dá autoridade a uma teoria do conhecimento para determinar a essência e a origem da linguagem?*”⁵⁷

¹⁸⁴ Devido a uma limitação de formatação de texto, as notas que se seguem a esse “double bind” encontram-se no final desta tese. Após essa cena, isto é, na cena III as notas retornam ao pé da página.

ensinar sobre o ser humano ou sobre a realidade humana? Essas são perguntas que Sartre faz aos psicólogos, interrogando não apenas sobre a possibilidade da emoção, mas sobre a sua necessidade de existência.

O *Esboço para uma Teoria das Emoções* (1936) marca o início das atividades filosóficas de Sartre sobre a psicologia fenomenológica. Sartre dirige sua atenção para os aspectos científicos até então estudados sobre a emoção, principalmente nos campos da fisiologia e da psicologia, mas alia a esses estudos sua preocupação com a liberdade, mesmo que de forma ainda preliminar nessa fase de seu pensamento. De acordo com Sartre os estudos sobre a emoção ficaram até então nas bases de um pressuposto sobre uma natureza humana, conforme a tradição filosófica: a ideia de um ser humano misto entre razão e emoção. A dualidade entre pensamento e corpo fazia da emoção um impulso corporal inconsciente, associado à repressão e à loucura que escapa (surto). Mas, para Sartre, não há natureza humana, mas apenas condição humana.

Os estudos com base na “natureza humana” fizeram do ser humano um ser determinado, logo um objeto em-si na sua rigidez. Nessa premissa o ser humano,

Derrida irá buscar o estatuto ontológico do conceito de significação rompendo com a visão da metafísica tradicional de uma estrutura que pressupunha um centro ou uma presença como uma *significação transcendental*. A crítica ao logocentrismo e ao fonocentrismo elimina o centro como origem ou algo que se “disfarça” como origem, propondo uma independência na cadeia de significados e de conceitos atrelados em pressupostos como os de “ser e verdade”⁵⁸. Partindo de uma análise sobre a “significação da linguagem em geral”, ele investiga o conceito fenomenológico do signo e propõe a ideia de “jogo das diferenças” para uma interpretação que se dá como discurso e produção de significação.

A significação se encontra em um jogo das diferenças que impede que um elemento simples esteja presente em si mesmo já que qualquer signo remete sempre a outro elemento, seja na fala ou na escrita⁵⁹. No seu conceito clássico de signo como remissão, substituição ou representante presente de uma ausência, o signo é algo provisório e secundário. Em *Gramatologia* (1967) a ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação, o que nos permite pensar em

<p>como um animal, poderia ser mais facilmente estudado, por exemplo, em uma psicologia experimental, uma fisiologia ou uma biologia humana. Mas, quando falamos de “condição humana”, falamos de algo indeterminado, o objeto ser humano como para-si, sujeito às contingências da vida. Para Heidegger, seria a angústia do ser-no-mundo e assim pensa Sartre: a relação do ser humano com o mundo é, sobretudo, uma existência emocional e angustiadamente indeterminada.</p> <p>A tarefa da “condição humana” é superar os determinismos da natureza e como para Sartre “não há natureza humana”, é preciso “compreender” o ser humano em sua característica mais essencial: a de não ter essência. Com a famosa frase “<i>a existência precede a essência</i>”, Sartre faz a inversão entre essência e existência não apenas para ir contra o essencialismo que pressupunha determinações a priori para o ser humano, mas para mostrar que o ser humano é liberdade. Sartre estabelece a diferença entre objetos fabricados, idealizados para uma função e o ser humano que nasce sem nenhuma função prévia. O ser humano entendido como processo de existir no seu devir, desloca essa inversão para duas ideias fundamentais: a liberdade é ausência de</p>	<p>significação sem a ideia de presença.</p> <p>A ideia de “presença” na metafísica clássica é uma visão logocêntrica que pensa a presença como essência, sujeito, existência, consciência, <i>aletheia</i>⁶⁰, valorizando a presença mais do que a ausência. Na metafísica da presença o privilégio é dado à consciência e não ao objeto, assim como o privilégio é dado à voz, como lembra Derrida citando Aristóteles: “<i>Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz</i>”⁶¹.</p> <p>Derrida explica que em Ferdinand Saussure a noção de signo implica a distinção do significado e do significante como as duas faces de uma única moeda. A expressão da língua falada é constituída por um sistema de signos que une conceito e imagem acústica e combina aspectos psicofísicos. Saussure traduz conceito por significado e imagem acústica por significante. A significação é proveniente da união desses dois lados que comporta nesse processo as diferenças fônicas, as diferenças conceituais e as entidades psíquicas. Essa distinção manteria Saussure ainda como seguidor do logocentrismo/fonocentrismo, da “<i>proximidade absoluta da voz e do ser, da</i></p>
--	--

determinação e o ser humano inventa/cria significações para o mundo e para si mesmo em um processo constante. A consciência desse processo gera angústia e as emoções são o *leitmotiv* para a criação de significados que ajustam o mundo para assim apaziguar a angústia. A angústia não é apenas porque tenho que escolher, mas porque preciso escolher dentre possibilidades que por vezes não estão previamente demarcadas ou por critérios exteriores à escolha, isso faz de mim responsável pela realidade humana universal. O aparente paradoxo dessa liberdade na qual a escolha é particular, mas os efeitos são universais, pode ser esclarecido pela leitura de Husserl.

Nas *Investigações Lógicas*, Husserl como matemático, tratará com a devida propriedade os problemas advindos do embate entre ciências exclusivamente teóricas, como a lógica e a matemática, e as ciências dos processos psíquicos ou das vivências, como é o caso da psicologia. Nessa obra, ele apresenta o ponto em que a crise subjetiva se originou transpondo o padrão das ciências matemáticas para a compreensão da subjetividade³. Ao modo sartriano, um exemplo pode esclarecer essa querela das ciências: se digo *o quadrado possui quatro lados*, isto é verdadeiro, lógico,

*voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”*⁶².

O projeto da gramatologia tem essa visão de Saussure como ponto de partida e inclui Husserl nessa posição, pois este adota a distinção entre a face sensível (carnal) da expressão e sua face não sensível (espiritual) da expressão. O problema em Husserl é que o conceito de intencionalidade da consciência ainda permanece preso a essa visão privilegiada da voz fenomenológica que corrobora com a tradição metafísica, quando esta pensa a questão da origem através da voz ou da palavra, pois o privilégio dado à *phoné* sensível é também o privilégio dado ao *logos* inteligível (o *logos* como outra face).

Derrida não apenas critica a metafísica da presença absorvida pela tradição fonologocêntrica, como chama a atenção para um dos problemas mais importantes e fundamentais do século XX: a crise da linguagem. A linguagem não consegue dizer sobre ela mesma (problema do significado), ela não dá conta do seu próprio sentido. Há um excesso, um transbordamento da linguagem. A gramatologia aponta esse problema como também proveniente da metafísica da presença que coloca a fala como superior

independente do espaço e tempo. Mas para dizer: *Este quadro é verde*, é preciso que estejamos diante deste quadro, neste momento, neste espaço, isto é, uma realidade particular e relativa. Esse exemplo apresenta de forma simplificada o grande problema levantado por Husserl sobre o domínio e a eficácia de uma ciência psicológica.

A pergunta husserliana se resume em: se a ciência trabalha com conteúdo ideal e objetivo, sendo seu sentido um enunciado científico acessível formal e universalmente, como investigar um estado psíquico, como a emoção, no seu caráter particular e fugaz, em uma significação objetiva? Em outras palavras como pensar a temporalidade do estado psíquico em um ato unificador? Essas questões nortearam as preocupações de Sartre acerca das emoções.

Partindo da ideia fundamental em Husserl, isto é, da intencionalidade da consciência, Sartre estabelece que uma emoção seja uma consciência: *“Husserl, por sua vez, pensa que uma descrição fenomenológica da emoção trará à luz as estruturas essenciais da consciência, pois uma emoção é precisamente uma consciência”*⁴. E sendo uma consciência, a emoção é uma forma de ação humana para com o

à escrita e, dessa forma, a filosofia entendendo palavra falada como verdade.

Na época da publicação de *Gramatologia* o problema da linguagem se estabeleceu nas diversas áreas e pesquisas (teorias lingüísticas, cibernética, tradução, comunicação) se consolidando como um problema mundial. Essa inquietação em torno da linguagem traz à tona o problema da escrita considerada até então no pensamento ocidental como derivada da fala. De acordo com o pensamento metafísico o logocentrismo pressupõe uma hierarquia de oposições binárias no qual se privilegia a voz por reconhecer na fala a presença direta do sentido. A voz seria aquela mais próxima do significado, determinado como sentido, unida à alma ou ao pensamento do sentido, enquanto a escrita seria um suplemento como significante escrito.

Além disso, a linguagem acha-se ameaçada em sua vida por estar aberta à proliferação de significados ou pelo transbordamento que apaga seus limites. O lugar liminar é o que põe em risco a demarcação. Não há demarcação na linguagem porque ela já é proliferação e abertura. Essa abertura apresenta o caráter de inadequação entre forma e conteúdo do discurso. Entretanto, para além da

mundo que, na perspectiva heideggeriana do *Dasein*, seria a realidade humana: *“Heidegger pensa que reencontraremos o todo da realidade humana, pois a emoção é a realidade humana que assume ela própria e se “dirige-comove” para o mundo* ⁵.

Dessa forma, as teorias psicanalíticas que “compreendem” a significação da emoção como constitutiva da consciência poderiam ser explicadas por uma emoção ativa e responsável por seus atos. Para Sartre tudo o que se passa na consciência deve buscar suas causas e responsabilidades na própria consciência como ato e não em simbologias transcendentais. Contudo, em Husserl, para que uma psicologia fenomenológica seja a ciência da consciência, é preciso que se considerem as condições transcendentais da experiência, perguntando não apenas sobre as relações com o mundo (o transcendente), mas junto ao mundo, considerar a subjetividade transcendental para a constituição de tudo o que é dado pelo mundo.

Em ambos a consciência subjetiva tem um papel central, justamente por sua relação com o mundo, por sua característica inevitável de intencionalidade. As condições transcendentais da experiência

clausura dos limites há a *brisura* que surge no transbordamento da disseminação e com a perspectiva da lógica do hímen. Na lógica do hímen não é necessário se guiar pelas normas do protocolo porque o hímen não tem um lugar, mas é um espaçamento, um “entre”, o que exclui essa necessidade de se pensar vias oposições binárias. A inclusão do termo “escritura” serve para mostrar que não há uma oposição, do tipo presença ausência e muito menos hierarquia entre estes, mas a escritura permite que se veja uma mesma raiz, como uma arquiescritura.

Derrida ao incluir o termo “escritura” na discussão mostra o problema da linguagem pelo viés da problemática da presença, por certa clausura da metafísica tradicional, na qual a fonética não dá conta do conceito de linguagem. A escritura deve ser pensada para além da linguagem, como remissões em uma cadeia de significantes em um jogo do diferir e do liberar. A escritura transborda o conceito de linguagem, inflaciona a linguagem e a desconstrói. Dessa forma, há também uma ampliação do conceito de escritura, pois de fato, há diversos campos para a inscrição escritural, mas, apesar disso, a escritura, dita fonética, está limitada a um espaço e tempo, como uma

<p>recaem sobre o eu transcendental que se torna o responsável pelo mundo. Mas uma coisa é a relação reflexiva e racional com o mundo, outra coisa é a relação emotiva.</p> <p>Para Sartre, a relação emotiva com o mundo não é nunca fácil. A emoção em Sartre é uma consciência que se confronta com um mundo difícil, mágico, que necessita da mobilização do próprio corpo, pois emocionar-se pressupõe união mente e corpo, assim como imaginar ou sonhar. Essa premissa para a teoria das emoções por vezes não é compreendida porque Sartre entende a emoção não como desordem fisiológica, mas como uma estrutura ordenada destinada a resolver um problema e assim se conclui ser algo como uma atitude racional e refletida previamente. Mas não é bem assim: para que haja emoção, é necessário que haja uma perturbação do corpo, pois a consciência que emociona é um fenômeno de crença que dirige o corpo e é este que muda as qualidades do mundo.</p> <p>Sartre descreve uma cena para mostrar o fenômeno do horror como um exemplo de uma crença que arrasta o corpo. No horror percebe-se a súbita derrubada das barreiras deterministas, um mundo mágico se revela bruscamente ao redor de nós, a consciência mergulha nesse mundo e</p>	<p>clausura histórica.</p> <p>Mesmo com o desenvolvimento das práticas de informação, ainda se preserva a clausura da phoné e ainda se valoriza a fala em detrimento da escrita porque o conceito de signo nunca funcionou ou existiu fora da história da filosofia da presença e permanece determinado por essa história. É preciso procurar uma brecha (<i>brisure</i>) para além dessa clausura/moldura (<i>clôture</i>) histórica: <i>“Para se perceber adequadamente o gesto que esboçamos aqui, cumprirá entender/escutar (entendre) de uma maneira nova as expressões ‘época’, ‘clausura de uma época’, a ‘genealogia histórica’; e a primeira coisa a fazer é subtraí-las a todo relativismo”</i>.⁶³.</p> <p>O conceito de signo de Saussure e da metafísica desde um século caminhou nessa busca de um sentido, da verdade, da presença e do ser. Por isso, é preciso colocar sob suspeita a diferença entre significado e significante e a ideia de signo em geral. Derrida quer mostrar que não há signo linguístico antes da escritura, portanto, a exterioridade do significante é a exterioridade da escritura. Aqui se mostra a impossibilidade de um texto reduzir-se ao seu sentido. Pois seria a ideia de uma presença de um sentido que</p>
--	---

arrasta o corpo com ela, pois o corpo não age, ele não reflete, ele é crença e assim ele se deixa arrastar pelo mundo mágico de uma consciência irrefletida:

O rosto que aparece atrás da vidraça, tomamo-lo inicialmente como pertencendo a um homem que deveria empurrar a porta e dar trinta passos para chegar até nós. Mas, ao contrário, passivo como está, ele se apresenta como agindo à distância. Para além da vidraça, está em ligação imediata com nosso corpo, vivemos e sofremos sua significação, e é com nossa própria carne que a constituímos; mas ao mesmo tempo essa significação se impõe, ela nega a distância e entra em nós⁶.

A crença, diferentemente da fé, é uma necessidade humana de certeza, mas é também um ato imaginário. Trata-se de um fenômeno psicológico que afirma uma realidade com base em convicções, ou seja, há certo condicionamento no ato de crença. Já a fé é uma adesão incondicional a uma verdade que não necessita de provas ou mesmo de lógica.

A consciência irrefletida

O movimento simultâneo de irreflexão e de crença pode parecer uma contradição lógica na teoria de Sartre, pois a emoção aparece como uma consciência irrefletida, e conforme o senso comum, agir

se impõe a um sujeito consciente, presente. Derrida fala que se deve resistir a isso porque não é uma resistência racional, mas a incapacidade mesma de optar por um sentido.

A proposta derridiana é de que o significado não pode ser (em si) nunca um significante, mas uma “unidade heterogênea”, uma vez que o significado (noema) é feito por “rastros” (trace = marcas deixadas por uma ação ou passagem de um ser ou objeto).

Assim com a crença considera os rastros psíquicos, numa dialética entre presença e ausência, lembrança e esquecimento ou memória e loucura, o rastro psíquico é um rastro de impressão, um acontecimento marcante que deixa certas afecções em nós.

O querer-dizer

A crítica da linguagem se une às críticas à fenomenologia, ao problema do signo e à metafísica da “volta às coisas mesmas”, como possibilidade da idealidade do sentido. Derrida baseia-se em Husserl para estabelecer a distinção entre signo expressivo e índice: dizer que signo é signo de alguma coisa, não pressupõe que o signo possa expressar alguma coisa, ele pode no máximo indicar algo. Sendo

irrefletidamente seria o mesmo que agir inconscientemente. Mas, devemos lembrar que, o ato irrefletido da emoção é basicamente um fenômeno de crença que desencadeia uma reação transfiguradora diante do objeto. Crença que faz com que o mundo se revele como mágico ao redor de nós ou, por outro lado, crença na qual nós mesmos modificamos nossa relação com o mundo, como na fábula de *Esopo*, *A Raposa e as Uvas*: a raposa não consegue alcançar as uvas e diante do fracasso, muda sua percepção, isto é, passa a “crer” que as uvas são verdes. Como fenômeno de crença, as modificações fisiológicas do corpo podem indicar que a emoção é uma necessidade de certeza e esperança que apazigua o ser humano da sua angústia, mesmo que seja irrefletidamente.

Como uma consciência irrefletida, a emoção transforma o mundo. A expressão “transformações mágicas do mundo” pode ser uma reação corporal diante de uma situação na qual qualquer expressão se mostre como impossibilidade. Portanto, as emoções não são sensações ou sentimentos desorganizados, mas são estratégias conscientes, uma forma de lidarmos com as dificuldades do mundo transformando o mundo.

assim, as *indicações* são signos que não exprimem nada, pois não transportam sentidos e, portanto, não servem para expressar idealidades do sentido. Resta o signo expressivo: a *expressão* é o querer-dizer, expressão pura do sentido, e é nela que repousa o interesse de Derrida.

O querer-dizer (*Vouloir-dire*) se torna uma das questões primordiais em Derrida e surge justamente de um aparente paradoxo no projeto fenomenológico (a ideia de uma presença que não se apresenta), pois o *querer-dizer* só isolaria a pureza concentrada da sua expressividade, no momento em que ficasse suspensa a relação com certo exterior, o que nos faz pensar na impossibilidade de uma comunicação, já que a pureza da expressão passaria a ser contaminada ou traída, a partir do momento em que fosse exteriorizada.

Tal paradoxo é analisado a partir de Husserl, em três momentos que podemos sintetizar: 1) a “ex-pressão” é exteriorização porque imprime num exterior um sentido que se encontra inicialmente num certo dentro, o que pode ser entendido como uma intencionalidade “pré-expressiva”; 2) a expressão é uma exteriorização voluntária, isto é, intencional porque não há expressão sem a

<p>Há então uma tese “transformadora” na emoção em casos cotidianos nos quais as pessoas se valem (teor finalista) das emoções como justificativas para atos ou comportamentos impensados, como na frase “fiz aquilo porque estava nervoso”. As emoções utilizadas como externas ao sujeito emocionado, um objeto “fora-de”, agiria sobre o sujeito passivo e incapaz de se controlar e, portanto, ser responsável por suas ações. Para Sartre, o objeto que causa a emoção pode estar “fora de nós” como, por exemplo, uma notícia que nos cause raiva, uma música que nos cause tristeza, um acontecimento que nos dê alegria, mas a emoção é um ato que pertence ao sujeito consciente de suas ações, portanto, não há desculpas.</p> <p>Dessa forma, a emoção tem um significado para a vida psíquica que inclui a transformação do mundo como mundo mágico. A tentativa de ver o mundo pela magia pressupõe um processo irrefletido da consciência diante de um mundo no qual ela se transforma transformando o próprio mundo. Logo, uma consciência irrefletida jamais poderia ser um inconsciente e nem mesmo um desordenamento.</p> <p>Essa posição sartreana de “consciência emotiva” costuma gerar certa confusão</p>	<p>intenção de um sujeito “animando” o signo e 3) o conteúdo dessa expressão é um <i>querer-dizer</i> reservado apenas àquele que fala, mas a sua interpretação (<i>Deutung</i>) necessita de uma encarnação física da <i>Bedeutung</i>, em outras palavras, a <i>Bedeutung</i> física é a união do sentido e do signo ou o sentido da expressão. Derrida acrescenta a interpretação como fundamental para o sentido da expressão porque se a expressão é sempre animada por um querer-dizer, como disse Husserl, é justamente porque a interpretação nunca pode ocorrer fora do discurso.</p> <p>Em <i>A voz e o Fenômeno</i> (1967) Derrida faz a distinção funcional entre signo como índice e signo como expressão. No seu papel discursivo que cabe à sua função de expressão, o signo é um querer-dizer (<i>Bedeuten</i>), mas este está sempre emaranhado (<i>Verflechtung</i>) a um sistema indicativo, ou seja, já está contaminado. Para romper com esse emaranhado é preciso encontrar uma situação fenomenológica na qual a expressão não esteja embaraçada ao índice. Valendo-se da leitura das <i>Investigações Lógicas</i> de Husserl, em especial o oitavo parágrafo, As expressões na vida solitária da alma, a situação fenomenológica encontrada foi da redução ao monólogo interior porque nessa situação a ocorrência física da</p>
---	--

porque parece que Sartre faz uma união entre o “Eu” e a “Emoção”, contrariando sua própria crítica na obra *Transcendência do Ego*, especificamente sobre o “eu unificador de Husserl. Nessa obra, Sartre explica que o *ego* não está do lado do para-si (consciência), mas do lado do em-si (objeto) ⁷, como qualquer objeto no mundo: ele está lá fora, é um objeto psíquico transcendente.

Sartre entende o *ego* como a imagem que a pessoa faz de si mesma, uma forma de má-fé. Sua constituição do ego se dá na distinção entre o *Je* e o *Moi*. O *Je* é o eu ativo (consciência) e o *Moi* é o eu passivo (objeto). O *ego* é constituído na relação entre o *Je* e o *Moi*, numa atividade reflexiva. Mas não é o *ego* que determina o sujeito nem o sujeito que determina o *ego*, mas ambos são dados ao mesmo tempo em um choque. Embora separados ontologicamente, a consciência é uma transcendência que se choca com o *ego* transcendente.

A concepção de Ego em Sartre parte da crítica aos “conteúdos da consciência” que seria uma das características da teoria do conhecimento fundado no “espírito alimentar”. Quando Sartre radicaliza a intencionalidade da consciência de Husserl ele libera a consciência de

linguagem parece realmente ausente, o que significa que a expressividade na sua idealidade é animada por um querer-dizer que não precisa de uma existência mundana:

Sua expressividade, que não tem necessidade de corpo empírico, mas apenas da forma ideal e idêntica desse corpo na medida em que é animada por um querer-dizer, não deve nada a nenhuma existência mundana, empírica etc. Na “vida solitária da alma”, a unidade pura da expressão enquanto tal deveria, portanto, ser-me enfim restituída ⁶⁴

O solilóquio husserliano é a expressão de uma voz sem palavras. O essencial para a expressão é a *intenção de significação*; se ela for preenchida por uma intuição, a unidade fenomenológica se completa. Esta unidade é a estrutura de um ato intencional que se expressa, onde intenção de significação e o objeto querem dizer a mesma coisa. O interesse do fenomenólogo não recai sobre o objeto, mas sobre a estrutura intencional que expõe este objeto, pois os fenômenos são as próprias estruturas intencionais. A expressão *expressa o mesmo que se repete sempre*, e que oferece ao sujeito da expressão uma vivência imediata do sentido.

Ao considerar a face não física do

qualquer conteúdo, inclusive o psíquico. Não existe interior da consciência, não existe dentro da consciência e o ego é jogado lá fora. A consciência passa a não apenas a não ter um limite como passa a ser um “nada”. Sendo nada, ela não tem ideias intimistas ou mesmo ideias inatas. A consciência é uma fuga de si mesma, um movimento em direção a algo. Utilizando-se da “metáfora da explosão”, a consciência explode em direção ao objeto em um caráter relacional por meio da reflexão, da interrogação e mesmo dos sentimentos.

A teoria da consciência como nada é uma crítica sartriana especificamente ao parágrafo 57 de *Ideen I*: Segundo Sartre, Husserl teria pensado o ego como um pólo unificador da consciência, pois mesmo sendo a consciência uma corrente de experiências vividas em uma intencionalidade, ainda assim pode-se pensar em uma experiência interna, um estado vivido da consciência. Radicalizando a lei da intencionalidade da consciência, Sartre entende tal lei como a própria possibilidade de existência da consciência, já que a consciência só existe enquanto intenção dirigida a um objeto e assim não poderia ocorrer uma experiência interna e muito menos um *ego* dentro da consciência. O *ego* não poderia

discurso, isto é, a exclusão de tudo que se refere à comunicação ou manifestação dos vividos psíquicos encontra-se o teor metafísico da fenomenologia de Husserl, pois o que separa a expressão do índice é a não-presença imediata a si do presente vivo. A essência do vivido é a possibilidade do olhar se voltar para ele, isto é, de ser refletido, mas se por um lado, o vivido é realmente vivido, por outro lado, uma realidade pode ser percebida, mas não vivida. Você pode olhar para coisa, formar encadeamento de percepções e não vivê-la. A teoria da significação mostra que o estatuto da percepção como presença desaba na impossibilidade do enigma “aparecer”, na impossibilidade de se ter a presença originária da existência mundana, da natureza, da sensibilidade, da empiricidade e da representatividade⁶⁵.

A possibilidade da presença originária é o ponto nevrálgico da discussão de Derrida, pois como se pode garantir a presença de um sentido originário se sua expressão é representação? Como pensar sobre a essência e verdade do signo se ele só se consolida enquanto repetição? Como validar a primazia da voz interior se ela, de certa maneira, é usurpada pela palavra que lhe reivindica um papel principal? O signo é sempre aquilo que se repete, é

nunca estar na consciência, nem formal ou muito menos materialmente ⁸.

Essa crítica a Husserl estabelece uma distinção entre o âmbito da consciência e o âmbito do psíquico. O psíquico é um conjunto de objetos que só pode ser captado pela reflexão, isto é, pela mediação. O *ego* sartriano está lá fora, no mundo, como as coisas do mundo, é um habitante do mundo e não um habitante da consciência. O *ego* é um objeto psíquico transcendente.

Logo, não haveria necessidade de um eu unificador até mesmo para se pensar sobre si mesmo. Sem um “eu unificador”, Sartre estaria, de certa forma, fazendo uma cisão entre o eu consciente e o *ego* de Husserl, assim como fez entre os dois modos do “Ser” na sua ontologia: o para-si e o em-si. Todavia, a questão não é apenas ontológica e sim epistemológica e envolve a argumentação sartriana sobre “a teoria da significação” ⁹ não apenas a respeito da posição de Husserl, mas, sobretudo, a de Freud.

A psicanálise freudiana considera a significação da emoção em uma ordem funcional e isso interessa a Sartre: “*É certo que a psicologia psicanalítica foi a primeira a pôr acento na significação dos*

sempre secundário, o que quer dizer que e o pensamento puro, a ideia de origem pura, o sentido ideal, tudo isso não pode ser expresso como pretendia Husserl.

A noção de presença é questionada justamente porque “*Se a comunicação ou manifestação é de natureza indicativa (Kundgabe) é porque a presença do vivido de outrem é recusada à nossa intenção originária*” ⁶⁶. Assim teremos: 1) a manifestação indica, mas não se apresenta nenhuma evidência de conteúdo; 2) se o presente não pode ser comunicado ele mantém-se como intuição ou percepção interna, como algo que não sai no mundo 3) Logo, a relação com o outro como não presença é a impureza da expressão.

Husserl diz que devemos ultrapassar a descrição dos vividos para a descrição da sua essência. A intuição eidética é a verdade para todos, mas a intuição existencial só é verdadeira para o sujeito. O grande problema é o pressuposto nas *Investigações Lógicas* da possibilidade do vivido ser expresso. A intuição da essência é ideal, mas a experiência existencial é real e particular. Na psicologia pura a experiência será efetuada revelando uma essência, ou seja, tem-se a ideia de que a psicologia possa fornecer a possibilidade de intuições

fatos psíquicos, isto é, foi a primeira a insistir no fato de que todo estado de consciência vale por outra coisa que não ele mesmo”¹⁰. A principal rejeição de Sartre à psicanálise freudiana diz respeito à teoria do inconsciente e não à significação dos fatos psíquicos. Para Sartre, Freud separou consciente de inconsciente baseado em premissas do senso comum. Explica que no senso comum acostumou-se a pensar que uma ausência de reflexão sobre nossos atos seria uma falta de intenção ou uma ação inconsciente. Sartre não aceita essa posição porque entende a reflexão como o procedimento principal da fenomenologia e mesmo a possibilidade essencial do vivido, pois a forma de existir do vivido é a possibilidade de ser refletido.

Quando Sartre nos fala que não é necessário refletirmos sobre o ato de refletir para lidarmos com o mundo, isso não significa uma ação inconsciente. Por exemplo, nesse momento não é preciso se ter a consciência de ler para ler, mas ler é tomar consciência ativa das palavras enquanto elas surgem e não do ato em si. O mesmo se dá com a emoção: a emoção é uma maneira de ser no qual o sujeito não precisa estar consciente de si mesmo para agir emocionalmente. Isso não quer dizer inconsciente, mas uma ação consciente e

exemplares para a definição de uma determinada essência como uma passagem da intuição individual para a intuição eidética na qual o universo é revelado pelos objetos empíricos que seriam representantes de uma essência⁶⁷.

Desse modo pode-se pensar que no monólogo interior a expressão é intenção de significação e se ela for preenchida por uma intuição, mesmo que sem palavras, a essência fenomenológica acontece. Isso porque como salienta Derrida a expressividade pura será a pura intenção ativa (espírito, psique, vida, vontade) de um *Bedeuten* que anima um discurso, cujo conteúdo (*Bedeutung*) estará presente.

Mas, podemos perguntar: como algo que se dá como um *querer*, em uma voz oculta pode significar algo? Nas interrogações de Derrida: como encontrar a idealidade pura do sentido se a repetição contamina sua pureza e a usurpa pela palavra? É possível um resgate da origem plena do sentido? Aqui vemos surgir o termo *raastro* tanto como uma protensão rumo a um futuro quanto uma retenção de um passado, o que nos leva às análises de Husserl sobre o tempo⁶⁸, conjuntamente à ideia de “mundo” implicado pelo movimento de temporalização em Heidegger até Freud e a noção de *Spur* (raastro) e de *nachträglich*

<p>espontânea, só que irrefletida.</p> <p>Em <i>O ser e o nada</i> Sartre passa a utilizar outros termos para falar da reflexão. Nesta obra ele faz a distinção entre reflexão pura e impura. A reflexão pura é uma forma originária e ideal de reflexão na qual o para-si reflete sobre si mesmo enquanto ato de refletir. A reflexão impura aparece sobre o fundamento da reflexão pura, atuando como uma “cúmplice” que a transcende, indo inclusive mais longe que a reflexão pura. É a reflexão impura que constitui a sucessão dos fatos psíquicos, ou psique: “<i>ela constitui os objetos psíquicos dentro de mim idealizados e objetivados</i>”¹¹. Na reflexão impura existe certa “ânsia de determinação”, como dito por Sartre: “<i>a reflexão é impura quando se dá como intuição do Para-si em Em-si</i>”¹². É você ver (intuir) o Para-si como se fosse um Em-si. Na reflexão impura dizemos: eu te detesto, esse é o meu ser, e pronto. E na reflexão pura dizemos: é só um momento, um estado, isso passa.</p> <p>Em <i>A Transcendência do Ego</i> quando alguém diz: “Eu te detesto” e em seguida retoma e diz: “não é verdade, não te detesto, disse isso durante a cólera” temos uma reflexão impura e cúmplice que opera uma passagem ao infinito “<i>constituindo o ódio através da Erlebnis, como objeto</i></p>	<p>(efeito retardado). Derrida pondera a possibilidade dos rastros em um campo de tensão entre presença e ausência.</p> <p>Derrida se preocupa, pelo menos em <i>A voz e o Fenômeno</i>, com certas lacunas na fenomenologia, pois presente que Husserl nunca se perguntou <i>o que era</i> a consciência, a não ser enquanto possibilidade da viva voz. É possível dessa maneira que Husserl tenha se esforçado em garantir a camada originariamente silenciosa, “pré-expressiva”, do vivido. Portanto, a tradicional primazia dada à voz pode ser um bom ponto de partida considerando toda a problemática que se segue daí desde os pré-socráticos: a possibilidade da presença de uma origem, o centramento do logos, assim como o conceito metafísico de tempo. Em <i>Lições sobre a consciência íntima do tempo</i>, Husserl descreve o conceito de auto-afecção a respeito do tempo: “O “ponto-fonte”, a “impressão originária”, aquilo a partir do qual se produz o movimento da temporalização já é auto-afecção pura”⁶⁹. Para Derrida a própria palavra “tempo”, tal como ela sempre foi entendida na história da metafísica, é uma metáfora que indica e dissimula, <i>ao mesmo tempo</i>, o “movimento” dessa auto-afecção⁷⁰.</p>
---	---

transcendente e a outra pura, simplesmente descritiva, que desarma a consciência irrefletida¹³ devolvendo sua instantaneidade”¹⁴. Sartre explica que na vida cotidiana a reflexão impura ou irrefletida predomina, embora mantenha a reflexão pura como estrutura original e ideal. Logo, mesmo que haja uma reflexão impura, ela é um estado que pode ser retomado e analisado como um objeto psíquico transcendente.

Como se pode observar a consciência impura é uma consciência irrefletida, isto é, o modo de ser da emoção. Consciência irrefletida é uma forma de interação intencional entre a consciência e objeto de forma não tética (ou não posicional): “A consciência emocional é primeiramente irrefletida e, neste plano, ela só pode ser consciência dela mesma no modo não posicional”¹⁵. Primeiro a consciência é consciência do mundo ou consciência intencional dirigida ao objeto, só depois, poderíamos ter a reflexão posicional de si mesma ou reflexão pura.

Em *O ser e o Nada* a ontologia sartriana se fundamenta na experiência reflexiva, pois é por meio dessa experiência que se fundamenta os problemas filosóficos, mas Sartre pensa sobre os limites da reflexão e sobre a própria essência da reflexão. Se a reflexão é de fato o modo de modificação

A afecção pura é como uma consciência de si mesmo, pois sendo um movimento que produz a temporalização a partir de uma impressão originária, trata-se de uma relação entre ser e presença (metafísica tradicional). O ponto-fonte é o presente incessante, que Husserl concebe com instante. O instante, denominado “agora pontual” seria uma arqui-forma da consciência na qual Derrida estabelece a simultaneidade entre passado e presente, isto é, o vivido como afecção se dá entre retenção e representação. Logo a *différance* faz parte do processo de auto-afecção.

A própria ideia de presente vivo já envolve uma extensão temporal, pois inclui além do agora, um passado e um futuro. Em Husserl o “agora” é um limite ideal como ponto de interseção ele não pode ser um dado fenomenológico: o som que dura é a unidade sintética dos múltiplos modos de doação que se apresentam a nós⁷¹. Para Derrida um som como duração é sempre a retenção da fase imediatamente precedente e protensão da fase que se lhe seguirá. Com base nisso, ele explica os limites da metafísica da presença. O som se apresenta sempre como fluxo temporal, a partir de um ponto-fonte, entrelaçado continuamente com uma não-presença, aberta pela

do vivido ao fazer deste um objeto, quando ela se dá de forma imediata ela é irrefletida, portanto, podemos até refletir sobre nossas ações sobre o mundo em um vai e vem constante entre consciência-mundo e consciência-da-consciência-mundo, mas na maioria das vezes permanecemos no plano irrefletido. Essa é a conduta humana habitual.

A emoção é uma consciência

*Heidegger pensa que reencontraremos o todo da realidade-humana, pois a emoção é a realidade-humana que assume ela própria e se “dirige-comove” para o mundo. Husserl, por sua vez, pensa que uma descrição fenomenológica da emoção trará à luz as estruturas essenciais da consciência, pois uma emoção é precisamente uma consciência*¹⁶.

Seguindo os passos de Heidegger, Sartre pensa que uma fenomenologia da emoção seria a teoria capaz de compreender a realidade humana (*Dasein*). Mas, para isso seria preciso travar embates com a psicanálise freudiana ou o que ele entende como psicologia experimental. Na conclusão de *Esboço para uma teoria das emoções* já se encontram as diretrizes para os projetos futuros, isto é, a necessidade de um método regressivo-progressivo para a psicanálise fenomenológica.

retenção e pela protensão. O presente vivo é entrelaçado pela retenção e protensão. A retenção é um quase-presente e protensão uma intencionalidade a qual me dirijo a um futuro próximo. Graças à consciência do tempo um objeto que percebo pode expor o mundo nessa síntese temporal.

A voz é uma consciência

Em *Gramatologia*, o sentido do ser historicamente como presença manifesta uma solidariedade entre fonocentrismo e logocentrismo como proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido⁷². Nesse momento, Derrida faz menção a Heidegger⁷³, pois a “voz do ser” é muda, silenciosa. Entre o sentido e a voz, entre o apelo do ser e a voz articulada há uma ruptura que traduz bem a posição heideggeriana com respeito à metafísica da presença e ao logocentrismo. Talvez por esta razão, ele lembre o tom do texto dado na epígrafe em que cita o *Fragmento inédito de um ensaio sobre a língua* de Rousseau: “A escritura não é senão a representação da fala: é esquisito preocupar-se mais com a determinação da imagem do que do objeto”⁷⁴. Acrescentando a fala de Saussure a esse tom preliminar: “a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra

<p>Resumindo, nessa obra, Sartre trava embates com Freud, sobre a questão do <i>ego</i>, do <i>Id</i> e a questão do inconsciente, numa tentativa de se pensar o papel das emoções como consciência: “A <i>psicanálise existencial rejeita o postulado do inconsciente: o fato psíquico, para ela, é co-extensivo à consciência</i>”¹⁷.</p> <p>Em <i>A interpretação dos sonhos</i>, o papel da expressão da emoção é desempenhado por um aparelho orgânico que é excitado durante o sonho. A excitação produz a emoção e aparecem imagens oníricas que seriam a causa da emoção. Essa causa, segundo Freud, é externa ou uma vivência psíquica. A emoção produzida por vivências reprimidas que não aparecem em imagens claras de causa e efeito teriam uma função neuronal que se dá na ordem do inconsciente, quando não se sabe a causa e, portanto, a finalidade do comportamento/ação emotivos. Portanto, em Freud existem imagens expressas em sonhos que podem demonstrar a causa de uma emoção, mas há casos em que não é possível a identificação clara, precisa e expressa da emoção. Inspirado pelos sonhos freudianos, Sartre diz que a consciência emotiva assemelha-se à consciência que adormece que se lança no mundo dos sonhos “como se” mudasse de corpo e eis porque as manifestações</p>	<p><i>falada de que é a imagem que acaba por usurpar-lhe o papel principal</i>”⁷⁵. A escrita como representação da fala acaba se tornando a protagonista.</p> <p>Falar da voz e do sentido nos leva a pensar na oposição que Heidegger faz a Hegel na análise sobre o objeto do pensamento em <i>Identidade e Diferença</i>: “Para Hegel o objeto do pensamento é o pensamento absoluto como conceito absoluto. Para nós o objeto do pensamento, designado provisoriamente, é a diferença enquanto diferença”⁷⁶.</p> <p>Evidentemente essa crítica de Heidegger a Hegel interessa a Derrida, não apenas pela menção do pensamento enquanto diferença, mas também porque vislumbra aí uma tentativa de superação da metafísica da presença, lembrando que para Derrida: 1) um logocentrismo não está completamente ausente do pensamento de Heidegger e, portanto, ele ainda carrega a determinação do ser do ente como presença; 2) é a questão do ser que Heidegger coloca à metafísica e com ela a questão da verdade, do sentido e do logos: “<i>Deve-se, portanto, passar pela questão do ser, tal como é colocada por Heidegger e apenas por ele, para a onto-teologia e mais além dela, para aceder ao pensamento rigoroso desta estranha não-</i></p>
---	--

fisiológicas da emoção são no fundo distúrbios¹⁸. A função neuronal freudiana é a que mais interessa a Sartre, mas deve ser analisada em conjunto com a influência que este tem de Husserl na concepção do *ego*.

Para Sartre, como vimos, a ideia do eu unificador em Husserl foi pensada do ponto de vista epistemológico e do solipsismo, da crença de que o conhecimento é fundado em nossa experiência pessoal. Contudo, tratando-se do *ego*, é necessário um pensamento que inclui o Outro. A teoria da psique em *A Transcendência do Ego* é reformulada em *O Ser e o Nada* porque nessa obra entra o ser-para-outro na constituição do *ego*. Assim, o *ego* é determinado por dois momentos: primeiro em um ato irrefletido (sou isso) e segundo em um movimento para o outro: a definição do que eu sou não é dada apenas por mim, mas está no outro. Portanto, há realmente uma separação ontológica entre o Eu (consciência) e o Ego (imagem).

Assim, a transcendência do ego carrega um elemento temporal, caracterizado pelo movimento da paixão inútil que avança para o futuro. Não se trata apenas da relação “eu e o objeto do meu eu no momento do choque”, mas uma

*diferença e determiná-la corretamente”*⁷⁷. Essa sugestão de Derrida faz sentido diante de sua crítica à fenomenologia da presença porque como ele diz em *A voz e o Fenômeno* toda essa investigação levaria a um limite da fenomenologia porque a determinação do ser como idealidade (problema da fenomenologia de Husserl) se confunde de maneira paradoxal com a determinação do ser como presença:

*Não só porque a idealidade pura é sempre a de um ‘ob-jeto’ ideal, defrontando-se, estando pre-sente diante do ato da repetição, a Vorstellung sendo a forma geral da presença como proximidade de um olhar; mas também porque só uma temporalidade determinada a partir do presente vivo como de sua fonte, do agora como “ponto-fonte”, pode assegurar a pureza da idealidade, isto é, a abertura da repetição do mesmo até o infinito*⁷⁸.

A pergunta de derridiana: pode-se aplicar à linguagem este tipo de distinção entre realidade e representação? Se supuser que na prática efetiva da linguagem a representação seja apenas um acidente, ela não seria essencial, nem constituinte. Portanto não haveria como fazer essa distinção na linguagem. O próprio Husserl percebe isso ao dizer que: “*Na verdade, quando eu me sirvo, efetivamente, como se diz, de palavras, quer eu o faça ou não com fins comunicativos (situemo-nos aqui*

prospecção, um lançar para o futuro, como responsabilidade e como compromisso. O ego não se constitui sem que o mundo e com ele os outros estejam em uma correlação necessária. Sofrer, amar, ou seja, se emocionar é o modo de ser do ego como vivência do mundo. Logo, o ego se forma na condição de vivência em devir, como um ego carente que se determina sem cessar porque carece de estabilidade: somos instáveis e condenados a uma existência dramática e infernalmente dependente do Outro.

A psicologia fenomenológica

Conforme visto, Sartre no esboço das emoções já demonstra interesse em fundar uma psicologia fenomenológica e posteriormente uma psicanálise existencial. Sua proposta é de uma análise transcendental da emoção, isto é, a consciência como um todo organizado ou a totalidade da realidade humana. O processo investigativo de Sartre na teoria das emoções tem um objetivo claro: mostrar a importância das emoções para a compreensão da realidade humana. A emoção é um “modo de ser” e de “existir” da consciência que compreende o mundo, modifica o mundo e faz escolhas. Para Sartre somos sempre consciência porque somos livres.

antes dessa distinção e na instância do signo em geral), devo, logo de saída, operar (em) uma estrutura de repetição cujo elemento só pode ser representativo”⁷⁹.

Derrida prenuncia seu alerta sobre o perigo da escrita como suplemento. A significação, sendo essa estrutura representativa, não pode iniciar um discurso “efetivo” sem estar originariamente empenhada em uma representatividade indefinida, porque o signo para ser signo deve ocorrer várias vezes, ser repetido e permanecer sempre o mesmo. Isso permite pensar que o fonema/grafema tem que ter uma idealidade formal que permita o seu reconhecimento. Logo, a identidade ideal é uma representação.

A fenomenologia atormentada

O conceito de idealidade fica no centro da problemática husserliana: o ser da idealidade da expressão linguística é o seu caráter de repetição e, portanto de representação. A estrutura do discurso é ideal se sua forma sensível (a palavra) permanecer sempre a mesma. Mas se a idealidade da expressão é a repetição como conciliar a idealidade e a presença? Derrida lembra que a idealidade pura é sempre a de um objeto presente diante do ato de repetição porque só a

<p>A intenção de Sartre é a de uma nova abordagem para as emoções tendo o apoio da fenomenologia de Husserl e da análise da realidade humana baseada no <i>Dasein</i>. Segundo Heidegger¹⁹ a partir da análise da atitude humana, em especial a atitude interrogativa sobre o sentido do ser, é possível alcançar a realidade humana no seu “ser” e no seu “existir” <i>ao mesmo tempo</i>. Essa simultaneidade interessa a Sartre por duas razões principais: a primeira porque permite compreender o devir temporal do Para-si, isto é, a paixão inútil da realidade humana na perspectiva do tempo e, a segunda, porque tendo em vista a análise da realidade humana temporal, é possível vislumbrar uma antropologia das emoções.</p> <p>A antropologia das emoções lida com a regulação da emoção para a vida social. A ideia de conduta emocional tem necessidade da reflexão para a compreensão da emoção como conduta habitual no mundo. Afinal de a emoção é uma consciência, ela carrega as estruturas fundamentais do ser humano, como ser consciente.</p> <p>Considerando a intencionalidade da consciência de Husserl, toda consciência é consciência de alguma coisa, inclusive de si mesma. Mas a consciência que dá significado ao mundo jamais poderia ser</p>	<p>temporalidade determinada a partir do presente vivo pode assegurar a pureza da idealidade que é justamente a possibilidade de repetição.</p> <p>Nesse ponto, encontra-se uma “fenomenologia atormentada” para não dizer contestada, por suas próprias descrições do movimento da temporalização e da constituição da intersubjetividade. Esse movimento tão necessário e decisivo constitui-se como não presença que, todavia precisa ter um valor reconhecido, como não vida ou não presença, não pertinência a si do presente vivo, uma inextirpável não-originalidade. Derrida elabora um convite a Heidegger que possibilita a apresentação (<i>Darstellung</i>)⁸⁰ de uma não presença, retirando da fenomenologia esse tormento.</p> <p>A fenomenologia pressupõe a metafísica da presença, sem garantir a presença de um sentido originário, já que o signo expresso em um momento presente já é, como todo signo, repetição. Presença e repetição se embaralham, se contaminam, abalando a consolidação do ideal fenomenológico. Nos textos de Husserl sobre o tempo, <i>A consciência íntima do tempo</i>, § 6, p. 53, a gênese do próprio tempo se constitui na consciência de acordo com o movimento de retenção e</p>
--	--

reduzida. Em *O Ser e o Nada*, ele dedica um capítulo ao problema da temporalidade psíquica em uma ligação com o problema da reflexão. Para Sartre, a reflexão é o Para-si consciente de si mesmo, mas esse não é o seu modo habitual de ser. Em geral e quase sempre intencionamos um objeto, mas raramente pensamos sobre o ato de intencionar. Mas, o que fazer ou como se dá a intencionalidade da consciência quando o refletido é a reflexão? O que acontece nesse “entre”? Ou, nas palavras de Sartre: o que separa o refletido do reflexivo?

Segundo Sartre, o reflexivo está separado do refletido por um nada, pois a reflexão é uma nadificação do Para-si que não pode vir de fora, mas é um modo de ser do Para-si enquanto fuga de si mesmo. A reflexão pode ser a possibilidade do elo entre temporalidade psíquica e a temporalidade original (ideia de simultaneidade) baseada nas três dimensões fenomenológicas do tempo: passado/presente/futuro (como já havia proposto Husserl), pois todo o processo de duração psíquica pertence à consciência refletida. De fato não se pode “agarrar” o tempo presente, nem mesmo o instante, mas “*posso sentir o tempo passar*”²⁰. A temporalidade psíquica é a duração vivencial, o sentimento do instante que

protensão. Isso explica essa sensação de presença ou o agora atual como pontual que privilegiou o agora-presente no interior da filosofia. A ideia de presente é a própria ideia de consciente. Portanto, “a consciência transcendental” não é nada mais (nem outra coisa) senão a consciência psicológica. O psicologismo transcendental desconhece isto: “*se o mundo tem necessidade de um suplemento de alma, a alma, que está no mundo, tem necessidade desse nada suplementar que é o transcendental e sem o qual nenhum mundo apareceria*”⁸¹.

Da mesma forma, na história da metafísica a própria palavra “tempo” é uma metáfora que recobre o “movimento” da diferença pura que constitui a presença a si do presente vivo, dissimulando o próprio conceito de auto-afecção. Em *Ser e Tempo* Heidegger questiona algumas aporias provindas de Aristóteles (Física IV) como por exemplo, a possibilidade do agora. O agora não poderia existir como ente (presença) já que seria impossível ser capturado. O presente é um limite entre passado e futuro e sua compreensão acontece como não-ente (ausência). Esse conceito vulgar de tempo é questionado por Derrida em *Margens da Filosofia*, pois compreender o tempo como ausência é desde já possuir uma pré-compreensão

“está sendo” e o sentimento de unificação das três dimensões temporais como um presente que dura.

Assim, a realidade humana compreende e dá origem ao tempo como duração ou o devir-do-tempo. Esse devir temporal pode ser uma recusa do instante nessa perspectiva do Para-si reflexivo como fuga, como “paixão inútil”, todavia o ato de refletir também pode estar direcionado para um passado ou um futuro projetado enquanto “Em-sis”. Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927) problematiza a questão do tempo como “*horizonte possível de toda a compreensão do ser em geral*”²¹. Para Heidegger a tradição filosófica esqueceu-se do ser. Ao fazer uma retrospectiva filosófica sobre a questão do ser, encontra-se em Platão a ideia do ser como *parousia*, aquele que se compreende como estando sempre presente e disponível, ou seja, há um sentido ontológico-temporal de *parousia* como presença. Ao contrário de Platão, Heidegger entende o ser como tempo, como o que não está originariamente presente, mas “tornando-se o que é”.

Essas noções heideggerianas levaram Sartre a pensar a “reflexão” como fracasso, pois o *Dasein* é a realidade humana que interroga (reflete) sobre seu

do tempo enquanto ente sob negação: “*Desde que o ente é sinônimo de presente, dizer o nada ou dizer o tempo é dizer a mesma coisa.*”⁸².

Derrida recorda que a palavra “ser” só pode ser lida sob rasura (um riscar cruciforme), isto é: “*Apaga-se conservando-se legível, destrói-se dando a ver a ideia mesma de signo*”⁸³. O significado do termo “ser” é colocado sob rasura, sem tolamente apagá-lo, uma cruz que exclui, apaga a palavra, mas permite que esta seja vista. A rasura expressa o problema da ausência e da presença de significado na linguagem. “Ser” é uma palavra imprecisa, mas necessária e sob rasura ela mantém a ideia de uma ausência que significa.

A rasura é uma prática literária na qual as palavras ou os termos são colocados sob apagamento. Heidegger na conferência “*Da pergunta sobre o Ser*” especula sobre a natureza problemática de definir qualquer coisa utilizando-se da palavra. O significado do termo ‘Ser’ é contestado e Heidegger risca a palavra com “X”. Uma vez que a palavra é imprecisa, ela é riscada, mas como ela é necessária permanece legível. De acordo com o modelo heideggeriano, o apagamento expressava o problema da presença e

próprio ser na temporalidade. Essa é a característica do *Dasein* de Heidegger e essa é a característica do Para-si de Sartre.

O *Dasein* tem o futuro como instância temporal privilegiada, pois se vendo no futuro ele retorna ao presente e se angustia diante da sua característica de ser finito, diante da morte e diante do nada e o Para-si de Sartre já é aquele que se compreende como o próprio nada e como vimos, justamente porque reflete.

Considerando a emoção como uma consciência irrefletida, a pergunta de Sartre se dirige à necessidade da emoção para o ser humano. Em outras palavras, Sartre pergunta sobre as condições de possibilidade da emoção na interrogação:

*“O que dever ser então uma consciência para que a emoção seja possível, talvez até para que seja necessária?”*²². Quando se introduz uma finalidade para a emoção, a conduta emocional passa a ser um sistema organizado de meios que visam um fim. Nesse caso, as emoções funcionam como uma representação: uma escapatória particular, uma trapaça especial²³. Percebemos nesse momento, que mais do que uma trapaça, a emoção é uma negação do mundo real.

Para Sartre, o papel funcional da conduta-

ausência de significado na linguagem. Dessa forma, o próprio signo pode ser colocado sob rasura como uma coisa mal nomeada. Heidegger estava preocupado em tentar retornar o significado ausente para o significado presente e colocar uma palavra ou termo sob rasura, pois como dito por Derrida:

*Heidegger também o lembra quando em Zur Seinsfrage pela mesma razão não permite ler a palavra ‘SER’ senão sob um cruz (kreuzweise Durchstrichung) (o riscar cruciforme). Essa cruz não é, contudo, um signo simplesmente negativo. Essa rasura é a última escritura de uma época. Sob seus traços apaga-se conservando-se legível, a presença de um significado transcendental. Apaga-se conservando-se legível, destrói-se dando a ver a ideia mesma de signo”*⁸⁴.

Esse apagar-se permite um pensamento sobre o rastro em um campo de tensão entre presença e ausência e assim, a palavra SER colocada sob rasura como um apagamento que exclui se deixando ver, permite uma alusão à filosofia da não presença como rastro. Assim como o efeito da *différance*, o pensamento do rastro não se apaga se deixando ver na rasura.

Derrida reconhece um horizonte em Heidegger no qual o sentido do “ser” não

emoção é inegável, mas é também incompreensível. Só a consciência pode explicar a finalidade da emoção e o grande problema está no fato de os psicólogos pensarem a consciência da emoção como reflexiva. A consciência emocional é sempre primeiramente irrefletida e só depois “talvez” se possa fazer uma reflexão sobre a ação ou a intencionalidade proveniente dessa emoção. Esse segundo momento não é obrigatório na nossa relação com o mundo ou na nossa vida cotidiana. Por exemplo, nesse momento não preciso ter a consciência de ler para ler, mas leio, sinto e me emociono sem refletir sobre essas ações que decorrem irrefletidamente porque há em mim uma disposição afetiva.

O nada e o drama da existência

Sartre reconhece em Heidegger que há certas disposições²⁴ que são mais fundamentais para a compreensão do ser humano. Sartre se apropria da descrição heideggeriana da disposição da angústia para pensar o papel do “nada” na emoção e nas formas com as quais lidamos com o mundo. Uma dessas formas é pelo desejo. No momento em que estou prestes a obter aquilo que desejo, vejo que preciso mais. Sartre chama esse movimento de drama da existência: você deseja, acredita, mas há

é um significado transcendental, mas já é, desde já, um sentido do inaudito, um rastro significante determinado como a noção de *différance*. *Différance* é diferir, é diferimento e ainda “ance” que a ideia de movimento e, portanto, não se fixando em um tempo e espaço. A *différance* é um efeito: “... *essa diferença gráfica (o a no lugar do e), esta diferença marcada entre duas notações aparentemente vocais, entre duas vogais, permanece puramente gráfica: escreve-se ou lê-se, mas não se ouve, não se entende*”⁸⁵. Esse neografismo criado por Derrida questiona a tradição fonocêntrica porque o “a” sendo uma marca muda escapa à ordem sensível da fala, logo não se apresenta como presença. A diferença marcada entre o *a* e o *e* pode sugerir a necessidade de nos deixarmos remeter para uma ordem que não pertence mais a sensibilidade nem a inteligibilidade, mas uma idealidade ligada à objetividade e ao entendimento: uma marca muda, inaudita que se dá no jogo do diferir, isto é, num processo de protelar, adiar ou retardar, instituindo a diferença em um contínuo “ance”, como uma extensão temporal, caracterizando assim a ideia de um rastro como protensão e retenção, um traço, como *nada*.

A filosofia da não-presença e o rastro

O debate em torno da possibilidade de

uma distância que separa constantemente consciência e mundo. Essa “distância” não é física, mas é uma distância inefável. O drama da existência é que nadificamos constantemente o que somos. O que interessa é o que seremos, faremos do mundo e de nós mesmos. Por isso a consciência não é um ser, mas um modo de ser que se caracteriza pela falta de ser, nessa distância de co-incidência.

Como “distância inefável”, o nada permite uma investigação sobre a instabilidade da consciência. Sartre investiga as análises husserlianas sobre a relação entre o conteúdo psíquico (subjetivo e incapaz de ser representado) e a idealidade da significação (objetiva e representável). Nos *Prolegômenos à lógica pura – Investigações de I a VI*, Husserl demonstra a relação entre idealidade e conteúdo psíquico, isto é, as condições de possibilidade ideais objetivas diante de um conhecimento teórico e subjetivo. Para Husserl, a idealidade das significações é condição objetiva do conhecimento, mas não é suficiente para o conteúdo psíquico²⁵.

Um conteúdo psíquico é perpassado por formas de relação que incluem movimentos afetivos entre a consciência e o mundo. Sartre compreendeu que existem

uma filosofia da não-presença pode recair em noções como ausência negativa ou até em inconsciente, mas Derrida frisa bem que não se trata de se opor a esses conceitos, pois até mesmo Husserl escreve: “*É um verdadeiro absurdo falar de um conteúdo 'inconsciente' que só se tornaria consciente na posterioridade (nachträglich)*”⁸⁶. Em *Freud e a cena da escritura*, ele vai pensar o tempo na desconstrução. Um passado que não foi nunca presente e um porvir futuro que não pode ter a forma de uma produção/reprodução na presença. É um fora do tempo e a consciência (*Bewusstsein*) é, necessariamente, ser-consciente em cada uma de suas fases, pois a fase retencional tem consciência da precedente: “*a retenção de um conteúdo inconsciente é impossível...*” (...) “*se cada 'conteúdo' é em si mesmo necessariamente 'inconsciente', torna-se absurdo interrogar-se sobre uma consciência ulterior que o daria*”⁸⁷. Derrida prefere usar uma imagem do rastro, como cauda de cometa, para explicar esse movimento temporal:

Apesar de toda a complexidade da sua estrutura, a temporalidade tem um centro inamovível, um olho ou um núcleo vivo, e é a pontualidade do agora atual. A “apreensão do-agora é como o núcleo face a uma cauda de cometa de retenções”, e “cada vez, só há

duas formas de o ser humano se relacionar com o mundo: uma prática e reflexiva e outra emocional e irrefletida. Claro que isso também gerou interpretações que colocaram Sartre, mais uma vez, na categoria de um dualista incorrigível (lembrando a polêmica dos modos de ser, como em-si e para-si) ²⁶. Entretanto, o que Sartre gostaria de dizer é que o mundo pode parecer à consciência como um complexo de utensílios ou como uma totalidade de não-utensílios, pois o mundo não é feito de “livros e calçados”, mas de “livros que devem ser lidos” e “calçados que devem ser conservados” ²⁷, isto é, o ato de “ler” ou de “conservar” é que rege nossas verdadeiras ações e relações no mundo. Essas relações podem acontecer de maneira refletida (racional) ou irrefletida (emotiva).

Para constituir o *ego*, a consciência tem que refletir sobre si mesma numa relação entre o *Je* e o *Moi*. Mas, a consciência não consegue refletir sobre si mesma diretamente. De início ela precisa ser consciência de alguma coisa e só depois (talvez) ser consciência de si. Essa mediação é necessária porque o modo de ser da consciência dá-se na forma do ser-no-mundo. Se a reflexão impura é cúmplice da reflexão pura para a constituição do *ego*, isso não retira o

uma fase pontual que está agora presente, ao passo que as outras se ligam a ela como cauda de retenção ⁸⁸

Essa imagem do cometa nos permite pensar alguns pontos essenciais nessa discussão em torno da linguagem e da idealidade do sentido em algumas etapas argumentativas, na leitura por Derrida de Freud, Heidegger e Husserl. Esse efeito retardado pode ser pensado como *différance*, pois ainda é um movimento de efeitos, de remissões, produção de efeitos de efeitos que diferem e remetem a outros efeitos em cadeia. Derrida aposta num movimento da desconstrução que de início faria uma inversão das hierarquias binárias e em seguida um deslocamento, num duplo movimento, duplo gesto, sendo essa a característica de uma nova escrita, a simultaneidade, o estilo plural que permita um pensamento do rastro e seus efeitos.

Freud elaborou uma teoria sobre o efeito retardado (*nachträglich*). O termo empregado por Freud nos estudos sobre a histeria (1893-1895) permite analisar a relação entre temporalidade e causalidade psíquica ⁸⁹. Em *Gramatologia*, segundo a nota do tradutor: “*experiências, impressões, rastros mnésicos são remanejados ulteriormente em função de experiências novas, de acesso a um outro grau de desenvolvimento*” ⁹⁰. Há, portanto,

<p>caráter de objeto do <i>ego</i> transcendente.</p> <p>De fato, Sartre separa o <i>eu</i> (consciência) do <i>ego</i> (objeto) assim como deixa claro que existem “dois modos de ser”: de um lado, há o <i>para-si</i>: ser da consciência, que pode ser a emoção, a imaginação, a reflexão e até a consciência irrefletida, pois é um modo de ser espontâneo e livre e, por outro lado, há o <i>em-si</i>: ser dos objetos transcendentais, visados pelo <i>Para-si</i> que pode ser qualquer objeto percebido, qualquer objeto imaginado, qualquer objeto que cause a emoção e mesmo o <i>ego</i> como objeto transcendente.</p> <p>Com base nessa premissa, Sartre não critica Freud por este ter separado o <i>Eu</i> do <i>Ego</i>. A crítica sartriana a Freud está na subordinação que este faz do <i>Id</i> ao <i>Ego</i> ao diferenciar consciente de inconsciente: “A diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente é a premissa básica da psicanálise e o que a ela permite compreender e inscrever na ciência os processos patológicos da vida psíquica, tão freqüentes e importantes”²⁸. O <i>Id</i> seria a pulsão ou “tendências primordiais” inatas ou os “complexos” que se constituem no decorrer de nossa existência e coexistem com o <i>ego</i>. Freud descreve assim a relação entre <i>ego</i> e <i>Id</i>:</p>	<p>um caráter de <i>temporalização</i> e de <i>espaçamento</i> no qual não há origem, mas movimento; no qual o tempo do mundo engloba o tempo psíquico, algo denominado de consciência-tempo; ou seja, existe algo como uma experiência que engloba tanto a anterioridade quanto a posterioridade e que pressupõe uma familiaridade de repetição e de diferença.</p> <p>Derrida explica que o espaçamento faz com que o “presente,” apareça em relação com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do passado e deixando-se já moldar pelo futuro, logo se constituindo sob aquilo que não é ele mesmo. À noção de espaçamento une-se a noção de <i>différance</i>. Assim como a inaudita presença incomunicável do solilóquio e a inaudita letra “a” da diferença, pode-se ver em Derrida o rastro (e não signo) norteando toda a possibilidade de expressão do sentido. Existe o rastro significante e a própria instituição do rastro como significação. Derrida toma emprestados esses dois conceitos do senso comum: rastro e instituição, mas não os utiliza de forma convencional. Pensa o rastro instituído em uma estrutura de remessa de significantes em um movimento “imotivado” necessário à passagem do símbolo para o signo:</p>
--	--

*A importância funcional do ego se manifesta no fato de que, normalmente, o controle sobre as abordagens à motilidade compete a ele. Assim, em sua relação com o id, ele é como um cavaleiro que tem de manter controlada a força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com a sua própria força, enquanto que o ego utiliza forças tomadas de empréstimo. A analogia pode ser levada um pouco além. Com frequência um cavaleiro, se não deseja ver-se separado do cavalo, é obrigado a conduzi-lo onde este quer ir; da mesma maneira, o ego tem o hábito de transformar em ação a vontade do Id, como se fosse sua própria.*²⁹.

De acordo com essa descrição de Freud, o ego pensado por Sartre parece ser bem diferente, em termos de funcionamento, de estrutura e de finalidade. Para Freud, o ego não é um objeto, mas parece ser a própria consciência racional enquanto o *Id* é o inconsciente irracional ou a paixão. Para Sartre o ego é um objeto-imagem transcendente, isto é, uma imagem da qual a consciência pode pensá-la ou até mesmo criá-la, como é possível verificar na tese da imaginação criadora. Mas o que seria o Id freudiano para Sartre?

As emoções descritas como estratégias para lidarmos com as dificuldades do mundo, uma espécie de má-fé, possuindo assim uma finalidade “telos”, permitem

*O rastro (puro) é a différance. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica ao contrário, é a condição destas. Embora não exista, embora não seja nunca um ente-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/ significante, conteúdo/expressão, etc.), conceito ou operação, motriz ou sensível.*⁹¹

Partindo dessa diferença, Derrida salienta a importância de se ir além da terminologia de Saussure. Para este o significado e o significante são inseparáveis, como “*duas faces de uma única e mesma produção*”⁹². A proposta de Derrida é mostrar a trama diferencial subjacente ao próprio significante. Neste não há um traço universal de linguagem, mas compreende que tudo isso aconteceu devido ao dualismo que se pressupôs ao conceito de signo e que resultou em hierarquizações, como esta que levou Saussure a compactuar com a oposição binária, o significado no plano inteligível e o significante no plano sensível.

A noção de “jogo”, usado por Derrida, mostra que na linguagem podemos fazer operações de substituição infinitas e por isso mesmo não poderia haver centro, um significado transcendental ou uma lógica

certas aproximações entre Id freudiano e a emoção em Sartre porque quando Freud separa o *Id* do *Ego* ele isenta o Eu das responsabilidades sobre os seus atos, como numa atitude de má-fé, em que o mentiroso mente pra si mesmo. Os exemplos sartrianos podem esclarecer essas aproximações. Em um deles, cita uma mulher que desmaiava diante de um bosque de loureiros³⁰. O psicanalista descobre em sua infância um acidente sexual ligado a um bosque desse tipo. A emoção em forma de desmaio seria uma fuga diante da revelação a ser feita, uma saída estratégica da situação ou um fenômeno de recusa ou censura. Assim perguntamos: seria a emoção uma espécie de repressão? Ou, ao introduzir a finalidade da emoção, Sartre estaria pensando a emoção como parte de um sistema que poderia ser convocado para mascarar uma conduta que não se pode assumir ou de que se deseja escapar? Em outras palavras, poderíamos perguntar: *seria a emoção finalista uma forma de má-fé?*

Para Sartre existe um *telos* para a emoção: *“é que, na verdade, se reintroduzirmos aqui a finalidade, podemos conceber que a conduta emocional não é de modo algum uma desordem: é um sistema organizado de meios que visam um fim”*

da presença. Derrida explica o jogo operacional da linguagem em três momentos: a) a língua é constituída por um número finito de elementos: os fonemas; b) tais elementos podem se articular em leis combinatórias que também se realizam num número finito; mas, c) a língua, apesar dessa finitude de elementos e de leis combinatórias, oferece a possibilidade de um desempenho infinito. Por quê? O desempenho da língua mostra que há uma disparidade que ocorre no signo, uma disparidade entre significado e significante. O significado é da ordem do conhecido, pois está submetido à lei, às regras, à convenção, mas o significante não.⁹³

Derrida percebe em Saussure que: há um vir-a-ser-signo do símbolo. Por isso, a estrutura geral do rastro imotivado faz comunicar na mesma possibilidade o movimento de temporalização e a linguagem enquanto escritura⁹⁴. Não é por acaso que nos itinerários decisivos de Freud encontramos modelos metafóricos que não são retirados da linguagem falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra. Desde Platão e Aristóteles ilustram-se por meio de imagens gráficas as relações entre razão e experiência, da percepção e da memória, mas ainda é preciso pensar na escritura. Em *Freud e a*

³¹. Para Freud a emoção é expressa como um mecanismo de defesa (há, portanto, também em Freud, uma finalidade para emoção), o que faz Sartre deduzir que mesmo em Freud a emoção é uma atitude de má-fé.

A descrição da emoção freudiana é baseada em uma máquina, como um mecanismo de projeção. Em *Publicações pré-psicanalíticas* (1886-1889) Freud, representa estados psíquicos, como o caso das emoções, em uma descrição do sistema nervoso, uma espécie de máquina neurológica. Nessa representação, ele classifica os neurônios através de duas funções: as quantitativas, que respondem aos estímulos externos ou excitações internas de ordem fisiológicas; e as qualitativas, capazes de distinguir os estímulos ou sensações conscientes e os sentimentos:

Durante uma noite em que estive muito ocupado... de repente as barreiras caíram por terra, os véus se desfizeram e me foi possível enxergar desde os detalhes das neuroses até os determinantes da consciência. Tudo pareceu encaixar-se e as engrenagens se ajustavam, dando a impressão de que o conjunto era realmente uma máquina que logo começaria a andar sozinha. Os três sistemas de neurônios, as condições livres e ligadas da quantidade, os processos primário

cena da escritura, Derrida explica a metáfora freudiana para se pensar a estrutura do aparelho psíquico como uma máquina de escrita, partindo da questão: *o que é um texto e o que deve ser o psíquico para ser representado por um texto?*⁹⁵, ele vê a necessidade de se investigar a relação entre o psíquico, a escritura e o espaçamento, na história do psiquismo, do texto e da técnica.⁹⁶

O gesto de Freud abriu um novo tipo de questão sobre a metaforicidade, sobre a escritura e o sobre espaçamento em geral. Isso implica numa discussão em torno da linguagem e em torno do objeto literário em especial⁹⁷. Em especial no texto freudiano, “*Notas sobre o bloco Mágico*”, (1925), encontra-se o projeto do complexo psíquico. Nesse texto estão representadas muitas soluções às dificuldades anteriores abertas e prometidas no *Esboço da psicanálise* (1895), principalmente no que se refere à memória. Recusando a distinção da época entre “células de recepção e células de recordação”, Freud constrói a hipótese de “grades de contato” e da “exploração”, da abertura do caminho⁹⁸. Metaforicamente nessa descrição neurológica haveria duas espécies de neurônios: os permeáveis (percepção) que não oferecem nenhuma resistência e não retém nenhuma

e secundário, as tendências principal e de compromisso do sistema nervoso, as duas regras biológicas da atenção e da defesa, as indicações de qualidade, realidade e pensamento, o estado dos grupos psicosssexuais, a determinação sexual do recalçamento e, por fim, os determinantes da consciência como função perceptiva - tudo isso se coadunava e ainda se coaduna! É claro que mal posso conter minha alegria ³².

Nesse sonho, a “máquina” psíquica parece não apenas funcionar em todas as suas partes e engrenagens, como também ter plena “consciência” desse funcionamento. Nessa máquina a regra de defesa está em alerta e, considerando a “tese da emoção transformadora” de Sartre pode-se pensar o Id freudiano em proximidade com a emoção porque a emoção em Sartre tem um duplo movimento: Primeiro, a emoção é uma fuga: podemos fugir da situação criando outro mundo justificado por nós e assim justificamos a nós mesmos. Segundo, a emoção funciona como uma negação do real. A emoção recorre ao imaginário criando a possibilidade de alcançarmos nossos desejos, fingindo para que o imaginário nos dê o que queremos. A imaginação é a consciência se dirigindo ao mundo negando-o, mas ao mesmo tempo permanecendo nele. Ela só consegue negar o mundo e se afastar dele porque se mantém nele.

impressão e os outros funcionariam como grades de contato que de acordo com a quantidade de excitação, conservariam seu traço impresso, oferecendo assim a possibilidade de representação da memória. Esses “carregadores da memória” são os responsáveis pelos acontecimentos psíquicos.

Em outra obra, *Margens da Filosofia*, referindo-se ao texto de Freud *Esboço de Psicanálise*, Derrida demonstra que, mesmo em Freud, os conceitos de rastro (*Spur*) de sulcamento/facilitação (*Bahnung*) também são inseparáveis da diferença: “*Não se pode descrever a origem da memória e do psiquismo como memória em geral (consciente ou inconsciente) senão tendo em conta a diferença entre “sulcamentos”. Freud dil-lo expressamente. Não há “sulcamento” sem diferença nem diferença sem rastro*” ⁹⁹. Freud enfatiza a diferença entre percepção e memória, para comprovar com base principalmente na freqüência da repetição da mesma impressão e na capacidade de resistência por parte dos neurônios que só a memória pode reter traços capazes de representar a essência do psiquismo. Em *Freud e a cena da escritura*, Derrida ainda explica que a diferença entre as explorações seria a verdadeira origem da memória e, portanto,

O mundo imaginário seria, dessa forma, a estratégia possível para lidarmos com a emoção. Nesse caso, há um privilégio da imagem mental e Sartre desenvolve essa teoria na obra *O Imaginário*.

O analogon psíquico

Em *O imaginário*, imagem mental, fotografia, e caricatura são as três realidades que aparecem como três estágios de um mesmo processo que teria como objetivo, por exemplo, tornar presente, por exemplo, o rosto de Pierre. Nos casos da fotografia e da caricatura existe um suporte físico que auxilia no processo: o *analogon*. A foto é uma coisa, assim como caricatura é uma coisa. Como coisa pode-se analisar as linhas, as cores, a textura do papel. Os sentidos estão envolvidos presentemente e “a coisa” possui uma função clara: representar algo “através” desse *analogon*. Já o primeiro caso é mais difícil de determinar, pois parece que a imagem mental de Pierre se dá num vazio. Podemos perguntar então, uma representação necessita de um suporte material? O que essas três realidades têm em comum?

Sartre dirá que devemos pensar no sentido que anima a intenção que é a mesma para os três casos: tornar presente alguma coisa que está ausente ou inexistente, isto

do psiquismo.

Dessa forma, nunca temos acesso àquilo que é originário, mas na diferença e na repetição podem-se encontrar os vestígios do rastro. O presente vivo é um “vestígio”: “É preciso pensar o ser-originário a partir do vestígio e não o contrário”¹⁰⁰. Para Derrida o vestígio é a intimidade do presente vivo com o seu fora e a temporalização do sentido é espaçamento e assim reconhece em Husserl: “de natureza temporal, ele (espaçamento) nunca está simplesmente presente, ele já está sempre empenhado no “movimento” do vestígio, isto é, na ordem da “significação””¹⁰¹.

O espaçamento psíquico

Espaçamento é temporalização e, por isso, é preciso que se fale sobre a memória. De acordo com uma nota dos tradutores em *Margens da Filosofia*: “A diferença entre os sulcamentos é a verdadeira origem da memória e, portanto, do psiquismo”¹⁰². Através da noção de *espaçamento*, Derrida pôde articular temporalidade e diferença em Husserl e em Freud. Em *A interpretação dos sonhos*:

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do

porque a consciência imaginante não pode suspender uma característica essencial da imagem: seu objeto é um nada. A consequência dessa afirmação de Sartre mostra que o ato imaginativo é independente do representante analógico ser físico ou psíquico. É possível então uma representação psíquica, ou seja, um *analogon* psíquico? Se uma foto ou uma caricatura serve de matéria e suporte para a imagem, existe um fenômeno de imagem que parece ter a mesma natureza: um cartaz com uma palavra ou frase escrita. Da mesma forma que o retrato e a caricatura, o cartaz é uma coisa e tem a função de suporte para a imaginação ou um pensamento. Entretanto são diferentes. Sartre analisa um cartaz com as palavras “Escritório do Subchefe”. Dizemos que “compreendi as palavras” porque as decifrei. Para Sartre não é bem assim: Os traços pretos não dizem nada, mas apenas o objeto que visto através dele. Essa noção do “através” é importante porque o “através” indica algo que não ele mesmo, e, portanto, funciona como estando no lugar de outro, isto é, um representante, o que nos leva a entender que um retrato ou uma caricatura também podem funcionar como signo representativo.

Ao explorar a ideia de imagem-signo presente em Husserl, Sartre nos mostra

*mundo exterior, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos dos sentidos*¹⁰³.

As diferenças na produção dos rastros inconscientes, no processo de inscrição (*Niederschift*) podem ser interpretadas no momento que ficam sob reserva. Mas, se o movimento do rastro constitui uma reserva, o inconsciente difere, o que significa que ele se tece de diferenças. A temporalização como uma dialética que permite a síntese do presente vivo, é incessante e constantemente recebe, reúne em si os rastros retencionais e as aberturas protensionais. Dessa forma, o inconsciente pode ser um passado que nunca foi presente, nem o será e o futuro, seu “por vir” nunca poderá ser produzido ou reproduzido¹⁰⁴.

Em *Freud e a cena da escritura*, Derrida chama a atenção sobre o perigo dos conceitos metafóricos de tradução (*Ubersetzung*) e de transcrição (*Umschrift*), não apenas por fazer referência à escritura, mas pelo fato de supor um texto imóvel, uma presença impassível, um escrito transportado sem prejuízo para o pré-consciente ou para o consciente. O inconsciente na verdade delega representantes sem, contudo, exigir

que existem signos que representam um objeto e, no entanto, são totalmente diferentes do objeto significado. Esses signos são compreendidos pelo hábito e convenção: são as palavras ou símbolos que encontramos no mundo e que foram criados para indicar alguma coisa como, por exemplo, uma placa com as letras “WC”. Já no caso do retrato, da caricatura e até da imagem mental temos um “quase rosto” ou uma “quase-imagem”.

Em *Idées (§111)*, Husserl nos fala da “constituição transcendental” da presença originária do objeto imaginado. Essa tese husserliana é absorvida por Sartre com o exemplo da atriz que representa o papel de um músico e humorista francês Maurice Chevalier. A atriz é fisicamente bastante diferente do objeto de sua imitação e é uma mulher interpretando um homem. A atriz utiliza de acessórios e de gestos que indicam o personagem representado. Para Sartre ao decifrar esses signos, julgamos: *ela imita Chevalier*³³. Os cabelos negros e o corpo baixo da atriz desaparecem: não vemos mais a atriz, mas apenas Chevalier. Mesmo com poucos signos que funcionam como *analogon* perfeito de Chevalier, enquanto espectador, eu realizo na intuição certa natureza expressiva, algo como a essência de Chevalier entregue à intuição. Encontramos outra característica

desse delegado que ele esteja presente ou mesmo que ele exista em presença e menos ainda que ele se torne consciente. Assim quando se diz que um pensamento inconsciente se esforça, depois de traduzido, em direção ao pré-consciente para penetrar em seguida na consciência não significa que haverá uma transcrição ao lado da qual de mantém o original¹⁰⁵.

Temos então um problema de linguagem, de transcrição, de tradução e de arquivo. Transbordar, inflacionar faz parte do jogo da linguagem porque a extensão do conceito de linguagem apaga os limites, transbordando. Então o que antes se chamava signo, passa a se chamar rastro ou grama. E o pensamento que dá conta desse jogo é a desconstrução. Não é mais presença e ausência, mas conflito (jogo) de rastros.

Baseando-se na teoria da *Gestalt*, estados emocionais são experiências que abrangem o organismo como um todo, pensamento e corpo, em um equilíbrio similar à ideia de figura e fundo. O argumento principal dessa teoria é a explicação de que algumas vezes nosso comportamento pode aparecer como entidades de fato isoladas, mas pode ser compreendido pela lei da figura-fundo. Apelando para tal argumento, é possível

essencial da imagem: a quase-observação, mas não mais apenas como saber (exemplo do cartaz), e sim como afetividade. A natureza expressiva é a reunião de alguns signos por um sentido afetivo em um estado híbrido, nem tanto percepção, nem tanto imaginação que só acontece devido à espontaneidade. A criação espontânea, nesse caso, passa a ser assim uma manifestação de possessão: o imitador é um possuído.

O suporte das imagens

Essa possessão pode ser explicada melhor na conclusão do *Imaginário*, sobre o paradoxo do ator. Sartre nos diz que o intérprete de Hamlet se serve de seu corpo, como *analogon* desse personagem imaginário, sabendo que não é Hamlet. Há um processo de mobilização por parte do ator para produzir seu personagem, utilizando seus sentimentos, suas forças e gestos como analogia aos sentimentos, força e gestos de Hamlet. No entanto, no ato de representar o ator é engolido e tragado pelo irreal, porque o real (os gestos, os sentimentos e a força do ator) desaparece diante da “verdade” proporcionada pelo irreal. Dito por Sartre: “*Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem*”³⁴.

demonstrar, pelo menos temporariamente, a ocorrência de um destaque (figura) para um dos campos da experiência, enquanto os outros aspectos do comportamento compõem o fundo da realidade global do ser humano. Nessa perspectiva o inconsciente pode ser entendido como aquilo que não está presente na consciência, isto é, na figura, mas que lhe serve como fundo, sendo possível uma alternância como admitido pela teoria da *Gestalt*. Assim, para se estudar as emoções, talvez seja preciso ir ao fundo. “Ir a fundo às coisas” é uma expressão que precisa ser considerada.

Os debaixo como suporte

O fundo das coisas pode estar escondido, mas similar aos debaixo ele pode atrair nossos olhares. Os debaixo são inquietantes, pois o olhar é atraído pelo escondido. Mas os debaixo podem ser visíveis ou invisíveis, podem ser difíceis ou fáceis de decifrar. Podem se esconder lá no fundo ou mesmo no abismo sem fundo ou se deixar entrever na superfície, como lingerie ou véu transparente. De qualquer maneira quer se trate do velado ou do velador no caso do véu, pensa-se em algo clandestino, algo que se passa por baixo da política, da diplomacia ou dos negócios.¹⁰⁶ Perturbadores e inquietantes eles carregam o erotismo do oculto. Nos

Essa tese da irrealidade cabe tanto ao trabalho do ator quanto ao trabalho do escritor ou mesmo na atitude do leitor. Afinal o escritor precisa se tornar irreal para que o romance se torne real e o mesmo se exige do leitor. A ausência do ator, do escritor ou do leitor permite que as letras soletrem e signifiquem em uma liberdade concedida.

Estas descrições são para entender o modo como a análise fenomenológica de objetos como quadros, fotografias ou retratos fazem conexão entre percepção e imaginação; Em Husserl no texto sobre imaginação, fantasia, *fictum* a imaginação é uma janela que se abre sem deixar totalmente a percepção. Conceitos como presentificação, neutralidade, preenchimento são absorvido por Sartre o que implica em uma análise da consciência do tempo e da atitude estética.

A ideia de presentificação imagética pode ser uma aparição. Um objeto pode ser intuído e pode ser representado simbolicamente (por meio de signos) e por meio de uma intuição vazia que no final vai ser preenchida levando os dois casos a uma representação simbólica. Na vivência da aparição de um objeto há uma doação de um conteúdo sensível e a “animação” ou apreensão desse conteúdo. Aquilo que

debaixos, há uma solicitação para ser descoberto como uma zona erógena, misto de promessa e desejo, misto de oferecimento de recusa, uma exibição oculta.

Derrida fala de todo esse enigma que percorre a questão dos debaixo da arte para falar daquilo que *subjaz* à obra. Na obra, os debaixo abrem um abismo. Há algo escondido no fundo, enfiado lá embaixo, guardado no subsolo da obra como no vazio profundo de um jazigo ou no debaixo mais rente, um debaixo que se dissimula sob a superfície, alimentando o erotismo daquilo que se esconde por debaixo da roupa e roça o corpo nu. Nessa tensão erótica, a obra é inseparável do seu suporte, seja pedra, papel, madeira, mármore.

As substâncias do suporte mantêm junto a si a superfície, pois o corpo de uma obra não tolera essa separação. A obra se faz nessa união como pacto de amor ou de uma guarda zelosa. Para esse enlace e essa guarda o território é delimitado, por isso é preciso que se fale sobre a questão do *parergon* na obra¹⁰⁷. Questão dos limites que emolduram esse enlace. A moldura como o entorno da obra, como borda é por vezes esquecida, deixada de lado, colocada em segundo plano ou mesmo

aparece e que é visado, é o objeto, mas aquilo que de fato é vivido são os conteúdos sensitivos. Isso quer dizer que a análise da imaginação ou da fantasia passa pela aplicação do esquema descritivo.

No trajeto que Sartre faz ao pensar sobre os vários tipos de imagens, percebe-se que na medida em que os exemplos foram dados, a matéria foi ficando mais pobre e o sentido expressivo foi ganhando força. Sartre traçou esses argumentos para definir melhor a imagem que realmente lhe interessa em termos de irrealidade, uma imagem totalmente desprovida de suporte material, isto é, a imagem mental:

Quadros, caricaturas, imitadores, manchas nas paredes, lampejos entópicos: todos esses representantes tinham como característica comum ser objetos para a consciência. O “conteúdo” puramente psíquico da imagem mental não pode escapar a esta lei: uma consciência que estivesse diante da coisa que ela visa seria uma consciência perceptiva; uma consciência que visasse a coisa no vazio seria uma pura consciência de significação.

Essa necessidade que a matéria da imagem mental tem de já estar constituída como objeto para a consciência, nós chamaremos transcendência do representante. Mas transcendência não quer dizer exterioridade: é a coisa representada que lhe é exterior, não seu *analogon* mental.³⁵

tratada como um fora da obra. Assim como o subjétil ela parece negligenciada, recalcada e, no entanto, a obra precisa deles.

Quando se emoldura uma pintura é como se ela estivesse terminada, fechada com um “é o suficiente”. Essa suficiência ou auto-suficiência nada tem a ver com satisfação e muito menos com o prazer. Derrida pensa essa moldura da pintura em relação à titularidade da obra. E se parergon fosse o título? O título determina, circula um tema, mas ele delimita tanto quanto é delimitado. Ele é sujeito e sujeito pelos limites aplicados a ele. Da mesma forma que a moldura pressupõe o interno e o externo à obra, um título traça as margens da circunferência.

A experiência desse fechamento circular mostra que na verdade ele não fecha nada. Na relação com a obra de arte, há uma compulsão à transgressão, mesmo que se confie no círculo título, há um desejo por um novo passo. Na verdade o círculo mesmo nos arrasta para um estranho espaço abismal. Esse efeito do abismo mostra a insuficiência da moldura círculo, como também o efeito do indecível quando se pensa a lógica do hímen, isto é, em “entre” o fundo, o debaixo e aquilo que está preenchido em cima, na

Onde se localiza então esse *analogon* mental? Nem dentro, nem fora. Sartre quer fortalecer duas características de um conteúdo psíquico transcendente: sem exterioridade e sem espacialidade, podendo, todavia, representar essas características, à sua maneira, isto é, como nada. Mas sem nenhum resíduo sensível, como podemos representar esse *analogon* da imagem mental? Será que podemos captar esse conteúdo pela introspecção, isto é, pelo pensamento?

Na 3ª parte de *O Imaginário*, o papel da imagem na vida psíquica, Sartre desenvolve a relação entre imagem e pensamento, apresentando a função simbólica da imagem. Contra os psicólogos de Würzburg, afirma que a imagem não tem o papel de ilustração, nem o de *suporte* do pensamento, tampouco o pensamento poderia ser um articulador de imagens que criasse símbolos³⁶. Para Sartre a imagem já é simbólica por essência em sua própria estrutura. Mas para que se possa compreender esse simbolismo da imagem, assim como sua importância para a vida psíquica, apresenta o esquema simbólico como um esforço de compreensão.

Um esquema simbólico, um diagrama ou uma ilustração ajudam na compreensão e

superfície.

Em *A dupla sessão*, Derrida havia mencionado que tinha uma relação difícil com a imagem¹⁰⁸, seja um retrato ou sua imagem refletida no espelho. Mas também fala como a nossa maneira de ser é carregada por imagens, como por exemplo, quando lemos, falamos ou escrevemos. Há um pintor, que vem depois do escritor e pinta imagens em nossa alma. Contudo, nessa analogia entre a pintura e a escrita, uma só pode ser imagem da outra na medida em que são interpretadas como representações, repetições, imagem de algo vivo com uma fala, um acontecimento.

As imagens são como se fossem um retrato do discurso ou acontecimento congelado em uma superfície. Mas, há um discurso sobre a própria imagem que pode interpretá-la, lê-la, através de uma reanimação que a faz falar. Isso por vezes faz da escrita ou do discurso o ato principal que teria a imagem como auxiliar. Entretanto, a imagem vista como suplemento do discurso ou como ornamento parece ser justamente o contrário disso, pois funciona como um indicador puro da essência de um pensamento ou discurso. O logos é, antes de tudo, uma imagem fiel da essência,

<p>em geral eles só têm um sentido. Exemplo: um diagrama que representa os meses do ano. De qualquer forma que a imagem esteja disposta ela só tem um sentido: representar o ano. Em outras palavras, há um grau de generalidade no esquema simbólico, que faz com que a apreensão deste funcione em uma síntese. Mas se estamos diante de um diagrama do ano feito por uma pessoa que tenha excluído alguns meses. Perguntamos a essa pessoa sobre o porquê da exclusão? Ela responde: foram três meses de tédio na minha infância³⁷. Evidentemente esse diagrama tem um simbolismo bem particular, ele está carregado de afetividade e não apenas do saber. Afinal o calendário do ano é o mesmo para todos, mas cada um sente o mês de dezembro, mês do Natal, mês da aproximação das férias, mês que termina o ano, de forma diferente.</p> <p>Segundo Sartre, o problema é que a psicanálise freudiana ainda se mantém na esteira do psicologismo ao fazer do pensamento uma atividade de seleção e de organização representacional de imagens. Na psicanálise essas imagens são frutos de uma elaboração de origem no inconsciente. São imagens capturadas e combinadas conforme as circunstâncias, gerando um símbolo. Sartre não aceita</p>	<p>daquilo que surge como profunda figura da visibilidade inteligível. A essência pictural do logos se dá numa articulação do jogo estético.</p> <p>Articulação é uma dobra entre elementos em uma lógica do hímen como dito em <i>A dupla sessão</i> ou aquilo que Derrida se apropria em Kant ao falar sobre o <i>Parergon</i>. Nesta obra precisamente ele vai definir como <i>Mittelglied</i>, membro intermediário (no caso de Kant seria meio de articulação entre o entendimento e a razão). Entra assim no jogo da apreciação estética (ou julgamento) um terceiro elemento.</p> <p>Em resumo, a posição de Derrida é que a “Crítica da Razão Pura Teórica” exclui do conhecimento teórico aquilo que está relacionado aos afetos e seus dois grandes valores (prazer/desprazer) e também sobre o poder de desejar¹⁰⁹, pois estes transgridem os limites do conhecimento possível da natureza. Entretanto, “entendimento” e “razão” não são duas faculdades separadas e, ainda segundo Derrida, elas se articulam através de um membro intermediário, uma articulação mediana (<i>Mittelglied</i>) que permite justamente a faculdade de julgar. E, portanto, algumas questões devem ser investigadas: Quais seriam os princípios a</p>
--	--

essa perspectiva psicanalítica por dois motivos: uma imagem já é simbólica por sua própria estrutura no seu caráter de representação e porque uma imagem não se origina de um inconsciente, mas são elaborações conscientes destinadas a alcançar um determinado fim: uma imagem é uma encarnação de um pensamento irrefletido, isto é, aquela que *intencional* e *imaginativamente*, transforma o mundo ou percebe um mundo transformado.

Conforme a tese de Sartre, a emoção é uma queda brusca do ser humano no mundo mágico, enquanto para Freud, a emoção é uma ruptura momentânea do *logos* em direção à natureza humana. A diferença estaria na objetivação da emoção, seja ela como comportamento, fuga ou expressão objetivada diante de uma causa manifesta. Isso o levou a propor a busca da significação para a compreensão da emoção, em interrogações metódicas, como: até que ponto as representações são responsáveis por nossas ações? Nossas ações são guiadas pelos signos no mundo? Somos nós (Para-si) que atribuímos valor, peso, causa ou motivo ao Em-si? Como consciência espontânea, somos nós que criamos nossos signos e os usamos para justificar nossos atos? Vimos na teoria do

priori dessa articulação mediana? Seriam eles *a priori* constitutivos ou reguladores? Dariam eles *a priori* as regras do prazer e do desprazer?

Derrida verifica que as respostas a tais questões estão dadas de fato na terceira crítica, em especial no julgamento de gosto. Mas salienta: *Por que chamar estético um julgamento de gosto?* A essa pergunta Kant havia respondido que para dizer que uma coisa é bela, não é preciso relacioná-la a representação deste objeto em vista de um conhecimento, mas ao sujeito e ao seu afeto, como prazer e desprazer. Então realmente, o julgamento de gosto não é um julgamento de conhecimento, não é um julgamento lógico, mas ele é subjetivo e estético.

Neste momento se poderia até fechar tal questão delimitando, ou para usar o vocabulário derridiano “circunscrevendo”, os limites desses apontamentos separando (*détachement*) aquilo que é do âmbito do conhecimento da natureza e aquilo que é do âmbito do pensamento estético. Mas, o próprio Derrida, como é do seu estilo interpretativo, chama a atenção para a ambigüidade do termo *détachement* que pode ser no sentido de um desligamento/desinteresse, como é o caso da atitude desinteressada como essência

reflexo de Pavlov³⁸ o papel do sistema de signos que orientam as ações humanas na sua diversidade, atestando a necessidade da liberdade nas nossas escolhas.

Em sua obra sobre a imaginação num capítulo dedicado exclusivamente a Husserl, Sartre fala do preenchimento da significação por imagem e mostra o cuidado que Husserl teve ao diferenciar retenção de rememoração. Retenção é uma maneira não-posicional de reter o passado como passado para a consciência e rememoração é fazer aparecer as coisas do passado com suas qualidades, tratando-se assim de uma presentificação (*Vergegenwärtigung*) que implica imaginação, mudança, resignificação na forma de auto-afecção.

Da mesma forma que há um sentido preenchedor na imagem, a intenção de significação na proposta de Sartre para a teoria das emoções se preenche com base numa intuição correspondente, ou seja, numa correlação. Tal correlação acontece porque a significação necessita do sentido “preenchedor” que, por sua vez, só acontece porque somos seres pensantes e imaginantes. Os fenômenos percebidos ou imaginados, assim como as vivências psíquicas estão movimento. Todavia, a emoção sartreana é um preenchimento de

da experiência estética, mas que também pode ser usado para delegar um representante, signo ou símbolo encarregado de uma missão e neste caso poderia ter uma função ou conformidade a fins, enquanto representação.

Portanto, algo se mostra como paradoxal, pois mesmo que haja uma solidez da obra¹¹⁰, um debaixo que a suporta como base que garanta sua circulação e até mesmo seu mercado esse mesmo debaixo expõe a fragilidade da obra e mesmo a possibilidade ser destruída, pois há um desejo e um afeto que alia na mesma lógica o separável do inseparável, isto é, há um apego pela própria possibilidade de desligamento.

A questão do desejo, do prazer e do desprazer é assim também a questão de um “desapego”, uma atitude desinteressada como essência da experiência estética, mas é também uma questão sobre os limites da representação na arte. Como o *Mittelglied* também forma a articulação da teoria e a prática (no sentido kantiano), estamos mergulhando em um lugar que não é teórico nem prático, um lugar é anunciado como um lugar privado de lugar, um abismo.

significação de maneira irrefletida. Dessa forma, a objetividade precisa sempre ser atualizada e o pensamento lidar ora com o sentido fugidio, ora com as ausências de significação, até mesmo porque os fenômenos perceptivos encontram-se no mundo e, assim como as vivências psíquicas, estão em movimento.

O lugar das imagens

A investigação sartriana em torno da imagem-signo e do papel da imagem na vida psíquica na obra *O imaginário* parece completar sua intenção iniciada no *Esboço para uma teoria das emoções*. Uma imagem psíquica não é apenas aquela que se assemelha com a coisa significada. Existem aquelas que não conseguimos identificar seja por incompletude, seja por não ser nada parecida como a sua causa ou nem mesmo indicar por representações coerentes a causa do seu aparecimento e, no entanto, a emoção acontece. A emoção é tomada pela representação, pelo *analogon*, seja ele material ou psíquico, identificado ou não, envolvendo a consciência em uma espécie de magia. Para Sartre, vivemos em um mundo repleto de signos, representações e figuras materiais, mas estamos a todo instante “ultrapassando” esses signos em direção a algo que não está presente em si mesmo,

Na experiência estética do sublime caímos nas profundezas do sem fundo, pois ao afetar a obra com os valores erógenos do desejo, da sacralidade, da guarda, da mortalidade, da fragilidade faz-se também um apelo de fé, de guardar esse sagrado, esse segredo, ali onde está em jogo o recalque, a repressão, o fetichismo no mais abismal do inconsciente. E, então, o que escavar nesse estranho espaço?

O arquivo como lugar

A posição radical de toda forma de presença é marcada por efeitos de retardamento e de algo que acontece fora do tempo. Para ler os rastros do inconsciente, descrevê-los, a linguagem da presença (fala) e/ou da ausência (escrita) se tornam inadequadas. Contudo, a linguagem compreende além da fala, os gestos, a pictografia e possibilita a inscrição em geral. Mesmo assim, a fenomenologia com seu discurso metafísico da presença são abalados. Derrida propõe a ideia de arquivo para decifrar um texto sem voz.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, o vocábulo “arquivo” abre outra perspectiva para a fala via impressão. Derrida mostra que em Freud essa ideia na qual a verdade se dá pela presença, pela voz, o “*hic nunc*” não pode

mas são fenômenos imaginados, irrealis e mágicos.

Ao se perguntar sobre as condições de possibilidade da emoção, Sartre age como um fenomenólogo que depois de colocar o mundo entre parênteses interrogará: “O que deve ser então uma consciência para que a emoção seja possível, talvez até para que seja necessária?”³⁹. Em todos esses casos, os caminhos são “sulcados” (como dito por Sartre), conduzindo ao objetivo determinado, isto é, criado por nós mesmos. É um mundo difícil que exige sempre a nossa atitude. Mas, quando esses caminhos se tornam muito difíceis ou quando não encontramos os sulcos traçados, a emoção acontece: a emoção é uma exigência de ação em um mundo no qual não sabemos como agir.

No capítulo dedicado a Husserl, na obra *A Imaginação*, Sartre radicaliza a posição husserliana ao renovar a concepção de imagem, pois não apenas o objeto imagem (foto, cartaz, caricatura...) é transcendente, mas também a imagem mental. As discussões ganham sentido ao diferenciarmos a matéria subjetiva (hilé) e o objeto (noema). No clássico exemplo da “árvore fora de nós”, Husserl mostra que a objetividade pode ser algo que se dá para a consciência e que não foi inventado pela consciência, a exemplo de um objeto

ser absorvida como situação privilegiada da verdade ou do logos. À ideia de arquivo se une a noção de impressão em três sentidos: de grafia ou escritura, de marca e de ideia vaga. Esses três sentidos se unem, pois a impressão freudiana faz a marca de inscrição aparecer e falar, mesmo nessa espécie de noção vaga.

Derrida fala da necessidade de se averiguar na palavra grega *arkhé*, os seus dois sentidos simultâneos de “origem” e “comando” para dizer que na passagem da natureza à história existe a lei (nomos). *Arkhé* designa o lugar de início e lugar onde se exerce a autoridade das leis, pois seriam os “arcontes” os primeiros guardiões que não só guardavam os arquivos, mas também tinham o poder de interpretá-los. Aquilo que impulsiona a criação de um arquivo é o desejo de memória, o desejo de guardar, salvaguardar, proteger e abrigar aquilo que já se foi. Assim o arquivo não poderia prescindir do lugar instituído para a guarda, assim como do suporte e da lei que suplementam essa guarda da memória. Mas, para que falar de uma instituição para a guarda da memória e ao mesmo tempo da necessidade de se resguardar uma lei de proteção?

Derrida insiste no sentido demandado pela

concreto no mundo ou também pode ser algo criado pela consciência, como uma imagem mental. Em geral falamos desse segundo caso, como “minha imagem”, como uma projeção interna. Na percepção o mundo existe independente da minha consciência, a fenomenologia nos ensina que devemos ver o mundo tal como ele é. Portanto, o psicologismo falha ao pensar o mundo como “nossa representação”, pois não tem sentido em falar em meu mundo é assim tal e tal ou mesmo em falar “minha imagem” do mundo. A fenomenologia ensina que a imagem, assim como a vivência psíquica (*Erlebnis*) deve ser visada como algo externo.

Husserl não descarta a vivência da consciência, mas entende que ela está sempre orientada para algo que não é ela mesma. Entende que a consciência é constituída mediante ato, sejam eles percepção, imaginação, volição e até as paixões. Denomina esses atos de *noesis* e aquilo que é visado, sejam eles um objeto concreto, uma imagem, um desejo, um sentimento, de *noema*. Assim o primeiro passo da fenomenologia é constatar que a consciência é sempre ato intencional visando um objeto. Mas, se a imagem não está no mundo real e não me pertence, onde ela está? Uma imagem existe? Sendo ela um irreal, de que modo o irreal existe?

noção de casa dos arcontes que eram os detentores do poder público, lugar onde se arquivavam os documentos oficiais. Para que um arquivo possa ser instituído é preciso lhe dar um lugar que pode ser um museu, um jornal, uma biblioteca, um tribunal. Esse lugar pode ser físico ou virtual, externo ou inscrito no próprio corpo, mas é sempre um lugar de impressão. Sendo instituída, a instituição arquivada também faz a passagem do privado para o público, que de forma alguma quer dizer passagem do secreto para o não-secreto, pois da mesma forma que se inscreve a lei, se inscreve o direito que a autoriza a dizer ou a não dizer sobre o que está arquivado, pois a lei é na sua essência uma autoridade. Com base nesse duplo sentido mantém-se o termo arquivo ainda nessa ordem de instituição e de conservação porque de um lado existe a guarda, a reserva e, de outro, a lei.

Os arquivos não podem prescindir desse cruzamento entre o *topos* e o *nomos*, isto é, de uma morada que marca a passagem do privado ao público na forma da proteção e da lei. Entretanto ainda há aquilo que Derrida chama de poder de *consignação* imprescindível aos arcontes no sentido que um arquivo reúne signos e, portanto, uma ciência que se movimenta no sentido do arquivamento, impressão,

Essas questões norteiam a discussão ontológica em torno da imagem. É preciso pensar sobre o estatuto da imagem e sobre o que essa imagem significa⁴⁰.

Nas obras dedicadas à teoria da imagem e ao imaginário o ponto central é a descrição da função “irrealizante” da consciência, a partir de uma postura favorável à fenomenologia de Husserl e da crítica às concepções de imagens da psicologia empírica e da filosofia desde Descartes, por isso, a grande questão proposta é sobre a análise do estatuto da imagem que teria gerado certa confusão entre “ser” e “existir”. Segundo Sartre, o objeto imaginário difere existencialmente do objeto percebido, e tal distinção encontra-se na forma intencional da consciência.

Em *O Imaginário*⁴¹ encontra-se uma teoria científica sobre a estrutura da imagem que tem como objetivo principal “descrever” a função irrealizante da consciência, ou seja, a imaginação e seu correlativo noemático, o imaginário. Inspirado pelo termo alemão *Bewusstsein* (consciência), Sartre propõe um método de investigação para uma fenomenologia da imagem que parte de algumas reflexões que possam garantir certezas sobre a imagem. Não iremos percorrer todo o

inscrição, reprodução, codificação e tradução de marcas. Um sentido que não estabelece o arquivo como guarda apenas de um registro passado, mas é um movimento para o futuro. Afinal, para que arquivar? Para que tanto tempo perdido com histórias já gastas?¹¹¹

Derrida lembra que resistiu à ideia freudiana de pulsão de destruição ou pulsão de morte em *O mal estar da civilização* e em *Além do princípio do prazer*¹¹². Entretanto, a pulsão de morte não é um princípio (como os definidos para o prazer e a realidade), mas é um impulso silencioso e destruidor de arquivo: a pulsão de morte é um mal de arquivo. A pulsão de morte é uma pulsão de destruição que leva não somente ao esquecimento, à aniquilação da memória como *anamnesis*, mas à erradicação daquilo que se chama *hipomnema* ou o suplemento, representante auxiliar da *mneme*: “Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hipómnema*, por outro. O arquivo é *hipomnésico*”¹¹³. O arquivo necessita assim de uma exterioridade, comandada por técnicas de repetição e consignação. Nesse sentido um arquivo tanto registra, guarda, quanto produz eventos em sua relação com o futuro.

caminho de Sartre⁴², mas apenas mostrar como ele amplia a noção de imagem em Husserl ao incluir a reflexão sobre a *imagem-signo*. Seu caminho é circular, vai da relação entre imagem mental e algumas imagens que utilizam de suporte físico, como retrato, quadro, caricatura, passando pela imitação ou representação executada por atores, desenhos esquemáticos, imagens em movimento, imagens hipnagógicas, imagens simbólicas retornando para a imagem mental⁴³.

Para Sartre quando produzo uma imagem mental, esse objeto-imagem é o objeto da minha consciência atual e posso descrevê-lo tal como ele aparece para mim. Mas a descrição da imagem requer outro ato da consciência: a reflexão. Assim, inicialmente, seu método é simples e seguro, ele irá produzir imagens, refletir sobre elas e descrevê-las. A partir da questão “o que é uma imagem?”, sua resposta se desmembra em quatro características que ele toma como certas:

Primeira característica: dizer que uma cadeira percebida está em minha percepção é um absurdo, pois a cadeira é um objeto transcendente, ela está fora, em “carne e osso” e assim dizemos que uma percepção é uma consciência direcionada para um objeto presente “aqui e agora”. E

Dito isso, fica impossível pensar em arquivo sem a ideia de *subjétel*¹¹⁴ e a relação deste com a psicanálise. O suporte como subjétel é o lugar das inscrições, de consignações que evocam o inconsciente. Essa palavra de difícil definição é resgatada por Derrida ao ler Artaud. Artaud não fala do *subjétel*, fala apenas do que “é chamado” desse modo:

Mas o outro aqui pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito. Talvez ainda não se saiba o que “se chama” assim de “subjétel”, a subjetividade do subjétel, ao mesmo tempo porque ele não constitui o objeto de nenhum saber e porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que receba seu nome. No instante em que nasce, em que ainda não é – e o desenho de Artaud situa esse ato de força – um subjétel chama e às vezes trai. É o que posso dizer para começar¹¹⁵.

Deve-se levar em conta esse chamamento e essa chamada. Um subjétel se chama. Que o subjétel *seja alguma coisa*, isso não é dado. Talvez ele antes se anuncie como *alguém*, e de preferência algum outro que pode trair. O subjétel é aquilo que é adaptado para receber um tema ou uma figura. Na pintura ele pode ser o que está

se imagino essa mesma cadeira? Posso dizer que essa imagem é uma cópia da cadeira real? Posso dizer que ela penetrou na minha consciência? Para Sartre uma cadeira imaginada pode se relacionar com uma cadeira existente, mas de modo diferente: posso em um ato imaginativo até “reencontrar” a cadeira percebida, analisar sua textura, sua forma, sua cor, mas efetivamente essa imagem não é a cadeira. Nos dois casos, a cadeira percebida ou cadeira imaginada precisou de um ato intencional relacional. Logo, “*a imagem não é mais do que uma relação*”⁴⁴, uma relação que chamamos de uma consciência enquanto ato de imaginar.

Segunda característica: tendo a certeza de que a imagem é uma consciência enquanto ato, Sartre passa a refletir sobre os elementos dessa *consciência-imagem*. Utiliza o exemplo do cubo: na percepção do cubo apreendemos seus lados sucessivamente, virando-o, percebendo alguns lados por vez. Dirá Sartre: “*o próprio da percepção é que o objeto só aparece como uma série de perfis, de projeções [...] a percepção do objeto é, pois, um fenômeno com uma infinidade de faces*”⁴⁵. Mas se imagino o cubo, “*penso nos seis lados e nos oito ângulos ao mesmo tempo*”⁴⁶. Ao que parece, no mundo da percepção todo objeto mantém

embaixo, dando suporte, como substância ou em cima como superfície, matéria de uma pintura ou escultura. O subjétil suporta a pintura, suporta a escultura, suporta o texto. Tela, madeira e papel permitem que a representação e significação possam ser.

Derrida se refere a um desenho que Artaud chama de “subjétil” e que é arrancado da folha. Uma carta, que deveria ter o subjétil, na verdade foi rasgada mostrando que o subjétil se retirou. Não existe, portanto nenhum subjétil enquanto tal. Artaud não apresenta o subjétil para restaurar uma unidade de sentido a algo que não se apresenta, mas o subjétil se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação. Ao colocar o subjétil numa carta como um desenho arrancado ao mesmo tempo em que pode ser chamado, o subjétil parece intraduzível.

Traduzir subjétil exige sair do limite, ir para fora da carta sem poder retornar, nascendo e morrendo ao mesmo tempo. No caso de Artaud ele não é nem sujeito e nem objeto. Ele é um fantasma que precisa ser arrancado para que outro nasça. Nesse sentido, é preciso que se arranque o corpo/ matéria para que o espírito nasça. É preciso morrer para que a

uma infinita relação com outros objetos no mundo, que por sua vez, também mantém relações entre si. Portanto há sempre infinitamente mais do que vemos e para compreender um objeto percebido devemos de certa forma limitar essas relações. Já na imaginação, diz Sartre, os diferentes elementos não mantêm nenhuma relação com o resto do mundo, quando muito algumas relações importantes no momento do pensar. Não se trata de uma menor intensidade, mas de síntese: *os objetos da percepção excedem constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele* ⁴⁷. Sartre chama a essa característica de *quase-observação*.

Terceira característica: se aplicarmos a radicalização da lei da intencionalidade da consciência, *toda consciência é consciência de alguma coisa*, diremos que a consciência imaginante transcende a si mesma em direção ao exterior, pois visa objetos que lhe são externos saindo de si mesma. Isso poderia gerar certa confusão entre mundo perceptivo e mundo imaginário e, no entanto, salvo alguns estados (ex. da alucinação e do sonho) sabemos diferenciar um objeto percebido de um objeto imaginado. Não seria o caso, então de refletirmos também sobre essa consciência que imagina? O que nos dá a

arte aconteça ou ainda é preciso fazer morrer o sujeito para que o ser humano nasça. Dito por Artaud: “*Assim, nada de boca! Nada de boca, nada de língua, nada de dentes, nada de laringe, nada de esôfago, nada de estômago, nada de ventre, nada de ânus. Reconstruirei o homem que sou*” ¹¹⁶. O subjétil é algo do indecível como um fantasma, nem vivo, nem morto. Ele não é nem um coisa, mas um chamado que designa alguma coisa que está por baixo (sub) e pode surgir do abismo ou mesmo da morte. Palavras, traços, imagens, representações surgem porque há o subjétil.

Quando se fala de arte, se fala dos suportes e também desse lugar sagrado que permite a guarda da obra, esse lugar arquivado. Todavia, esses suportes e esses lugares não são arte, mas sem eles não haveriam o transporte, a guarda, o movimento da representação. Não haveria essa dobra entre ausência e presença.

Derrida fala dos debaixo (*dessous*), e levanta a questão do apego e certa dobra trágica de separações impossíveis ou interditas, um afeto que motiva os desejos de apropriação num caráter misterioso oculto, clandestino e ao mesmo tempo de sacralização da obra não reproduzível, misto indecível de sacralizante-

certeza de que essa imagem é irreal e não real? Para Sartre o que permite que tenhamos a certeza se um objeto é percebido ou imaginado é a maneira como a consciência coloca este objeto. Sartre dirá “*toda consciência coloca seu objeto, mas cada uma à sua maneira.*”⁴⁸. Se a percepção coloca seu objeto como presente, a imaginação coloca seu objeto conforme quatro tipos: o objeto imaginado pode ser do tipo ausente ou existente em outra parte, inexistente ou neutralizar-se. Nos três primeiros tipos eu coloco o meu objeto, é posicional, como, por exemplo, imagino minha amiga de infância no grupo escolar, imagino meu ex-aluno que agora vive em Sidney, imagino Dionísio tomando vinho ao meu lado. De certa forma, sei o que imagino. O último tipo, a neutralização, corresponde a uma suspensão do ato, que pode inclusive acontecer também na percepção. Por exemplo, diz Sartre: se vejo um homem caminhando em minha direção. Pode ser que seja Pierre ou não, assim suspendo o julgamento⁴⁹. Contudo, em qualquer uma dessas maneiras postas pela imaginação, mesmo na tese da neutralização, que imagino uma coisa que não sei como posicionar-la, tenho a certeza de que essa imagem envolve certo nada. Sartre diz: “*por mais viva que seja uma imagem ela coloca seu objeto como não sendo*”⁵⁰.

dessacralizante:

*Esse apego nos amarra, um ligamento, uma obrigação; ou seja, a amarra, o afeto da amarra, nos afeta para que não nos desliguemos, que não nos separemos, que não aceitemos a reprodução, que nos separemos o mínimo possível do que na própria obra permanece inseparável do corpo único da obra, isto é, do seu debaixo, enquanto ele foi e permanece e guarda o rastro único, por vezes a assinatura, do corpo a corpo entre o artista e a obra no momento genético, no instante inaugural ou no processo, na história do que chamamos gênese ou, em linguagem teológica de criação, o momento da invenção propriamente poética*¹¹⁷.

A questão do arquivo é sem dúvida uma questão sobre o suporte, daquilo que Derrida chamou de *les dessous*. Em um encontro cuja temática era sobre “as artes do visível”¹¹⁸, Derrida elabora reflexões sobre o termo *les dessous*, traduzido por Marcelo Jacques de Moraes por “os debaixo”¹¹⁹, para falar do suporte das obras de arte em geral, aquilo que está por baixo e que nos chega da arte. Algo aconteceria, chegaria a nós por baixo, mas também há algo a mais como um excesso, que pode ser na linguagem de mercado, uma mais-valia que exige outros termos como transações, especulações em torno de um objeto de arte avaliado como raro. Raro, pois implica a rarefação, a não

Quarta característica da imagem: Sartre mais uma vez utiliza o argumento comparativo: *uma consciência perceptiva aparece como passividade. Ao contrário, uma a consciência imaginante se dá a si mesma como uma consciência imaginante, isto é, como espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem*⁵¹. Justamente pelo fato do objeto imaginado se dar como um Nada, a consciência imaginante é uma consciência de parte a parte, isto é totalmente desprovida de qualquer afetação e, portanto, absolutamente criadora.

Com essas quatro características Sartre pretendeu desfazer equívocos relacionados à imagem, que foram fortalecidos, pelo senso comum, por nosso hábito de pensar os objetos em termos de espaço. Ele chamou a isso de *ilusão da imanência*.

Mal da emoção

Além das críticas à psicanálise de Freud, Sartre percorre um caminho na qual reflete sobre as posições clássicas de alguns psicólogos: William James (1842-1910) separa as emoções em dois grupos de fenômenos: um, do lado fisiológico, do corpo e o outro, psicológico, da consciência. Assim ele explica o processo emotivo no qual, por exemplo, a causa da

reprodução, uma política de mercado de arte, de política da arte e de economia da arte.

Mal de arquivo

A noção de “impressão freudiana” concentra a inquietude psicanalítica em torno da interpretação dessa palavra “arquivo”, ficando apenas uma “impressão” desta. O vocábulo “impressão” pode ser pensado, primeiro, via o empirismo inglês: “*os conceitos de ‘impressão’ sensível e de cópia desempenham um papel capital na genealogia das ideias; e cópia de uma impressão não é já um tipo de arquivo?*”¹²⁰e, em segundo, na abordagem em torno da diferença conceitual de duas palavras de difícil tradução: *Verdrängung* e *Unterdrückung* que se referem diretamente às estruturas de arquivamento, como recalque e repressão:

Diferentemente do recalque (Verdrängung, refoulement, repression), que permanece inconsciente na sua operação e no seu resultado, a repressão (Unterdrückung, répression, suppression) opera aquilo que Freud chama uma ‘segunda censura’ – entre o consciente e o pré-consciente, ou ainda afeta o afeto, isto é, aquilo que não pode deixar-se recalcar (repress) no inconsciente, mas somente reprimir (suppress) e deslocar-

<p>tristeza seria uma manifestação fisiológica: “<i>estou triste porque choro</i>”. Já Henry Wallon (1879-1962) afirma que o psíquico é uma conduta ensinada, pois existe um aprendizado que parte desde o circuito primitivo na criança. A partir de Tâmara Dembo (1902-1993) ⁵², Sartre caminha para uma de suas intenções de busca de significação para emoção, já que segundo essa autora a emoção é um meio organizado para resolver um problema ou um obstáculo, tendo assim uma significação existencial.</p> <p>A intenção de significação para emoção considera um momento (mágico) em que a emoção pressupõe uma suspensão do mundo, um desligamento permitido pela tese da irrealidade da imagem. Portanto, devemos perguntar: Que mundo mágico é este? Como buscar a significação nessa abstração/suspensão do mundo dos utensílios? O que é significação para Sartre?</p> <p>Quando Sartre diz que a tarefa de uma fenomenologia das emoções é buscar a <i>significação</i> da emoção, deve-se entender que a linguagem, como ferramenta/instrumento, permite o uso do signo como “coisa”, mas isso não significa uma “coisificação” da emoção ou da consciência. Sartre propõe um novo</p>	<p><i>se para um outro afeto</i> ¹²¹.</p> <p>O afeto do pré-consciente se desloca para o consciente como outro afeto e nesse sentido, Derrida retorna para o valor da palavra “impressão” entre essas duas forças: “repressão” e “supressão”. Da palavra “arquivo” tem-se somente uma vaga noção, uma impressão, um sentimento instável e indefinido ou um conceito inadequado, disjunto entre essas duas forças, todavia necessário para a própria estrutura de arquivo: “<i>o discurso de Freud sobre o arquivo, e eis aqui a tese das teses, parece, portanto, dividido</i>” ¹²².</p> <p>O debaixo implica a inseparabilidade de todos os corpos da obra, incluindo o artista, o admirador, o colecionador, mas ao mesmo tempo, ele provoca a emancipação, a autonomia e, portanto, a separabilidade da obra. Uma emancipação, um desligamento subsiste fora de nós, que permite à obra sobreviver à nossa ausência e mesmo à nossa morte, pois o debaixo (assim como o arquivo) assegura à obra seus deslocamentos, sua passagem de mão em mão. Todavia essa solidez não deixa que a obra exponha sua fragilidade e mesmo sua destrutibilidade que justamente inflama esse afeto de reapropriação, como um efeito de rastro.</p>
---	--

<p>olhar para a teoria das emoções, um olhar que busca a significação da emoção pelo viés fenomenológico.</p> <p>Sartre compreende o signo desde já na forma clássica, isto é, como algo que está no lugar de outro, uma <i>representação</i> e por isso concorda plenamente com Freud nessa abordagem. A recusa de Sartre à psicanálise de Freud não se refere ao problema do signo nessas bases e sim ao fato de, desde essa obra que trata das emoções, ele entender que a teoria psicanalítica concebe a consciência como realização simbólica do desejo inconsciente e recalcado por um tipo de censura, resultando assim em dois problemas: 1) na separação entre significado e significante e 2) na necessidade de um processo de resgate do significante via técnicas apropriadas à semelhança de uma técnica de decifração da linguagem⁵³.</p> <p>O problema visto por Sartre nessas abordagens psicológicas sobre as emoções é que o psicólogo entende o estado psíquico como fato acidental, podendo inclusive dizer “fato psíquico”. Para Sartre a emoção não é um fato, mas é um fenômeno e assim ele acusa os psicólogos de não se preocuparem com a significação da emoção, atuando à maneira de um</p>	<p>A psicanálise freudiana implica contradições, tensões e aporias sendo tão perturbadora como a própria noção de arquivo: <i>“a perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo... É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde”</i>¹²³.</p> <p>Em <i>Mal de arquivo: uma impressão freudiana</i> mantém-se a preocupação derridiana em torno do problema da escrita, em uma proposta que compreende a linguagem através da procura de rastro que estaria no lugar de um significante originário. Com a noção de arquivo pode-se desconstruir a unidade de presença, como lugar central do sujeito e da exterioridade do objeto na revelação da verdade. O arquivo mantém a inscrição do sujeito, da escrita do sujeito, mesmo que ele morra. Se a escritura fonética está limitada a um espaço e tempo, o arquivo permite o resgate de um significante passado em um sistema de signos. Afinal o significado desde sempre sofre desse mal do signo: ele é em sua própria condição de ser e existir, anacrônico.</p> <p>Existe uma relação entre vida e morte no rastro ou uma relação entre presença e ausência que também permite pensar o</p>
---	--

físico que apenas constata: isso é. Para Sartre a tarefa da fenomenologia é buscar a significação da emoção, justamente porque a emoção é na medida em que ela significa.

Sartre entende “significar” como o ato que acontece na relação do ser humano com o mundo. A árvore que vejo pela janela só ganha certo significado (bonita, triste, alta) por mim: “*significar é indicar outra coisa; e indicá-la de tal modo que, ao desenvolver a significação, se encontrará precisamente seu significado*”⁵⁴. Somente o ser humano pode determinar os significados e as relações das coisas no mundo, mas essas significações acontecem não apenas em estados de consciência reflexiva, mas, sobretudo, nos estados emotivos.

A fenomenologia das emoções se volta para a consciência irrefletida da emoção porque considera que todo e qualquer fenômeno é significativo, independente da consciência que se dirige a ele ser reflexiva ou não. Além disso, um fenômeno não pode ser considerado de forma isolada, mas numa remissão a outros fenômenos que se ligam em situações determinadas. A consciência emotiva organiza o mundo fenomenal para assim lidar com as dificuldades do

signo nessa universalização, já que não se estabelece limites para o processo da *différance*, para esse movimento à alteridade que caracteriza o signo na sua representação. Esse movimento é também a obsessão do arqueólogo por aquilo que se esconde no recalque, aquilo que está no arquivo e nesse sentido a obra de Jensen, Gradiva, fornece a metáfora para ilustrar as promessas do arquivo. Talvez Freud quisesse exibir uma marca mais arcaica, uma marca distinta de todas as outras, mas isso suporia a memória e o arquivo no *subjétel* das escavações.¹²⁴. Entretanto, se o *trait* (traço) é uma marca que permite uma recuperação e uma leitura, o *trace* (rastros) é um vestígio, uma ausência irreduzível na presença que marca a inexistência de uma origem e, ao mesmo tempo, a possibilidade de representação daquilo que foi escavado.

Portanto, é preciso que se fale de memória e de arquivo, da história dos textos arquivados, das ideias, das conquistas políticas, da história do ser humano e dos percalços. É preciso que se fale das emoções que desencadearam guerras. Das emoções que foram manipuladas e só o futuro poderá escavar. Derrida nos fala da história das ideias ou da cultura, da história da religião e do projeto institucional e científico que se chama

<p> mundo. Ao elaborar o esboço das emoções e, em seguida, escrever sobre uma teoria das imagens, Sartre talvez tivesse em mente um caminho para a compreensão do ser humano, suas paixões, seus signos, em uma totalidade do ser-no-mundo. A promessa sartriana Sartre apresenta assim já no <i>Esboço para uma teoria das Emoções</i> a proposta na qual a psicanálise existencial deve ser a busca dessa significação da emoção, sendo essa a tarefa possível através da fenomenologia de Husserl, no cruzamento que este faz entre lógica e psicologia, entre fenomenologia pura e psicologia fenomenológica. Para ser mais exata, cito: “<i>As diversas disciplinas da psicologia fenomenológica são regressivas [...] as da disciplina fenomenológica pura, ao contrário, são progressivas</i>”⁵⁵. A inquietação em torno da necessidade de uma teoria das emoções permanece em Sartre e este posteriormente promete o método progressivo-regressivo capaz de dar conta de uma psicanálise fenomenológica existencial. </p>	<p> psicanálise. Tudo se integra pelo bem e pelo mal naquilo que se chama impressão. Mas pode ser que a impressão se apague ou que ela se rasure seja por recalque seja por repressão. Três promessas derridianas Três teses e três promessas demonstram que a psicanálise formaliza as condições do mal de arquivo. Na primeira tese há um desejo se retornar à origem (<i>arkhé</i>), uma saudade de casa. Na segunda, o arquivo é uma pulsão de morte, de agressão e de destruição por seu próprio processo de se reduzir às cinzas e ao espectro como fenômeno de crença. Na terceira, há certa ideia de democracia na retomada da igualdade e liberdade pelos irmãos. Após o retorno ao parricídio recalçado e reprimido do pai morto, os herdeiros e irmãos psicanalistas se unirão como um só homem¹²⁵. </p>
---	---

CENA III: EMOÇÃO, EXPRESSÃO E LITERATURA

Escrever é doar. É por aí que ele (o escritor) assume e salva o que há de inaceitável em sua situação de parasita de uma sociedade laboriosa: é por aí também que toma consciência dessa liberdade absoluta e dessa gratuidade que caracterizam a criação literária¹⁸⁵.

A morte passeia entre as letras. Escrever, o que se denomina escrever, supõe o acesso ao espírito pela coragem de perder a vida, de morrer para a natureza¹⁸⁶.

Citar antes de começar pode ser uma capitalização. Citar antes de começar pode ser uma antecipação. Citar antes de começar pode ser fazer uso da epígrafe como registro introdutório. Citar antes de começar pode ser uma lei que estando fora do texto, diz o que será conservado dentro. Citar antes de começar pode ser um epitáfio que homenageia um morto. Citar antes de começar pode ser apropriar-se, roubar a palavra do outro. Enfim, citar antes de começar pode ser dar o tom¹⁸⁷, palavras que ressoam marcando a nota principal da música que se seguirá. As citações que encabeçam essa cena são instâncias preliminares, um *arsis* antes da *thesis*.

A epígrafe (nomeada citação) conserva aquilo que, feito para estar no meio do arquivo, está fora, violentando assim a regra, a própria instituição textual. Quando não se sabe por onde começar, as citações funcionam como junções elípticas de intenções roubadas de outro e que darão o clima antes das cortinas se abrirem para a cena.

Blanchot nos lembra que o trabalho literário começa pela ausência pura, a ausência de qualquer presença. Flaubert sonhou com o livro puro: “esse livro sobre nada”. “Nada” querer-dizer é entrar no jogo da *différance*, é insistir nas elipses conjugadas do texto do outro, fazer colagens, rasurar, um jogo da *différance* no qual nenhuma palavra, letra ou nenhum enunciado possa comandar ou sintetizar um entendimento.

Artaud iniciou na literatura escrevendo livros dizendo que não poderia escrever nada. Nessa situação de vazio literário, a ausência é a profundidade necessária para a

¹⁸⁵ SARTRE, J-P. **O que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p.85.

¹⁸⁶ DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002, p. 63.

¹⁸⁷ DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**, Trad. Cláudia de Moraes Rego, Relume Dumará, Relume Dumará, 2001, p.17.

possibilidade de escrever e a inspiração literária talvez possa vir de um sopro, pois escrever é apropriar-se da palavra soprada junto ao corpo: “*Artaud sabia que toda palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente roubada*”¹⁸⁸. Soprada é assim, furtada. O roubo de uma palavra, de um texto, de um rastro. Rouba-se algo que ganhou um sentido ou um valor, senão não seria roubo (essa é a teoria do roubo). É da ordem da essência do roubo certa apropriação. Todos sabem o que é um roubo e o que é uma apropriação, mas o roubo da palavra é diferente, pois confunde a possibilidade do roubo com o próprio ato de escrever ou do fazer literário.

Soprada, também pode ser inspirada por outra voz. A inspiração também é um drama do roubo. Há um ponto invisível que possibilita o movimento da diferença e a interrupção que assegura a indispensável conexão entre o texto escrito e o intérprete já despojado daquilo que recebe. O teatro de Artaud tentou essa possibilidade de um ponto no qual o corpo se conflagrasse em uma cena teatral obedecendo às ordens de um texto estranho: “*Para isso era necessário, com um único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro.*”¹⁸⁹. A inspiração como força de um vazio, turbilhão de sopro de um soprador que sopra, expira e inspira. O ar no movimento de “*revenge*”, retorna, reaparece, ressurgue.

Nesse início de conversa, visivelmente subtraindo a palavra do outro (seja ele Artaud, Blanchot, Derrida ou Sartre), a consciência se move como um turbilhão. Diante da folha em branco (ou da tela do Word) a mente divaga sobre o tema e a força da significação pede o auxílio dos instrumentos: Ah! Como seria bom se meus dedos batessem nas teclas como que guiados por um improviso musical. A tela pede, o tema pede e, no entanto, nada sai. Nada. Então *por que* escrever? *Que é* escrever? *Para quem* se escreve? *Que é* literatura? Essas questões (colocadas por Sartre e por Derrida) deslocam o objeto, pois são questões nas quais não se investiga apenas o objeto literário, mas a própria formulação das perguntas em sua intencionalidade presumida de certo saber.

Derrida e Sartre, leitores de Mallarmé, Blanchot e Artaud percebem que escrever é se deixar conduzir pelo nada, submeter-se ao acaso das palavras. Talvez, porque o ato de escrever seja similar ao jogo de dados mallarmeano. Como um naufrago

¹⁸⁸ DERRIDA, J. **A palavra soprada** in **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Editora Perspectiva, 2002, p.116.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

que sucumbe à tempestade, o caminho da escrita literária é o deserto que nos separa do outro por um “mar de areia”, mas, por um lado, lembrando Sartre, bons romances se tornam bastante semelhantes aos fenômenos naturais, podemos esquecer que eles têm um autor, aceitá-los como pedras ou árvores, porque eles estão lá, porque eles existem¹⁹⁰, por outro lado, lembrando Derrida, é preciso que se questione a ausência porque esta é a alma da pergunta¹⁹¹ que impulsiona o ato de escrever e antecipa a experiência da morte.

Nesse sentido, a literatura entra como uma personagem que permite a peripécia nas cenas seguintes em torno da emoção e sua expressão literária, pois de que maneira a literatura sendo um texto escrito e ficcional poderia causar a emoção? A literatura nos traz o reconhecimento das lacunas, dos espaços e dos silêncios do texto revelando (talvez) o caminho para se pensar o fenômeno da ausência e da morte na vida psíquica.

Que é isto, literatura?

Que é isto, literatura? Esse título soa como uma presunção. Primeiro, porque carrega, desde já, uma teleologia de definição prévia do objeto, assim como do seu objetivo. Segundo porque toda formulação que se abre com a formulação “o que é” já pressupõe um compromisso com a verdade, nesse caso uma verdade literária. Derrida no texto *La Double Séance* denuncia as questões que começam com as palavras “*qu’est-ce*”. “*Qu’est-ce que la littérature?*” encontrará sempre um vértice ENTRE a literatura e a questão da verdade ou aquilo que é preciso responder diante de qualquer questão “o que é”. Essa questão deverá ser recebida como uma citação na qual se deixa solicitar o lugar do objeto sob uma inquisição de uma autoridade presumida. O lugar de interesse entre literatura e verdade formaria, portanto um ângulo, uma dobra, um *pli*.

A expressão “*Que é*” implica uma relação com a significação de verdade *porque* todas as determinações metafísicas são *mais ou menos* inseparáveis de uma instância do *logos* como lugar da verdade. Nesse *logos* nunca foi rompido o laço originário com a *phoné*, pois a instância do *logos* estaria imediatamente próxima daquilo que tem relação com o sentido na fala. A *phoné* seria a primeira significação natural e universal daquilo que chamamos linguagem falada em detrimento de uma

¹⁹⁰ SARTRE, J-P. **Situations I**, Editions Gallimard, Paris, 1968, p.7

¹⁹¹ DERRIDA, J. **A diferença** in **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães. Papyrus Editora, 1991, p. 59.

linguagem escrita delegada a um segundo plano. Derrida subtrai da escrita essa desvalorização que lhe foi feita na tradição filosófica em nome da presença viva da fala.

Em “*Que é a Literatura?*” Sartre critica o ideal de literatura pura que por vezes foi exigido e se mostra convicto de que já não era mais tempo de descrever nem de narrar em um estilo literário isento de opinião e de posição. O pós-guerra mostra a necessidade de uma literatura contaminada, impura, uma literatura engajada, uma espécie de prosa literária ou filosofia poética. Sartre fala, por exemplo, da escrita que mescla romance e reportagem, como na biografia de Jean Genet. Há um pensamento em favor da escrita híbrida em Sartre ou pelo menos um louvor de uma escrita híbrida que é, ao mesmo tempo, uma desconstrução das formas puras: nem literatura pura, nem filosofia pura. Por várias vezes seus textos pretendem conciliar uma visão de arte e uma crítica social. Até mesmo em *Ser e Nada*, obra classificada na categoria filosófica, ele questiona se os problemas podem ser resolvidos com uma reflexão pura ou mesmo se é possível uma reflexão isenta de pressupostos ou isenta de uma sensibilidade estética. Quando na segunda parte de *O Ser e o Nada* Sartre aborda a temporalidade original e psíquica através da reflexão, ele explica que a reflexão impura transcende a reflexão pura indo além de suas pretensões como é o caso da experiência dos pintores: assim com a forma é cor e luz ao mesmo tempo, a qualidade do ser é todo o ser¹⁹². A beleza é transcendência, pois é a realização e idealidade do mundo via imaginação, ou seja, via a irrealidade¹⁹³.

Estar contaminado por temas e rastros alheios faz parte da criação. Portanto, Sartre questiona a “realidade humana” na criação de uma obra. Seria o ser humano esse ser criador por natureza? Quando Sartre diz que: “*somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço do céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem*”¹⁹⁴, ele não quer dizer que é o ser humano que cria o ser ou o sentido do ser, mas ele apenas o detecta. Há um paradoxo nesse movimento próprio de detecção da realidade humana porque, para nos sentirmos plenos, nós doamos significados às coisas e ao mundo, fazendo com que o objeto exista para mim. Nesse sentido, criar é determinar. Essa é uma forma de nos tornarmos necessários ao objeto e conseguimos realizar também o desejo de fugir da liberdade imprevisível. Todavia, esse desejo de fuga da

¹⁹² SARTRE, J-P. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, 1997, p. 250.

¹⁹³ Ibid. p. 258.

¹⁹⁴ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 34.

liberdade não é possível, pois nenhum significado esgota o objeto percebido. Sempre há mais doações e significados porque faz parte da realidade humana lidar com a polissemia do mundo¹⁹⁵.

Sartre não foi o primeiro a pensar sobre a questão “O que é a literatura?”¹⁹⁶ (talvez Platão, em *Fedro*, tenha sido o pioneiro a falar sobre a escrita). Mas já de início, Sartre pensa a literatura por um desvio ao elaborar reflexões sobre o “Por que escrever?” e “Para quem se escreve?”. Desistência ao título principal? Derrida talvez dissesse “um deslocamento”. Sartre pensa o ato de escrever na sua dupla função de “fuga” e “conquista”¹⁹⁷, portanto, ele já prenuncia uma postura de “negação” e “superação” no exercício de escrever, mas também à questão da titularidade, pela própria impossibilidade de respondê-la. Derrida também questionou a presunção de tal resposta em *A dupla sessão*¹⁹⁸, em que fala sobre a escrita literária, o livro, a titularidade de um texto e a mimese.

Uma história da significação no domínio da língua escrita é contada em *Filebo*. Derrida articula Platão e Mallarmé observando quatro facetas sobre o livro: em primeiro lugar, o livro é um diálogo ou uma dialética. Entretanto, o livro é uma instância do discurso que permanece mudo, interno e imóvel. Nisso, há uma comparação do livro com a alma, na leitura solitária em que o discurso é internalizado. É um diálogo sem som falado, pois, o que acontece quando lemos? De acordo com o raciocínio do *Filebo*, uma leitura é acompanhada de *doxa*, a opinião com base em um sentimento ou avaliação que surge espontaneamente dentro de mim e diz respeito a um aspecto ou aparência de verdade, antes de qualquer comunicação ou discurso. Na medida em que ofereço essa *doxa* em voz alta, dirigindo-a para um presente interlocutor, ela torna-se discurso (*logos*). Todavia pode acontecer de eu não ter um parceiro ouvinte e sozinho conversar comigo mesmo, abordando um discurso, um tema, uma opinião em uma espécie de troca interior. Na leitura solitária, a voz é silenciosa e privada. É uma voz em branco amputada do órgão vocal. Mas mesmo assim, silenciosa e solitariamente, a leitura não se isenta dessa categoria dialogal. A leitura silenciosa proporciona o diálogo da alma com ela mesma em murmúrios. O diálogo sem voz é possível porque “o livro é o outro” sem voz.

¹⁹⁵ Cf. cena I desta tese: **As heranças de Husserl: sobre a teoria da significação.**

¹⁹⁶ Cf. nesta cena: **A escrita literária como suplemento perigoso:** Derrida explica que o termo literatura é recente

¹⁹⁷ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 33.

¹⁹⁸ DERRIDA, J. **La Dissémination.** Paris: Seuil, 1972.

Em segundo lugar, a verdade do livro é decidida, com base no diálogo estabelecido. O livro dentro da alma é um volume psíquico que pode ser verdadeiro ou falso de acordo com o escritor em nós. Através do recurso à verdade “daquilo que é”, sempre se pode decidir se a escrita é ou não verdade, se ela está em conformidade ou em “oposição” à verdade. Quando o escritor copia para o livro um discurso que já ocorreu e se presume estar em relação de verdade (similaridade) ou falsidade (dissimilaridade) com coisas em si, ele reproduz, imita o discurso vivo do qual foi testemunha. Todavia, o espaço de escrita não vale nada em si mesmo, pois sua verdade ou falsidade declara-se no momento em que o escritor transcreve um discurso interior e esse discurso ganha o espaço do diálogo.

Em terceiro lugar, um livro não é nem bom nem mau, mas sendo uma escrita, em geral é interpretado como uma imitação, uma cópia o que pode comprometer o lugar do poeta, como aquele que faz uso da forma mimética. E aí se pergunta: literatura é mimese? Toda a história da interpretação das artes das letras se desenrola dentro do conceito de mimese, mantendo o discurso platônico de condenação da escrita como imitação. O elemento do livro assim caracterizado como imitação é a imagem em geral, o ícone ou fantasma que se impõe no campo do imaginário. Se Sócrates/Platão relaciona o livro com a alma em um solilóquio mudo é porque estes são imagem ou semelhança do outro. A questão da mimese se impõe como um retrazo (*re-trait*) porque o livro imita a alma e alma imita o livro, no sentido representativo, imitativo e pictural, se redobrando e se duplicando. Da mesma forma, a fala e a escrita são espelhos um do outro, em uma correspondência já dita desde Aristóteles: “*os sons emitidos pela voz são os símbolos da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz*”¹⁹⁹.

Por fim, em quarto lugar, há uma reflexão sobre o título. Não se pode fazer um fechamento à questão título, mas antes é preciso resistir ao título como quem resiste à *clôture*. Derrida em *A dupla sessão* reflete sobre a titularidade partindo dessa questão: *Que é isto, a literatura?* Esse título é como a cabeça de um corpo que carregaria um oráculo, uma verdade já destinada. Derrida busca em Mallarmé o pensar sobre o título (cabeça) e sobre o texto (corpo). Mallarmé descreve o valor suspensivo do título ou, mais precisamente, do espaço vazio que marca o título para fora no topo da página. Por exemplo, um texto sem título é um corpo sem “cabeça”, pois as palavras ficam no ar,

¹⁹⁹ARISTÓTELES. **Da Interpretação**, I, 16 a apud Derrida **Gramatologia**, Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.13.

sem o chefe cabeça o texto é desgovernado. Essa resistência à autoridade e à presunção do título seria uma decapitação e também uma resistência ao preenchimento dos espaços em branco por significações.

Em *A dupla sessão*, a literatura é submetida a uma inquisição, em uma dupla sessão, formando um ângulo *entre* a literatura e a questão da verdade. O “entre” não é uma relação binária, mas é uma dobra (*pli*) ou uma espécie de dobradiça (*charnière*) que assegura um movimento que nos permite aberturas. No gesto da *différance*, algumas aberturas seguem no diferir: diferindo... mantendo... demorando... escapando... retornando... Assim, é preciso que se abra o livro. As páginas como dobradiças formam ângulos, em um fechar e abrir que nos permite articulações temáticas.

A primeira abertura, aqui proposta, trata de uma dobra da literatura com a filosofia e viria de uma inspiração heideggeriana. Heidegger, no seu famoso ensaio “*Que é isto, a filosofia?*” elabora um pensamento acerca da herança tradicional em torno da associação da filosofia à *ratio*. Ao pensar sobre a estreita ligação entre filosofia e pensamento ocidental racional, ele mira justamente o escape a esse laço. Para Heidegger a história da filosofia ergueu-se nos mesmos termos da história do ocidente, isto é, uma história da razão. Assim, para tentar escapar da *ratio*, ele recorre a André Gide e à literatura: ele pensa a questão “que é a filosofia?” por uma vertente literária. Esse deslocamento operado por Heidegger seria uma estratégia desconstrucionista?

Em “*O que é filosofia?*”, Heidegger nos diz que os sentimentos foram absorvidos pela ciência e até pela filosofia como algo irracional. Mas para refletir sobre a questão “O que é filosofia?” devemos manter uma posição que permita à filosofia “nos tocar” em nosso ser, transformando assim a filosofia em um objeto emocional e sentimental. Ao deslocar a discussão da filosofia para a literatura, Heidegger mostra a proximidade em relação àquilo que a filosofia deveria perseguir por sua essência ou a sua verdade. Mesmo que em *Gramatologia*, Derrida nos lembre que de fato “*todas as determinações metafísicas da verdade, e até mesmo a que nos recorda Heidegger para além da onto-teologia metafísica, são mais ou menos inseparáveis da instância do logos*”²⁰⁰, não se pode concordar com tal posição a respeito de Heidegger. Pois este parte justamente da crítica a esse *logos* como o ideal de verdade: “*talvez seja preciso*

²⁰⁰DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 13.

abandonar essa “racionalidade” e todas as significações que brotam desse logos, em especial a significação de verdade” ²⁰¹.

Toda a tradição metafísica pensou a escritura como derivada da fala, em termos de verdade e mimese, pois a escrita foi vista como imitação da voz que, por sua vez, espelha a alma. Nesse sentido há um paradoxo através do qual foi construída a palavra de Deus, uma vez que a escritura natural e universal, a escritura inteligível e atemporal recebe esse nome por metáfora. Já a escritura sensível e finita é pensada ao lado da cultura, da técnica e do artifício, procedimento humano, em uma cultura finita. Portanto, entender a escritura como metáfora para a palavra de Deus é pensar que haveria uma escritura boa (de Deus) e uma má (dos seres humanos).

Mas isso vale para a literatura? Isso vale para a escrita que tem seu lugar na ficção? Isso vale para aquilo que tem por característica a ausência da fala? As palavras de Gide evocadas por Heidegger: *“Com belos sentimentos faz-se a má literatura”* (*“C’est avec les beaux sentiments que l’on fait la mauvaise littérature”*)²⁰², nos permite perguntar sobre o fazer literário, sobre a ação de escrever e até mesmo sobre certa função na literatura. Poderíamos falar de “literaturas” assim como de “filosofias”, mas a própria questão heideggeriana indica a busca de uma universalidade ou algo comum que englobe as filosofias. Assim também, ao que parece, a história da literatura buscou algo comum que a identificasse: uma essência ou um sentido.

Em uma entrevista de Jacques Derrida, intitulada *“Essa estranha instituição chamada literatura”*, o termo literatura é analisado em seu princípio e nas mudanças que o acompanharam: *“Dito isso, mesmo se um fenômeno nomeado “literatura” apareceu historicamente na Europa, nessa ou naquela data, isso não significa que seja possível identificar o objeto literário de forma rigorosa. Não quer dizer que haja uma essência literária. Quer dizer até o contrario”* ²⁰³. A essência literária é não ter essência.

Na literatura há uma liberdade ficcional do poder “dizer tudo” que poderia ser analisado tanto como falta de essência, quanto falta de compromisso com a verdade. Mas então, o que dizer das narrativas históricas, das biografias: isto é ou não literatura? A tradição filosófica diz que os sentimentos são da ordem do irracional e não pertencem à filosofia, inscrevendo-se, portanto, na literatura, nas artes, na loucura, em suma na

²⁰¹ Ibid., p. 13

²⁰² HEIDEGGER, M. **Que é isto – a filosofia?** Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1973, p.211

²⁰³ DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida.** Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.58.

ficção e na irrealidade. A literatura, assim como as artes, guardaria o próprio lugar das emoções e dos sentimentos. Essa acepção dada à filosofia contrapondo-a à literatura não agradava a Heidegger, justamente por esse posicionamento dos sentimentos, como motor da literatura, e da razão, como motor da filosofia.

As palavras de André Gide, “*Com belos sentimentos faz-se a má literatura*”, nos remetem às emoções tão estudadas atualmente na perspectiva social, pois, afinal não são os maus sentimentos como vingança, ciúme, ódio que levam, por exemplo, o personagem a cometer um crime? Não são eles que fariam a boa literatura? Quando André Gide, no seu texto sobre Dostoievski, nos fala que “*com os belos sentimentos faz-se a má literatura*”, não significa que uma boa literatura ou talvez - considerando a intenção de uma verdade literária - a essência literária aconteça em textos recheados de maus ou feios sentimentos. Não é simplesmente invertendo os termos da afirmação de Gide que chegaremos à proposta de interrogação sobre “*o que seria a boa literatura?*”. À Gide interessava a literatura de transgressão, isto é, uma literatura à margem das normas sociais e das convenções. Uma literatura *outsider*. Para Gide, é na transgressão marginal que a literatura se mostra em seu pleno fazer literário. Isso interessa a Derrida: essa falta de regras institucionais, nessa estranha instituição sem instituição, pois, ao pensar sobre a instituição literária, ele vai além e eleva-se ao que não há, isto é, a literatura como potência da linguagem, como paixão e promessa.

Paixão e promessa. Essa estranha “instituição sem instituição” nos leva a pensar sobre o termo alemão *Aufhebung*. O termo *Aufhebung* é um substantivo derivado do verbo *Aufheben* que quer dizer, negar, conservar e elevar. No texto de Derrida, “*O poço e a pirâmide: introdução à semiologia de Hegel*” a intenção principal era mostrar o conceito hegeliano de signo e, assim, o termo foi traduzido para o francês como *relève* mantendo a ambiguidade do termo como possibilidade ideal de significação, isto é, aquilo que é conservado e elevado.

A segunda abertura vem como um chamado da psicanálise. Parece que, assim como a filosofia atrai a literatura, esta atrai a psicanálise, numa tríade que foi explorada por Derrida. Quando André Gide, no seu texto sobre Dostoievski, nos fala que “*com os belos sentimentos faz-se a má literatura*”, parece que essa maravilhosa instância ficcional do “poder dizer tudo” está recheada de maus sentimentos que podem colocar o ser humano diante de si mesmo.

A psicanálise parece ser atraída por esse sentimento comum que faria a “boa” literatura. Talvez porque, ao que parece quase ninguém busca a terapia psicanalítica porque está feliz, produtivo, de bem com vida ou vivendo os “melhores” dos sentimentos. Talvez porque os maus sentimentos sejam o melhor caminho para a compreensão do ser humano ou da condição humana. Talvez porque aquele que se diz de bem com a vida, não seja de fato essencialmente humano, mas alguém que representa o seu papel social de agradabilidade, de amor ao próximo, das relações politicamente corretas. Heidegger diria: indivíduos da vida inautêntica, pois o autêntico é aquele que sofre e suporta. Suporta a sua dor e a do outro, pois o sofrer é atravessado pela alteridade, mas não como uma com-paixão representada, mas com-partilhando a dor universal do humano. É a dor, o sofrimento e a angústia heideggeriana que nos leva a ficar frente a frente com a existência e a autenticidade.

Portanto, não é por ingenuidade que Derrida escolhe falar (e não comentar) *com* a literatura de Artaud. Falar com Artaud, não é fazer um comentário, pois afinal o que é um comentário? A questão que permeia esse escrito de Derrida parece ser mais uma pergunta, no estilo desconstrucionista análogo ao que Heidegger propõe ao perguntar: “o que é isto, a filosofia?” deslocando para a literatura. Ao perguntar sobre o ato de comentar uma obra literária, ele faz a dobra (*pli*) entre dois temas: o literário (crítico) e o psicológico (clínico). Para além de dois trajetos, todo diálogo pretende uma direção comum, a saber, uma mesma origem e um mesmo horizonte. Os pensadores contemporâneos citados por Derrida (Foucault, Laplanche e Blanchot) denotam certa tríade indissolúvel (filosofia, psicanálise e literatura) que trilham um caminho comum e passível de um diálogo profícuo em uma espécie de enigma da conjunção entre a crítica e a clínica. Então perguntamos: seria a literatura a via mestra entre esses discursos, o clínico e o crítico? Haveria uma palavra que pudesse em um único e simples gesto falar da loucura e da obra?

A experiência proporcionada pela literatura ou a experiência do inexperienciável do outro pode ser associada a uma sessão psicanalítica ou mesmo uma experiência metafísica, mantendo a ideia do preservar de experiências que são ao mesmo tempo atravessadas em uma suprassunção. O termo alemão *Aufhebung*, ou *relève* como traduzido por Derrida, mostra essa relação, pois é justamente nesse “relevamento” dialético que é possível mover-se no âmbito da coisa mesma, negando, conservando e se erguendo. Ao pensarmos o texto literário como uma corrente num movimento de disseminação, encontramos uma rede que constantemente frustra o

desejo de “se chegar ao ponto”. De acordo com a desconstrução o movimento do desejo, em vez de se realizar, recusa-se a parar ou recusa-se a uma totalização finita. O desejo é a paixão inútil descrita por Sartre, paixão que não suporta os determinismos, principalmente na arte, pois, embora a liberdade esteja condenada a essa angústia da incerteza, é justamente essa inabilidade de fazerem as coisas colidirem, essa indeterminação é que fazem a arte.

Tal indeterminação é que permite abordar a arte literária de diferentes pontos de vista e assim percorrer em pelo menos dois caminhos: pode-se perder a concentração e cair em um labirinto ou pode-se deixar levar pela errância. Mais do que um relacionamento entre filosofia, literatura e psicanálise ou mesmo da ideia de temas comuns a esses três domínios, diremos que: seja lá de qual domínio se parta nos perdemos em autores. Heidegger nos leva a Gide. Derrida nos leva a Foucault, Laplanche, Blanchot, Artaud e Mallarmé. Sartre nos leva também a Mallarmé, Artaud, Blanchot e mais Flaubert e Genet. Mas, suponhamos que encontremos um caminho (método) mais adequado para responder a questão sobre a literatura. Se assim for, permaneceremos fora da literatura e, no entanto, é preciso *permanecer (demeure)* na literatura. Permanecer no âmbito da literatura, demorarmo-nos nela. O caminho deve ser tal que aquilo do que trata a literatura nos toque (*nous touche*) em nosso ser.

A terceira abertura é sobre o papel da imaginação na escrita, principalmente na escrita literária. Derrida mostra que a semiologia hegeliana é uma parte da sua teoria da imaginação ou uma fantasiologia: “A *immediatez sensível permanecendo unilateralmente subjetiva, o momento da inteligência deve por *Aufhebung*, elevantar-se e conservar essa interioridade para ser em si na sua própria exterioridade. Nesse movimento da representação, a inteligência recorda a si mesma, tornando-se objetiva* ²⁰⁴. O que permite a passagem da intuição subjetiva à objetivação ou conceito é a imaginação.

O papel da imaginação na escrita, principalmente na escrita literária (se é possível fazer essa distinção nesse caso) é inegável, pois *Aufhebung* é também o movimento da escrita: “O signo está incluído aí segundo a estrutura e o movimento da *Aufhebung*, pelo qual o espírito, elevando-se acima da natureza na qual mergulhara, suprimindo-a e retendo ao mesmo tempo, sublimando-a a si mesmo por si mesmo, como

²⁰⁴ DERRIDA, J. **O poço e a pirâmide: introdução à semiologia de Hegel** in **Margens da Filosofia**, Papyrus Editora. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães, 1991, p. 113.

tal”²⁰⁵. Esse “como tal” é objeto da psicologia e, portanto, a metáfora do poço e da pirâmide é exemplar, como bem denota Derrida ao citar Kant: “*a arte oculta nas profundezas da alma humana*”²⁰⁶. A imagem do poço da noite, silencioso como a morte é o lugar do inconsciente que via imaginação se ergue à pirâmide (signo).

Sartre, como se sabe, escreveu sobre a imagem e o imaginário valendo-se das artes em geral e da literatura. Especialmente no ensaio sobre a literatura, ele pensa sobre o ato de escrever como um movimento similar ao proposto pelo termo alemão *Aufhebung*, porque a síntese que responderia a pergunta título do ensaio não se conclui, ela fica em *sursis* num demorar mágico da imaginação. Conforme o estilo ensaístico de Sartre essa demora parece coincidir com uma passagem da *Fenomenologia do Espírito*. Após uma reflexão sobre a morte, Hegel explica essa dialética que deixa a síntese em suspensão:

Porém não é a vida que se atemoriza ante a morte e se conserva intacta da devastação, mas é a vida que suporta a morte e nela se conserva que é a vida do espírito. O espírito só alcança sua verdade à medida que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência como o positivo que se afasta do negativo - como ao dizer de alguma coisa que é nula ou falsa, liquidamos com ela e passamos a outro assunto. Ao contrário, o espírito só é essa potência enquanto encara diretamente o negativo e se **demora** junto dele. Esse demorar-se é o poder mágico que converte o negativo em ser²⁰⁷.

Em Sartre, a imaginação é a consciência dirigindo-se ao mundo negando-o, mas ao mesmo tempo permanecendo nele. Ela só consegue negar o mundo e se afastar dele porque se mantém nele. Conforme o caminho da dialética hegeliana, Sartre descreve o movimento da condição humana como esse desejo de alcançar a plenitude (ser em-si-para-si), sem jamais conseguir. Mesmo a frustração sendo certa, ele continua tentando, permanecendo nela. A dialética que Sartre propõe para o ato de escrever, como vimos (fugir e conquistar) não se mantém dentro dos requisitos convencionais de um movimento estruturado pela tese, antítese e síntese. O objeto percebido sempre

²⁰⁵Ibid., p.113.

²⁰⁶ KANT, I. **Crítica da Razão Pura**, Trad. Manoela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2010, p. 184 apud DERRIDA, J. **O poço e a pirâmide: introdução à semiologia de Hegel in** Margens da Filosofia, Papyrus Editora, 1991, p.116.

²⁰⁷ HEGEL, G.W.F. **A fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. Editora Vozes, 2001, p. 38.

escapa, o mundo se mostra imprevisível e o ser humano condenado à angústia e a náusea da liberdade fica em *sursis*.

A saída encontrada por Sartre foi da representação do mundo como um escape pela má-fé, pois quando criamos um mundo fictício podemos viver na plena necessidade, livres dessa condenação à liberdade. Mas, eis que “acontece” o desvendamento. Para Sartre esse desvendar acontece porque a “vivência de sentido” que se dá por um saber imaginante é carregada pelo elemento afetivo. Se nós imaginamos um amigo ou uma casa ou uma praia, algo movimenta em nós sentimentos, como alegria, tristeza, saudade. Esses movimentos são associados às sensações cinestésicas, sensações que movimentam nosso corpo, como *analogon* que exterioriza nossos sentimentos, em uma espécie de realidade visual ou sonora: “na imagem mental, o objeto é visado como síntese de percepções, isto é, sob a forma corporal e sensível, mas aparece através de um *analogon* afetivo”²⁰⁸.

Entretanto, um grito de dor pode ser um sinal da dor que provoca, mas um canto de dor é *ao mesmo tempo* a própria dor e outra coisa que não é mais a dor. Essa simultaneidade na arte é a característica da representação *como se fosse*, é um *analogon* de sentidos, mas a afetividade embaralha qualquer representação. Dessa forma, não é a representação como gesto ou fisionomia, tampouco a cor, o som, as palavras que indicam a emoção ou que fazem a arte, mas é a própria emoção como, por exemplo, a angústia, a dor, a alegria, a tristeza que fazem a arte acontecer:

O pintor não deseja traçar signos sobre a tela, quer criar alguma coisa; e se aproxima o vermelho do amarelo e do verde, não há razão alguma para que o conjunto possua um significado definível, isto é, para que remeta especificamente a algum outro objeto. Sem dúvida esse conjunto também é habitado por uma alma, e já que o pintor teve motivos, mesmo que ocultos, para escolher o amarelo e não o violeta pode-se sustentar que os objetos assim criados refletem as suas tendências mais profundas. Só que jamais exprimiriam sua cólera, sua angústia ou sua alegria do mesmo modo que o fariam as palavras ou a expressão de um rosto; estão impregnados disso tudo; e por terem penetrado nessas cores, que por si mesmas já possuíam algo como um sentido, as suas emoções se embaralham e se obscurecem; ali ninguém será capaz de identificá-las com clareza. Aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota,

²⁰⁸ SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação**, trad. Duda Machado, ed. Ática, São Paulo, 1996, p. 119.

Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provocá-la; ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo.²⁰⁹

Foi também através do *analogon* que Derrida pensou a relação entre realidade e ficção. A ficção é *como se* fosse uma realidade que é trazida, apresentada, mas não é a realidade. É como se fosse outro. Em *Restitutions* há uma referência a Knut Hamsun descrevendo seus próprios sapatos: “*Eles (meus sapatos) me afetam como o fantasma de meu outro EU – uma parte viva de mim mesmo*”²¹⁰. “*Como se*” seria a forma encontrada para a possibilidade de um morto se manifestar *como se* estivesse vivo, uma forma fantasmagórica. Como *analogon*, o fantasma também se situa no terreno do indecidível, não está vivo, mas também não está morto, é uma ausência que se apresenta como presença. Mais do que uma ideia de simultaneidade há uma espécie de neutralização, nem isso, nem aquilo. Nem verdade, nem ficção.

As discussões freqüentes sobre a literatura, na segunda metade do século passado, vão desde a ideia de literatura engajada até a disseminação textual, além de uma discussão bastante atual sobre a emoção e a ficção. Sem saber “o que é”, a literatura entrou nessa discussão como tentativa de essencialização, ali onde não há essência. Essas três aberturas são preliminares às questões subseqüentes que buscam investigar a escrita literária nessa relação estabelecida pela emoção e expressão em temas como: paixão literária, literatura e verdade, engajamento literário e o papel do leitor, na forma da disseminação temática. Como bem lembrado por Duque Estrada:

Disseminação não diz respeito aos múltiplos sentidos, aos vários níveis semânticos, que possam eventualmente se desdobrar a partir de um dado conceito que, uma vez enriquecido em sua própria variedade semântica, aponta para a promessa de derradeira síntese futura²¹¹.

Na disseminação “*a força e a forma de uma ação perturbadora fazem explodir o horizonte semântico*”²¹² em uma contaminação descontrolada de uma estrutura de

²⁰⁹SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 11.

²¹⁰DERRIDA, J. **Restitutions de la vérité em peinture** in **La Vérité en Peinture**, Flammarion, 1978, p.426.

²¹¹ DUQUE-ESTRADA, P. C. **As Margens: a propósito de Derrida**, Edições Loyola, Rio de Janeiro, 2002 p. 13.

²¹² DERRIDA, J. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Autêntica, Belo Horizonte, 2001, p.51.

remissões sem fim. Então, como colocar a questão literatura, sem conceituá-la? Ou como conceituar a literatura abrindo mão dessa ânsia de determinação, dessa ânsia de se chegar a um ponto? Em *Demeure*, Derrida discute a verdade literária como paixão, aquilo do *pathos* que nos toca em silêncio. Há algo do indizível ou do segredo na questão literária.

Derrida dirá que pensar *sobre* a literatura já nos coloca num ponto acima da literatura, isto é, fora dela. Mas pensar a literatura *com* Derrida é permanecer nela, ou melhor, demorar-se nela. É nos movermos dentro dela, penetrando-a, como em um ato sexual, pois além do *pli* como um hímen metafórico, há também uma inspiração proveniente de Artaud que faz da ideia de ereção o manter-se de pé da obra: “*a obra deveria manter-se de pé. Mas a obra como excremento é apenas matéria: sem vida e sem força, nem forma*”²¹³. A obra literária, sendo um excremento, deveria ficar de pé pelo “pau fecal”, mas Artaud propõe uma escatologia do corpo-limpo-de-pé, então há ainda a vara como pênis para fazer “o estar de pé ao pé da letra” ou na ponta da pena, pois: “*o estar de pé é mais precisamente ainda o domínio da letra sobre o sopro*”²¹⁴. Haddock-Lobo resume assim: “*uma aposta no pólo corporal, na escatologia invertida, um sopro às avessas, quase um flato*”²¹⁵. A palavra soprada conduz a escrita nesse movimento do dentro e fora. Dessa forma, disseminando como o sêmen do coito sexual e permanecendo dentro na instância do prazer, a literatura ganha força de obra que se erige na relação/ato com o leitor.

Por que escrever?

Para Sartre, a constatação da inessencialidade humana (talvez também da sua finitude) seria um dos principais motivos para se escrever, mas a linguagem escrita concebida como instrumento que se opera na busca da verdade, não lhe interessa nem como ato literário e muito menos como ato poético, já que isso mataria a poesia. Esse *nomear* o mundo da escrita não é a intenção do escritor, mas sim o seu desvendar, pois a única certeza que temos é que somos desvendantes e inessenciais. Todavia, o ser humano cisma em buscar sua essência, mesmo sabendo dessa dura condição. Da mesma forma, essa é a dura verdade literária: a paixão inútil.

²¹³ DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**, trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002, p.128.

²¹⁴ *Ibid.*, p.130.

²¹⁵ HADDOCK-LOBO, R **Derrida e o labirinto de inscrições**, Zouk Editora, 2008, p. 162.

Todavia, é preciso dar valor ao inútil, assim como à ficção e à irrealidade. Porque realmente vivemos cercados de objetos úteis (uma cadeira, um carro, uma caneta) que podem ser desvendados. Mas, além de desvendarmos as coisas, nós queremos também ser essenciais para a existência delas. Se desviarmos os olhos de um objeto não significa que ele deixará de existir, o mundo permanece, mesmo que a gente morra. Entretanto, posso dizer, por exemplo, que uma árvore ela é bela ou feia. Nesse julgamento, o ser humano consegue se sentir criador e mais próximo do ideal de Deus. Seria então o ser humano o ser privilegiado que dá sentido ao mundo e aos objetos?

O escritor deveria ser aquele que se mantém na ideia de realidade desvendante e aquele que escreve para que as coisas existam. Sartre nos explica que o escritor (poeta ou prosador) lida com significados, mas o poeta é aquele que se recusa a *utilizar* a linguagem²¹⁶, isto é, se recusa a fazer da linguagem um meio, um instrumento, pois ele faz da própria linguagem um fim em si mesmo. Assim, talvez seja um paradoxo dizer que o escritor (pelo menos o escritor poeta) utiliza da escrita para dar sentido ao mundo e mesmo criar uma essência (um fim) para si mesmo. Afinal, uma das maneiras de se desvendar a realidade e ao mesmo tempo atestar-lhe sentidos se tornado assim um ser essencial é a escrita, forma de expressão privilegiada de linguagem, a única exclusivamente humana por excelência. Mas, a escrita como condição humana desfaz esse paradoxo em alguns pontos que precisam ser introduzidos para uma melhor compreensão do engajamento sartriano na literatura.

Em *primeiro lugar*, para Sartre, “o ato literário nasce de uma fuga ou de uma necessidade de conquista”²¹⁷, ato necessário e guiado por perturbações emocionais de uma alma individual. Mas (não se enganem) o ato de escrever se constrói na intersubjetividade, pois é sempre dialogal, para não dizer poliloquial. O escritor não é um ser solitário (como muitos pensam), mas aquele que vive rodeado por fantasmas ou seres fictícios, seres ausentes ou irrealis, amigos imaginários (neurose necessária?). Escreve-se com duas mãos, mas pensa-se conjuntamente a várias cabeças e, para além dessa policefalia necessária, ainda é preciso que se abram as portas da morada, esteja atento à hospitalidade, pois o *oikos* é a casa do anfitrião que recebe para um banquete o discurso de fantasmas: no ato de escrever, a escrita se transforma no domicílio espectral.

O assombramento é o lugar, a casa da literatura e escrever é o gesto da *différance* em traços (*trait*), ou melhor, re-traços (*re-trait*). Como sublinhado por

²¹⁶ Assim conf. Artaud nesta tese: **cena IV, Comment ne pas manger Artaud?**

²¹⁷ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?**, trad. Carlos Felipe Moisés 1989, Edit. Ática, p. 33

Derrida em *Memórias de Cego*, mais vale nomear em italiano o *retrait* como *l'autoritratto*: “A partir do retraimento [*retrait*] absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto assegura à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar, de mover. E de ouvir e entender [*entendre*], porque são já palavras de cego que eu assim desenho”²¹⁸. Assim, tracejar imagens é escrever imagens. O desenhista ou escritor ao praticar o ato de desenhar ou de escrever abre um horizonte para a própria compreensão do seu ser e do seu existir como um auto-retrato. Na errância da cegueira, o espaçamento motiva o pensamento, a escrita e o traço. Talvez por isso Sartre nos lembre que a transcendência topológica e anacrônica da difícil realidade que nos cerca está no ato de escrever, ou melhor, de escrever-se como a condição mais humana. Espaço e tempo como intuições puras da sensibilidade e da imaginação ganham um caráter transcendental no ato de escrever e mesmo na revelação do ser. Todavia, “se escrever”, como lembra Blanchot: “é cessar de ser para se confidenciar a um anfitrião – o outro, leitor – que doravante terá por carga e por vida vossa inexistência”²¹⁹. Em *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*, a imagem de mim que guardo na memória é uma ruína e uma morte. É o lembrar que se esvai desfigurando o rosto e as lembranças do passado que retornam assombrando o presente em um ressentimento.

Dessa forma, *em segundo lugar*, o ser-para-a-morte²²⁰ nos faz pensar sobre o significado da palavra “ser”. Em Derrida, o significado de ser não é transcendental nem trans-epocal, mas é um rastro significante determinado como inaudito. Nessa perspectiva, não apenas tem-se o gesto da *différance*, mas a morte da palavra ou da letra, pois a escritura fixa a vida sendo portadora da morte. Heidegger nos convida a meditar o “ser” sob o “privilégio” da terceira pessoa do singular “do presente do indicativo” e do “infinitivo”: “Ele é/está morto”. Ser/estar morto, de acordo com a metafísica da presença se dá no domínio linguístico: “Interrogar a origem desta dominação não equivale a hipostasiar um significado transcendental, mas a questionar sobre o que ele constitui na nossa história e o que produziu a transcendentalidade mesma”²²¹.

²¹⁸ DERRIDA, J. **Memórias de cego, o auto-retrato e outras ruínas**, Trad. Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 9.

²¹⁹ DERRIDA, J. **Demorar, Maurice Blanchot**, Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, Editora UFSC, 2015, p. 54.

²²⁰ Cf. Cena I desta tese **O nada fenomenológico e o ser-para-a-morte**.

²²¹ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29

Derrida utiliza-se dessa técnica heideggeriana para desconstrução do signo. A marca do apagamento sob rasura mostra a impossibilidade da presença portadora de significado pela palavra e, portanto, a possibilidade da palavra sem significado. Nessa perspectiva, não apenas tem-se o gesto da *différance*, mas a morte da palavra ou da letra, pois a escritura fixa a vida sendo portadora da morte. Essa possibilidade de “portar/carregar a morte” pode ser concebida na literatura de Blanchot como possibilidade do impossível ou como testemunho da própria morte no enunciado “*Estou morto*”²²². Esse “estou” do “estou morto” é ao mesmo tempo presente e passado, pois se há uma situação da qual não podemos ser testemunha é a nossa própria morte, a não ser na condição de sobrevivente de uma eminência de morte. O conto de Blanchot “*l’instant de ma mort*” é exemplar. O próprio autor viveu “a morte de perto” quando foi retido pelos alemães e colocado contra um muro para ser executado. Ele fala dele mesmo “como se” fosse outro: “*Eu me lembro de um jovem homem – um homem ainda jovem – impedido de morrer pela própria morte*”²²³. O Eu é o autor, o narrador e o jovem homem se passando pela terceira pessoa, o eu é como se fosse outro. Assim, o autor pode-se mostrar como testemunha de uma experiência inexperenciada, pois de fato ele e todos nós seres viventes estamos impedidos de “viver a morte” pela própria condição humana de ser para a morte.

Em *terceiro lugar*, ressalta-se o “modo de ser” do objeto literário. Sartre explica que o objeto literário tem como característica principal não se deixar completar. É o seu “modo de ser”. Sartre fala do papel do leitor e da espera como adiamento (demorar-se) de um futuro que não se fecha (uma paixão inútil). Em Sartre a experiência literária é uma dialética que não é sintetizada, mas elevada e conservada, mantendo uma promessa futura e indefinível, como uma superação que preserva objetividade teleológica futura: “*Sem espera, sem futuro, sem ignorância, não há objetividade*”²²⁴. O escritor não prevê, ele projeta e espera e tal espera pode ser uma forma de engajamento que move o escritor da ignorância individual para um pacto universal.

Em *Que é a literatura?* Sartre menciona: “*Deus, se existisse não escaparia desta condição, de ser desvendado para além de frias palavras*”²²⁵. A obra literária é

²²² DERRIDA, J. **Demorar, Maurice Blanchot**, Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, Editora UFSC, 2015, p. 55.

²²³ Ibid., p. 63.

²²⁴ SARTRE, J-P. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Editora. Ática, 1989, p.36.

²²⁵ Ibid., p. 28

um ato de fé em que a liberdade se deixa ser conduzida pela vontade de sentido, como a paixão de Cristo, em um movimento de intuição e inspiração, como pistas da transcendência deixadas nos vestígios/rastros da literatura para desvendar o mundo e, sobretudo “os outros homens” de modo a mover o indivíduo da “inocência” ao “engajamento”.

Qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela [liberdade], quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado.²²⁶

Assim a força do engajamento presente na escrita retira o ser humano dessa inocência de uma postura do tipo “não tive essa intenção” e transforma suas palavras em atos. A literatura como um pensamento singular e inocente ganha a força de um pensamento universal engajado. Em Saint Genet, por exemplo, há uma escolha singular (no caso o crime), mas ele faz dessa escolha o universal. Na literatura, assim como na condição humana sartreana: “aquele que escolhe, escolhe a todos”. Mas o que faz com que palavras tão inocentes se transformem na adesão de um grupo comprometido?

Nesse ponto e *em quarto lugar*, é preciso lembrar o papel do *pathos* como guia das nossas ações. A aproximação entre Pascal e Sartre sob o título *Pascal ou le pathos de l'engajement*” dado por Denis²²⁷, já denota a necessidade do estudo da emoção para o engajamento assim como para a literatura. Apostar numa moral universal é engajar e, portanto, a referencia a Pascal para o pensamento existencialista será sempre bem vinda desde a citação de Étiemble lembrada por Sartre:

Eu estava a ponto de revisar o meu pequeno dicionário, quando o acaso colocou bem debaixo do meu nariz três linhas de Jean-Paul Sartre: 'Para nós, com efeito, o escritor não é Vestal nem Ariel. Faça o que fizer, ele está na jogado, marcado, comprometido até no seu retiro mais longínquo'. Estar na jogada, estar na chuva. Eu reconhecia aí algo próximo da frase de Blaise Pascal: 'Nós embarcamos'.²²⁸

²²⁶ Ibid., p. 53.

²²⁷ DENIS, B. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, 2000.

²²⁸ SARTRE, J-P. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés, Editora. Ática, 1989, p.61 apud DENIS, B. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, 2000, p.107 : J'allais

Sartre evidencia o fato de o escritor ser sempre um mediador: “*O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação.*”²²⁹, admitindo a relação entre o existencialismo e o *Pensées* de Pascal, sobretudo ao suscitar o *pathos* pascalino. Parece-nos no mínimo estranha essa referência sartriana se levarmos em conta que *Pensées* é uma obra que teria como intenção uma apologia ao cristianismo. Mas como dito na menção anterior, um escritor não é nem uma Vestal, uma sacerdotisa intocável, nem é um Ariel de Shakespeare envolvido no mundo, ou seja, o fervor cristão de Pascal não incomoda a Sartre, pois ele se interessa pelo Pascal escritor.

A própria imagem do jovem Pascal é bastante idealizada como um prodígio de saúde precária, gênio sofredor que move toda mítica do poeta escritor romântico. Para Sartre, Pascal é um pensador múltiplo e total, unindo ciência, filosofia e teologia, conciliando racionalidade, experiência sensível e fé ele coloca todo o seu talento na defesa dos valores e causas que ele julga necessários. Questão de escolha sem dúvida. Todavia *Pensées* seduz pelas lacunas deixadas, pelo próprio inacabamento e sua fragmentação que deixa espaço para a liberdade de interpretação para além das intenções do autor. Trata-se de uma reflexão via experiência sensível que tem na dimensão afetiva a mediação para o conhecimento do mundo.

O paradoxo existencial caracteriza o pensamento de Pascal como um homem só no mundo percebendo sua finitude e suas limitações. O sentido da vida se perde na absurdidade da existência. Afinal, o que é o ser humano na sua natureza? Incapaz de compreender o começo e o fim das coisas, ele surge assim no meio, ele é um meio entre o tudo e o nada. Nessas reflexões Pascal encontra toda a dignidade do ser humano frente a toda a grandeza do Universo. Afinal que é o ser humano dentro da natureza? Nada, em relação ao infinito; tudo, em relação ao nada; um ponto intermediário entre o tudo e o nada. Infinitamente incapaz de compreender os extremos, tanto o fim das coisas quanto o seu princípio permanecem ocultos num segredo impenetrável, e é-lhe igualmente impossível ver o nada de onde saiu e o infinito que o envolve²³⁰.

réviser mon petit dictionnaire quand le hasard me mit sous le nez trois lignes de Jean-Paul Sartre “Pour nous, en effet, l’écrivain n’est ni Vestale ni Ariel. Il est dans le coup quoi qu’il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite”. Être dans le coup, dans le bain. Je reconnaissais à près le mot de Blaise Pascal: “Nous sommes embarqués”.

²²⁹SARTRE, J-P. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés Editora. Ática, 1989, p.62.

²³⁰DENIS, B. **Littérature et engagement, de Pascal à Sartre**, Éditions du Seuil, 2000, p. 110 apud PASCAL, *Pensées*, p. 72.

Fundado no dualismo corpo e alma, o pensamento pascalino privilegia a consciência reflexiva. Embora o ser humano seja limitado por sua existência finita e seu corpo frágil diante da magnitude do universo e até mesmo diante de outras criaturas, ele pode pensar. A consciência reflexiva cria a grandeza humana no sentido de ele pode pensar sobre o mundo, sobre todas as criaturas e sobre o universo. O ser humano pensa o universo, mas o universo não pode pensar sobre o ser humano. A imagem do ser humano como um “caniço pensante” (*roseau pensant*) é bem conhecida e vai ao encontro de um dos traços mais marcantes da filosofia sartreana, isto é, a supervalorização de um ethos intelectual.

Outra aproximação pertinente entre o existencialismo sartriano e os pensamentos de Pascal pode ser explorada justamente no âmbito emocional: seria a ansiedade pascalina paralela à angústia de Sartre? E entre o tédio em Pascal e a náusea de Sartre haveria alguma afinidade? Se, diante da contingência da nossa finitude encontramos na má-fé o paliativo para o sofrimento, em Pascal encontramos conselhos sobre a importância do amor próprio e do divertimento para sanar esses males da alma.

Por fim, *em quinto lugar*, vale lembrar que Pascal também está às voltas com a capacidade para o vazio como próprio do ser humano que busca satisfazer sua carência, à procura da felicidade para preencher esse buraco niilista que pode ser analisado sob a noção sartreana de consciência como nadificação. A má-fé pascalina é uma aposta. Diante da miséria do ser humano sem Deus (*misère de l'homme sans Dieu*) existe a possibilidade de uma aposta, uma escolha a fim de combater o vazio com a presença divina. Para o existencialista ateu essa escolha seria impensável; para ele, ao contrário, o ser humano privado de Deus, só e com a morte sempre no seu calcanhar, não consegue se livrar do absurdo da existência. Todavia ainda há subterfúgios da má-fé como a criação. O ser humano é ator/autor por natureza e como artista ele cria um mundo apaziguado e justificado por engajamentos.

Pascal sublinha que a presença do ser humano no mundo faz dele um escolhedor: comprometido irremediavelmente, ele é obrigado a fazer escolhas. A aposta pascalina sugere ao ser humano que ele pese suas decisões com base nas chances de ganhar e perder. Assim, existem escolhas que podem ser sempre ganhadoras como é o caso da escolha de um caminho perfeito através do engajamento pela fé. Contudo, essa possibilidade de acertar a aposta não impede que a visão pascalina seja essencialmente trágica.

O engajamento literário

A questão sobre o engajamento na arte, especialmente na arte literária, parece ter sido assombrada desde sempre por dois fantasmas sociais que se uniram em prol da sociedade conservadora: o fantasma da política e o da moralidade. Sem se preocuparem com a arte como fim em si mesmo, eles cismam que ela é meio, um instrumento poderoso nas mãos de pessoas subversivas, depravadas e malditas, que tendo profunda afeição pelo *demo* (seja ele a democracia ou demoníaco) buscam corromper a população introduzindo elementos de uma política a *la gauche*. A arte torna-se assim uma ameaça para uma sociedade de pretensões ultraconservadoras que interpreta a obra de arte a partir de significados por vezes nada significantes. Seria a arte meramente a expressão e, sobretudo a representação de significados? Certamente não, pois essa não seria a essência e mesmo o propósito da arte. Mas então por que em épocas de crise política e guerras religiosas, a arte é tão atacada? Deve-se banir da arte toda expressão da realidade monstruosa como se ela fosse causa do mal? Ou deve-se apoiar a arte como expressão máxima da liberdade?

O ato de escrever como engajamento na filosofia de Sartre pode ser diretamente relacionado à visão que se tinha da literatura na época da Revolução Francesa. A partir do século das luzes a escrita foi dividida em dois gêneros: escrita das ideias e escrita da imaginação. Benoît Denis²³¹ analisa a literatura desse período como essencial para definir seus rumos no futuro e até mesmo para dizer o que é literatura engajada. Historicamente a noção de engajamento literário não se limita apenas a posição de Jean-Paul Sartre. Essa noção pode ser tomada em um sentido mais amplo do que se deu naquele movimento literário específico nascido na França na segunda metade do século XX. Esse movimento limitou as posições sartrianas sobre a literatura a uma concepção mais geral da condição humana, caracterizada pela liberdade absoluta e, portanto, pela responsabilidade absoluta. Denis propõe que toda obra literária é, em certa medida, engajada, no sentido de que ela propõe certa visão do mundo e dá forma e significado ao real²³². A partir dessa perspectiva, ele comenta o trabalho de alguns escritores e o tema da literatura engajada, intercalado a leitura das obras de Sartre.

Após a segunda guerra mundial a literatura na França é dominada pela figura de Jean-Paul Sartre. Em pouco tempo o existencialismo se impôs como o pensamento

²³¹DENIS, B. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Éditions du Seuil, 2000, pp-146-165.

²³²Ibid., p. 25.

predominante de uma época e instalou uma concepção radical sobre o engajamento literário. Para Denis: “*Sem dúvida, Sartre foi o intelectual mais importante e conhecido deste século, embora essa hegemonia sem precedentes tenha sido tão avassaladora que também deu origem à rejeição*”²³³. A associação feita entre o existencialismo e a vida festiva da época do pós-guerra unia uma liberdade reencontrada, de um lado, no entusiasmo para tentar compensar os anos da Ocupação Nazista, e por outro, a inquietude com a possível destruição em massa pela aparição da arma atômica. O teatro existencialista encontra assim sua atmosfera, ao sublinhar o vínculo estreito entre filosofia e o espírito de uma época.

As relações entre arte e política não são recentes. De acordo com Benoît Denis, a Revolução Francesa matou as “belles-lettres” e instituiu a literatura num regime profundamente problemático por se relacionar com a política. A época do terror revolucionário pode ser interpretada como o momento decisivo dessa inclinação da literatura, digamos “iluminada”: “*O terror aparece como o complemento necessário e monstruoso da racionalidade revolucionária. É um momento de puro dispêndio, de livre destruição, o lado escuro da festa revolucionária*”²³⁴. Frente a uma ordem política, a literatura deveria preferir rejeitar a ordem da utilidade e da racionalidade. Mas, foi no advento das luzes que a literatura na Europa deparou mais fortemente com o paradoxo imposto por um tipo de “literatura racional”.

Ainda segundo a interpretação de Denis, na III República é anunciada a separação entre filosofia e literatura, surgindo daí dois tipos sociais: do escritor-professor (filósofo) e a do escritor por excelência (“poète sacré”). Aos filósofos no seu desejo de racionalidade contrapõe-se a sensibilidade poética como expressão da alma associada ao sentimento religioso. Ao sentimento otimista das luzes opõe-se um sentimento de melancolia de sombra. Dois universos separados que podemos facilmente constatar na reflexão que Sartre nos instiga a fazer quando separa a prosa da poesia e ao mesmo tempo atribuir um papel relevante ao escritor-filósofo. Algo similar aconteceu no advento da modernidade, modificando a representação da literatura, que, até então, prevalecia no terreno da pura imaginação. Com a mudança surge a possibilidade de uma literatura engajada a lidar com questões que precisavam ser respondidas: qual o papel

²³³ Ibid., p. 259: “Sartre a sans doute été l’intellectuel le plus important et le plus écouté de ce siècle, même si cette hégémonie sans précédent a été à ce point écrasante qu’elle aussi suscite le rejet”.

²³⁴ Ibid., p. 151: “la Terreur apparaît comme le complément nécessaire et monstrueux de la rationalité révolutionnaire. Elle est un moment de pure dépense, de destruction gratuite, a face sombre de la fête révolutionnaire”.

do escritor na sociedade? Seria o escritor prosador o portador da palavra subversiva? A literatura seria, a partir de então, sempre, sem nenhuma outra possibilidade, engajada? O escritor filósofo se perde nessa exigência dúbia entre sensibilidade e racionalidade e tem dificuldades de encontrar seu lugar. Nem poeta, nem filósofo.

Contra a ideia de um imperativo ético na estética, Sartre recusou a concepção de obra literária “puramente” como finalidade sem fim. A literatura é a escrita própria do prosador e do ser humano engajado, portanto, ela é meio. Para Sartre o escritor deveria ter um papel político, um *telos* para as “belas letras” que exigia a leitura obrigatória da atualidade, mesmo na ficção ou na evocação ao passado. Na escrita da imaginação, o fantasma do engajamento jamais abandona o escritor que se vê sempre às voltas com esse parceiro da escrita. Quase todos os seus romances e suas obras teatrais evocam temas políticos: *Les mains Sales*, *Les mouches*, *Le Diable et bon Dieu* trazem o paradoxo da liberdade visto por um ser humano que sofre a angústia da liberdade e, portanto, da sua responsabilidade. Dessa forma, a figura do intelectual engajado proposta por Sartre no ensaio “*Que é a literatura?*” poderia ser análoga ao escritor-professor da III República porque, ao que parece esse tipo sartriano nasceu de uma visão baseada no confronto que se deu entre o filósofo e escritor das luzes.

Outras questões surgiram dessas reflexões em momentos históricos importantes dentre os quais merece destaque a problemática sobre a arte engajada: seria toda arte engajada? Quando a arte dita engajada começou a preocupar a poderosa dupla liderada pelos nobres e o clero? Descrita assim, parece que a raiz de tal preocupação deve ser buscada na idade média. Na verdade, desde a Antiguidade que a potência “subversiva da arte” já atemorizava os poderosos. Tanto Platão quanto Aristóteles nos preveniram sobre o papel das emoções em obras como *A República*, *o Fédon* e *a Retórica*. Como aprendemos com esses primeiros filósofos gregos, um dos efeitos trágicos é justamente a catarse, um expurgo dos sentimentos de terror e piedade. Muitos intérpretes descreveram esses sentimentos como sendo essencialmente políticos²³⁵. Portanto, esse medo vem de longe, desde o berço da democracia.

Pensando no contexto atual, não seria necessário irmos à origem histórica, mas devido às argumentações bizarras²³⁶ que nos tem aparecido atualmente contra diversas

²³⁵ Cf. A advertência prefacial desta tese: **Cenografia dos estudos sobre a emoção e a expressão**.

²³⁶ Cf. Boletim eletrônico **Conexão UFRJ**, edição 11, outubro de 2017: “A arte é a mais recente vítima da onda de intolerância que corrói o país. Tudo começou com o cancelamento da exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, no dia 10/9. Com foco temático em diversidade sexual, a mostra reunia 270 trabalhos de 85

manifestações artísticas, podemos retomar o cenário de transição da idade média para a modernidade e tentar mostrar porque os artistas e os escritores atuais tornaram-se os novos bruxos perseguidos por inquisidores e seus aliados revestidos desses dois fantasmínhas que citamos no início: a política e a moralidade. O fato é que esses fantasmínhas gostam mesmo é da coisa escondida, amoitada e desviada dos olhares e a arte pode ser bem perigosa se holofotes se voltam para ela. Portanto, políticos abraçam esses fantasmínhas e se utilizam das ilusões do espelho mágico da psicanálise para moldarem os traços de um objeto artístico conforme a interpretação do diabo.

A política, assim como a arte, joga com a emoção. O que interessa é a emoção do eleitor e do espectador. Entretanto na política a emoção é meio (talvez de persuasão) enquanto que na arte a emoção é fim. Considerando que, por vezes, a persuasão política é manipuladora, diante de qualquer meio interessante do ponto de vista emocional, como é o caso da arte, tende-se a instrumentalizá-la. Neste contexto, a noção de engajamento está efetivamente ligada às posições de certos escritores refletidas em suas obras, sobretudo nas obras de Jean-Paul Sartre que, de certa forma, trouxeram a discussão do engajamento político na literatura. Talvez porque, dentre todas as artes, a que mais se presta a esse papel seja a arte literária. Talvez porque ainda seja preciso separar a prosa, como meio, da poesia, como fim. Talvez porque as palavras possam ser ditas de maneira mais direta que as cores da pintura ou som da música, mesmo quando são matérias em si mesmo, como no exemplo da poesia concreta.

Notadamente, no século XVIII começa a distinção entre ciência e “belles-lettres”, entre as teses do saber verdadeiro e a estética. Mas o escritor-filósofo pode passar de uma esfera à outra. Na poligrafia filosófica não existe contradição entre a comunicação de transmissão de um saber e o culto do bem escrever da estética. O filósofo ocuparia um lugar central entre vários domínios, tendo uma cultura vasta, poderia misturar vários gêneros. Sartre traz para essa esfera não o filósofo propriamente,

artistas e foi suspensa após protestos nas redes sociais liderados pelo Movimento Brasil Livre (MBL). A queixa era de que as obras, assinadas por nomes consagrados como Adriana Varejão, Cândido Portinari e Lygia Clark, faziam apologia à pedofilia e à zoofilia. Uma tentativa do Museu de Arte do Rio (MAR) de trazer a mostra para a cidade foi desautorizada pelo prefeito Marcelo Crivella. Dois episódios posteriores confirmam que a livre expressão artística virou alvo preferencial de ataques dos ultraconservadores, cujas demandas vêm encontrando acolhida no aparato jurídico-policial. Em Campo Grande (MT), a polícia apreendeu uma tela exposta no Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, sob a mesma acusação de apologia à pedofilia. E um juiz proibiu a peça Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu, minutos antes da estréia, no Sesc Jundiá, em São Paulo, em 15/9 – posteriormente, a exibição foi liberada pela Justiça em Porto Alegre.” Fonte: <https://xn--conexo-7ta.ufrj.br/artigos/o-que-esta-por-tras-da-censura-arte-no-brasil>

mas o escritor engajado e, portanto, a literatura (e não a filosofia) poderia executar essa tarefa dúbia. As belas letras, no caso do romance, do conto e do teatro representam toda essa variedade capaz de fazer imaginar, sonhar e ao mesmo tempo trabalhar conceitos e transmitir ideias. Não situadas exclusivamente nem na estética sem fim, nem no jornalismo objetivo, seriam obras, por natureza, impuras.

Uma escritora, também lembrada por Denis, nos chama atenção pela proximidade de seu pensamento com as ideias sartrianas sobre engajamento na literatura, um pensamento bastante revolucionário para o século XVIII. O livro de Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*²³⁷, pretende restabelecer as relações entre a literatura e a sociedade ao postular uma homologia entre o sistema político e as formas de literatura prática: “*Em períodos despóticos, a literatura é essencialmente voltada para gêneros decorativos e ornamentais ou especulações abstratas da ciência, porque essas práticas não ameaçam o poder*”²³⁸. Nos períodos mais liberais a pensadora constata o crescimento da filosofia associada à liberdade. Seu conceito de literatura também é bastante amplo, incluindo desde os escritos filosóficos à literatura da imaginação.

De acordo com Denis²³⁹, Mme de Staël (como ficou conhecida) recusa as frivolidades da literatura aristocrática, um pensamento que evoca uma literatura virtuosa, um espírito que visasse à glória, à liberdade e à felicidade. O espírito, como apanágio de uma elite aristocrática tributária de uma longa tradição, deveria ser abandonado, o que certamente traria consequências nefastas, provindas do processo de democratização da literatura. Para Mme de Staël, o escritor tem um papel central nesse dilema literário. Renunciando às belas letras aristocráticas ele deve também ser o regulador dos efeitos democráticos. A dificuldade maior seria atribuir uma diferenciação entre a escrita literária do tipo “literatura de pensamento” e “literatura de imaginação”. Duas instâncias completamente diferentes que deveriam ser colocadas em planos ou gêneros diferentes. De um lado, a literatura de pensamento seria embasada por ideias filosóficas, e de outro, a literatura de imaginação seria aquela da poesia, do

²³⁷ STAEL-HOLSTEIN, Mme. **De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales**, chez MARADAN, Libraire, rue Pavée-S.-André-des-Arcs, n° 16, 2010.

²³⁸ STAEL-HOLSTEIN, Mme. **De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales** apud DENIS, B. **Littérature et engagement, de Pascal à Sartre**, Éditions du Seuil, 2000, p. 153: “dans les périodes despotiques, la littérature est essentiellement tournée vers des genres décoratifs et ornementaux ou vers les spéculations abstraites de la science, parce que ces pratiques ne menacent pas le pouvoir”

²³⁹ Ibid., pp. 152-159

teatro e do romance. Essa ideia antecipadora de Mme de Staël terminou por distinguir na modernidade a literatura de imaginação, como romântica, da literatura engajada propriamente dita.

A segunda metade do século XIX se desenvolve nas marcas desse contraste, mas contra a moral fixada pelos padrões do Império surge a literatura de Flaubert e Baudelaire. Segundo Sartre eles conquistam uma autonomia ao se oporem à vida social regrada, ao capitalismo industrial e à lógica aristocrática. A literatura da modernidade se consagra pela ruptura com essa política e ao mesmo tempo contra o purismo estético. Para Sartre há uma data específica que marca essa ruptura: a Revolução de 1848.

Essa atmosfera de 48 é profundamente evocada por Flaubert em *L'Éducation Sentimentale*. Burgueses republicanos e operários socialistas se aliam para proclamar a República e engajar-se nas reformas políticas e sociais, como a suspensão da pena de morte, sufrágio universal, direitos trabalhistas, abolição da escravatura e liberdade de imprensa. Os escritores se sentem porta vozes de uma nova sociedade. Mas apesar desse discurso otimista e universal sabe-se que a burguesia já era uma classe de opressão que sempre busca os próprios interesses. Portanto esse ideal de mundo reconciliado desaparece logo frente à conhecida divisão de classes. O resultado disso é que o escritor perde seu papel, pois pertencendo ao meio elitista eles não cessam de falar sobre o mal que existe neles mesmo enquanto burgueses. A literatura entra numa espécie de desencantamento, como descrito por Denis: “*Flaubert, cuja “Educação sentimental” descreve o desencanto de uma geração que se sentiu sacrificada e enganada*”²⁴⁰.

Tal desencantamento será a motivação da separação entre literatura e sociedade. O escritor se retira da vida pública e se pergunta sobre o poder da linguagem, seus limites e sobre seu papel. Os textos históricos, filosóficos, políticos ou religiosos são da competência de pensadores “especializados” nessas disciplinas e o escritor se volta essencialmente para o romance e a poesia. O período romântico foi submetido a essa condição de disjunção entre literatura e política. A política e a organização social implicam um olhar distanciado do escritor. Para Denis, o escritor que melhor encarna esse declínio da literatura é Mallarmé, cuja poesia é o símbolo denunciador dessa decadência:

²⁴⁰Ibid., p. 194: “Flaubert, dont *L'Éducation sentimentale* décrit le désenchantement d’une génération qui s’est sentie sacrifiée et bernée”.

Tornado para si mesmo seu próprio objeto, a literatura quase apaga completamente as marcas de sua relação com o mundo. Um objeto puramente autônomo e auto-suficiente, "um bibelô de inanidade sonora", o poema mallarmeano afirma vigorosamente a retirada da literatura do mundo, a impossibilidade que a toca de direcioná-la à assumir diretamente um discurso social ou político (e essa atitude tem algo de político na própria radicalidade do seu desengajamento)²⁴¹

Dessa forma, uma literatura engajada jamais suscitaria bons sentimentos, pois sua intervenção moral se situa no outro extremo, do lado dos revolucionários e ela própria deve questionar o papel da escrita literária como representação desse mundo social. A literatura engajada coloca em questão a expressão de uma moral constituída com base na imagem feliz da sociedade, no louvor aos ditames burgueses, na hipocrisia da boa convivência social e familiar, o que nos lembra novamente a frase de André Gide.

A frase de Gide “*on ne fait pas de bonne littérature avec bons sentiments*” nos faz pensar que uma literatura virtuosa, cheia de alegria cívica, preocupada com a moral e as regras da vida não seria nunca uma boa literatura. A *Nouvelle Revue Française* (NRF) fundada por Gide constituiu um dos principais meios de publicação de jovens escritores que se iniciavam na arte da escrita. A proposta era acolher tipos diferentes de literatura que teriam tanto um compromisso estético desde a neoclássica à modernista, quanto um compromisso ideológico, pois agruparia colaboradores de sensibilidade política de diferentes ideologias.

Segundo Denis, Gide era um escritor de grande prestígio e influencia para toda uma geração de leitores, pelo seu posicionamento frente a diversas questões desde análises sobre a cultura hedonista (*Nourritures terrestres*, 1897) até sua defesa da homossexualidade em *Corydon* (1924). Foi um representante de um apelo de boas vindas à atmosfera confinada do período do pós-guerra, o que lhe rendeu uma reputação sulfurosa por inconformismo e liberdade de espírito que atrairia muitos leitores. O engajamento de Gide data do meio dos anos 30 quando demonstra seu interesse pela Revolução soviética, uma adesão mais embasada no temperamento gidiano

²⁴¹ Ibid., p.198: “devenue à elle-même son propre objet, la littérature efface presque complètement les marques de son rapport au monde. Pur objet autonome et autosuffisant, “bibelot d’inanité sonore” le poème mallarméen dit avec force le retrait de la littérature hors du monde, l’impossibilité qui la frappé de prendre directement en charge un discours social ou le politique (et cette attitude a quelque chose de politique dans radicalité même de son désengagement)”

caracterizado por certa mobilidade de visões, curiosidade e entusiasmo do que propriamente por uma análise política: “Assim, parece que esse grande burguês rentista, criado no purismo estético do simbolismo, descobriu nos anos 1930 a necessidade do radicalismo político, que teria sido a contrapartida das posições que ele adotara em matéria de moralidade sexual ou social”²⁴².

Em 1935 André Gide preside o Grande Congresso internacional de escritores para a defesa da cultura. Em Paris ele publica, *Nouvelles Nourritures* no qual coloca no mesmo patamar sua obra literária como mistura de poema e prosa poética, justamente devido ao seu entusiasmo político:

A trajetória de Gide é emblemática porque mostra como, para os escritores consagrados desta geração, o compromisso era uma tentação impossível, que os forçou a abrir um abismo entre uma concepção purista da prática literária e um desejo de envolvimento na vida política para o qual não estavam preparados²⁴³.

Para quem escrever?

É muito difícil desconstruir uma ideologia inteira baseada em convicções fecundadas em um meio acadêmico profundamente elitista. O *savoir-faire* do meio acadêmico às vezes privilegia certas posturas difíceis de serem refutadas, já que esses sábios detêm muito conhecimento e são muito hábeis no discurso. O trabalho é exaustivo e necessita um retiro desse meio/lugar para melhor enxergá-lo. Sartre nunca foi professor universitário e, mesmo assim, o existencialismo foi bastante criticado nas universidades francesas por professores e intelectuais conceituados. Mesmo atuando somente nos Liceus, a filosofia e a literatura de Sartre incomodava a Universidade por tratar exclusivamente de questões sobre o ser visando à autonomia do indivíduo.

Talvez se possa afirmar que predominou e continua a predominar uma tendência acadêmica que pensa o ser humano determinado por fatores sociais, econômicos, etc. Por isso, a ideia de liberdade absoluta em Sartre nem sempre foi bem acolhida. Parece que Sartre foi como uma droga viciante e maligna que tomou conta da

²⁴² Ibid., p. 239: ” Il semble ainsi que ce grand bourgeois rentier, élevé dans le purisme esthétique du symbolisme, se soit découvert dans les années trente un besoin de radicalité politique, qui aurait été comme le pendant des positions qu’il avait adoptées en matière de morale sexuelle ou sociale”.

²⁴³ Ibid., p. 240-241: “L’trajectoire de Gide est emblématique parce qu’elle montre combien, pour les écrivains consacrés de cette génération, l’engagement a été une tentation impossible, qui les obligeait à faire le grand écart entre une conception puriste de la pratique littéraire et un désir d’implication dans la vie politique auquel ils n’étaient pas préparés”.

sociedade dessa época e devia ser combatida pela “seriedade” da academia. De acordo com Denis, dentre os que se opuseram à dominação da literatura sartriana encontra-se Jean-Paulhan, uma das figuras mais influentes da resistência intelectual, participante da fundação das *Lettres françaises* e do *Comité National des écrivains* (CNE) ele compreende que a literatura é e continua sendo uma atividade singular, que pode ser julgada de acordo com critérios políticos e ideológicos, mas assim como o escritor René Etiemble, ele mantém certa distancia da revista “*Les temps Modernes*” recusando-se a ver o valor literário por intermédio das ideologias políticas e ideológicas²⁴⁴.

A partir do final de 1940, foi organizado um primeiro movimento de resistência intelectual em torno de acadêmicos comunistas, o filósofo Georges Politzer, o germanista Jacques Decour e o físico Jacques Solomon fundaram juntos (e independentemente das diretrizes do Partido Comunista Francês) o grupo da Universidade livre. O contato entre a literatura e política passa a ser decisivo para os novos rumos do estatuto da escrita literária desta época, mas também sobre o poder da palavra e dos meios de comunicação. Os filósofos se voltam para o estudo da linguagem, dos signos. A expressão maior da palavra escrita ou falada torna-se alvo de indagações filosóficas. A palavra e o discurso adquirem uma potencia eficaz nos meios mais diretos de comunicação e passa a ser vigiada no teatro, na literatura enfim nas artes em geral.²⁴⁵

A literatura de Sartre já é engajada quando se pensa no conjunto de suas obras que incluem os romances e o teatro. A temática sobre a condição humana, a solidão da liberdade e da responsabilidade humana, a necessidade de submeter o ser humano a uma liberdade autônoma são movimentos de engajamento. Todavia, essas posições não são exclusividades sartrianas. Elas fazem parte de uma época na qual as reflexões sobre a condição humana se tornam o tema recorrente na filosofia, na literatura e no teatro, cinema. O século XX se caracteriza por conceber doutrinas nas quais o ser humano se sente só, e nessa solidão, sua responsabilidade aparece numa sequencia emocional de tensão que é, ao mesmo tempo, contraditória, já que a responsabilidade é sempre atribuída às obrigações coletivas. É nessa tensão que os temas emocionais da angústia, medo, tragicidade e absurdo, em suma dramas existenciais das escolhas humanas, ganham força na literatura seja de Sartre, Camus ou Genet e Artaud. A obra literária de Sartre compartilha dos mesmos temas de seus contemporâneos.

²⁴⁴ Ibid., p. 274.

²⁴⁵ Ibid., p. 261.

Portanto, sua novidade reside não tanto na junção entre a filosofia e literatura, mas no fato de questionar filosoficamente ou tratar sistematicamente o papel moral da literatura, sua influências e suas responsabilidades. É também nesse sentido que Albérès entende o jovem Sartre, fecundado por idéias psicológicas, ter se tornando aos poucos nas suas obras literárias o filósofo político e social, sem, contudo, separar um aspecto do outro: “*A angustia da responsabilidade humana por um ser humano que não admite nenhum guia no exercício dessa liberdade*”²⁴⁶.

Essa fase política e social de Sartre é entendida historicamente como o segundo período das suas obras, após o texto *Questão de Método*. O ensaio *Que é a Literatura?* é um marco no qual as duas facetas do filósofo político e do escritor são fundidas. Seus textos de análise sobre as artes em geral se deve certamente ao período da revista *Le temps modernes*, época em que Sartre viveu cercado por outros escritores e artistas.

É dessa época a afirmação de Sartre de que toda obra literária é um “apelo” à liberdade do leitor que experiência o outro, completando a obra literária deixada em aberto pelo escritor. *Para quem se escreve?* A literatura é o modo por excelência de intersubjetividade em dois atos simultâneos: de escrita e de leitura. Uma relação de reciprocidade, pois todo escritor é antes de tudo um leitor. Derrida e Sartre são antes de tudo leitores de filosofia, literatura e poesia. Eles são leitores de Husserl, Freud, Heidegger, Mallarmé, Flaubert, Joyce, Proust. Portanto, no terreno da hermenêutica, a questão seria se a leitura poderia fugir da realidade e da questão da verdade. Afinal, tanto Sartre quanto Derrida fazem apelo à imaginação do leitor, ambos valorizam os espaços em Mallarmé, o silêncio das pausas, o segredo, o indizível e aquilo que está por vir em uma valorização da obra como essencialmente inacabada. O leitor tem então um papel importante, talvez, o mais importante no processo literário. Afinal, um teatro sem público pode acontecer? Um livro sem leitores seria um livro? Pode-se falar da morte do autor, da arte, do livro, mas pode-se falar da morte do leitor? Em suma, ambos destacam o papel ativo e criador do leitor, isto é da liberdade do leitor.

Assim como Derrida diz que a literatura é arte do poder dizer tudo e dizer qualquer coisa, será que o leitor, ao fazer jus à sua liberdade, também não poderia pensar tudo e qualquer coisa acerca do texto literário? Pode-se responder que sim, pois uma literatura pensante garante, desde já, essa perigosa liberdade. Derrida vê assim a escrita como um perigoso suplemento ao citar Rousseau:

²⁴⁶ ALBÉRÈS R.-M. **Jean-Paul Sartre**, Ed. Universitaires, Paris, 1964. P. 8. Trad. Heitor Martins, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

... quantas vezes elevar-se-ão contra mim. Escuto de longe os clamores desta famosa sabedoria que nos joga incessantemente fora de nós, que avalia sempre o presente por nada, e buscando sem descanso um futuro que foge na medida que avança, de tanto transpor-nos onde nós não estávamos, transporta-nos onde não estaremos jamais ²⁴⁷.

Derrida diz que: “*falar mete-me medo porque nunca dizendo o suficiente, sempre digo também em demasia*” ²⁴⁸. Mas, a escrita sendo suplementar talvez devesse meter mais medo ainda, pois estando também além e aquém das interpretações, a escrita sofre do um carma do anacronismo, das traduções, das releituras em textos dobrados, triplicados, fragmentados, multifacetados e disseminados à revelia. Se falar é enunciar, escrever é assinar e o escritor, na maioria das vezes, já morto, não pode mais falar diretamente.

Os tormentos da história da filosofia e da literatura podem assim ser sintetizados: interpretação, perspectiva, avaliação, diferença. Em *A Escritura e a Diferença*, o “querer-escrever” evoca a palavra pura da qual Heidegger diz não poder ser pensada na sua essência sob o caráter de signo, atestando mesmo a impossibilidade da significação ²⁴⁹. O querer-escrever é o movimento do *Dasein* em direção a um ato que, ao mesmo tempo, já define uma multiplicidade de escolhas e um excesso de significações. Quanto à leitura, esta não é apenas o ato libertário diante da impossibilidade da significação. A leitura é também um exercício de generosidade por parte do leitor. Os sentimentos provocados, as afeições têm sua fonte na liberdade, mas como nenhum significado externo pode condicioná-la, essa liberdade é uma doação do leitor, de suas paixões, dos seus amores, dos seus medos e ressentimentos. Uma sensibilidade passiva e muda que se torna ato.

O escritor pode até tentar conduzir o leitor, pois se, por exemplo: “*se descreve um casebre [pode] mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação*” ²⁵⁰. Todavia, o objeto literário ainda que se realize através da linguagem, é ainda silêncio, como uma pintura, uma escultura, é um silêncio que guarda no segredo a

²⁴⁷ ROUSSEAU, J. Apud DERRIDA, J. **Gramatologia**, Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 173.

²⁴⁸ Ibid., p. 21.

²⁴⁹ DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**, trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002, p. 27.

²⁵⁰ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 12

possibilidade dos rastros, pois o segredo está no âmbito da paixão. Pode-se mentir ou enganar ou seduzir servindo-se desse objeto literário, como efeitos que ultrapassam o limite do texto porque, mesmo o segredo textual sendo mudo pela impossibilidade mesma da palavra, ele ao mesmo tempo se abre pela possibilidade do rastro em geral. Acrescenta-se a essa perspectiva, o fato de que se pode ler páginas e páginas sem que aquilo tudo faça o menor sentido. Portanto, é preciso que o leitor se submeta ao silêncio: *“Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não o inventar, em suma, se não introduzir e mantiver nele as palavras e as frases que desperta”*²⁵¹.

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, pois é o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. O leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. O respeito e submissão ao silêncio são necessários para a intersubjetividade acontecer, como em um espelho no qual reflexo é o mesmo sem ser. “Sem ser” é o sentido da obra a ser oferecido e ser descoberto no movimento do silêncio e da escuta poética.

A escuta poética, por exemplo, que Sartre faz na obra de Blanchot é um tentativa de inscrever o texto de Blanchot em uma literatura fantástica (como Kafka) e para escrever sobre uma época de profunda angústia na qual a filosofia pura com suas teorias já não estariam mais à altura. O fantástico é uma das maneiras do ser humano encontrar sua imagem decidindo através de elipses as marcas e as não marcas numa fusão sem fim, na medida em que se quer dizer sendo ele mesmo.

Mais do que a decidibilidade do leitor, há aquilo que Heidegger já havia dito em *“O que é a filosofia?”* sobre ser dis-posto, (*dis-pòsé*)²⁵² à escuta do silêncio. Sartre explica que: *“O silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este jamais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida.”*²⁵³. Além dos silêncios do texto, ainda há aquilo que o autor não diz, sendo preciso que o leitor também invente. Em suma, o autor pode até guiar o leitor, mas é preciso que ele quebre balizas, interligue espaços vazios.

²⁵¹Ibid., p. 36-38.

²⁵² HEIDEGGER, M. **O que é a Metafísica?** Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p.219. De acordo com nota do tradutor: Disposição (*Stimmung*) é um originário modo de ser do *Dasein*, vinculado ao sentimento de situação (*Befindlichkeit*) que acompanha a derrelição (*Geworfenheit*).

²⁵³SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p. 38

No capítulo “*Para quem escrever?*” Sartre levanta a pergunta sobre a possibilidade de um leitor “universal”, isto é, se o autor pode se dirigir a todos os seres humanos generalizando-os. Afinal, diante de leitores múltiplos, que vivem tantas realidades distintas, seria possível afetá-lo pela leitura? A liberdade do leitor não é “pura”, mas são “liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis”²⁵⁴. É necessário, portanto, que essa liberdade seja limpa, polida, talvez por uma educação estética, de modo que o ato de escrever seja também um exercício de purificação da liberdade. O escritor apela para a liberdade pura do leitor em um voto de confiança: “*Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que é empreendimento por meio da linguagem*”²⁵⁵.

Essa ideia de uma liberdade pura contrapõe-se ao pensamento desconstrutor. Derrida jamais poderia compactuar com essa ideia. Se o significado de um signo encontra-se diferido pelo movimento da *différance* em adiamentos e remissões não se pode pensar, por exemplo, em algo estável ou algo melhorado por uma análise e leitura certa e nem se poderia polir a interpretação porque isso seria abrir caminho para a ilusão de se conseguir chegar às intenções ou mesmo à verdade do escritor.

Entretanto, a escrita literária para Sartre tem um papel social e por isso é preciso estar atento a essa responsabilidade e dever do escritor. Como vimos, quando ele se questiona sobre “Que é escrever? Ele pensa nesse papel através da diferenciação entre o escritor e o poeta: “*a poesia não se serve das palavras; eu diria antes que ela as serve*” e “*o escritor lida com significados*”²⁵⁶. Essas duas citações são essenciais porque parece que Sartre coloca a poesia do lado das artes como pintura, escultura e a prosa literária de outro lado como um engajamento pela palavra. Em duas notas ele realmente demonstra essa perspectiva:

Caso se queira conhecer a origem dessa atitude em relação à linguagem, darei aqui algumas breves indicações. Originalmente a poesia cria o mito do homem, enquanto o prosador traça o seu retrato. Na realidade, o ato humano, comandado pelas necessidades, solicitado pelo útil é, em certo sentido, um meio²⁵⁷.

²⁵⁴Ibid., p. 55

²⁵⁵Ibid., p. 39

²⁵⁶ Ibid., p. 13

²⁵⁷Ibid., p. 13

Os silêncios da prosa são poéticos porque marcam seus limites, e é por uma questão de clareza que escolhi os casos extremos da pura prosa e da poesia pura. Não se deveria concluir, porém, que se pode passar da poesia à prosa por uma série contínua de formas intermediárias. Se o prosador cultiva demasiadamente as palavras, o eidos “prosa” se rompe e caímos numa algaravia incompreensível. Se o poeta narra, explica ou ensina, a poesia se torna prosaica; ele perdeu a partida. Trata-se de estruturas complexas, impuras mas bem delimitadas²⁵⁸.

Verifica-se nessa posição sartriana que um objeto literário que pretenda ser considerado como “arte literária” deve se deixar contaminar pela poesia. E a poesia, que pretenda lidar com significado da palavra, deve estar atenta ao perigo de se tornar prosa. Sartre justifica, talvez pelas várias críticas que sofreu por causa desse texto, que foi por uma questão de clareza que contrapôs a pura prosa à pura poesia. Mas certamente estava ciente que a literatura é uma arte feita de palavras e contaminada por significados, por isso ele não a isenta de seu compromisso com a palavra e seus efeitos. Assim como não isenta o poeta, que é aquele que desvenda o “mundo” e especialmente “o homem para os outros homens” para que assim assumam sua “responsabilidade”²⁵⁹. A diferença entre o poeta e o escritor é de outra ordem.

Sartre tentou mostrar a ambiguidade da palavra que pode ser meio ou fim, dependendo da forma como ela é tomada. O poeta toma a palavra como fora da linguagem, percebendo-a como uma coisa viva, enquanto o prosador toma a palavra como signos instrumentais, fazendo uso das palavras como um meio para determinado objetivo. Em outras palavras, para o poeta a linguagem não pertence ao ser humano e por isso ele vê uma barreira no uso das palavras para se comunicar.

Conversação: a arte/jogo do instante

Falar e se dispor ao mesmo tempo também é conversar, nesse converter-se ao outro temos a arte da conversação²⁶⁰. De acordo com Godo²⁶¹, a conversação pode ser

²⁵⁸ Ibid., p. 32

²⁵⁹ Ibid., p. 25

²⁶⁰ Conf. a raiz latina “Conversare” vem da raiz “verso”, que significa voltar, virar ou direcionar para algum lado. O prefixo com- vem de cum, que significa junto com ou na companhia de alguém. Assim, conversare transmite a ideia de se virar para junto de alguém, ou virar sua atenção para uma pessoa.

²⁶¹ GODO, E. **Histoire de la conversation**, Perspectives Littéraires, PUF, Press universitaires, de France, 2003.

pensada desde a antiguidade como uma “arte do instante”, pois sua natureza é fugaz. Todavia, como na literatura, ela compartilha do desejo de criar belas coisas e dar forma adequada aos nossos pensamentos, podendo ser um objeto de estudo consistente para a história das ideias. Afinal existem formas de se fixar e registrar para a eternidade as maravilhas da fala através da escrita e da gravação. Até mesmo o instante sublime de uma conversa como, por exemplo, de inapreensível pranto ou uma modéstia do olhar podem ser apreendidos pela memória, tirando da fala esse privilégio da emoção efêmera.

O que interessa particularmente a Godo é a influencia da arte da conversação na literatura, pois desde os diálogos platônicos existe esse modelo de ideal. Ele cita Marc Fumaroli: “*A conversação francesa é uma instituição literária no sentido mais pleno do termo. Ela oferece aos escritores em linguagem vulgar uma fonte de invenção. Um terreno da experiência humana, um meio social enobrecedor e, ao mesmo tempo, um somatório de estilo*”²⁶².

A noção de instituição literária permite identificar a relação entre a conversação e a criação literária, como um campo comum. A conversação é uma prática mundana e um prazer próximo do literário. Apoiando-se também em Roger Caillois²⁶³, Godo entende a conversação como um jogo. A conversação é pensada como um jogo que tem seu sistema de regras e se desenvolve de acordo com uma circunstancia e tema. Certos temas nos dão prazer, outros são tabus. Certas atitudes, gestos, poses, frases vão seduzir, outras serão objeto de reprovação unânime, pois não são de bom tom. Há um tom a ser perseguido. O tom como na entrada de uma canção em geral é dado no início. O início da música é similar ao tom conversação. O ritmo, por sua vez, alterna a máscara e a sinceridade, marcando a harmonia. Nisso reside o charme da conversação, esse encanto sonoro. Na conversação a linguagem se transforma no envolvimento do prazer e da sedução. Dependendo da desenvoltura dos jogadores, isto é, dos interlocutores, as estratégias são mudadas, assim como as emoções. Mesmo com as regras da linguagem e a adequação ao lugar social, assim como a polidez, nunca se sabe ao certo como uma conversa pode terminar.

²⁶² FUMAROLI, Marc. **Trois institutions littéraires**, p. XXX: “La conversation française est bien une institution littéraire au sens plénier du terme. Elle offre aux écrivains en langue vulgaire à la fois une source d’invention. Un terrain d’expérience humaine, un milieu social anoblissant et une sommation de style”. Apud GODO, E. **Histoire de la conversation**, Perspectives Littéraires, PUF, Press universitaires, de France, 2003Ibid., p. 3.

²⁶³ CALLOIS, Roger. **Les Jeux et les hommes**, Folio et Essais, Gallimard, 1967, p. 13.

O jogo da conversação é também o espaço da liberdade, da manifestação da personalidade por inimitáveis nuances e variações. E se as leis da conversação existem, nem sempre existe a garantia da certeza do desenrolar da conversa. Nas leis da conversa, as relações humanas são guiadas pela opacidade, e não apenas pelas ideias claras e distintas que poderiam nos livrar da agonizante incerteza. As interpretações podem seguir outros rumos. As regras flutuam assim em uma mobilidade circunstancial.

Em uma conversação como em um jogo há um espaço particular que delimita a cena, um fundo talvez, como um salão, um jardim, um bar, uma sala de aula, um meio privilegiado e delimitado por regras precisas, irrecusáveis que são necessárias serem aceitas como tal. Num controle da sua relação com o outro, o jogo da conversa partilha dessa faculdade de civilizar o indivíduo e fazê-lo progredir. Por isso a partir do séc. XVI se pensa a conversação em analogia com o jogo, um meio privilegiado de aperfeiçoamento individual e coletivo para uma relação primordial de civilização.

Uma conversação, assim como um jogo, carrega a identidade daquele que joga, daquele que profere a palavra e a conversação partilha de certa capacidade de criar a partir do nada ou quase nada. Também como em um jogo, a conversação propaga estruturas abstratas, imagens de meios fechados e preservados no qual se pode exercer ideias concorrentes. A partir do séc. XVII Godo salienta que a sociedade francesa confere à conversação uma função política no sentido mais nobre do termo: trata-se de se realizar, mesmo que por um instante, a partilha de uma conversa agradável e de respeito mútuo, uma comunidade ideal que pode servir-lhe de modelo e de motor²⁶⁴.

De qualquer maneira uma conversa se dá pela linguagem e a língua não pode ser reduzida apenas à lógica. Posto que ela seja a mais pura expressão da vida, ainda é preciso uma análise sobre a subjetividade e os afetos presentes nos atos da fala. A língua não deve ser simplesmente compreendida, mas, sobretudo sentida, o que envolve não apenas o significado da palavra, frase, contexto, mas também a música dos atos da fala, seus ritmos, suas cadências, sua respiração, os gestos e expressões faciais que acompanham as palavras. Tudo isso faz parte do ato de fala.

A querela entre Derrida e Searle a respeito da teoria de Austin é também sobre a preponderância dos sentimentos nos atos de fala. Em um texto de Charles Bally *Le langage et la vie*²⁶⁵ encontra-se algumas teorias baseadas em Saussure que vão ao

²⁶⁴ GODO, E. **Histoire de la conversation**, Perspectives Littéraires, PUF, Press universitaires, de France, 2003., p. 6.

²⁶⁵ BALLY, Chales. **Le langage et la vie (1925)**, Payot, Paris, 1965.

encontro dos estudos de Jacques Derrida. Bally propõe reflexões sobre o poder de ação da linguagem e nos chama atenção (para o contexto de uma tese sobre a emoção, expressão e literatura) pelo fato de já no sumário, encontramos o reconhecimento da linguagem enquanto expressão de sentimentos e instrumento de ação: “*Quando chegamos a dizer que está quente, frio ou chuvoso, quase nunca é uma mera constatação, mas uma impressão afetiva/emocional ou um julgamento prático, suscetível de determinar uma ação*”²⁶⁶.

Embora não exista nenhum vestígio da leitura de Bally por parte de Derrida, sua teoria pode ser utilizada em favor da idéia sobre atos da fala que Derrida desenvolveu na sua querela com Austin. No início da década de 1970, houve uma acalorada troca de ideias entre Searle²⁶⁷ e Jacques Derrida sobre a teoria do discurso-ato. Essa querela se situa na resposta de Searle a uma publicação de Derrida em *Margens da Filosofia*²⁶⁸, na qual este faz um comentário sobre a teoria dos atos de linguagem do filósofo inglês J. L. Austin. A “troca” de fato foi caracterizada por um grau alto de hostilidade mútua entre os filósofos, cada um dos quais acusando o outro de ter interpretado mal os pontos básicos da teoria de Austin. Searle não considerou a abordagem de Derrida como uma filosofia legítima e argumentou que não queria dar tanta atenção ao ponto de vista desconstrucionista infligido à teoria de Austin. Posteriormente, em 1995, Searle criticou a frase de Derrida “il n'y a pas de hors-texte”²⁶⁹ dizendo ser esta frase absurda.

No artigo derridiano em questão, um evento como a fala já estaria marcado por uma estrutura de ausência e de iterabilidade, isto é, a fala estaria distanciada de sua origem sua capacidade de se repetir. A teoria do discurso-ato de Austin estaria equivocada ao pensar na intencionalidade do discurso, pois uma intenção carrega a ideia de uma prévia motivacional. Derrida explica seu ponto de vista dizendo que numa estrutura de intenção não se pode governar o significado da iteração, uma vez que se torne audível ou legível. Uma iteração é necessariamente “citacional”, devido à natureza do grafema da fala e da escrita. Portanto, uma linguagem não pode funcionar de forma

²⁶⁶ Ibid., p. 17: Lorsqu'il nous arrive de dire qu'il fait chaud, qu'il fait froid ou qu'il pleut, il ne s'agit presque jamais d'une simple constatation mais d'une impression affective, ou bien d'un jugement pratique, susceptible de déterminer une action.

²⁶⁷ SEARLE, John R. **Pour réitérer les différences – réponse a Derrida**. Traduit de l'anglais et posface par Joële Proust, éditions de l'éclat, 1991.

²⁶⁸ DERRIDA, J. **Assinatura, antecedimento, contexto** in **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres da Costa e Antonio M. Magalhães. Papyrus Editora, São Paulo, 1991.

²⁶⁹ SEARLE, John. **The Construction of Social Reality**, Free press, 1996.

alguma sem a possibilidade sempre presente e indestrutível de leituras alternativas. Em suma, na característica de iteração a fala original se perde, sendo apenas citação que será lida conforme o contexto.

Derrida argumenta que Austin estava errado em banir o que ele chama de “infelicidades” da operação “normal” da linguagem. Segundo Austin, uma “infelicidade” ocorre, por exemplo, quando não se sabe se um determinado ato de fala é “sincero” ou “meramente citacional” (e, portanto, possivelmente irônico, etc.)²⁷⁰. Para que uma fala seja feliz algumas condições, que vão desde a adequação das pessoas às circunstâncias até o cumprimento de uma conduta estabelecida como promessa, precisam ser satisfeitas. Derrida também criticou a exclusão do discurso de ficção na teoria de Austin que teria pensado-o como não sério ou “parasita”, perguntando-se se essa exclusão era porque Austin considerava esses gêneros de discurso governados por diferentes estruturas de significado ou simplesmente por falta de interesse²⁷¹.

Esse debate sobre o discurso enquanto ação começa por chamar a atenção para duas distinções estabelecidas por ambos a respeito do que seria ficcional (ou não) nos atos de linguagem nas remissões a conceitos fenomenológicos sobre intencionalidade, repetição, sentido. A primeira diz respeito às distinções entre fala e escrita analisadas amplamente por Derrida em especial na obra *Gramatologia*, diante da característica de iterabilidade dos signos. Seria a iterabilidade apenas a repetição dos elementos linguísticos? A segunda diz respeito à distinção entre a ausência como ato da escrita e presença como ato da fala, isto é, a ideia de ausência e presença de um receptor em relação ao respectivo emissor. Afinal deve se considerar que existe a permanência dos textos escritos, mesmo na ausência do emissor. Além disso, estando nós vivendo na época dos “áudios gravados”, a fala também permanece diferentemente da palavra, digamos viva, em ato. Também se pode não apenas ler os textos de um autor ausente como, o que acontece mais frequentemente, de um autor morto.

Segundo Searle, Derrida confunde iterabilidade e permanência do texto. (*Para Derrida iterabilidade consiste no fato de um texto poder ser repetido e permanência implica a ideia de um arquivo*). É claro que o fato de um livro poder ser repetido, ter vários exemplares, pode alcançar muitos possíveis novos leitores, mas isso não basta para que permaneça, ou seja, isso não garante sua maior disseminação, para usar um

²⁷⁰ AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Trad. Gilles Lane. Seuil, 1991.

²⁷¹ DERRIDA, J. *Assinatura, acontecimento, contexto* in *Margens da Filosofia*, Papyrus Editora, São Paulo, 1991, pp 362-364.

termo derridiano. Um texto pode permanecer separado da sua origem e sobreviver mesmo separado do seu autor, do seu destinatário ou mesmo do contexto de sua produção. Mesmo que exista apenas um único texto (*uma só ocorrência*) este texto pode ser lido por vários leitores e não há leitura “*ipsis litteris*” de um texto, mas justamente pela iterabilidade, toda a expressão é dissociada de sua significação. Vejamos o caso de um texto *ipsis litteris*, a citação:

Então, finalmente, o que Austin exclui como uma anomalia, exceção, “não sério”, a citação (no palco, num poema ou num solilóquio), não é a modificação determinada de uma citacionalidade geral – antes, uma iterabilidade geral, sem a qual não haveria nem performativo “bem-sucedido”²⁷²

Segundo Searle, Derrida entende que Austin exclui a possibilidade do enunciado performativo ser citado, justamente pelo fato de excluir de sua análise os discursos ficcionais. É certo que um enunciado performativo implica a realização de uma ação como uma ordem, pedido, advertência, mas o problema é que, para Searle, Derrida confunde iterabilidade e permanência do texto ao falar de citação. Para Searle, em Austin, a citação é um discurso parasitário. Os enunciados de autores citados sobre determinada cena textual seriam para Austin um discurso “parasitário”. Derrida compreende que os problemas da teoria de Austin sobre atos de linguagem derivam de uma raiz comum, os *graphématiques en général*, sendo preciso sublinhar o papel diferencial da iterabilidade e da citação dos elementos linguísticos, ou seja, seria preciso distinguir os princípios que regem a possibilidade da iterabilidade e da citação enquanto possibilidade de independência em relação a sua origem. A iterabilidade citacional é repetição, mas, como ato performativo, sua expressão pode ser dissociada da sua significação, ou seja, a expressão vai além do texto. No caso da citação sempre se pode ter uma independência se examinarmos os meios fora da significação, como, por exemplo, o som da palavra, as marcas e as imagens como simples objetos materiais.

De qualquer maneira o que está em jogo é a possibilidade de se separar o signo de seu significado em um sistema de representação, algo que precisa ser analisado tendo

²⁷² DERRIDA, J. **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972, p. 387 : “Car enfin, ce que Austin exclut comme anomalie, exception, “non sérieux”, la *citation* (sur la scène, dans un poème ou dans un soliloque), n’est-ce pas la modification déterminée d’une citationnalité générale – d’une itérabilité générale, plutôt- sans laquelle il n’y aurait même pas de performatif “réussi”?”

em vista o conceito de intencionalidade. Na obra, *A voz e o fenômeno* (1967), o engajamento textual de Derrida se dá na discussão com a fenomenologia de Husserl. Quem garante o sentido de um fenômeno é a consciência na sua intencionalidade, mas Derrida questiona esse poder da consciência de assegurar o sentido ao refletir sobre o privilégio dado à voz no pensamento ocidental. A idéia da voz como presença viva e capaz de dizer o fenômeno no seu aparecer põe em segundo plano a escrita, sendo preciso analisar o porquê de historicamente a voz ter sido privilegiada e relacionada à vida enquanto a escrita, como suplementar, ter sido relacionada à morte. Essas questões são analisadas historicamente na obra *Gramatologia*.

A escrita literária como suplemento perigoso

A *Gramatologia* se compõe de duas partes: a primeira parte fala da escritura pré-literária e a segunda, a natureza, cultura e escritura. Em ambas as partes, Derrida procura desconstruir o lugar subalterno dado à escrita, desde a análise do termo *gramma* até a noção de representação. Em suma, pretende-se nessa obra um retorno a discussão sobre o privilégio dado a *phoné* apresentando, dessa vez, o retorno a determinados filósofos e suas obras. Em princípio a intenção do projeto gramatológico seria pensar sobre a escrita na história.

A noção de escritura em Derrida é mais abrangente, excedendo o domínio da linguagem. Existem discussões atuais sobre a tradução de *écriture* que por vezes é traduzida como “escrita” e outras por “escritura”. De acordo com Nascimento²⁷³, o termo francês *écriture* corresponde em português à escrita ou texto escrito corroborando em parte com a posição das tradutoras de *Demeure* que optaram pelo termo “escrita” pelo fato de no Brasil “escritura” estar associada à escritura jurídica que subentende valor de verdade e dessa forma, “escrita”, na associação com a psicanálise de traços, seria mais condizente para a tradução de Derrida²⁷⁴. Todavia a polêmica em torno da tradução está mantida e para muitos leitores, diante dos quais me incluo, consideram que, por se tratar de um autor que lida o tempo todo com a elaboração da língua, talvez a melhor solução seja uma oscilação entre os dois termos, isto é, traduzir ora por “escrita” ora por “escritura” dependendo do contexto, assumindo desde já a indecibilidade do termo. Em *Gramatologia*, parece que os casos do termo *escritura*

²⁷³ NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**, Realizações Editora, São Paulo, 2015.

²⁷⁴ TROCOLI, F. & RODRIGUES, C. **Demorar, Maurice Blanchot**, Editora UFSC, Florianópolis, 2015, pp.26-27 (nota).

excedem os casos do termo *escrita*. Derrida quer ir além, quer fazer uma incursão do tempo anterior ao surgimento da linguagem escrita definida como captura da voz: “As idéias de ciência e escritura - e por isso também a de ciência da escritura - têm sentido para nós apenas a partir de uma origem e no interior de um mundo a que já foram atribuídos certo conceito do signo e certo conceito das relações entre fala e escritura.”²⁷⁵

Pra começar, a palavra “gramatologia” remete à escritura, mas não como uma ciência da escritura, e sim uma ciência do *gramma* que teria como objeto o estudo da escrita, da língua, da comunicação e da representação. Essa ciência trabalha com a lógica da escritura como conhecimento que se dá pela repetição (mas não uma repetição do real) atribuindo à escritura uma ciência que busca essa relação realidade e verdade. A linguagem escrita surgiu como forma de capturar e aprisionar a fala. Uma representante da fala, um suplemento da fala.

A famosa “voz da consciência” é articulada em Derrida a partir da leitura de Rousseau. Esse privilégio dado à voz a partir do fonocentrismo, isto é, na forma do pensamento da presença e da consciência. Assim como Platão, Rousseau pensa a escrita/escritura como suplemento perigoso, a adição de uma técnica, uma estratégia para tornar a palavra presente quando na verdade ela está ausente; um suplemento perigoso, portanto, à aparente posição de neutralidade; a escrita tenta introduzir na interioridade de pensamento a contaminação pelo exterior:

O mal da escritura vem de fora já dizia o *Fedro* (275 a). A contaminação pela escritura, seu feito ou sua ameaça, são denunciados com acentos de moralista e de pregador pelo lingüista genebrês. O acento conta: tudo se passa como se, no momento em que a ciência moderna do *logos* quer aceder à sua autotomia e à sua cientificidade, fosse ainda necessário abrir o processo de uma heresia²⁷⁶.

No texto de Rousseau, *Ensaio sobre a origem das línguas*, não foram as necessidades básicas, como a fome e a sede, que deram o impulso humano para a linguagem, mas as emoções que fizeram o ser humano falar. O amor, o ódio, a raiva e principalmente a piedade surgem na forma de linguagem metafórica. A piedade, sendo

²⁷⁵DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 6.

²⁷⁶Ibid., p. 42.

um sentimento natural, pré-reflexivo seria a origem de toda a voz e de toda fala, aquela fala interior, pré-articulada: “*a piedade, esta afecção fundamental, tão primitiva quanto o amor de si, e que nos une naturalmente a outrem: ao homem, certamente, mas também a todo ser vivo.*”²⁷⁷.

A teoria da escritura segue uma genealogia da fala e tem a escrita como suplemento ou acessório. Contudo, se a paixão é a origem da fala pode-se pensar que a escritura deva retirar desse envolvimento afetivo algum dado importante. Se a emoção é uma consciência que impulsiona a fala, o sentimento seria substituído pela ideia. Entretanto, no caso da arte a fala que se originou da emoção se relaciona com a imagem. Em suma, diante do progresso das línguas na sua lei de substituição da presença viva da fala, os sentimentos foram substituídos pelas ideias. Mas isso não acontece no campo das artes: “*A paixão que arranca as primeiras falas se relaciona com a imagem*”²⁷⁸. Nesse caso, a imagem antecipa a fala. Portanto, a primeira língua foi uma língua figurada na qual o som foi extraído posteriormente, havendo, portanto, uma anterioridade imagética que só poderia ser relacionada a uma pré-escritura, como uma pintura, um espaço, um hieróglifo: “*A metáfora na linguagem falada extrai sua energia do visível e de uma espécie de picto-hieroglifia oral*”²⁷⁹.

Dessa forma, Derrida mostra a desvalorização da escritura como presença plena de significação. A fala é sempre pensada a partir da vida e da presença de si. Então a escrita é associada à morte e à repetição, isto é, a escritura como potencia mortífera. Em Derrida, no momento em que a escritura apaga, reduz, dissimula, ela se coloca fora da escritura, saindo da sua dimensão material, e porque não dizer da sua dimensão de necessidade, para mostrar aquilo mesmo que se esconde na sua natureza e na sua paixão. A escrita literária seria um paradoxo?

De acordo com Goldschmit²⁸⁰, o pensamento da desconstrução como fenômeno textual e, ao mesmo tempo, como a ruína do texto não é um paradoxo. A desconstrução certamente é um princípio de busca de restos e a restância produz e dissemina outros textos. Mas, o que é um texto? Derrida questiona o conceito de texto acerca de suas fronteiras, margens e limites; enquanto tessitura das diferenças e de rastros de rastros.

²⁷⁷ Ibid., p. 130

²⁷⁸ Ibid., p. 29

²⁷⁹ Ibid., p. 291

²⁸⁰ GOLDSCHIMIT, Marc. **Jacques Derrida, une introduction**, Pocket France, 2003.

Como leitor de Derrida, Marc Goldschmit afirma que todo texto nada mais é do que a transformação prática de outro texto²⁸¹. Preso ao texto, o escritor só poderia escrever dentro da língua e na lógica do discurso. Portanto, é preciso pensar o sentido e a função do conceito de texto numa relação com o mundo: entre a escritura e a vida ou entre a fala e a emoção. A afirmação de que “nada existe fora do texto” mostra a clausura inscrita no mundo dos significados lingüísticos, uma maneira de ironizar a prepotência do pensamento ocidental em sua caricatura e repetição. Afinal, a escrita literária é um pensamento que se mostra ficcionalista na sua essência. Afinal, se não existem nada fora do texto, não existiria realidade, mas uma construção de idealidades mundanas, por vezes, fundada em fabulações hipócritas, por vezes, fundadas na necessidade de nomeação. É preciso dar nomes às coisas, é preciso dizer o que se pensa, é preciso falar para se inscrever no mundo dos significados, único mundo possível à condição humana.

O logocentrismo seria, portanto solidário com a determinação do ser e do ente como presença na *phoné*. Por mais que se queira transgredir um limite (nesse caso o fechamento em torno da verdade) ainda se permanece no pensamento. O que pode acontecer é as margens se movimentarem, então mesmo um deslocamento ainda é permanecer dentro. A escrita literária mecânica, artificial e portadora da morte se valoriza por um pensamento dobrado da presença e da ausência, da vida e da morte, em um processo perigoso de disseminação.

Em *Positions*²⁸², Derrida fala da disseminação do texto de acordo com os limites do estruturalismo. Uma estrutura estática de texto não estaria de acordo com a proposta da *différance*. O processo de disseminação produziria transformações textuais que poderia, de certa maneira, até dar a ideia de uma ciência estrutural, mas seria a lógica do jogo da *différance*: uma disseminação que produz efeitos de estrutura justamente pela necessidade de não ser estruturado estaticamente. Portanto, o texto, assim como a escritura, é pensado sob o amparo da *différance*: jogo de efeitos e disseminação, o diferir e o “ance” da *différance*.

Derrida trabalha as fronteiras da literatura e da filosofia, assim como seus deslocamentos. As fronteiras não cessam de delimitar e separar. O conceito de escritura como tessitura de diferenças e transformação de textos torna pertinente a questão levantada pela filosofia francesa sobre a literatura como transformação de conceitos,

²⁸¹ Ibid., p. 11.

²⁸² Derrida, J. **Posições**, Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Autêntica, Belo Horizonte, 2001, p. 39.

transitando entre a crítica literária e os conceitos filosóficos. A desconstrução é assim inseparável da literatura e talvez (como incita Derrida) seja o tecido secreto da literatura.

Na entrevista “*Essa Estranha Instituição chamada Literatura*”, Derrida explica que o polílogo é uma forma literária mantida por ele ²⁸³, uma forma de conservar os rastros de todos os pensadores que atravessam a sua escrita, desde Rousseau até Joyce, tecendo assim um mistura de realidade e ficção na qual seria difícil discernir o que é uma coisa ou outra. O espaço da literatura não é de uma ficção instituída, mas é o que ele denomina “instituição fictícia” que teria por característica o “poder tudo dizer”, transpondo os limites da lei: “*a lei da literatura, tende, em princípio a desafiar ou suspender a lei*” ²⁸⁴. Derrida explica que a instituição literária tem de responder algumas questões, como por exemplo: de onde vem a literatura? Ou para que serve a literatura? Uma preocupação também sobre a potência da literatura, nesse movimento de poder: “*a potência de que a linguagem é capaz, a potência que há, como linguagem ou como escritura, é a de que uma marca singular seja também repetível, iterável, como marca*” ²⁸⁵.

Pensando na literatura como um movimento de poder e até mesmo colocando em xeque a manifestação e a desconstrução prática da representação que tínhamos da literatura, o interesse de Derrida, desde o texto *A escritura e a diferença* é pensar a literatura como acontecimento, principalmente através do conceito de idioma. Por um lado, esse conceito define aquilo que é intraduzível na língua de um texto: o idioma constitui a singularidade diferencial de um texto. Por outro lado, a literatura remarca e se inscreve nos limites exteriores de um texto. A afirmação desconstrutiva “*Il n’y a pas de hors texte*” (em *Dissemination*) significa que não há nenhuma transcendência, nem de significado transcendental e que nada mais resta, além do limite, os rastros de rastros. Derrida pensa a escritura como rastros. O que este pensamento “do rastro” muda no pensar e praticar da escritura? Para responder a essas questões e mostrar os conceitos de escritura e rastro abre-se de início um pensamento sobre a morte e sobre a vida.

Derrida expande o conceito de texto para a análise das obras espaciais. Nas obras espaciais lê-se sempre um pouco de discurso e mesmo que isso não aconteça há um espaçamento que produz textualização porque, mesmo uma arte silenciosa não pode

²⁸³ Ibid., p. 47.

²⁸⁴ Ibid., p. 49.

²⁸⁵ Ibid., 61.

evitar a rede de diferenças e referências lhe dá uma estrutura textual, reduzindo, a realidade dos fenômenos, sejam eles históricos, políticos ou estéticos, ao texto. Somente o texto possibilita questionamentos, por exemplo, sobre o ser do fenômeno na literatura, questão determinante da filosofia ocidental que entremeia relações com o mundo, consciência, cultura, tempo e espaço. Se o “ser do fenômeno” se dá no mundo entendido não apenas como realidade, mas também como transrealidade, poderia “o ser do fenômeno” pertencer unicamente ao mundo das idéias? Se tudo é texto, a separação entre mundo dos fenômenos e mundo das idéias deixa de existir pela própria idéia de linguagem.

Derrida acredita que essa leitura fenomenológica seja necessária, mesmo que a certa altura ela deva ceder esse lugar, pois como lembramos em *A voz e o fenômeno* esse lugar da fenomenologia é de crise²⁸⁶, pois acompanha a crise da linguagem, assim como a ideia de instituição como convenção. A proposta é a de uma mudança de atitude em relação ao texto de acordo com o literário espaço que pode ser um jornal, um texto científico, um fragmento de conversa. A mudança de atitude tem a ver com o funcionamento e a intencionalidade literária. Deve-se falar de “experiência literária” e não de essência, pois essa essência é uma produção com base em regras leis do gênero que conduz ações de inscrição e de leitura²⁸⁷.

Portanto, nessa perspectiva, é importante lembrar o engajamento sartriano e talvez pensar nessa dissociação da literatura com a questão da verdade. A literatura carrega essa dificuldade, da verdade como essência. Afinal, a pergunta “O que é a literatura?” não é do tipo $S = P$, mas sim uma questão da travessia de todos os “ismos” que abalam a autoridade e pertinência da própria questão e de tudo isso a desconstrução deveria dar conta²⁸⁸. Se a linguagem é o agente constitutivo da consciência humana e da produção de sentido, a realidade é uma construção resultante da linguagem. A linguagem como meio literal para as ideias torna a verdade relativizada nos discursos e práticas sociais, podendo se tornar um meio eficaz para as injustiças. O lugar da linguagem é um lugar difícil que não se fixa e se cruza ao mesmo tempo com a filosofia e a metafísica, não encontrando repouso em nenhuma delas. Nos conteúdos literários sempre encontramos teorias filosóficas que assumem algum pressuposto metafísico.

²⁸⁶ Cf. cena II desta tese: **A fenomenologia atormentada**

²⁸⁷ DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.65.

²⁸⁸ A travessia de todos os “ismos” diz respeito à oposição dada entre realidade e ficção como uma “virada linguística”. Humanismo, relativismo, pragmatismo, marxismo, dualismo: todos os ismos carregam a ideia de verdade enquanto representação.

Um dos pressupostos é a ambiguidade da palavra ficção. Nem toda literatura é ficção, mas existe ficcionalidade em toda literatura. Por exemplo, uma obra carregada de teses metafísicas pode no movimento da escrita ter efeitos da desconstrução, pois o ato de escrever é audacioso e perturba qualquer ordem. E isso vale não apenas para quem escreve, mas também para aquele que lê, como uma contra-assinatura. Qualquer efeito pode ser, portanto, paradoxal, visto que ele é sempre efeito desconstrutor. Derrida cita o caso da sua experiência com a leitura da obra de Artaud no qual arriscou certas transações da escrita, entregando-se a elas ²⁸⁹.

Assim como o som nos penetra, a leitura é também uma escuta do texto que nos penetra, como imagens sonoras. Entregar-se a elas (no caso de Artaud, por exemplo) é oferecer-se interiormente aos acentos e à paixão, não se esquivando do órgão penetrador, submentendo-se aos movimentos que nos arrebatam. Talvez esse prazer violento seja o que faz Rousseau pensar sobre a cumplicidade da voz e o coração:

Na voz, a presença do objeto já desaparece. A presença a si da voz e do ouvir-se-falar esquiva a coisa mesma que o espaço visível deixava estar à nossa frente [...] A fala nunca fornece a coisa mesma, mas um simulacro que nos afeta mais profundamente do que a verdade e nos “impressiona” com maior eficácia.²⁹⁰

Rousseau entende que a presença da voz é como a presença de um objeto, ali sempre à mão, diante dos olhos, que ao mesmo tempo instaura nessa origem uma espécie de ficção ou mentira porque ao descrever a coisa, utilizamos da palavra que já é uma forma de deslocamento que deforma o signo, enquanto suplemento que une significante e significado. Estes deslocamentos e deformações são regidos pela unidade contraditória - ou também suplemento de um desejo. A suplementariedade torna assim possível tudo o que constitui o próprio do ser humano, seja na possibilidade de pensar o antes e o fora da coisa, seja ao se deixa anunciar a si mesmo a partir da disseminação suplementar.

A linguagem escrita se une à presença da fala e a supre. Esse suplemento perigoso do instantâneo fictício da fala, do gozo pleno é o suplemento de um processo indefinido num processo de signo do signo. A escrita é perigosa porque a representação que se dá como presença é o signo da própria coisa, sendo essa entendida até como sua

²⁸⁹ Ibid., p. 94.

²⁹⁰ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.293.

função maior. O conceito de suplemento como imagem representativa abriga na verdade duas significações estranhas na sua coabitação, mas necessárias:

O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula a presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação²⁹¹.

Derrida está atento à crise da fala viva. Há sem dúvida uma estranha e necessária sedução pela imagem. O problema é que a representação não seria uma cópia imagética de algo como o real em si, mas carrega algo sobre o desconhecido na ordem da escritura e da suposição imaginária. A escritura como representação, como suplemento é condenada no *Ensaio sobre a origem das línguas*, porque, segundo Rousseau julgar um ser humano através dos livros é o mesmo que “*querer pintar um homem a partir do seu cadáver*”²⁹². A escritura é compreendida, ao mesmo tempo, como portadora da morte da fala e, em um sentido metafórico, a escritura é compreendida como divina e viva, como guardiã do coração, do sentimento. Em sentido teológico, a escritura tenta ainda manter uma essência (*que Sartre certamente entenderia como paixão inútil*), esse *logos* absoluto do verbo de Deus.

Sartre fala da morte de Deus e da solidão do ser humano. Contra o espírito de análise, arma burguesa por excelência, Sartre entende que os grandes escritores franceses da época da queda da burguesia (Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Alfred de Vigny (1797-1863), Charles Baudelaire (1821-1867), Gustave Flaubert (1821-1880), Paul Verlaine (1844, 1896) e Leconte de Lisle (1818-1894)) foram os primeiros testemunhos dessa mudança e os primeiros a sofrerem toda a carga de revolta e raiva da sociedade cristã e burguesa. O fato é que essa perspectiva do ser humano criador e em especial do escritor como criador e difusor de ideias levou Sartre a pensar a literatura como compromisso da palavra, a ideia de literatura engajada.

Sartre pensou que Mallarmé teria feito a escolha pelo engajamento²⁹³. Vê nele um herdeiro do ateísmo marcado pela queda da burguesia em 1848, quando de um só lance, a poesia perdeu seus dois temas prediletos e tradicionais: o ser humano e Deus.

²⁹¹ Ibid., p. 177.

²⁹² Ibid., p.20.

²⁹³ SARTRE, J-P. *L'engagement de Mallarmé in Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Arcades Gallimard, 1986.

Era preciso criar novos temas e novos instrumentos. A Europa se viu diante dessa estupefata novidade: Deus está morto e o ser humano está só, num barco diante da iminência de um naufrágio mallarmeano ²⁹⁴. Uma só esperança permanece quando a poesia renuncia a se fazer o espelho de um mundo inteligível e o ser humano necessita se afirmar contra a natureza: ele deve fazer-se criador.

Embora criança nessa época, Mallarmé foi um dos primeiros a escrever sobre essa situação um pouco mais tarde: o ser humano privado do estatuto que lhe garantia a vontade divina teria que buscar, todavia, nele mesmo essa marca divina: a liberdade da criação. Ora a criação não é apenas um pensamento, mas é um ato que produz um objeto cujo sentido emana somente dele mesmo. Segundo a opinião tanto de Sartre quanto de Derrida, na prosa e na poesia clássica, a significação seria anterior ao objeto que lhe serve de veículo, um pensamento preliminar. Já o Mallarmé, lido por Sartre, entende que após a morte de Deus, o idealismo é derrubado, não mais há essência, e a existência faz crer que o poema recusa a subordinação das palavras a um sentido pré-concebido. O objeto literário nasceria assim da negação do sujeito. Desse “Nada” que, todavia, produz saindo de si mesmo. Sartre cita Mallarmé: “*elas (as palavras) se iluminam de reflexos recíprocos como rastro virtual de fogo (sobre as pedrarias)*..”²⁹⁵

Derrida analisa a força subversiva de certas práticas de escritura literária. Certos textos classificados como “literários” parecem violar essa prática a exemplo de Artaud e Mallarmé²⁹⁶. Nesse sentido, ele desclassifica a representação filosófica metafísica da literatura e coloca sob suspeição tudo aquilo que denominamos “literatura”.

... Mallarmé, literatura, psicanálise, música...

MALLARMÉ, LITERATURA, PSICANÁLISE, MÚSICA...: isso não é um título. Na verdade são quatro palavras-chave e as reticências estão lá mantendo a

²⁹⁴ Por um feliz acaso, enquanto escrevia este texto, deparei com uma passagem da *Gaia ciência* que me levou a constatar uma profunda des-semelhança de reação entre os dois autores - Nietzsche e Mallarmé, com respeito ao mesmo evento morte de Deus: “De fato, nós, filósofos e ‘espíritos livres’, ante a notícia de que ‘o Velho Deus morreu’ nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto ‘mar aberto’.” – (Nietzsche, *Gaia Ciência*, §343)

²⁹⁵ SARTRE, J-P. *L’engagement de Mallarmé in Mallarmé, la lucidité et sa face d’ombre*, Arcades Gallimard, 1986, em nota, p. 158 : “*Ils (les mots) s’allument de reflects réciproques, comme une virtuelle traînée de feux (sur des pierrieres)*...”

²⁹⁶ DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 59.

abertura, melhor, resistindo à *clotûre*, pois ao tentar escrever sobre Mallarmé, qualquer elaboração em torno do fechamento de um tema sob os auspícios de um título, soa desconfortante. Mas é preciso um começo que pode ser por qualquer um dos lados ou das aberturas (...). Faço jus à minha liberdade e escolho um dos lados do quadrante? Ou seria um quarteto (musical)? – Não. É preciso ainda antecipar, um *Arsis* antes da *Thesis*, preliminares antes do orgasmo. Preliminarei *com* o poeta Haroldo de Campos e a tradução de “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”²⁹⁷ ou “Preliminares a uma tradução do *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé” e, em seguida, permitir-me-ei caminhar através da errância, da rasura e do som, quem sabe, pausar no silêncio de uma tarde de musica (*le silence aux après-midi de musique*).

“Traduzir *Coup de dés* de Mallarmé é uma “operação de leitura”, no sentido mallarmeano da expressão: *dobragem, dobro, dupla, duplicação, dação em dois, doação, dados, (texte en deux)*”²⁹⁸ adverte o também poeta Haroldo de Campos. Traduzir Mallarmé é estar atento aos efeitos da ambiguidade das palavras em um texto dobrado: escritos em “mais de uma língua” (*plus d’une langue*) como dito por Derrida. Traduzir Mallarmé é não esquecer o jogo poético do avançar, recuar, suspender. Mais do que palavras escritas ou faladas, um poema possui ritmo, som, uma música que ressoa divinamente em nossa alma. Mais do que guiado por uma intencionalidade temática o poeta é uma peça de um jogo imprevisível. *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), poema de 1897, fala de um mestre de navio prestes a naufragar e diante do acaso da natureza resolve lançar os dados em um desafio final com o céu. Mallarmé indica a semelhança entre o trabalho do poeta e do navegante: lança-se na escrita tipográfica *como se fosse um navegante em um mar de incerteza e indecisão*, cito: *sem assumir o futuro que virá daqui, nada ou quase uma arte* (“*Sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art*”²⁹⁹).

Essa curta apresentação da poesia de Mallarmé, já denota a dificuldade da tradução de *Un coup de dés*. As preliminares de Haroldo de Campos para a tradução do poema também apresentam a analogia entre o trabalho do tradutor e o mestre do navio: “*como um práctico de portos, em manobras de abordagem, o tradutor se deixa ir por*

²⁹⁷ CAMPOS H. & PIGNATARI, D. & CAMPOS, A. **Um relance de dados** in **Mallarmé**, Coleção Signos, Ed. Perspectiva, 1991

²⁹⁸ Ibid., p. 120.

²⁹⁹ Ibid., p. 177.

entre sirtes, pontas dissimuladas de recifes, diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso: mémorable crise”³⁰⁰.

O processo da composição poética não poderia passar sem a devida atenção dos tradutores e comentadores: um jogo de palavras em folhas dobradas separando dois grupos como dois pesos formando um ideograma ou como diz o poeta: “*subdivisões prismáticas de ideias*”. Teremos então mais do que um poema dobrado, a própria tradução como uma dobra mantendo o jogo das palavras e como veremos a musicalidade. Haroldo de Campos considera a interpretação de Robert Greer Cohn, de 1951, uma das mais lúcidas, principalmente por este reconhecer o lance dos dados como um lance de palavras-chave. Por exemplo, em *Coup de dés*, há uma variedade de fontes e de tamanho dos caracteres, como o caso do destaque dado ao título que aparece entre os versos em letras maiores distribuído pelas várias páginas ocupadas pelo poema inteiro, desobedecendo a estrutura tradicional do encabeçar.

Em *A dupla Sessão*, Derrida apresenta o valor suspensivo do título. “intitular” um poema ou uma obra de arte é enquadrá-lo tematicamente, por isso é necessário estar atento às marcas, às molduras ou aos suportes das obras, assim como àquilo que está fora da obra, fora do livro, fora do texto. Em Mallarmé o título pode estar suspenso em um silêncio, mas também pode ficar em evidência como o realce dado pelos holofotes em uma cena teatral. Pergunto: Suspense ou brilho? Nem um nem outro, pois o suspense não é apenas um silêncio obscuro e nem o brilho é um grito de lucidez. É preciso atenção aos espaços em branco, às ausências ou àquilo que está por vir, sendo ainda possível o retorno.

Mallarmé resiste ao título no topo da página, ao preenchimento da folha em branco. Nessa nova organização estrutural do poema, ele emprega caracteres diferentes para imprimir motivos principais, secundários e adjacentes, conforme a ordem de importância e emissão oral. Pausa e brilho, silêncios, sussurros e gritos fazem parte da disposição gráfica. A entonação rítmica é musical e acontece de acordo com a posição da escrita tipográfica na página: alto, baixo e meio.

Em uma carta endereçada a Universidade de Oxford, “*la musique et les lettres*”, um pouco antes da publicação de “*Un coup de dés*”, Mallarmé já prenunciava a musicalidade do poema, por isso no prefácio ele diz que une a essa nova estrutura a comparação com a música. Cito: “*Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei,*

³⁰⁰ Ibid., p.120,

estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo” ³⁰¹.

Música e letra: o pertencimento como estranha familiaridade. Próximo do famoso conceito freudiano *O estranho “Das Unheimliche”* (1919) ³⁰² o qual pode ser traduzido por “estranho familiar”, uma vez que se refere a uma impressão ou situação já vivida, portanto, não totalmente estranha, mas que causa angústia ou até mesmo terror. ³⁰³. Como o familiar pode ser estranho? O sentimento do estranho pode se concentrar no que é novo, de fora ou desconhecido, mas também no que está oculto, escondido, na sombra. A palavra alemã é dupla e ambígua e, portanto, trata-se do limite entre imaginação e realidade, algo desconhecido e familiar, aflitivo e reprimido. É uma sensação de algo antes de acontecer, uma antecipação ou o movimento de arsis e thesis na música. Algo que soa como presságio, como a iminência do instante, dito por Blanchot em “*l’instant de ma mort*”.

Derrida cita um trecho do prefácio de *Un coup de dés* na epígrafe do livro *A Escritura e a diferença*: “o todo sem mais novidade senão um espaçamento da leitura” ³⁰⁴ e no capítulo *Força e significação*, transitando pelas obras de Flaubert, Proust, Balzac e Blanchot (isso só para citar alguns) nos fala da angústia da escritura. Cito: “*dessa passagem estreita da palavra na qual as significações possíveis se empurram e mutuamente se detêm*” ³⁰⁵. Angústia sentida quando se mete na leitura de Mallarmé e o trabalho do tradutor é ainda mais angustiante, pois se sabe de antemão que é traição. E quando a tradução é um texto poético... Haroldo de Campos fala da necessidade de uma glosa para antecipar a leitura da tradução de *Un Coup de Dés* e ao mesmo tempo salienta “inútil glossolalia”, pois não se trata de decifrar o texto e sim de re-cifrar.

A teoria glossemática de Hjelmslev é introduzida por Derrida, em *Gramatologia*. Jakobson e Halle são os críticos dessa teoria que se baseia na redução da língua à sua mera forma e expressão gráfica sem considerar sua sonoridade, fazendo do som ou da fisiologia da acústica um suplemento. De acordo com esses dois autores, a idéia de glossema exclui não apenas a substância material da expressão sonora, mas

³⁰¹ Ibid., p. 152.

³⁰² Cf. cena I desta tese: **Freud e as artes**: Das Unheimliche é traduzido em português por “o estranho” na edição da Imago, 1972.

³⁰³ O termo, usado por Freud já estava presente na obra de E. T. A. Hoffmann (1776 - 1822), como um conceito da estética. Derrida, que comentou o texto de Freud, traduziu o termo por “*L’inquiétante étrangeté*”.

³⁰⁴ DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Editora Perspectiva, 2002, p.9.

³⁰⁵ Ibid., p. 21

também a expressão da substância imaterial dita psicológica. Há ainda a montagem do texto ao modo do tracejado de uma partitura, com notas longas e breves, indicado os sons e as pausas da melodia. Os brancos indicam as pausas ou as cesuras, silenciando por instantes a nota que virá: Cito: “*desse emprego a nu do pensamento com retratações, prolongamento, fugas ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura.*”³⁰⁶. Os espaços em branco, assim como o silêncio, têm grande significação emotiva. Portanto é preciso reconhecer na composição poética, a expressão da emoção nos versos que faltam ou da voz em suspense, como a batuta do maestro que paira no ar antes de iniciar a sinfonia.

Na leitura do poema é preciso estar absorpta no/pelo próprio estranhamento do texto. “Absorta” (no duplo sentido da palavra absorvido-distraída) pela leitura de Derrida e do poema de Mallarmé, diria que as palavras poéticas vêm de um sopro, palavras sopradas (roubadas?), um murmúrio de som. O poema de Mallarmé aponta para a conexão das palavras poéticas no espaço e tempo como um *pli* (dobra) entre pintura e música ou entre imagem e sonoridade das palavras. Esse *pli* evidentemente não se trata de um jogo de oposições e sim de articulações (*charnière*). Em *A dupla Sessão*, Derrida faz a dobra (*pli*) entre um texto de Mallarmé (Mimique) e um texto de Platão (*Philebo*), seguindo a lógica do hímen. Explica que na língua francesa a palavra hímen (*hymem*) significa, ao mesmo tempo, uma membrana que pode ser rompida e uma união conjugal, nesse duplo sentido de romper e unir. O hímen marca um limite “entre” um fora (*dehors*) e um dentro (*dedans*). Mesmo que se rompa essa membrana, uma marca permanece, como uma borda indicando o limite, indicando a duplicidade do interior e do exterior. O mesmo acontece com o livro e o poema de Mallarmé. As folhas dobradas, assim como a escrita, maculam a página em branco. Ao abrir o livro os lábios vaginais se separam e ao dobrar a página o hímen é rasgado. Por isso pode-se pensar que a página em branco está à espera da escrita como se fosse uma virgem a ser deflorada.

Na lógica do hímen outros termos merecem atenção pelo toque de auto-afecção da poesia: o gesto, a imaginação, a voz, o aparecer e desaparecer, como obra de arte. Em referencia ao “fort/da” de Freud há um movimento, um gesto, como um jogo. Como já vimos³⁰⁷, Freud fala da brincadeira com o neto: no fort/da, a bobina desaparece e

³⁰⁶ CAMPOS H. & PIGNATARI, D. & CAMPOS, A. **Um relance de dados in Mallarmé**, Coleção Signos, Ed. Perspectiva, 1991, p. 151.

³⁰⁷ Cf. cena I desta tese: **O fort/da e o princípio do prazer**.

aparece, há o longe e o perto. O hímen é, portanto, uma dobra (*pli*) ou uma espécie de dobradiça (*charnière*) que também nos permite pensar a circularidade do prazer (sexual?) e da repetição no poema como penetração na lógica do hímen, um movimento de dentro e fora. Na última página do poema encontramos a frase: *todo pensamento emite um lance de dados (tout pensée/ émet un coup de dés)*, é um final que remete a um recomeço, indicando a circularidade do texto, assim como a própria incerteza do jogo de dados. Assim, o fort/da pode ser compreendido também como antecipação preliminar na cadência de gerúndios do trecho que antecede o último verso de *Un Coup de dés*: “*vigiando, duvidando, rolando, brilhando e meditando, antes de se deter em algum ponto último que o sagre.*”³⁰⁸

A poesia ou a escrita literária é assim algo que se deixa guiar pelo gesto da mão no espaço da escritura, disseminando. O poema caminha na errância ou no tempo subjuntivo das hipóteses. Nada é certo, nem no lance de dados, nem no navio, nem no ato de escrever. Para dar forma ao acaso é preciso se submeter ao acaso, num lance de dados ou no silêncio da peça 4'33'' de John Cage. Dito por Mallarmé em *Mimique*: “*O silêncio, o único luxo após rimas...*”³⁰⁹.

E ainda, Antonin Artaud

Em 2016 o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa apresentou em Brasília um espetáculo baseado na peça radiofônica de Antonin Artaud *Para acabar com o julgamento de Deus (Pour en finir avec le jugement de Dieu)*, de 1947³¹⁰. Isso me fez questionar sobre as leis que regem a representação na obra teatral. Preliminarmente há de se ressaltar que nas duas apresentações não se trata de *re*-apresentação como *re*-repetição, *re*-produção e talvez até mesmo não se trate de uma *re*-leitura de Zé Celso do texto de Artaud. A *re*-repetição de um texto não significa duplicação. Mas há uma expressão desse duplo que significa o “aparecer” teatral da própria vida. Afinal, Artaud e mesmo Zé Celso jamais aceitariam um pensamento separado da vida e é assim que se

³⁰⁸ CAMPOS H. & PIGNATARI, D. & CAMPOS, A. **Um relance de dados** in **Mallarmé**, Coleção Signos, Ed. Perspectiva, 1991, p. 173: “veillant, doutant, roulant, brillant et méditant, avant de s’arrêter à quelque point dernier qui le sacre”.

³⁰⁹ DERRIDA, J. **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972, p. 217.

³¹⁰ Conf. Revista Cult, Março/2015: “*Para dar fim no juízo de Deus* é o nome da peça radiofônica que Fernand Pouey convidou Artaud a conceber, em novembro de 1947, como um quadro do programa A voz dos poetas. A experiência consistiu na articulação de quatro textos, três que já estavam escritos – “Tutuguri, o rito do sol negro”, “A busca da fecalidade” e “A questão se coloca em” –, e uma introdução geral que Artaud escreveu especialmente para a ocasião”

podem compreender as bases da proposta artaudiana do teatro da crueldade e o seu duplo: um teatro da vida.

No registro radiofônico além da voz do autor/ator escutamos as vozes de mais três atores: Maria Casarès, Paule Thévenin, Roger Blin. A emissão deveria ser transmitida em dois de fevereiro de 1948, as 22: 45, mas foi proibida de ser divulgada na rádio Francesa, vindo a ser conhecida vinte e cinco anos depois, em março de 1972. Falar que a escuta dessa gravação se faz sentir por todo corpo não é exagero. Impossível escutar essa fala sem arrepios! Experimentação sonora dissonante diria serem as palavras chave mais indicadas para definir essa apresentação: Palavras sopradas! Sopros cansados! Acontecimento poético de imagens sonoras! Tais efeitos sonoros já haviam sido propostos na obra *O Teatro e seu Duplo* juntamente à idéia de “teatro da crueldade”.

O “Teatro e seu duplo” é uma reunião de textos de Artaud entre 1932 e 1938 sobre metafísica, ética e estética. O teatro deveria buscar a sua essência em uma linguagem própria que não poderia se situar na leitura e representação de textos, ou seja, era preciso uma abstração da linguagem escrita em favor de uma linguagem de cena. A *mise en scène* de Artaud é um acontecimento de imagens visuais e sonoras em um espaço. O importante é tom dado às palavras, assim como é importante o tom dado às cores na pintura. É preciso colorir a cena com os tons da respiração, dos gemidos e dos gritos que se incorporam, em dissonantes e porque não dizer brilhantes barulhos. É preciso uma ação cênica que restitua no espectador todos os conflitos adormecidos em um jogo de forças simbólicas como “*pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas*”³¹¹. Uma batalha simbólica na qual os símbolos são lançados uns contra os outros fazendo acontecer uma poesia envolvente. Em certo momento Artaud chega a pensar na possibilidade de comparação entre a cena teatral e a gravação de um filme no qual você pode enquadrar a cena ou dar close nos personagens, fazendo destes ora diminutos e distantes, ora próximos e gigantes. Pode-se também suprimir o palco para envolver o espectador na cena:

O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através

³¹¹ ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**, Martins fontes Editora. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão, 2006, p. 24.

de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos. O cenário será constituído pelas próprias personagens, ampliadas ao tamanho de gigantescos bonecos, e por paisagens de luzes móveis incidindo sobre objetos e máscaras em contínuo deslocamento. E, assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade. E quem já viu ser rodada uma cena de filme entenderá perfeitamente o que queremos dizer³¹².

Para Artaud a crueldade é a verdadeira expressão das potências obscuras da vida. Mesmo que se pense de início que crueldade está relacionada à morte, à violência, às imagens sanguinolentas e à perversidade, quando essas características são transportadas para o teatro no seu “duplo” se tornam metafísicas:

É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com esta mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, “crueldade”, quando pronunciei esta palavra, foi entendida por todo o mundo como sendo “sangue”. Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós³¹³.

Mas que crueldade é essa? O teatro difícil de Artaud é uma metafísica da crueldade, pois se trata da crueldade imanente à vida. A realização da cena se dá pelo movimento e jogo que Artaud chama de linguagem cênica ou metafísica da atividade. Nesse jogo, o pensamento assume atitudes e encarna os sons e gestos, no qual o teatro físico seria o seu duplo.

De acordo com Artaud, vida é uma palavra mágica que carrega o duplo sendo uma e, ao mesmo tempo, duas. Há na nossa vida mundana um impulso em direção à

³¹² Ibid., p. 148.

³¹³ Ibid., p. 89.

vida espiritual. Nesses impulsos e instantes privilegiados de iluminação ocorre a criação poética. Artaud sempre relacionou sua escrita com o seu mal, um mal do espírito. O problema do mal não é o mal em si, mas não poder dizê-lo ou transformá-lo em obra. Ele fala de uma paralisia no momento de escrever, momento em que o pensamento interior busca a forma para se expressar na folha de papel. A forma obscura do inconsciente deve ser traduzida em signos espirituais e jamais poderia ser exposta em uma linguagem lógica e discursiva. Mas tal existência obscura se manifesta de forma por vezes violenta, por vezes angustiante. O que significa um grito, uma explosão de raiva, um sussurro, uma pausa, um silêncio?

Como vimos, em *A voz e o Fenômeno*, Derrida fala do signo expressivo habitado por um querer-dizer (*vouloir-dire*)³¹⁴. Na comunicação o querer-dizer está sempre entrelaçado ao índice, mas existe uma situação fenomenológica em que isso não precisa necessariamente acontecer. É a expressão solitária da alma, um discurso sem a contaminação do índice: “*as expressões desenvolvem também a sua função de querer-dizer (Bedeutungsintention) na vida solitária da alma, onde elas não funcionam mais enquanto índices.*”³¹⁵. Baseado na leitura do capítulo *Expressão e Significação* das *Investigações Lógicas* de Husserl, Derrida explica que em geral quando falamos nossas palavras são compreendidas na forma de significado, mas isso não acontece sempre. Todo signo é signo de alguma coisa, mas nem todo signo tem uma significação, isto é, um sentido indicativo. A tese “*O significar não é uma espécie do ser-signo no sentido do indicar*”³¹⁶ mostra que se pensarmos nos gestos, nos sons, assim como na escrita como destinados apenas a comunicar um pensamento lógico constatamos que tais signos são de fato artifícios.

Artaud procura o uso não artificial da palavra, na articulação com o espaço, o tempo, o gesto, o som, o corpo. Na metafísica dessa linguagem articulada, as entonações são concretas, de um tipo retorno à linguagem mesma, que permita a abstração da sua função utilitária. Artaud diz que essa forma de expressão também se dá por encantamento. Esse é o princípio de sua proposta cênica, assim como o teatro da crueldade é metafísico, sua proposta quer pôr em cena uma metafísica da linguagem (linguagem articulada) que significa fazer com que a linguagem se liberte dos

³¹⁴ Cf. cena II desta tese: **O querer-dizer**

³¹⁵ DERRIDA, Jacques, *A Voz e o Fenômeno*, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 31.

³¹⁶ HUSSERL, E. **Expressão e significação** in *Investigações Lógicas*, Coleção Os Pensadores, trad. Zeljko Loparic, São Paulo, 1975, p. 50.

significados e expresse aquilo que ela normalmente não expressa. Idéia de projeção, de jorrar as palavras, de soprá-las ou explodi-las. Artaud sabe bem das possibilidades de sonorização das palavras, como projeção no espaço. A isso dá o nome de entonação. O valor da entonação no teatro é a palavra enunciada como música concreta. Mas pode ser também o tom, como o tom da cor, uma proposta imagética de Artaud com base no som.

Em *Enlouquecer o subjétil* Derrida nos fala de uma abertura para se pensar o problema da representação e a proposta imagética de Artaud a partir da análise que este faz do quadro de Van Gogh: “*A pictografia se escuta também como música ela ressoa sempre - em Artaud e segundo Artaud – é antes de tudo o tom na língua, desde o limiar do glossema. Um tom vale tanto para a cor quanto para a música, entre o espaço e o tempo, entre o visível e o invisível*”³¹⁷. Assim como Artaud pensa a música que está no quadro, também é possível ver as cores e formas das palavras sopradas, dos gritos e gemidos, os barulhos que interrompem as falas, o tom, a respiração. Há imagens nesses sons ou imagens sonoras. Da mesma forma que o som penetra o ouvido e o espírito, o ato pictográfico atinge e bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa³¹⁸.

Logo, não seria insensato definir palavras como imagens sonoras. Como lembra Derrida em *A Voz e o Fenômeno*, Ferdinand Saussure já havia falado sobre esse conceito ao definir a imagem acústica como impressão psíquica³¹⁹. Enquanto signo, a palavra carrega tanto o seu significado, a sua semântica quanto o significante acústico. Artaud se preocupa com a tendência das correntes racionalistas da epistemologia que se debruçam perenemente sobre a busca da verdade. Com outras palavras ele quer acabar com esse *juízo* fundado na racionalidade como detentor de uma verdade, digamos divinamente humana. Em contrapartida propõe que a impressão psíquica esteja relacionada com a vibração corporal, isto é, o som é sentido por suas qualidades vibratórias lançadas ao corpo, como no xamanismo das tribos mexicanas.

A experiência com os índios *Tarahumaras* no México, a descoberta do teatro balinês e as correntes estéticas de vanguarda que estavam surgindo na Europa nessa época despertam em Artaud a possibilidade de se sentir num momento anterior ao *logos* da linguagem. O movimento da vanguarda futurista buscava a libertação semântica da palavra. O dadaísmo rompe com a necessidade de sentido das palavras criticando o

³¹⁷DERRIDA, J. *Enlouquecer o subjétil*, São Paulo, UNESP. Trad. Geraldo G. de Souza, 1998, p.53.

³¹⁸ Ibid., p. 55.

³¹⁹DERRIDA, Jacques, *A Voz e o Fenômeno*, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 55.

racionalismo das artes e posteriormente o surrealismo (do qual Artaud faria parte) traz o debate sobre a expressão nas artes.

O problema é que no ocidente deu-se primazia ao texto e, portanto, ao teatro dialogal. O teatro oriental soube manter intacta a idéia de um teatro original, não se prostituindo como aconteceu com o teatro (pensamento) ocidental. Para Artaud o diálogo escrito ou falado pertence ao livro. É preciso que a cena teatral se liberte do texto, pois a cena é um lugar concreto, físico que pede para ser preenchido com a linguagem concreta. Essa linguagem concreta, independente da palavra enquanto significado, é uma poesia teatral que permite ao pensamento escapar do significado e dirigir-se ao significante, isto é, à imagem sonora da palavra:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das *exigências* dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?³²⁰.

Artaud mostra o absurdo da nossa credibilidade nas teorias científicas em um mundo surreal. A sociedade (no caso a sociedade ocidental) tende a reprimir a vida cósmica através de tabus e uma moral construída. A crueldade faria explodir essa força cósmica que liberta esse outro lado do ser como uma peste. Esse é o papel do teatro da crueldade. Uma peste que aparece para intervir na planificação social. Mas para dizer isso é preciso falar. Se no teatro ocidental a representação fica no nível da expressão como exterioridade, no teatro oriental a expressão encontra-se suspensa, isto é, um querer-dizer que se diz antes que se fale. Essa nova linguagem apresenta um pensamento que escapa à linguagem com pretensões de significado.

Mas que pensamentos seriam estes que a palavra não dá conta de expressar valendo-se da sua função de representante do pensamento? Para Artaud esses pensamentos “*encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco*”³²¹. O grande problema seria harmonizar teatralmente as danças, os ritos, os sons,

³²⁰ ARTAUD, A. **O teatro e o seu duplo**, Martins fontes Editora, 2006, p. 35.

³²¹ *Ibid.*, p. 36.

os gestos e os diálogos. É um trabalho de composição musical. É preciso anotar, cifrar tudo isso como numa partitura musical. Artaud fala em usar os velhos meios mágicos de ganhar a sensibilidade utilizando da vibração, da trepidação, da repetição das falas quebradas em cores e luzes, criando um efeito de dissonância: “*essas dissonâncias, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós as faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc.*”³²².

Verifica-se que a concepção cênica de Artaud possibilita a concretização de uma metafísica na representação, seja por meio do corpo do ator, pelo gesto, pelo som, cenário ou iluminação. Apesar de parecer, isso não é um contrassenso e costuma gerar certa confusão! Se o teatro da crueldade é metafísico, como poderia utilizar do físico? Artaud não entende o metafísico como “além” do físico do concreto, mas justamente busca fazer a união do concreto e do abstrato. União entre as forças obscuras do inconsciente e da pulsão de vida com a forma:

O que há de curioso, de fato, em todos aqueles gestos, atitudes angulosas e brutalmente interrompidas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que acabam logo, vôos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, danças de bonecos animados, é que, através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras. Esses atores com suas roupas geométricas parecem hieróglifos animados.³²³

A viagem ao México proporcionou o momento da consagração da primeira apresentação do teatro da crueldade. *A conquista do México* é o nome dado ao espetáculo. Artaud diz ter escolhido esse tema por sua atualidade na Europa e no mundo. Tratar da questão da colonização era nessa época (e ainda o é) um tema bastante atual, sendo até hoje abordado para o entendimento de vários conflitos que tem acontecido no mundo. Artaud já pensava sobre isso, fazendo reviver de modo brutal e sangrento a presunção da Europa sobre os colonizados.

³²² Ibid., p. 147.

³²³ Ibid. p. 56.

O xamanismo opõe-se ao cristianismo e permite pensar nas falsas concepções que os europeus teriam nos feito pensar acerca do paganismo e das religiões mais antigas, que Artaud chama de religiões naturais. Nos ritos dos xamãs, Artaud encontra a forma teatral de que precisava. Renunciando ao ser humano psicológico e social, ele encontra o ser humano total no espetáculo tribal sentido diretamente pelo espírito, sem estar subjugado à linguagem deformada pelos diálogos formatados e das cenas previsíveis dadas pela escrita:

Todos os públicos populares sempre se mostraram ávidos por expressões diretas e imagens; e o discurso articulado, as expressões verbais explícitas intervirão em todas as partes claras e nitidamente elucidadas da ação, nas partes em que a vida repousa e em que a consciência intervém. Mas, ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido.³²⁴

Conceber uma obra teatral unida à vida seria o caminho encontrado por Artaud. Talvez porque ele mesmo não pudesse separar essas duas coisas. Nesse duplo teatro da crueldade e vida. O conceito de “duplo” não significa que há uma coexistência entre vida e teatro, vida e arte, uma sendo imitação da outra. O duplo que dá nome a essa reunião de textos sobre o teatro é um pensamento sobre a metafísica do ser. Artaud usa esse termo para dizer que quando falamos em vida real devemos ter em mente o seu duplo, isto é, também falamos de uma vida surreal e cósmica do ser. É preciso ver no teatro não a ilusão, mas a própria realidade como num combate. Daí a necessidade da crueldade teatral. Seu teatro é real e cruel como sua vida.

Nesse sentido, a representação no sentido de re-petição ou re-produção não permitiria o acesso à vida. Mas, assim como num discurso solitário, num solilóquio da alma, a respiração, os gestos, o corpo e o silêncio podem murmurar ou gritar. O teatro da crueldade é uma metafísica extraída de um novo uso do corpo e das palavras. A transmissão radiofônica talvez tenha sido o meio escolhido por Artaud pra provar a possibilidade de se ver o invisível, assim como é possível ouvir o silêncio. Escutar o silêncio, ler sem usar as palavras, isto é, por a cena prescindindo da simultaneidade das intuições de espaço-tempo essa é a *mise en scène* de Artaud, simultaneidade dos

³²⁴ Ibid., p. 146.

sentidos, ver e ouvir ao mesmo tempo, sem que necessariamente ou fisicamente se tenha os dois ao mesmo tempo.

Deve se lembrar que *Para acabar com o juízo de Deus* não trata de uma apresentação teatral num teatro onde o espectador está diante da peça que acontece, mas de uma gravação. É difícil se pensar em imagem quando se têm uma gravação, afinal o que se vê quando apenas se escuta ou mesmo onde está a imagem sem a parte física do visível? A projeção radiofônica permitiu tornar visível aquilo que Artaud sempre disse sobre a possibilidade de mostrar a cena abstraindo da cena e porque não dizer o texto abstraindo-se da palavra. No rádio era mais difícil prescindir das palavras, mas Artaud talvez tenha compreendido que essa transmissão anunciou o nascimento do teatro da crueldade. Esse nascimento que significa teatro da vida já carregava o anúncio da iminência da morte, poucos dias antes de Artaud morrer. Nascimento de uma idéia e morte do seu autor numa mescla que liga um registro sonoro tanto enigmático quanto a imagem da cena final da sua existência: em 04 de março de 1948 Artaud é encontrado morto abraçado ao seu sapato aos pés da sua cama.

Para assim (não) morrer com Blanchot

Blanchot explica a possibilidade impossível deste enunciado “Estou morto”³²⁵ no conto *“l’instant de ma mort”*. Neste, o próprio autor viveu “a morte de perto” quando foi posto pelos alemães contra um muro para ser executado. Ele fala dele mesmo “como se” fosse outro: “*Eu me lembro de um jovem homem – um homem ainda jovem – impedido de morrer pela própria morte*”³²⁶. O Eu é o autor, o narrador e o jovem homem se passando pela terceira pessoa, o eu se torna assim Outro.

Testemunhar a própria morte é possível? Para Rogozinski³²⁷ é a neutralização da vida/ morte que deve ser observada na narrativa de Blanchot. *O instante da minha morte* põe em cena o que se poderia chamar uma *morte sem morte da morte*. Narrativa de estilo autobiográfico – ou “autotanatográfica” – que conta um episódio ocorrido com Blanchot. Pouco importa se estamos falando de um testemunho autêntico ou fictício: “*Eu me lembro de um jovem (...) impedido de morrer pela morte mesma*”. De acordo com a história, o jovem homem, suspeito de participar da Resistência, é também o

³²⁵ DERRIDA, J. **Demorar, Maurice Blanchot**, Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, Editora UFSC, 2015, p.63.

³²⁶ Ibid., p. 63.

³²⁷ ROGOZINSKI, J. **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição**. Trad. Eduardo Veras. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, jan-jun 2015, p.21.

narrador que havia sido preso pelos alemães e levado a um pelotão de execução. No momento em que o “tenente nazista” ia gritar “fogo!”, ocorre “*um outro ‘fogo’, um contra fogo*”, um fuzilamento desencadeado pelos Resistentes. O jovem homem é salvo no instante de sua morte.

O narrador é assombrado pela experiência impossível da morte do outro que não ocorreu. Um narrador que relata a morte e, ao mesmo tempo, um personagem que tem a experiência da própria (quase) morte. Blanchot nos mostra a possibilidade de se ser testemunha de uma experiência inexperenciada, pois de fato ele e todos nós seres vivos estamos impedidos de “viver a morte” pela própria condição humana de ser para a morte, todavia a “interrupção do morrer” marca (fixa) para sempre uma morte que não é *sua própria* morte, que o priva de toda identidade própria consagrando-o à sobrevivência de um viver sem vida. Algo semelhante ao que Derrida propõe nomear de *permanência [demeurance]*³²⁸.

É preciso então que se pense sobre esse “instante”. Derrida se pergunta: “*o que quer dizer ‘instante’ em francês?*”³²⁹. E o que quer dizer “instância”. A dificuldade de se separar esses dois termos deriva das línguas de filiação latina. Em inglês, por exemplo, *instant* e *instance* têm sentidos completamente diferentes: *instance* nos orienta para a exemplaridade, é um exemplo que serve para se pensar o problema do testemunho como singular. Na singularidade do testemunho existe a necessidade do instante: “*sou o único a ter visto esta coisa única a ter entendido, ou ter estado na presença dela, num instante determinado, indivisível; e é preciso acreditar em mim porque é preciso acreditar em mim*”³³⁰. Essa é a diferença testemunhal entre crença e prova. Tem que se acreditar na testemunha porque ela é insubstituível. Logo, a exemplaridade do instante, o que o torna uma instancia em instante é a singularidade.

A instância do instante carrega então a aporia do testemunho. O instante singular na medida em que ele é repetível torna-se um instante ideal, enquanto instrumento jurídico e literário que pode possibilitar o simulacro, a ficção e a mentira. O *instante de minha morte* se apresenta como uma obra de arte, fazendo parecer ora uma ficção, ora realidade. Só posso testemunhar a minha própria morte na iminência (iminência = instante) de minha morte, sua instância como iminência diferida: “o

³²⁸ Ibid., p. 58.

³²⁹ DERRIDA, J. **Demorar**, Maurice Blanchot, Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, Editora UFSC, 2015, p.48.

³³⁰ Ibid., p. 49.

instante de minha morte doravante sempre em instância”³³¹. Morrer sem morrer ou mesmo sobreviver no *instante mesmo* em que se morre, nesse instante que não terminará mais de terminar, se estende monstruosamente até durar todo o tempo de uma vida. Tal é a provação de uma permanência, do “desmorrer” sobre o qual Blanchot escreve.

De acordo com Derrida o bom senso nos lembra sempre a impossibilidade desse enunciado “estou morto!”, assim como nos lembra a impossibilidade de testemunharmos a própria morte. Todavia, a literatura pode ser considerada como ficção e testemunho, ao mesmo tempo:

A morte impossível necessária: por que essas palavras [logo a morte impossível necessária] e a experiência inexperenciada à qual se referem escapam a compreensão? Por que este choque, esta recusa? Por que apagá-las fazendo uma ficção própria a um autor?³³²

O que “pode ser” um instante em iminência? Quando se trata da instância como iminência diferida é possível esse testemunho ficcional, é possível a permanência do instante, como lembram as últimas palavras de Blanchot, um instante que permanece em demora (*demeure*), diferimento na repetição: “o instante de minha morte doravante sempre em instância”³³³.

A literatura teria então esse poder e paixão de fazer o instante permanecer. Derrida observa em Blanchot a ideia de um X qualquer que consiste em receber uma determinação de outra coisa que não ela mesma: “qualquer X, por exemplo, a literatura, deve tudo sofrer e suportar, padecer de tudo, precisamente porque ela não é ela mesma, não tem essência, mas somente funções”³³⁴. Se morada quer dizer estabilidade essencial de lugar, a literatura não se mantém na morada, justamente porque se a literatura pode tudo dizer, também pode tudo sofrer, tudo receber e tudo simular.

A ficção como simulação traduz-se num testemunho sem necessariamente ter que provar, nem mesmo ter compromisso com a verdade. Podendo ser testemunhal numa estrutura de dissimulação, de mentira, ela se presta sob medida às declarações de

³³¹ Ibid., p. 56

³³² Ibid., p. 56 apud BLANCHOT, 1980:110.

³³³ Ibid., p. 56.

³³⁴ Ibid., p. 37.

neutralidade, assinalando que o neutro na literatura está para além das oposições, mas na interdição da morte. O neutro implica, no modo de um *nem/nem* como Derrida já havia sublinhado em *A escritura e a diferença*: uma sobrevida. Sobreviver, nesse sentido, não é *nem* viver *nem* morrer, assim como o *phármakon* não é *nem* simplesmente remédio, *nem* unicamente veneno.

A paixão é a literatura como lugar onde transita o testemunho da ficção. Encontra-se nesse relato da obra de Blanchot a conotação de paixão como padecimento indecível, na associação de paixão como neutro, isto é, para além da oposição ativo e passivo. Essa paixão é a literatura como ficção e testemunho, lugar, portanto, da experiência inexperenciada. A estratégia da desconstrução passeia assim nesse duplo gesto, na dupla cena, assim como o indecível X de Blanchot, uma maneira de morrer sem morrer é o mesmo que manter a sobrevivência da testemunha.

Quem é o sobrevivente? Aquele que pode testemunhar seja sobre a morte do outro, seja sobre um desastre ou até mesmo sobre a iminência da sua própria morte. O narrador, testemunha da quase morte do jovem homem, que, no caso, é também o jovem homem Blanchot, é um narrador anônimo. Para Rogozinski, provavelmente porque ele (Blanchot) manteve por longo tempo o luto de si mesmo, nessa espécie de neutralização: “estou morto, não. Estou vivo”.

Esse pequeno percurso pela literatura de Mallarmé, Artaud e Blanchot mostram toda a força da recusa à arte representativa ou mesmo à linguagem figurada, valorizando o fenômeno da ausência na arte, assim como na vida psíquica.

CENA IV: O FENÔMENO DA AUSÊNCIA E DA MORTE NA VIDA PSÍQUICA E NA ARTE

Uma mariposa entra no quarto de Vincent e ele se recusa a pintá-la. Na recusa, há a questão: “para pintá-la teria que matá-la”. Há fantasmas no quadro de Van Gogh? Parece que há um exército de fantasmas exigindo seus sapatos. Quando se olha os “sapatos” de Van Gogh eles parecem tornar-se sensíveis, nervosos. Mas uma coisa (seria uma coisa? Um utensílio?) aparentemente não poderia sentir nem dizer nada e de repente essa coisa começa a falar: ça parle!

Em Shakespeare, o fantasma de Hamlet fala, mas não na primeira aparição, é preciso ainda que se guarde um suspense num prolongamento da ação por vir. O fantasma do rei envenenado e morto, enfim, fala. Mas a fala de um fantasma pode levantar dúvidas como a questão da verdade na arte (arte fantasmagórica?). Temos então o problema sobre a verdade na arte, verdade na pintura, verdade na cena teatral, verdade sob enquadramento, verdade sob medida.

A famosa frase de Heidegger “*a arte é o acontecimento da verdade*”³³⁵ parece ser uma questão sobre a o lugar da verdade. No polílogo “*Restitutions: La Vérité en Peinture*”, Derrida pergunta: “*Où est la vérité de cet avoir-lieu?*”³³⁶. Depois de citar Cézanne: “*Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai*”³³⁷ ele vai enveredar por esse caminho errante do compromisso/promessa da arte com a verdade, com a presença e mesmo com a fala.

A proposta da *différance* torna-se pertinente para a condução desse caminho, não só pela sua recusa à filosofia da “presença”³³⁸, mas também pela recusa à arte representativa. Sendo um movimento que produz efeitos, a *différance* não pode ser pensada como origem ou algo anterior, uma *arquia* ou *ousia* que, de acordo com Derrida, em *La Vérité en Peinture*, caracterizaria as interpretações tradicionais e representativas sobre a arte. Além disso, sendo também um *movimento de significação*, que contamina o presente com outra coisa, a *différance* apresenta-se como ausência absoluta.

³³⁵ Conf. cena I desta tese **A herança de Heidegger: O acontecer da verdade na obra de arte.**

³³⁶ DERRIDA, J. **La Vérité en Peinture : Restitutions** in *La Vérité en Peinture*, Flammarion , 1978, p. 304

³³⁷ *Ibid.*, p.292.

³³⁸ Conf. Cena II desta tese: **Derrida e o signo expressivo.**

Imagens fantasmas

Em *La vérité en Peinture*, a arte como “o colocar-se em obra a verdade” não é nem uma “imitação”, nem uma “descrição”, copiando o “real”, nem uma “reprodução”, nem uma coisa singular que representa uma essência geral. Derrida desconstrói a ideia da verdade da arte enquanto presença, adequação ou representação. Se há um caminho para uma restituição dos sapatos no quadro de Van Gogh, enfim da pintura como verdade, esse caminho deve ser o da procura dos “rastros” ou dos vestígios.

Derrida traduz bem a importância da espectrologia na fenomenologia, assim como na escrita e na pintura, mostrando que se há um *analogon* afetivo ele se encontra no terreno do indecível como uma ausência que se apresenta como presença, como um fantasma. A questão da re-presentação (*Vor-Stellung*) é uma relação entre imagem e espectro, irrealidade e ausência ou o “aparecer” da morte no signo. A natureza morta ou “*The Still Life*”³³⁹ da pintura é a presença de uma ausência. Se para a fenomenologia de Husserl a fantasia é a presentificação de uma ausência, para Derrida, ausência e presença são estados fundamentais do ser do fenômeno. E é com isso que ele dialoga ou joga para mostrar a desconstrução da verdade enquanto presença, adequação ou representação na obra de arte, tendo como exemplo o quadro de Van Gogh.

A pintura, assim como a escritura, pode ser interpretada como imagem, reprodução, representação ou repetição morta de uma coisa viva ou de uma fala viva. Se na escrita tem-se a representação da fala viva, na pintura tem-se, por exemplo, a figura de animais (*Zôgraphia*). Mas pintura e escritura se entrelaçam como escrito em *Filebo*: “um pintor que vem depois do escritor e desenha na alma as imagens que correspondem às palavras”³⁴⁰. Em Platão a pintura e a escrita teriam um papel secundário, pois viriam depois do pensamento discursivo. Nessa perspectiva platônica, a formação de imagens retrata o discurso. A pintura, assim como a escrita teriam valor na medida em que elas fixam e congelam o discurso ao longo de sua superfície. Quer dizer, elas só valem enquanto são capazes de interpretar, ler ou dizer o *logos*, ou pelo menos, tentar fazê-lo ser dito através da reanimação que o faz falar.

³³⁹ SCHAPIRO, M. *The Still life as a Personal Object – A note on Heidegger and Van Gogh*, Mácula, 1968.

³⁴⁰ DERRIDA, J. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 232

Derrida abre o polilóquio *La vérité en Peinture* com uma questão: há fantasmas nos quadros de Van Gogh? Os fantasmas estão presentes na pintura? No polilóquio eles estão mais do que presentes, eles são os ausentes que disseminam os *sujets* (entendidos como sujeitos e temas), mostrando que é impossível enlaçá-los ou delimitá-los com segurança. Existe assim uma abertura e desmoronamento nos laços frouxos ou desenlaçados dos sapatos, que ultrapassam os limites do quadro³⁴¹.

Os sapatos, cujo dono foi arrancado, nos olham. Eles nos olham. Seu desligamento é evidente. Desenlaçados, largados, separados do sujeito (do portador, do dono ou do proprietário, ou mesmo da assinatura do autor). Os sapatos-*sujeito/tema* são o *suporte* destinado a manter seu dono sobre o solo, das cidades ou dos campos, conforme àquele que lhe restitui a verdade, pois o *sujet* de uma tela é o que constitui por sua vez o tema ou o suporte emoldurado.

No famoso quadro de Van Gogh, pensado como uma restituição na querela entre Heidegger e Schapiro, não só os sapatos de Van Gogh, mas muitos outros quadros que apresentam sapatos se inscrevem em um entrelaçamento de vozes, mostrando que o sentido não está nos sapatos pintados, mas em uma voz silenciosa que parte da própria obra. Neste duplo *sujeito/tema* dos sapatos em pintura os dois litigantes, Heidegger e Schapiro, querem restituir ao sujeito a verdade dos sapatos: ao camponês ou à camponesa de um lado, ao pintor citadino de outro.

Os indecíveis de Derrida, “rastros”, “fundo”, “figura”, “parergon”, “traço”, “grama”, “espectro” são usados para uma análise da representação na arte. A noção de “rastros” permite a articulação com a noção de *différance* numa apresentação visual, tátil e espacial como abertura para a exterioridade ou mesmo como uma finalidade implícita da condição humana que se abre para a expressão da emoção como sua maior e verdadeira essência, ao mostrar que um quadro falou: *ça a parlé*. A imagem fala, o quadro fala, o desenho fala.

Uma imagem/quadro que fala escapa da ordem natural, como um morto que fala ou como um fantasma encenando um enigma e pedindo para a obra ser decifrada. Em *A Voz e o Fenômeno*, uma citação de *Ideés* de Husserl mostra a prevalência dessa relação fantasmagórica da arte no pensamento husserliano, através da obra de *Téniers*:

³⁴¹ DERRIDA, J. **Restitutions** in *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p. 294.

Um nome pronunciado diante de nós transporta-nos à galeria de Dresde e à última visita que fizemos a ela: erramos pelas salas e detemo-nos diante de uma tela de Téniers que representa uma galeria de quadros. Supomos, ademais, que os quadros dessa galeria representam, por sua vez, quadros que revelam inscrições passíveis de serem decifradas etc.³⁴²

Nesta imagem vemos corredores e pinturas “dependuradas” (quadros dentro de quadros). Nosso olhar se perde em vários signos e não podemos permanecer em lugar algum. Para Derrida, essa galeria não aparece como um caso particular da experiência, como pensaria Husserl, mas o fenômeno ali é o próprio labirinto, que não deixa nosso olhar se fixar em algo. Derrida diz: só nos resta falar e fazer ressoar nossa voz nas paredes, a voz que ressoa de nós é o próprio fenômeno, como fantasmas que se apresentam na ausência.

Em *Espectros de Marx*, Derrida utiliza do termo espectro para analisar o fenômeno da aparição. Sendo uma obra de 1993, o marxismo é analisado como um espectro porque não está vivo, mas também não está morto, é uma “aparição”. Ao estabelecer o espectro como algo do terreno do indecível, Derrida apresenta a sua estratégia de desconstrução através de uma lógica espectral, isto é, ele caminha de uma ontologia do indefinível ou do inapresentável para a proposta de uma espectrologia. No espectro como “aparição”, a oposição presença/ausência deixa de existir. Na recusa da fenomenologia e da própria metafísica da presença, o termo “aparição” se ligará ao fenômeno da luz e da visão assim como o heliotropo.

Em *A mitologia branca*, o heliotropo tem o papel fundamental no desenvolvimento da noção de metáfora, porque toda vez que uma metáfora acontece, há um sol sensível, fornecendo maus conhecimentos e até más metáforas, porque ele mesmo é metafórico. Através do sentido que nos engana, Derrida apresenta a má metáfora:

O sol não fornece apenas um exemplo, entre todos o mais notável, de ser sensível enquanto pode sempre desaparecer, furtar-se ao olhar, não estar presente. A própria oposição do aparecer e do desaparecer, todo o léxico do

³⁴² DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, pp. 116-117 apud HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*.

phainesthai, da *aletheia* etc. do dia e da noite, do visível e do invisível, do presente e do ausente, tudo isso só é possível sob o sol.³⁴³

Nessa análise, existem duas conseqüências, aparentemente contraditórias, mas que justamente se constroem por oposição: as metáforas heliotrópicas são sempre imperfeitas, pois o giro do sol é o sensível e este sensível é manifestação de um conhecimento impróprio, mas ao mesmo tempo essa má metáfora nos dá sempre o melhor exemplo porque se o sol sensível é um conhecimento incerto, a sensação, enquanto pertence ao sujeito, também é incerta.

Um exemplo prático dessa metáfora do sol também pode ser encontrado em Derrida, quando recorre à lógica espectral para falar das artes do visível. Para começar, estas artes não são apenas do visível, mas, sobretudo, da visibilidade do invisível. De acordo com os organizadores dos escritos de Derrida sobre as artes:

O visível é para Derrida o lugar da oposição fundamental entre o sensível e o inteligível, a noite e o dia, a luz e a sombra. Ele tem por base todos os valores do aparecer ontológico e fenomenológico – o fenômeno (*phanesthai*), a teoria (*theorein*), a evidência, a clareza ou a verdade, o des-velamento – que instituem uma forte hierarquia filosófica dos sentidos³⁴⁴.

Baseada no senso comum, a tradição filosófica manifestou uma hierarquia que privilegiou uma crença no sentido: “o ver para crer”. Contudo, a associação dos sentidos à faculdade de imaginar já fazia parte da filosofia antiga. Consultemos ao acaso qualquer estudo sobre a sensação/imaginação/conhecimento, como por exemplo, do filósofo Agamben e também encontraremos o reconhecimento de uma herança grega que atravessa a filosofia medieval mantendo o princípio no qual “*o homem não pode entender nada sem fantasmas*”³⁴⁵. Outro autor, que aborda o mesmo tema da fantasia, é Cappelletti. Ele atribuiu a Aristóteles o primeiro estudo sobre essa relação da

³⁴³ DERRIDA, J. **A Mitologia Branca** in **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães. Papyrus Editora, São Paulo, 1991, p. 292

³⁴⁴ DERRIDA J. **Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível**, Trad. Marcelo Jacques de Moraes Editora UFSC, 2012, p. 9.

³⁴⁵ AGAMBEN G., **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007: “nihil potest homo intelligere sine phantasmata”, p. 136.

imaginação com os sentidos³⁴⁶. O certo é que esse legado filosófico levou (e ainda leva) boa parte dos filósofos a investigar ou até mesmo julgar que, para além dos sentidos, da experiência, o conhecimento sempre encontra a fantasia/imaginação/fantasma como grandes aliados.

Como vimos no artigo *O poço e a pirâmide*³⁴⁷, Derrida pensa a semiologia como parte da teoria da imaginação, ou melhor, de uma fantasiologia. Ao se referir ao termo alemão *Mittelpunkt*, que seria um ponto médio ou intermediário entre dois opostos, conclui que a fantasia (imaginação) é o *mittelpunkt* no qual interior e o exterior podem ser unificados³⁴⁸. Para Derrida, Hegel uniu conceito (significado) e percepção sensível (significante) através do signo enquanto *Vorstellen* (representação). Mas ele deveria ter reconhecido que a representação opera um deslocamento da intuição sensível, isto é, da intuição imediata do significante, enquanto representada por um signo, o que é algo diverso da presença plena. Se o signo, enquanto representação opera um deslocamento do mundo sensível, Derrida propõe a representação da não-presença como um “aparecer” ou um espectro.

A ausência na vida psíquica e na arte

Com base na fenomenologia, Sartre pensa que na expressão estética, assim como na expressão da emoção, não há o “refletir”, não há uma mediação com outro nem consigo mesmo, mas um silêncio e uma ausência. Por isso, um pintor deve saber restaurar a imagem nua de uma coisa, tal como ela se dá na intuição, tal como ela se dá a ver em sua essência inteligível abstraindo-se do significado em direção ao sentido da coisa³⁴⁹. Sartre fala do sentido obscuro que habita a significação, por exemplo, de uma leve alegria, uma tímida tristeza:

³⁴⁶ CAPELIETTI, A. **La teoria Aristotélica de la fantasia**. Rev. Fil., Univ. de Costa Rica, XVIII (48), 115-123, 1980: El primero que nos brinda una teoría de la fantasía es Aristóteles. Este, que se ocupa de la fantasía en diversos paisajes de sus obras, pero muy especialmente en el tercer capítulo del libro tercero del *De anima*, procura también, ante todo, distinguirla del entendimiento, pero, por otra parte, de la mera sensación. Dice, en efecto, que "la fantasía es diferente no sólo de la sensación sino también del entendimiento", pero añade: "ella, sin embargo, no surge sin la sensación ni sin ella se da la ciencia" (*De anima* 427 b 14-16).", p. 115.

³⁴⁷ Cf. cena III desta tese: **Que é isto, literatura?**, p. 160.

³⁴⁸ DERRIDA, J. **O poço e a pirâmide, introdução à semiologia de Hegel**, in **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António Magalhães, p.109.

³⁴⁹ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Husserl: A atitude estética e o eu fenomenal**.

As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior. Sem dúvida, é impossível reduzi-las estritamente a si mesmas, e a ideia de som puro, por exemplo, é uma abstração; como demonstrou muito bem Merleau-Ponty na *Phénoménologie de la perception* [Fenomenologia da percepção], não existe qualidade ou sensação tão despojada que não estejam impregnadas de significação. Mas o pequeno sentido obscuro que as habita, leve alegria, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula ao seu redor como um halo de calor; esse sentido obscuro é cor ou som³⁵⁰.

Quando Sartre descreve que, ao lado da significação existe um sentido obscuro, percebe-se a relação entre a consciência posicional, que caracteriza a reflexão pura; e a postura diante de uma obra de arte, que caracterizaria a reflexão impura ou consciência irrefletida³⁵¹. Isso porque, do ponto de vista sartriano, a consciência que visa intencionalmente um objeto adquire um caráter posicional, como consciência da beleza, da bondade, da maldade, etc. Já a consciência que abstrai dessa intenção e contempla o objeto tem uma afinidade com a atitude estética pensada na fenomenologia de Husserl. Como vimos, Husserl introduziu uma nova dimensão para o sentido (significado) das coisas constituindo-a com elementos que vão além da coisa bruta, como beleza, bondade, maldade³⁵². Portanto, cada ato ou qualquer correlato de ato possui um fator lógico que permitirá investigar a camada do sentido e a camada do querer-dizer que habita a relação consciência e objeto.

Essa investigação atormentou os princípios da fenomenologia³⁵³, uma vez que o sentido do ser foi limitado pela imposição da forma, pela clausura da presença, presença-na-forma, exigindo uma reflexão não apenas sobre o signo enquanto linguagem falada e escrita, mas a imagem-signo, a representação e as experiências transcendentais. Em *A voz e o Fenômeno*, Derrida, ao analisar o problema do signo, propõe um pensamento sobre a linguagem considerando a distinção entre realidade e representação. A finalidade pura da expressão e do querer-dizer não é comunicar, informar, manifestar, indicar, pois é possível na “vida solitária da alma” a possibilidade de uma expressão sem índice.

³⁵⁰ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés, Edit. Ática, 1989, p.10

³⁵¹ Cf. Cena II desta tese: **A consciência irrefletida.**

³⁵² Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Husserl: vivencia intencional e temporalidade psíquica.**

³⁵³ Conf. Cena II desta tese: **A fenomenologia atormentada.**

Relembrando a leitura de Derrida, vimos que há dois argumentos em Husserl: 1º: no discurso interior posso no máximo representar-me ou imaginar-me manifestando algo a mim mesmo, porque não existe comunicação quando falo comigo mesmo; 2º no discurso interior não há comunicação porque não há necessidade disso, ou seja, isso não tem sentido, não tem finalidade, pois a existência dos atos psíquicos não precisa ser indicada, ela já está presente ao sujeito no instante presente.

O objeto de análise nessas afirmações de Husserl é o estatuto da representação na linguagem, tanto no sentido geral de representação (*Vorstellung*) quanto no sentido mais específico de re-representação no qual se falaria de uma re-petição ou re-produção da apresentação, um representante que ocupa o lugar do outro. No primeiro caso encontra-se a distinção fundamental entre realidade e representação ou entre comunicação efetiva e comunicação representativa. No segundo, seria necessário passar por um tipo particular de representação, a representação imaginária (*phantasie vorstellung*).

Para delimitar a dificuldade da expressão do querer-dizer, Husserl exclui a face sensível do discurso que ele chama de “corpo próprio” animado da linguagem, supondo que a expressão do querer-dizer é o ato puro e não o corpo e, ele ainda reforça a distinção entre face sensível da expressão (o corpo) e a sua face não sensível (espiritual). Essa delimitação é uma precaução para que se possam verificar nitidamente os traços distintivos que separam a camada expressiva da pré-expressiva submetendo-as à análise do ato, ou seja, a do “*exprimir do exprimido*”³⁵⁴. Trata-se de verificar nos atos, sejam eles práticos, estéticos, político, morais, a camada silenciosa que os comporta.

Para Husserl, a lembrança tem um caráter posicional, enquanto a imaginação tem um caráter neutralizante. A lembrança se refere sempre ao passado, mas a imaginação é uma presentificação seja do passado ou do futuro, mas é sempre algo que se dá no presente, todavia neutralizando-o. Por conseguinte, a imagem é um bom instrumento auxiliar da neutralização fenomenológica. Ela conserva em si a referência primeira a uma apresentação originária, isto é, a uma percepção e a uma posição de existência, a uma crença em geral³⁵⁵.

A partir dessas posições de Husserl sobre a imagem, Sartre desenvolveu uma teoria da imagem e o esboço sobre a emoção, pois, lembramos a emoção também é um

³⁵⁴ DERRIDA, J. **A forma e o querer-dizer** in **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães. Papyrus Editora, 1991, p. 202.

³⁵⁵ Cf. Cena I desta tese: **As heranças de Husserl: Fantasia, consciência de imagem e memória**.

fenômeno de crença. Isso quer dizer que a emoção, sem a imaginação, é vazia indefinida e inefável. A imagem tem um papel preponderante para a emoção e vice-versa. Na sua teoria da imagem, Sartre procura mostrar a evolução das nossas determinações sobre o mundo e como as coisas são regidas pelo *sentido ideal* da imagem. A passagem das estruturas materiais da imagem (retrato, caricatura, quadros) às estruturas ideais (imagem mental) só é possível se consideramos uma independência relativa de uma face à outra. A estrutura material não é ideal, ela apenas representa uma ideia. Já a atitude imaginante, operando na irreflexão, é uma posse ideal, uma posse que se dá em um caráter de irrealidade, registrando assim nossa inserção no mundo como magia: o ato de imaginar é um ato mágico, assim como a emoção³⁵⁶.

Todavia, esse pensar irrefletido, não significa um pensar inferior, pois para Sartre uma única imagem irrefletida pode se apresentar como sendo a essência daquilo que se quer determinar: “*o pensamento irrefletido é uma possessão. Nesse plano, pensar uma essência, uma relação, é produzi-la “em carne e osso”, constituí-las em sua realidade viva (e naturalmente sob a categoria de ausência) e, ao mesmo tempo, vê-las, possuí-las”* ³⁵⁷.

A imagem enquanto irrealidade, assim como a conduta mágica das emoções, possui um papel preponderante em nossa vida psíquica³⁵⁸, A emoção é tomada pela representação, pelo *analogon*, seja ele material ou psíquico, envolvendo a consciência em uma espécie de magia. Para Sartre, vivemos em um mundo repleto de signos, representações e figuras materiais, mas estamos a todo instante “ultrapassando” esses signos em direção a algo que não está presente em si mesmo, mas imaginados, irreais e mágicos, gerando certa confusão entre o real e o imaginário numa obra de arte. Exemplificando, na obra “*Retrato de Carlos VIII*”, existe o conteúdo ou a temática da pintura, mas o sentido não é o tema enquadrado. A imagem de Carlos VIII só se transformará em sentido, quando a consciência se constituir como imaginante. A figura de Carlos VIII é correlativo ao ato intencional de uma consciência imaginante: ela é irreal enquanto é objeto de apreciação estética.

Ouve-se dizer frequentemente que há uma passagem do imaginário do artista em direção à obra real que pode ser contemplada. Entretanto, para Sartre, o que é real são os resultados das pinceladas, as tintas na tela, o verniz sobre as cores. Porém, a

³⁵⁶ Conf. cena II desta tese: **Sartre e a emoção.**

³⁵⁷ SARTRE, J-P. **Esboço para uma teoria das emoções.** Trad. Paulo Neves. LP & M, 2012, p. 155.

³⁵⁸ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Freud: a consciência e o inconsciente.**

apreciação estética é mais do que o real, ela é tudo (pincelada, tintas, verniz, etc.) e mais alguma coisa. O que é belo é algo que não se dá apenas à percepção, ou seja, está fora do universo real e mesmo do enquadramento. O objetivo do pintor é constituir um conjunto de tons reais que permitam a manifestação do irreal. Então, o quadro deve ser conhecido como uma coisa material, visitada de tempos em tempos por um visitante fantasma.

Para Sartre, uma concepção na qual o objeto estético é somente uma passagem do imaginário do artista para uma matéria perceptiva é falsa, seja na pintura, escultura, música, teatro, etc. O artista não realiza na arte a sua imagem mental, mas cria um *analogon* material para que todos possam apreciar esteticamente tal imagem. A recepção estética de uma obra pelo espectador não pode ser reduzida à percepção das pinceladas, do verniz, das marcas do cinzel no mármore, ela é mais do que isso, ela é emoção. Para Sartre, a arte acontece como um movimento dado pela emoção: “*Chamaremos emoção uma queda brusca da consciência no mundo mágico. Ou se preferirem, há emoção quando o mundo dos utensílios desaparece bruscamente e o mundo mágico aparece em seu lugar*”³⁵⁹. O mundo mágico do qual nos fala Sartre está de acordo com a sua tese da irrealidade da imagem apresentada em *O imaginário*. Na relação entre a consciência e a imagem, a consciência é um irreal assim como a imagem é um irreal, o que existe, ou o que é real nesse momento, é apenas a magia dada pela emoção³⁶⁰.

Essas considerações sobre a irrealidade da imagem tende a mostrar que todas as considerações sobre a presentificação da arte devem ser excluídas, ou ao menos repensadas, em favor de um pensamento sobre a arte como ausência, desvinculando totalmente a arte da mimese. Platão desqualifica a arte mimética, pois essa é um perigo para a *polis*. Sartre mostra que a contemplação estética é da ordem da irrealidade, mas ainda mantém os pares: realidade-irrealidade, percepção-imaginação, significante-significado, matéria-conteúdo. Mas Derrida avança e percebe na arte um anúncio de autoduplicação e repetição ao infinito, uma proliferação em um estranho espelho que reflete, mas também muda e deforma³⁶¹.

Mais do que uma figura que espelha a outra como, por exemplo, um par de sapatos, a arte não precisa acontecer como um par. É preciso ir mais longe do que a

³⁵⁹Ibid., p. 88.

³⁶⁰E-moção com o hífen para significar o movimento exterior e=exterior + moção=movimento.

³⁶¹DERRIDA, **La double Séance** in *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 23

análise do par matéria-forma, por exemplo: afinal, os sapatos de Van Gogh formam um par? É preciso verificar se uma correspondência paritária apresenta uma verdade: afinal, uma correspondência pode ser lida em carta aberta? É preciso ainda investigar se a verdade pode ser lida e proliferada sem perder sua essência: afinal, os sapatos de Van Gogh expressam o ser ou a essência dos sapatos?

É preciso conformar-se (submeter-se a forma) e ao mesmo tempo, abstrair-se da forma. A forma é a encarnação física de uma expressão/objeto que precisa de uma matéria. Quando você abstrai da matéria você não tem a forma, exceto como forma ideal, forma psíquica ou expressão de uma vivência, em suma tem-se uma expressão psíquica como um querer-dizer (*bedeuten*). O par, agora descrito como matéria/forma é analisado na metáfora husserliana³⁶² da *camada* que, em princípio serve para separar a camada lógica da camada espiritual de uma expressão, sem, contudo, sanar as dificuldades de uma possível expressão do querer-dizer: “A expressão não é um espécie de verniz de cobertura (*übergelagerter Lack*) ou vestimenta sobreposta; é uma formação espiritual (*geistig Formung*)”³⁶³. O problema é que o querer-dizer está fundado em algo que se dá por um entrelaçamento que ultrapassa a esfera do exprimir e deve ser analisado não apenas pelo desejo do que se quer exprimir, mas pelo próprio ato de exprimir³⁶⁴.

Para Derrida, mesmo quando se apaga a forma e o conteúdo, há o limiar (*limen*) que na inadequação do par forma/contéudo (o indecidível) permite certa singularidade através da lógica do *entre*. Lembrando que o “entre” não aceita um terceiro termo, o texto de Derrida *A forma e o querer-dizer*, encontra-se na busca pela experiência do sentido e da forma na fenomenologia de Husserl. A forma é a própria presença e é a experiência transcendental da forma. A forma tem um *sentido evidente* que se põe diante do olhar, pois se trata de uma submissão do sentido ao olhar, como sentido da visão. Em *Idées I* a relação com a forma se dá no âmbito exterioridade, uma experiência que se deixa ver e também ouvir como em um discurso expressivo, mas que está entrelaçado por outros discursos e outras formas não expressivas e que, contudo, está carregado de significados.

³⁶² DERRIDA, J. **A forma e o querer-dizer** in **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio Magalhães, Papirus Editora, 1991, p. 199: “O problema do querer-dizer (*bedeuten*) é abordado no parágrafo 124 intitulado: “a camada noético-noemática do logo”. Ato e conteúdo do querer-dizer (*Bedeuten und Bedeutung*).

³⁶³ *Ibid.*, p. 200.

³⁶⁴ Conf. Cena II desta tese: **Derrida e o signo expressivo: o querer-dizer**.

Derrida desconstrói o pensamento da arte mimética e das análises paritárias em favor do inapresentável, dos silêncios e dos espaços da contemplação estética. Se prestarmos atenção a essa estratégia da desconstrução é possível verificarmos como o pensamento da *différance* produz inversões e deslocamentos. A seguir esse caminho, essa pesquisa sobre emoção foi obrigada a se tornar uma análise sobre o fenômeno da ausência em momentos sublimes, seja nas investigações sobre a arte, seja nas emoções humanas.

O pensamento da différence e da desconstrução consistirá numa chave profícua para uma análise da emoção estética e, por conseguinte, da emoção em geral enquanto uma realidade humana? Essa questão motriz que percorreu toda essa tese pôde ser repensada a partir do trabalho do filósofo da Universidade de Strasbourg, Prof. Jacob Rogozinski³⁶⁵, pensador escolhido não para encerrar mais para manter acesa a chama dessa questão, abrindo uma clareira para as pesquisas futuras sobre a emoção. Manter acesa a chama talvez soe como um paradoxo, já que Rogozinski escolheu como temática principal de suas obras falar sobre a morte, sobre o luto e sobre as cinzas.

Pensar a vida através da morte

*Por que se interessar por um objeto tão excêntrico quanto o luto e a morte no pensamento de Derrida?*³⁶⁶. Para a maioria, pode parecer uma tendência masoquista do impulso em direção ao sofrimento, afinal por que preferir a morte, o luto e a melancolia, se a maioria busca a vida, a felicidade e a beleza? Entretanto esse impulso para a morte, talvez seja porque passamos pela prova do luto no curso de nossa vida, momento em que nos deparamos com a morte, nem que seja de longe. Nesse momento as religiões se esforçam em nos consolar diante das perdas sofridas falando por vezes de uma vida espiritual para além da vida mundana.

A obra de Rogozinski tem como objetivo compreender o motivo da sobrevivência, analisando a concepção de morte e o trabalho do luto através das obras de escritores como Maurice Blanchot, Antonin Artaud e Edgar Allan Poe. Jacques Derrida é o filósofo que instigará e acompanhará a maior parte das incursões de Rogozinski em torno dessa temática.

³⁶⁵ **Jacob Rogozinski** é professor da Faculdade de Filosofia da Universidade de Strasbourg. Publicou, entre outras obras, *Le don de la Loi: Kant et l'énigme de l'éthique* (PUF, 1999), *Le moi et la chair: introduction a l'ego-analyse* (Cerf, 2006), *Guerir la vie. La passion d'Antonin Artaud* (Cerf, 2011) e *Cryptes de Derrida* (Éditions Lignes, 2014).

³⁶⁶ ROGOZINSKI, J. **Cryptes de Derrida**, Strasbourg: Lignes, 2014, p.19.

A expressão usada por Rogozinski, “*Feu la Mort*”³⁶⁷, fogo à morte, é uma alusão ao título de um livro de Derrida, *Feu la Cendre*. No resumo da obra de Derrida encontramos: “*Há mais de quinze anos, uma frase veio a mim, apesar de mim mesmo, retornada, antes, singular, singularmente breve, quase silenciosa: Há cinzas*”³⁶⁸ e no corpo do texto a seguinte revelação: “*A incineração é a marca daquilo que resiste ao trabalho do luto, de uma ‘afirmação de fogo sem lugar nem luto’*”³⁶⁹.

A palavra francesa *feu* pode ser traduzida como fogo (substantivo) ou defunta (adjetivo). Dessa forma, em Derrida, “*Feu la cendre*” pode ser traduzindo por defunta cinza ou fogo às cinzas; em Rogozinski “*Feu la mort*” por defunta morte ou fogo à morte. Em ambos encontra-se uma meditação sobre o destino do ser humano, sobre a finitude, numa antecipação da própria morte. Com a frase “viva a morte”, entenderia Rogozinski que a desconstrução de Derrida seria uma thanatologia. Derrida nos fala de uma morte dada como um despertar da *psyché*³⁷⁰. E em Rogozinski, é no exercício da morte que a *psyché* nasce e celebra seu próprio luto: “*Je suis endeuillé, donc je suis*”³⁷¹. É esse luto de si originário que constitui o ser em si da alma, do ego, do sujeito ou do *Dasein* de Heidegger. Assim a filosofia ocidental necessita de uma meditação sobre o luto³⁷².

O pensar sobre a morte é de certa maneira uma antecipação do nosso destino como ser-para-a-morte, um pensamento sobre a finitude que passa por uma reflexão sobre a aceitação daquilo que há de mais certo na nossa existência. Essa seria a possibilidade própria do ser humano: só o ser humano pode ser, não apenas aquele que questiona seu ser, como destinado a morrer, mas também aquele que pode antecipar essa condição. Espécie de testemunho da própria morte, mesmo estando vivo. A angústia existencial do *Dasein* como um vivo-morto se assemelha às indagações que Derrida nos propõe acerca da melancolia do luto. Primeiro porque não podemos ter a experiência da morte empiricamente e segundo porque pensar a morte é também ter acesso ao inatingível, ao “impensado”. Vida e morte, como o dia e a noite não podem se

³⁶⁷ ROGOZINSKI, J. **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição**. Trad. Eduardo Veras. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, jan-jun 2015, p. 53

³⁶⁸ DERRIDA, J. **Feu la Cendre**, Paris: Ed. des Femmes, 1987 : Il y a plus de quinze ans, une phrase m’est venue, comme malgré moi, revenue, plutôt, singulière, singulièrement brève, presque muette: Il y a là cendre.

³⁶⁹ DERRIDA, J. **Feu la Cendre**, “Incinération est la marque de ce qui résiste le travail de deuil, une ‘affirmation de feu sans lieu ni deuil’”, p. 43.

³⁷⁰ DERRIDA, J. **Donner la mort**, Paris: Galilée, 1999, p. 21-23.

³⁷¹ ROGOZINSKI, **Cryptes de Derrida**, Strasbourg: Lignes, 2014, p. 38.

³⁷² Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Heidegger: mundo, finitude e solidão**

encontrar, mas há momentos mágicos de eclipse que podem permitir esse acesso ao impensado.

De acordo com Rogozinski, a analítica existencial do *Dasein* cai na aporia do nem-vivo-nem-morto, ainda em vida, no “já aí” de sua morte, que é precisamente a sobrevivência como *luto de si* porque é quase impossível *portar/carregar* o luto de um amigo morto sem participar do luto. Viver a morte como “possibilidade do impossível” é permanecer em vida, viver o luto e atestar nossa relação com a morte. Entretanto mais do que a “possibilidade do impossível” existe o sentimento da “impossível possibilidade” nos rondando a todos nós. Assim como Derrida, Rogozinski deseja desconstruir as oposições binárias da metafísica ao apresentar os “impensados do pensamento”. A impossibilidade do pensamento sobre essa possibilidade da morte pode levar ao contrário ao pensamento da “possibilidade do impossível”. É suportando a perda e não morrendo, isto é, vivendo com a morte em nós que se pode pensar sobre a morte, mas, sobretudo, viver o luto é, de certa forma, é não deixar que o outro morra³⁷³.

No capítulo da obra *Cryptes de Derrida*³⁷⁴, Rogozinski inicia o capítulo com a seguinte questão: *Comment (ne pas) faire son deuil?* (Como (não) fazer seu luto?). O anúncio de uma morte pode vir de várias maneiras, uma carta em um envelope com a escrita fúnebre em letras negras, uma chamada ao telefone, ou ainda se tratando de uma personalidade uma informação ouvida na rádio, televisão ou lida no jornal, como foi, por exemplo, o anúncio da morte de Derrida, em 09 de outubro de 2004, no Jornal do canal 2 da França. A primeira frase que vem a nossa mente costuma ser: “*Ce n’est pas possible!*”, indicando a surpresa, a angústia e dor do inevitável em nossas vidas. É impossível antecipar a morte do outro, seja de um parente, de um amigo e até mesmo nossa própria morte, mesmo no caso de suicídios, eutanásias, e assassinatos planejados. Por quê?

Segundo a leitura de Rogozinski, o anúncio de uma morte é como uma fratura no curso do tempo. Não se trata apenas da minha morte, mas a morte do outro que pode arrancar de nós um suspiro: “*Ce n’est pas possible!*”. Esse suspiro marca a possibilidade do impossível. Como revela a experiência do luto, a morte do outro não deixa o mundo intacto, ela deixa cicatrizes, buracos, um abismo no mundo que se abre desde o anúncio da sua morte.

³⁷³ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Freud: Luto e melancolia.**

³⁷⁴ROGOZINSKI, *Cryptes de Derrida*, Strasbourg: Lignes, 2014.

A reflexão que mapeia o primeiro capítulo de *Crypes de Derrida*: “Como fazer seu luto sem apagar, sem esquecer daquele que a gente faz o luto?”³⁷⁵, foi pensada a partir do anúncio da morte de Derrida. Fazer o luto é manter o outro vivo, é não esquecê-lo, não apagá-lo? Pensar a singularidade do luto de um mestre, uma pessoa próxima e querida é uma forma de luto e agradecimento. Também é prestar homenagem. Na singularidade do luto há criptos que resistem ao apagamento. O cripto é uma inscrição marcada pelo luto, como uma assinatura. O som da voz, o gesto, o rosto que surgem de repente são dotados de sentido e quase sempre acompanhados de uma emoção, seja de amor, de amizade ou até de raiva, a qual envolve todo o luto e a trama da existência.

A chegada da mensagem da morte do outro é o “*faire-part*” da sua morte. Assim começa o tempo do luto, da dor singular que provoca a morte do outro. O que toca em mim, no mais profundo de mim mesmo, essa morte estrangeira, senão o presságio da minha própria morte? Como uma dor narcísica, choro a morte do outro, mas é também a minha própria morte que me angustia, pois de fato é impossível dissociar minha morte da morte do outro³⁷⁶.

Rogozinski pensa o luto em relação às análises de Derrida sobre a sobrevida. O que caracteriza o conceito de sobrevida?

Impossível abordar essa questão sem se confrontar com a ambiguidade da sobrevivência; pois *sobreviver* e seus derivados são, em francês, tão ambíguos quanto o verbo “reviver”. Um sobrevivente é aquele que atravessou uma provação na qual ele arriscou a vida e que *retornou* dela vivo. Todo sobrevivente é, nesse sentido, um “retornante” [“*revenant*”], ainda que seu retorno não seja forçosamente o de um fantasma: isso pode ser também a *sobrevida* de um vivo que afrontou vitoriosamente a morte. Eis porque um sentimento de triunfo – uma exaltação maníaca – caracteriza frequentemente a experiência do sobrevivente e pode torná-la temível para si mesmo e para os outros³⁷⁷.

Sobreviver é passar por uma provação quando a vida foi colocada em risco ou, mais drasticamente, ser salvo de uma morte iminente que já se sabia inevitável. Uma

³⁷⁵ Ibid., p. 11: “*Comment faire son deuil sans effacer, sans oublier celui dont on fait le deuil?*”

³⁷⁶ Ibid. pp. 8-9.

³⁷⁷ ROGOZINSKI, J. **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição**. Trad. Eduardo Veras. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, jan-jun 2015, p.55.

espécie de milagre como uma ressurreição. O sobrevivente se torna uma espécie de *revenant*. Palavra francesa que gera ambigüidades, pois pode ser traduzida como um estado de retorno ou como fantasma. De qualquer maneira trata-se de alguém que morreu, ou quase, e reapareceu como um fantasma.

Reivindicar o retorno dos fantasmas é refletir sobre a melancolia da desconstrução assim como a melancolia do luto. Pensar a morte, a própria morte é a possibilidade de uma vida mais autêntica, mas todas essas reflexões têm como motivo o fenômeno da ausência como uma “aparição”. É possível aquilo que “não existe”, ou aquilo que “não é”, ou aquilo que se encontra “em outro lugar”, aparecer? E, ainda, ter sentido? Rogozinski nos lembra que o sobrevivente também pode ser aquele que permanece vivo após perder todo o sentido da vida, sentimento similar à dor do luto.

De acordo com Rogozinski ³⁷⁸ para compreender o motivo derridiano da sobrevida deve-se ainda considerar o termo *double bind*. Duplo impedimento que toma a forma de uma aporia duplicada. De um lado tem-se a *aporia do render* [*relève*] e de outro a *aporia da finitude*. A primeira se encontra na obra *A escritura e a diferença* e a segunda, no livro que carrega precisamente esse título: *Aporias*. Neste último, questiona-se a concepção heideggeriana de uma apreensão antecipada de sua morte pelo *Dasein*, que o faria ter acesso à sua “possibilidade mais própria”, assegurando assim sua individuação mais radical. O *Dasein* pode atestar sua morte “como tal”, fazer-se testemunha de sua “própria morte”, enquanto permanece em vida para testemunhá-la: pois é “como vivente ou morrente – morrente *que permanece* [*demeurant*] na vida – que ele (*Dasein*) atesta o ser-para-a-morte” ³⁷⁹. Enfim, como desfazer a aporia da finitude sem desaguar na aporia do *relève*?

Como já vimos o termo hegeliano “*Aufhebung*” é conceito essencial para descrever a operação da dialética. Derrida propõe-se traduzir para “*relève*” para manter a mesma ambigüidade, como quando se fala, por exemplo, “de troca da guarda” ou quando se vai retirar alguém de suas funções, demiti-lo. De acordo Rogozinski essa dialética do *relève* se identifica com o luto, e não é uma semelhança vaga, uma analogia ao acaso, afinal no sistema de Hegel, *Aufhebung* tem uma relação essencial com a morte ³⁸⁰.

³⁷⁸ ROGOZINSKI, J. **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição**. Trad. Eduardo Veras. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, jan-jun 2015.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁸⁰ Cf. Cena III desta tese: **O que é isto, a literatura?**

Assim, o luto é uma aporia da “fidelidade infiel”, pois se temos de salvaguardar a memória do morto é preciso evitar o *double bind*. Mas, “*Como evitar ser enganado por esse double bind?*”³⁸¹. Essa é a aporia do luto que nos permite distinguir o trabalho normal do luto e suas patologias. Rogozinski analisará essas aporias fazendo uma incursão na literatura de Edgar Alan Poe, Antonin Artaud e Maurice Blanchot.

O caso do Sr. Valdemar

A frase de Valdemar no conto de Edgar Alan Poe, “*eu estou morto*”, supõe uma sobrevida ou o sobrevivente. O que há na pós-morte? Ou mesmo o que leva alguém a pronunciar tais palavras estando vivo? De acordo com Rogozinski o ser humano enquanto vivo, jamais poderia pronunciar a frase “eu estou morto” sem mentir, além disso, só uma pessoa viva poderia falar. Logo essa frase citada por Derrida lendo o conto de Edgar Poe, *A verdade sobre o senhor Waldemar*, é um paradoxo. Todavia, existem na ficção, plano no qual se situa predominantemente a escrita literária, os fantasmas e os personagens que fazem dessa frase uma possibilidade, ou melhor, a literatura é a possibilidade do poder dizer tudo e logo, haveria a possibilidade de dizer até o impossível. “Estou morto” (*Je suis mort*) não seria uma frase impossível, mas mostraria a possibilidade de um movimento, de uma assinatura na dimensão espectral em que os mortos continuam inseparáveis da vida, pela ressonância de seu nome, sua assinatura nas obras. O eu (no caso o eu, de Derrida) é um eu de escritor, de pensador e de filósofo que se mantém como as cinzas. Derrida compara esse eu morto e que é capaz de dizer “eu estou morto” com o trabalho da escrita.

O enunciado do Sr Valdemar “eu estou morto” passa a ser, então, analisado. O Sr. Valdemar é um homem doente que já teria uma relação com o narrador da história, no caso, um amigo simplesmente chamado de P, que costumava fazer experiências com a hipnose. A intenção de P era tentar hipnotizar uma pessoa que estivesse à beira da morte e propõe essa experiência ao Sr. Valdemar que, para surpresa do narrador, não apenas a aceita, mas se mostra bastante entusiasmado. Feito isso o narrador hipnotizador recebe, como havia combinado, o aviso da iminente morte do S. Valdemar prevista pelos médicos para até 24 horas. O processo começa enquanto o Sr. Valdemar está vivo e o narrador lhe pergunta de tempos em tempos se ele está dormindo, a que ele responde “sim, ainda dormindo, quase morto” até o momento fatídico em que a resposta

³⁸¹ ROGOZINSKI, J. *Cryptes de Derrida*, Strasbourg: Lignes, 2014, p. 27.

da sua morte se dá: “sim estava dormindo, mas agora estou morto”. A questão que se segue fica na reflexão sobre a possibilidade de um paciente hipnotizado manter sua consciência na hipnose, mesmo o corpo estando morto. A narrativa continua, pois diante do impasse, da indecidibilidade de atestar se o Sr. Valdemar estava vivo ou morto se passam sete meses, até que o próprio Valdemar pede para ser despertado ou ser deixado em paz dormindo. Nisso seu corpo já estava putrefato.

O paradoxo da frase pronunciada pelo Sr. Valdemar: “eu estou morto” pressupõe um passo para além da morte, de uma sobrevivência ou de uma ressurreição. Um sobrevivente, como já dissemos, é aquele que se livra da morte, mas nunca morreu de fato. Hipnotizar um homem prestes a morrer é diferir a morte, pois como relatado no caso Valdemar, o agonizante permanece durante meses em um estado estranho, entre a vida e a morte que se prolonga de tal maneira que se torna impossível fixar o instante da morte, de decidir-se sobre os limites do sono e do acordar, os limites entre a vida e a morte. O que dizer desse intervalo? O diferimento se torna insuportável ao ponto do hipnotizador, tentando acordar seu morto-vivo, dá-lhe finalmente sua morte. Dar a morte (*Donner la mort*) é uma reflexão sobre a responsabilidade, sobre o agir no momento de decisão. Ser responsável é res-ponder ao outro e responder por seus próprios atos. Nessa obra de Derrida encontra-se uma articulação de vários temas como a vida, a morte, o sacrifício e o luto, na aporia insustentável que sempre esses indecidíveis carregam. O primeiro capítulo, *Le secrets de la responsabilité européenne*, faz uma distinção entre religião e sacralização demoníaca. A religião supõe um acesso à responsabilidade de um ser humano livre, logo não haveria sentido num sagrado, pois se há um mistério sacral ele só pode ser demoníaco. É uma leitura dos *Ensaio Heréticos na História da Filosofia de Jan Patocka* que faz uma oposição entre o segredo e a responsabilidade ou mais precisamente entre o sagrado e a responsabilidade³⁸².

Para ser responsável é preciso que se esteja consciente da situação. Percorrendo uma genealogia do sujeito consciente da Grécia arcaica, passando pela Grécia pós Platão até o sujeito na contemporaneidade de Heidegger, Derrida assume que existe um momento histórico que demarca o surgimento desse sujeito consciente e responsável de Patocka. Esse momento é o surgimento da religião cristã. Se na Grécia arcaica predominava o mistério demoníaco com os ritos de orgia, então não poderia haver responsabilidade, pois como ele define: “*O demoníaco se define originariamente pela*

³⁸² DERRIDA, J. *Donner la mort*, Galilée, Paris, 1999, pp.15-55.

irresponsabilidade”³⁸³. A gênese da responsabilidade proposta por Patocka inscreve-se assim na história da religião ou nessa passagem para a religião cristã, como instancia da responsabilidade, da liberdade, da singularidade e do responder ao outro: “*O outro na sua infinita alteridade, aquela que parece sem ser visto, mas também aquele cuja bondade infinita dá numa experiência que equivaleria a dar morte*”³⁸⁴.

Assim, não poderia haver um sujeito responsável na Grécia de Platão que manteria as mesmas bases do segredo da morte, incorporando-o? Patocka fala da *incorporação* como recalque que ainda guardaria o mistério orgíaco: “Até que ponto é legítimo tomar ao pé da letra as palavras *incorporação* e *recalque*?”³⁸⁵. A palavra *incorporação*, já definida nos textos sobre o trabalho do luto, se relaciona com as figuras da morte, que são associadas ao segredo e ao recalque, num processo privilegiado que mantém todos os efeitos desse segredo, como veremos mais adiante.

Com o cristianismo, surge, finalmente, o sujeito responsável. O Deus cristão sendo o Outro, aquele que vê sem ser visto e que sabe tudo. Na resposta a esse outro, surge o sujeito consciente de seus atos, aquele capaz de ver, de prestar contas dos seus atos e de dar-se à morte. Mas, qual a relação entre a morte, nesse “dom da morte” e o sujeito responsável? O sujeito responsável é o “autêntico”? A preocupação com a morte, essa consciência que olha a face da morte, é outro nome dado à liberdade? Mesmo que ocorram diferenças entre essas duas características do ser, ser-para-liberdade e ser-para-morte, essas duas estruturas pertencem ao *Dasein*?

Na questão derridiana: *O que significa essa alusão na qual o reino da responsabilidade e, portanto, da liberdade, consistiria talvez em um triunfo sobre a morte ou mesmo num triunfo sobre a vida?*³⁸⁶, encontra-se o cuidado com a morte como o exercício da liberdade. Tudo caminha num sentido de dar a morte (*donner la mort*) como responsabilidade, de carregar o luto (*porter le deuil*) como “*guérison*”. Essa é uma ideia rogozinskiana apresentada no livro dedicado a Artaud, “*Guérir la vie*”, a qual, além dos limites da liberdade na *psyché*, explora a descoberta dos criptos em Derrida. Mas antes ainda é preciso passar pela a Melancolia do Luto.

³⁸³Ibid., p. 17: “o démonique se définit originairement par l’irresponsabilité”

³⁸⁴Ibid., p. 18: “l’autre dans son altérité infinie, celle qui regard sans être vue mais aussi celle dont la bonté infinie donne dans une expérience qui reviendrait à donner la mort”

³⁸⁵ Ibid., p. 25.

³⁸⁶ Ibid., p. 33: “que signifie cette allusion au fait que “le règne de la responsabilité et, partant, de la liberté” consiste peut-être en un triomphe sur la mort, autrement dit en un triomphe de la vie”.

Freud e o trabalho do luto

A necessidade de se desconstruir as teses sobre o trabalho de luto, a partir dos textos psicanalíticos³⁸⁷, mostra-se logo no que parece ao mesmo tempo uma *relève*. Melancolia da desconstrução. Para Rogozinski, portar o luto é manter-se nele, guardando-se nele, como uma preciosa relíquia. Algo como o trabalho de Penélope e sua interminável obra, na espera e bordadura da vida, pois nós não nos esforçamos simplesmente em negar o morto, livrarmos dele ou matá-lo em nós. A melancolia da desconstrução é um trabalho como um gesto de negação que conserva.

Todo luto engaja um processo psíquico complexo e existem lutos que são patológicos, seja porque não se pode suportar a perda do objeto de amor, seja porque se mantém o objeto em uma psicose alucinatória³⁸⁸. Freud denomina essas patologias de *melancolia*, uma psicose melancólica. No ensaio *Luto e Melancolia* (1917) encontra-se a preocupação freudiana em separar a “doença” do luto da “normalidade” do luto:

Façamos a tentativa de elucidar a natureza da melancolia, comparando-a com o afeto normal do luto. Mas desta vez temos que admitir algo de antemão, para evitar uma superestimação de nossos resultados. A melancolia, cuja definição varia mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se em variadas formas clínicas, cujo agrupamento numa só unidade não parece estabelecido, e das quais algumas lembram antes afecções somáticas do que psicogênicas. [...] nosso material se limita a um pequeno número de casos, cuja natureza psicogênica não permitia dúvida. Assim, desde já renunciamos a toda pretensão de validade universal para nossas conclusões, e nos consolamos na reflexão de que, dados os nossos atuais meios de pesquisa, dificilmente poderíamos encontrar algo que não fosse típico, se não de toda uma classe de afecções, ao menos um menor grupo delas³⁸⁹.

Com vimos, o luto mantém determinadas características como a falta de interesse pelo mundo, diminuição da capacidade de amar, como uma situação temporária que o distingue da melancolia. Mas, Rogozinski questiona se, além da condição provisória, haveria algo mais para a definição do luto como não patológico. Para ele, isso depende da decisão do sujeito que carrega o luto. Há uma separação e uma

³⁸⁷ Conf. cena I desta tese: **As heranças de Freud: Luto e melancolia.**

³⁸⁸ ROGOZINSKI, J. **Cryptes de Derrida**: Lignes, 2014, p.21

³⁸⁹ FREUD, S. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone, Cosac Naify, 2011, p. 171.

decisão, uma demarcação entre o eu (sujeito) e o morto (objeto), isto é, a decisão de se separar do objeto ³⁹⁰. Todavia, a decisão de separação do outro é uma decisão difícil. Em quase todas as culturas existe um ritual de morte, uma cerimônia do luto que exige marcas, interdições, obrigações de como se portar e se vestir no caso do luto. Rogozinski apontou para a necessidade cultural de se marcar a diferença entre fazer o trabalho do luto (*faire le deuil*) e suportar o luto (*porter le deuil*): “entre o gesto de acabar com o que não é mais, de matar de novo aquele o que acabou de morrer, e esse outro gesto que consiste, ao contrário, em cuidar dele, apertá-lo contra si mesmo para melhor protegê-lo, rememorando-o, salvaguardando-o” ³⁹¹.

A experiência do luto poderá ser analisada numa demarcação entre o sujeito e o objeto ausente, entre o eu e o morto: uma decisão de se separar do objeto, livrar-se dele ou mantê-lo vivo em nosso ser, em nosso espírito. Se de uma parte, matar a morte em nós traça um limite entre o vivo e o morto, de outra, manter acesas as cinzas do outro é uma incorporação, um cripta a partir da qual Rogozinski pensa o luto como um *faire-part*. Suportar o luto (*Porter le deuil*) não se opõe ao fazer o luto (*faire le deuil*). O *faire-part* é a experiência da incorporação que une o fazer e o suportar do luto ao mesmo tempo.

O trabalho do luto pressupõe um *faire-part* e, assim, o luto como “suportar” ecoa diante da necessidade de se preservar seu objeto, cultuando o ente querido, espécie de infidelidade infiel, como uma armadilha do *double bind*. Para Rogozinski, o *faire part* do luto ultrapassa a teoria de Freud, conforme mostra os estudos de dois psicanalistas Nicolas Abraham e Maria Torok nas distinções acerca de dois conceitos psicanalíticos *introjecter* e *incorporer*. Eles distinguiram o processo de “introduzir”, sustentando o luto e o fantasma da “incorporação” como participação nos males do luto. Freud marca o trabalho de luto como separação e expulsão do objeto perdido. Esses psicanalistas vêem, pelo contrário, uma interiorização, uma inclusão no “eu”, permitindo uma apropriação do objeto perdido numa identificação com aquele que se perdeu: o luto “normal” é uma espécie de necrofagia³⁹².

Se a introjeção pode ser pensada em Freud como uma metáfora alimentar, “matar a morte”, assim como “matar a fome”, o trabalho de luto seria uma espécie de

³⁹⁰ ROGOZINSKI, J. *Cryptes de Derrida*, Strasbourg: Lignes, 2014.

³⁹¹Ibid., p. 26: «entre le geste d'en finir avec ce qui n'est plus, de tuer à nouveau ce qui vient de mourir, et cet autre geste qui consiste au contraire à le prendre en charge, à le prendre sur soi pour mieux le protéger, se le remémorer le sauvegarder ».

³⁹²Ibid., p.23.

introjeção alimentar. No caso a pessoa enlutada se alimentaria do próprio morto, digerindo-o, para depois expeli-lo. A incorporação se baseia na lógica do “duplo” impasse (*double bind*) no qual não se mantém nem se expulsa o objeto, ele não é vivo e nem morto, não está dentro e nem fora. Uma duplicação como suprassunção (*relève*).

A introjeção não salvaguarda o seu objeto, ela o releva, digere-o e o esquece, fechando-se no momento de comemorar. Já a incorporação é uma resistência à introjeção, mas ela também impede o ato de se apropriar do outro na assimilação e assim ela o preserva mantendo a abertura³⁹³. Nem integrando e nem rejeitando, a incorporação é o retorno/fantasma (*revenance*) sem fim e nesse sentido fazendo, dele um fantasma, seria a melhor maneira de se respeitar um morto³⁹⁴.

Dessa forma, o conceito freudiano de incorporação³⁹⁵ se identifica com a tese fantasmática, com a ideia de se introduzir e conservar um objeto no interior do corpo, como a atividade de ingerir alimentos pela boca, isto é, um processo via oral ou mesmo o coito anal, Mas o conceito é mais amplo e não se limita a isso, há ainda a incorporação pela visão, audição, pele, respiração, processos sempre dirigidos ao interior do corpo. O processo fantasmático, segundo Freud, dá-se em três momentos: o primeiro que é o intuito de dar prazer pela introdução (introjeção) do objeto, em seguida, a digestão e, finalmente, a assimilação (incorporação) do objeto.

A melancolia da desconstrução (em Derrida), assim como a do luto (em Freud)³⁹⁶, acabou por desembocar na afirmação do retorno dos fantasmas. As reflexões de Rogozinski, que começaram apresentando a necessidade cultural de se marcar a diferença entre *faire le deuil* e *porter le deuil*, mostraram também que essa distinção é infundada, precisamente porque é quase impossível suportar a dor de um amigo morto sem lamentar. Rogozinski apresenta o pensamento do “impensado” da mesma forma que Derrida, isto é, ensinando a desconstrução das oposições binárias da metafísica. Afinal, nada é mais terrificante do que um fantasma porque ele carrega uma ameaça ou a memória de uma morte que pode ser pior do que a própria morte.

Hipoteticamente, para Rogozinski, Derrida carregava uma melancolia proveniente da desconstrução da metafísica: “*Je risque une hypothèse: il portait le deuil*

³⁹³ Ibid., p. 44.

³⁹⁴ Ibid., p. 45.

³⁹⁵ FREUD, S. "O inconsciente" (1915), Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

³⁹⁶ Cf. Cena I desta tese: **As heranças de Freud: a consciência e o inconsciente.**

de la Metaphisique”³⁹⁷. Essa hipótese é concebida em virtude da maneira poética e apaixonada pela qual Derrida manifesta seu encontro com a metafísica, uma verdadeira amante:

Eu compreendi que era você. Você sempre foi “minha” metafísica, a metafísica de minha vida, o “verso” de tudo o que eu escrevi (meu desejo, a palavra, a presença, a proximidade, a lei, meu coração e minha alma, tudo isso que eu amei e que você sabe antes de mim)³⁹⁸.

A melancolia da desconstrução atesta o impasse da metafísica, pois se a metafísica foi o mal do Ocidente, então a *incorporação* melancólica seria seu remédio, seu *phármakon*. Em “*Metapsicologia*” (1916) Freud enfatiza que “*o problema da angústia é um mistério cuja solução irá conceber uma luz brilhante sobre toda a nossa vida psíquica*”³⁹⁹. Nesse sentido o pensamento de Daniel Lagache é exemplar: “*Fazer a experiência do luto remonta sempre – segundo a expressão do psicanalista Daniel Lagache – a “matar a morte” em nós*”⁴⁰⁰ ou, como lembrado no caso do Sr. Valdemar, a decisão em favor da morte, é também de submissão à lei de Valdemar, isto é, a uma *thanatologia* em que o eu-estou-morto é um aviso imperativo para se “*donner la mort*”.

Nesse paradoxo angustiante no qual doar é matar, a desconstrução supõe rigorosamente uma espectrologia porque os rastros desse impensado não se apagam: mata-se como doação, mantendo-se os rastros do morto vivo. A hantologia carrega, assim, o conceito de rastros.

A vida como rastro

Derrida elaborou um pensamento do rastro que comandaria uma desconstrução do logocentrismo e do falocentrismo. Goldschmit⁴⁰¹ entende que tal pensamento do rastro é impensável sem uma elaboração freudiana da hipótese do inconsciente, mas é também diferente dessa elaboração. As descobertas freudianas concernentes à hipótese

³⁹⁷ ROGOZINSKI, Jacob. **Cryptes de Derrida**, Strasbourg: Lignes, 2014, p. 29.

³⁹⁸ DERRIDA, **La carte postale**, p. 212 apud ROGOZINSKI, J. **de Derrida**, Strasbourg: Lignes, 2014, p. 29: *J’ai compris que c’était toi. Tu as toujours été « ma » metaphysique, la metaphysique de ma vie, le « verso » de tout ce que j’écris (mons désir, la parole, la présence, la proximité, la loi, mon coeur et mon âme, tout ce que j’aime et que tu sais avant moi.*

³⁹⁹ FREUD, S. **Metapsicologia**, Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 458.

⁴⁰⁰ ROGOZINSKI, J. **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição**. Trad. Eduardo Veras ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, p. 54

⁴⁰¹ GOLDSCHMIT, Marc. **Jacques Derrida, une introduction**, Paris : Agora, 2003.

do inconsciente, a repressão, o trabalho do luto e a melancolia não chegam nunca a conquistar o pensamento do rastro, pois Freud ainda estaria preso à metafísica. Além de debater-se com os problemas comuns dos pressupostos metafísicos da *presença consciente* no pensamento derridiano do rastro, é preciso debater-se também com o pensamento freudiano *do inconsciente*, mas existe uma separação entre os dois, pois o pensamento do rastro trabalha desconstruindo aquilo que torna possível e, ao mesmo tempo, limita a psicanálise.

O problema do rastro na relação com o inconsciente de Freud não é simplesmente porque ele se situa além das bordas da psicanálise, quer dizer, se situa à margem e ao mesmo tempo nos princípios da psicanálise. *Além do princípio do prazer* é um texto-chave, pois nele colocam-se em evidência os paradoxos endossados pela soberania do “Princípio do Prazer” que governaria o inconsciente. A objeção que Freud faz à soberania do princípio do prazer indica que ele (o prazer) não é o mestre absoluto das nossas experiências, afinal como se explicaria o desprazer em nossas vidas? Esse impulso para o sofrimento, não seria uma objeção e uma limitação ao Princípio do Prazer?

Em Freud a brincadeira que o neto faz com a bobina, fazendo-a desaparecer e aparecer demonstra esse impulso humano, pois é de fato bastante comum essa observância em bebês que jogam com o brinquedo de forma ritmada, repetida, num misto de desprazer e prazer como movimento em direção à morte (ausência) e o prazer (retorno/*revenant*). A mãe de Ernest faleceu quando ele era pequeno e Freud passou a observar o comportamento da criança durante o trauma sofrido. Com o intuito de pesquisar uma cura/alívio para o luto ele notou que o neto jogava o jogo da ausência com a ajuda da bobina. A representação é feita dessa maneira, repetindo o jogo de desprazer como o processo de luto. Freud, como vimos, chamou esse jogo de “fort/da” que consiste em repetir o sofrimento face à ausência⁴⁰².

Nota-se que além do princípio do prazer, há um esforço humano de repetição que visa uma cura de uma perda, no sentido de uma ausência permanente. Portanto, os estudos dos casos das neuroses de guerra também chegaram à conclusão de que há experiências de desprazer que são repetidas pelo sujeito atestando o princípio de desprazer como uma tendência natural do ser humano.

⁴⁰² Cf. Cena I desta tese: **As heranças de Freud: o fort-da e o princípio do prazer.**

De acordo com Freud, os sintomas e o sofrimento que nos acompanham repetem os conflitos passados. O sujeito é animado por uma compulsão de repetição. A questão freudiana em *Além do Princípio do Prazer* seria verificar se a compulsão à repetição se manifesta como uma objeção ao Princípio do Prazer, já que inclui o pressuposto sobre situações de desprazer. No ser humano, há uma tendência para a repetição que, mesmo na ausência de alguma pessoa ou alguma coisa, nos faz apelar para a simbolização. Somente o simbólico pode se apresentar como a presença de uma ausência, isto é, como significante. Portanto, há um princípio que governa essa capacidade humana de representar o desagradável, de re-petí-lo, desafiando todas as teorias sobre tendências humanas em direção ao prazer.

O sofrimento pode ser lido (significado) como a realização de um desejo inconsciente, pois o que é desprazer para um sistema do aparelho psíquico (a consciência) pode ser o prazer para o outro (o inconsciente). A consciência pode, paradoxalmente, se deleitar com um desprazer inconsciente e sofrer de um prazer consciente. Assim, com o trabalho inconsciente da repressão, as palavras perdem o significado convencional desestabilizando a filosofia e a ciência quando se trata de falar sobre a experiência vivida. Essa subversão dos princípios da filosofia e da ciência pela psicanálise freudiana pode ser a subversão à dimensão fenomenológica, no sentido de que toda filosofia que fala do sujeito e do afeto seria fenomenológica por essência. A psicanálise e a repressão inconsciente produzem uma dessignificação generalizada de todo fenômenos da vida afetiva e subjetiva e, assim como as palavras, sofrem um desvio semântico e perdem seu sentido.

A negação da soberania do “Princípio do Prazer” é uma importantíssima contribuição ao pensamento da *différance* derridiana, entre outros motivos, porque Freud chama de “Princípio da Realidade” a obrigação da *psyché* de representar tudo que é real e desagradável. Aliás, a descoberta desse “dispositivo”(chamemo-lo assim) contra-intuitivo não foi importante apenas para o pensamento derridiano, mas sim para a filosofia e as ciências humanas em geral. Podemos constatar a atuação desse dispositivo em várias esferas da vida humana, por exemplo, na educação, pois, seria legítimo perguntar no que consistirá a educação sem submeter a *psyché* ao “princípio da realidade” em detrimento do princípio do prazer? Fundado no inconsciente, esse impulso humano para o desprazer foi um dos pontos principais de desestabilização da fenomenologia da presença, baseada, ao contrário, na consciência; além disso, vai

mostrar-se como um dos pontos essenciais para a estética do sublime, como veremos mais adiante.

Quando Freud elabora a hipótese do inconsciente, ele faz uma crítica da metafísica da presença como Derrida bem observa em “*Freud e a cena da escrita*”. Este texto é o fragmento de uma palestra proferida no Instituto de psicanálise (seminário do Dr. Green). A primeira parte da conferência fala de maneira geral sobre as noções de presença, recalque e rastro. A metáfora da escrita e do rastro, que nessa época assombrava o pensamento europeu, é temida como uma verdadeira ameaça à filosofia da presença.

Nos momentos decisivos de seu pensamento, Freud recorreu a modelos metafóricos que não foram retirados da linguagem falada, das formas verbais ou mesmo da escrita fonética. Um desses exemplos está na representação do psíquico por uma máquina de escrever. Nessa representação, uma das principais propriedades do tecido nervoso é a memória, isto é, de um modo muito geral, a capacidade de se manter e alterar de maneira duradoura eventos que ocorreram apenas uma vez⁴⁰³. Para Freud, qualquer teoria psicológica digna de atenção deve oferecer uma explicação da memória como a permanência do rastro, a gravação dos sulcos. A memória não é uma propriedade da *psyché*, mas é a própria essência da *psyché* que ora resiste, ora se abre à intrusão do rastro. Dessa forma, a memória não pode derivar dela mesma, mas do rastro. A produção do rastro pode ser reinterpretada como movimento da *différance* [diferencia]⁴⁰⁴. Esse movimento é descrito como o esforço da vida *protegendo-se e adiando o investimento perigoso*, isto é, constituindo-se como reserva (*Vorrat*):

É certo que a vida se protege pela repetição, o rastro, a diferença. Mas é preciso ter cuidado com essa formulação: não há vida no *primeiro* presente que viria *em seguida* a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferença. Esta constitui a essência da vida. Melhor: não sendo a diferença uma essência, não sendo nada, *não é* a vida se o ser for determinado como *ousia*, presença, essência / existência, substância ou sujeito. E preciso pensar a vida como um rastro antes de determinarmos o ser como presença⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Cf. cena I desta tese: **As heranças de Freud: a consciência e o inconsciente**.

⁴⁰⁴ Cf. tradução do termo *différance* para o português.

⁴⁰⁵ DERRIDA, J. **Freud e a cena da escrita** in **A escritura e a diferença**, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002, p. 188.

À primeira vista, esse trecho parece um erro, afinal como a vida pode ser considerada um rastro se a escrita também foi pensada como tal e associada, antes, à morte? (Lembrando que em *A gramatologia* a oposição tinha sido estabelecida entre a voz, relacionada à vida como presença plena, que se contrapunha à escrita como morte). Entretanto, o principal argumento de Derrida consiste em liberar a escritura dessa tradição que a desvalorizou e a classificou como um artifício. A voz como presença viva e plena foi valorizada pela metafísica da presença em detrimento da escrita classificada como aquela potência que estava do lado da morte. Em seguida, pode-se especular: se não é um erro, então, trata-se, mais uma vez, daquela estratégia recorrente nos textos de Derrida, a qual consiste num momento de inversão da desconstrução. No final das contas, chegamos à conclusão que não é uma coisa nem outra, nem erro nem inversão, mas sim a necessidade de pensar a vida como rastro, de pensá-la como cinzas e, conseqüentemente, sem medo do paradoxo: como morte.

Na crítica à metafísica da presença é preciso que se lembre da condição que une vida e morte. Na desconstrução dos antagonismos, a vida é o rastro que não se apaga, pois é espera e a não imediatidade. De acordo com o pensamento da *différance*, ela (a vida) se repete diferenciando-se de si mesma. Dessa forma, a vida só pode ser pensada como rastro e não como presença plena, pois seu aparecimento (como curso, traçado, tessitura) se dá nesse movimento de caminhar fazendo aparecer e desaparecer o ser. O movimento de aparição é também o movimento de desaparecimento daquilo que aparece e desaparece no próprio movimento.

Portanto, é preciso pensar sobre a diferença de sentido da consciência, sempre às voltas com esse atraso e esse avanço. A presença das coisas é interminavelmente diferida e a *différance* é o jogo de deslocamentos nesse aparecer e desaparecer dos fenômenos. O conceito de rastro permitiu a Derrida (e a nós, seus/suas leitores/as) examinar o acontecimento dos fenômenos e das coisas como uma aparição “sobre o fundo” da desapareição, isso quer dizer, o movimento de qualquer coisa como a condição para o aparecimento do ser e, mesmo essa digna condição não impede que todo vivente, como vida que é, desapareça um dia.

O pensamento sobre o “rastros” é o que permite pensar o ser dos viventes como espectral, isto é, pensar a presença já desencadeada por essa perspectiva da ausência que se dá num por vir. Dessa forma, fica claro que Derrida pensa o vivente não como mortal e sim como “morrente”. Por isso, o vivente não é nem simplesmente vivo e nem simplesmente morto, ele é, desde o nascimento, o sobrevivente. Sua vida, como a

tessitura de um tecido, é como um processo de escrita. A escrita dos livros é somente secundária, a primeira é aquela da vida-morte se escrevendo.

Derrida faz uma análise da memória, do arquivo e do jogo em Freud como um jogo de escrita. Como todo mundo, Freud especula enquanto escreve, o que quer dizer também que sobram muitos restos de silêncio, faltas e ausências, legados ao trabalho do/a leitor/a. Freud não nos lega apenas o silêncio como tarefa, mas também o fascínio por suas histórias, como é o caso da história da bobina. Ele deixa esta história como herança para seus sucessores, sobretudo, para o público psicanalítico, a fim de que se multiplicassem as clivagens, conflitos, divisões e alianças. Assim, os sucessores podem morrer, enquanto seu trabalho, ou seja, seu nome sobreviverá. Nesse sentido, o pensamento freudiano pode ser assim compreendido como uma aspiração para a ciência geral do arquivo. Ele é, com efeito, a descoberta de que o arquivamento é o trabalho do poder e da soberania a serviço do aparelho psíquico: como no arquivamento a conservação *protege* o aparelho psíquico de toda excitação exterior.⁴⁰⁶

Entretanto há excitações exteriores das quais nem sempre se pode proteger o psíquico. Ainda existe a loucura, a arte, a literatura, lugares nos quais tudo pode acontecer e se modificar.

Viva a morte!

Rogozinski pensará a morte não apenas no trabalho de luto, mas, como Derrida, ele pensa a morte através da escrita. Na referência ao conto *O caso do Sr. Valdemar* de Edgar Allan Poe, tem-se uma visada dupla da desconstrução que permite, por um lado, apagar todo o limite ou demarcação entre a vida e a morte e, por outro, destituir o sujeito ou o “eu” da linguagem⁴⁰⁷. Em *A voz e o fenômeno* não se trata apenas de suspender a dependência do sujeito emissor ou até mesmo o sujeito destinatário, mas de introduzir ao “eu vivente” sua relação com a morte. Em outras palavras, trata-se de dissociar a escrita dessa prerrogativa do sujeito (eu/je) que, estando vivo e presente, enuncia em seu próprio nome dizendo “eu falo” em favor de um ausente que também pode falar.

Rogozinski questiona: em que sentido esse caminho da dissociação do “eu” diferencia-se do “egocídio” contemporâneo? Os pensadores contemporâneos

⁴⁰⁶ Conf. cena I desta tese: **As heranças de Freud: Freud e as artes e cena II: Três promessas derridianas.**

⁴⁰⁷ ROGOZINSKI, Jacob. **Cryptes de Derrida**, Strasbourg: Lignes, 2014, pp.53-102.

sucumbiram à tentação do assassinato do eu, proclamando que é necessário escapar de si mesmo em um êxtase erótico ou místico para se perder na continuidade do ser; que o eu é uma ilusão do imaginário; que a verdade do eu é que “*je suis mort*”⁴⁰⁸. A deposição do eu/moi é uma espécie de *egocídio* porque todas essas prerrogativas da morte do ego se devem ao fato de que este não seria mais do que uma coisa no mundo (como diria Sartre um habitante do mundo).

Pensando no cogito cartesiano que resiste a tudo, mesmo ao gênio maligno, à loucura e até a morte, Derrida põe em cena certa “loucura do ego cogito”, através de uma tensão fecunda dividida entre a reabilitação do ego e um *egocídio*. Ele procura compreender como esses dois gestos podem se acordar. Essa certeza do cogito incontestável que permite viver além da morte é o que define o ego na perspectiva cartesiana, sua capacidade de resistir a tudo que se esforça por negá-lo, até mesmo à hipótese de destruição do mundo.

Vimos que o resto ou “restância [*restance*] do resto⁴⁰⁹”, aparece enquanto rastro, igualmente na vida como na escritura, como aquele rastro que sobrevive à morte do sujeito que escreve. Seja como experiência, como ser no mundo-ou como vivente, o eu se dá sempre como rastro. Se a restância é o traço da essência do rastro, é preciso que nos perguntemos se não é necessário analisar alguma restância do eu, de um eu resistente à morte.

Em suma, se o ego é uma coisa no mundo, Derrida pensa numa reconciliação entre a morte do Ego (egocídio) e a reabilitação do ego através da restância do resto. A análise da restância do “eu” mostra um eu que resiste à morte. A restância é o rastro que sobrevém à morte do sujeito que escreve. Dessa forma, o eu se dá sempre como um rastro e a escrita como similar ao trabalho de luto.

Na escritura o rastro pode sempre repetir-se, alterar-se e reiterar-se. Todavia a possibilidade do apagamento do rastro é que dá origem à escritura. A possibilidade de re-iteração, de re-petição renova e duplica, tornando legível a preservação da memória daquele pelo qual fazemos o luto, mantendo, conservando em nós o “fazer parte” da morte. Escrevendo sobre o outro, sobre a morte do outro, antecipamos nossa própria morte.

⁴⁰⁸ROGOZINSKI, Jacob. *Cryptes de Derrida*, Strasbourg: Lignes, 2014, p. 69-70.

⁴⁰⁹DERRIDA, J. *Résistances in Résistances de la Psychanalyse*, Galilée, Paris, 1996, p. 40 : penser cette résistance como *restance* du reste.

Também ao leitor é dada essa oportunidade, a leitura lhe oferece uma estranha liberdade, aquela que lhe permite ser infiel. Contudo, a infidelidade significa, por sua vez, a maior fidelidade também, pois é preciso não renunciar nem a um nem ao outro, não sendo nem totalmente fiel, nem totalmente infiel. Como dito por Derrida, se por um lado, a fidelidade servil de um discípulo é ridícula, por outro a infidelidade de um antigo discípulo, apressado em terminar o culto ao mestre morto e renegando aquele que ele havia adorado, é detestável⁴¹⁰. Escrever/ler é assim similar ao trabalho do luto, pois o luto e toda relação com a morte se enraíza no luto de si que é ao mesmo tempo o luto do outro em mim.

Na obra *A escrita e a diferença*, há um capítulo dedicado a Antonin Artaud, após várias reflexões sobre a escrita como morte e a fala como vida. Se aquele que escreve (junto com) está ausente ou já está morto como é possível a consideração sobre seu trabalho? O autor morre, mas a obra é sempre viva (*toujours un vivant*)? Se for preciso manter com a obra e seu autor uma relação de fidelidade na infidelidade (*O luto é fidelidade infiel*⁴¹¹), não podemos nos esquecer que esse outro que não se pode apagar, permanece em nós como um alimento que não se digere totalmente e mesmo assim não resistimos à tentação de comê-lo.

Comment (ne pas) manger Artaud?

Jacob Rogozinski na obra “*Guérir la vie*”⁴¹² escreve sobre Antonin Artaud e se pergunta sobre o propósito dessa tarefa: “Por que escrever um livro sobre Antonin Artaud?” A resposta não é menos inesperada do que a pergunta: “Porque ele me pediu.”⁴¹³ Artaud pede na sua obra, como num apelo, para ser lido e escrito. Mas, engajar-se na leitura de Artaud seria infligir-lhe uma violência. Uma leitura psicanalítica, filosófica ou metafísica, de uma poesia ou de uma obra de arte não deixa de ser, de certa forma, um assassinato. Todo leitor corre o risco de tornar-se um perseguidor e se você é um leitor-escritor a violência pode ser maior ainda: a traição. O movimento da pesquisa e da escrita sobre/com o outro é uma leitura, uma traição e um assassinato.

Mas como ler sem devorar? Percebe-se nessa abertura de Rogozinski um misto de engajamento e antropofagia. A concepção de engajamento na contemporaneidade

⁴¹⁰ DERRIDA, J. *Points de suspension*, Paris: Galilée, 1992, p. 161.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 331.

⁴¹² ROGOZINSKI, J. *Guérir la vie*, Collection Passages, 2011

⁴¹³ *Ibid.*, p. 7.

está ligada a leituras pré-concebidas por imposições do *savoir-faire*, isto é, por saberes pré-estabelecidos, teorias às quais o ato de ler deve se adequar. Assim, é preciso ler Artaud com as palavras de Artaud, aprendendo a reconhecer seus vocábulos, na espera de infligir-lhe pontos de vista estranhos a sua experiência. Esperando aprisioná-lo numa leitura. Toda leitura se apresenta como uma espécie de retomada de uma obra que para se tornar compreensiva deixa uma parte na sombra, no *cripto*, um enigma que ela não quer elucidar, justamente para dar ao leitor a chance do deleite. Verdadeira mas paradoxalmente, a escrita mais clara possível é aquela capaz de nos cegar ⁴¹⁴.

Rogozinski continua: « Como ler sem devorá-lo? » Talvez porque sentir um poema ou um texto literário seja diferente de compreendê-lo. Assim como a verdade do ser, há uma verdade que se afirma em cada obra, no traço do desenho, na palavra soprada do poema, uma verdade indizível e indecifrável. A verdade da obra aparece ao seu autor como uma enganação ou como uma verdade que foi rasgada, retirada antes de chegar ao seu destino. O leitor destinatário se vê assim diante do abismo do nada, da falta, na ausência do signo e do desejo da plenitude do significado.

A ausência, a ambiguidade dos termos, as contradições dos signos atribuídos ao mesmo objeto, no caso da poesia ou da arte tem significado, mas não se trata do significado semântico. Uma pesquisa sobre a língua não pode estar dissociada da sua sonoridade, oralidade, assim como a verdade é inseparável do gesto. Trata-se de um estado de verdade provisório, uma afirmação de uma verdade que não se deixa jamais fixar. É um movimento que atravessa a palavra e tem uma significação ilusória, numa ambiguidade que necessita atenção aos suportes.

Na pintura ainda se tem o suporte ou a matéria, aquilo que foi lançado e não se deixa repetir, distinguindo-se assim da representação. Em *Enlouquecer o subjétil*⁴¹⁵, Derrida demonstra o suporte inerte e morto, o excremento ou o cadáver e ao mesmo tempo sua apropriação viva como projétil no gesto de desenhar ou de escrever. Em Artaud, o suporte é sustentação, é aquilo que o ajuda, o apóia na permanência de quem sofre os temores da morte pelos eletrochoques, do sofrimento e das dores do parto pela criação poética. Conforme Derrida, o subjétil é o outro, que é arrancado de uma carta como um desenho ruim que trai. Não sendo nem sujeito nem objeto, ele é um subjétil [*subjectile*], ele é o indecidível que não se deixa repetir. Derrida apreende esse termo na

⁴¹⁴ Ibid., p. 14.

⁴¹⁵ DERRIDA, J. & BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o Subjétil*. Trad.: Geraldo G de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998

leitura de Artaud. De acordo com Leyla Perrone Moisés, esse termo é antigo: “*Derivada do latim "subjectus" (colocado embaixo), foi usada, no Renascimento italiano, para designar uma superfície servindo de suporte a uma pintura (tela, parede ou painel)*”⁴¹⁶. Em Artaud ele aparece em textos que comentam desenhos ou mesmo textos ilustrados, nesse misto da palavra e da imagem com encenação.

O teatro de Artaud como irrepitível é a representação sem signo, um agora de uma única vez e todas as vezes. Como? Artaud não buscava a transcendência dada pela permanência da obra, pela sua inscrição e codificação nos anais da literatura, mas sim pela sua efetividade, pela expressão de suas ideias e consequentemente pela transformação em algo que as ultrapassasse e se inscrevesse não na história da literatura, mas na realidade, na história como totalidade.⁴¹⁷

Essa ambiguidade nos mostra a possibilidade de uma dupla pertença tanto ao plano da vida como ao plano da morte. Artaud escrevia tendo em mira um interlocutor, um correspondente. As cartas têm destaque tanto em *O teatro de o seu duplo* quanto em *Tarahumaras*. O que seria um suplemento (cartas, anotações) em sua obra ganha importância. Essa inversão entre suplemento e corpo principal da obra mostra que a escrita de Artaud abala as convenções literárias. As cartas, as anotações, os fragmentos de Artaud fazem parte da obra e podem ser lidas como tal e até mesmo como um começo.

Essa questão sobre o começo ainda nos intriga: como começar a ler? Que orifício nós podemos abrir para nos introduzirmos em uma obra? Por uma ordem cronológica, resgates de trechos temáticos? De acordo com Rogozinski o próprio Artaud nos indica uma entrada possível: o preâmbulo redigido em 1946 que deveria servir de prefácio para as obras completas da Gallimard (I-1, p. 7-12)⁴¹⁸.

Ler Artaud é um ato antropofágico e estuprador e por vezes de uma antropofagia e de estupro famintos e violentos. Rogozinski mostra que não é possível ler Artaud sem devorá-lo e, além disso, devora-se algo vivo: o texto para Artaud é um ser vivo (*un vivant*). O ato de devorar soa assim como um estupro. O leitor penetra no texto para dele se apropriar, devorar, introduzindo no texto ora seu falo, ora sua língua, por diversas vezes sem consentimento, um estupro que usa suas carnes e a devora em grandes mordidas, para finalmente evacuar um suplemento, uma obra textual numa

⁴¹⁶ MOISÉS, L. P. **Um signo arisco**. Jornal de resenhas, 1998. <http://jornalderesenas.com.br/resenha/um-signo-arisco/>

⁴¹⁷ ARTAUD, A. **Escritos de um louco, organização de textos**, sabotagem, s.d, p. 3-4.

⁴¹⁸ ROGOZINSKI, J. **Guérir la vie**, Collection Passages, 2011, p. 29.

espécie de defecação magistral. Como já dito por Artaud “Toda obra é um excremento” “Toda escritura é porcaria (*cochonnerie*)”.

Todavia, é notável que a proposta do teatro de Artaud tenha em vista a experiência poética como uma reversibilidade carnal, pois não se trata de uma violência ou de uma antropofagia que destrua ou digira totalmente as carnes devoradas. A “crueldade” não é o dilaceramento carnal e irreversível. Artaud usa a palavra crueldade como apetite de vida. É o teatro que (sendo uma única e todas as vezes) permanece numa ação mágica de criação contínua, seja na obra, na loucura, na vida.

Se a loucura foi pensada como a ausência da obra, desde Artaud, ela é também o lugar da aproximação entre linguagem e literatura. O desaparecimento da loucura como doença mental seria, portanto, contemporâneo do seu renascimento como experiência limite da linguagem e do pensamento. Todavia, ler um autor já morto é como promover sua ressurreição. Artaud mesmo no asilo jamais cessa de escrever como se Outro lhe soprasse as palavras. A loucura é o ponto de enfrentamento no qual a obra se torna impossível. Um poeta que não fosse presa da loucura não seria verdadeiramente poeta. A loucura comunica com a verdade, uma investigação da verdade que o louco reconhece. Eis porque curar um suposto “mal” como a loucura seria um crime.

Em *Guérir la vie* é o teatro que cura a vida, mas também, a poesia e a pintura. O poeta, assim como o pintor tem na arte a “razão de ser” da loucura, pois o remédio mágico da obra de arte só é capaz de triunfar diante das potências do vazio, da ilusão e da morte. Rogozinski lembra que a doença é uma espécie de cura da vida, ao mesmo tempo em que é um empecilho para a razão e para uma própria concepção de obra. Mas, há uma coisa “sem razão” que comanda a escrita, violências verbais que dão o tom da poesia e da arte, assim como os efeitos de espaçamento, os brancos do pensamento, como se a loucura soprasse murmúrios e se tornasse a doadora da palavra. A loucura é como uma musa, uma dessas que sopra, fornecendo o “Outro”, que dita palavras “sem (ou) na ausência” da razão, uma *outrance* que comanda os limites para além da mente e do corpo, uma *outrance* da liberdade.

Talvez as palavras sejam sopradas pelo outro maléfico (um gênio maligno?), talvez venham das moiras. Rogozinski explica as diferentes maneiras de morrer transformando a morte em momento sublime. Dessa forma, a pesquisa sobre o tema da morte e da escrita como a não presença ou ausência, passa exigir um tópico sobre o sublime na arte.

O fenômeno da ausência, da morte e o sublime

De acordo com o Código civil brasileiro (Código Civil, Artigo 22, Capítulo III, “Da ausência”), a palavra “ausência” refere-se a uma pessoa que não reapareceu em sua casa e já não se ouve nada dela, pressupondo-se ou referindo-se à crença de sua morte. Essa definição já indica que, quando se fala da ausência humana, fala-se de sentimentos que nos posicionam diante da perda ou da morte. Deve-se observar que o Código Civil estabelece a ausência em relação a uma “pessoa” em particular, um indivíduo que tem um registro de identidade civil. Diferentemente quando se trata de um “objeto”, por exemplo, um livro, pode-se dizer que o livro X está faltando na biblioteca. Mesmo tratando-se de um objeto registrado, não se pode dizer que o livro esteja ausente ou mesmo que esteja morto, mas trata-se de uma falta. De qualquer forma, nesses dois casos fala-se de coisas tangíveis, mesmo que se diga ausência de luz na sala, ausência de cor na mesa, ausência do livro X ou ausência de fulano, todas essas ausências são identificáveis.

Todavia há uma sensação de ausência que não é identificável. Um tipo de vazio interior semelhante à angústia diante do nada⁴¹⁹. Como vimos em “*Que é a Metafísica?*” Heidegger identifica esse vazio com o sentimento de angústia diante do Nada: “*A angústia manifesta o nada*”⁴²⁰. Logo, não se trata de uma apreensão do Nada, mas é o Nada que se manifesta/advém através da angústia e na angústia. Mas por que isso acontece? Por que esse Nada advém? Seria possível evitar esse advento terrível? Por que tendemos a caminhar para o sentido nadificante, como uma marcha em direção à morte? Por que esse apego à coisa terrificante? Heidegger explicou que até mesmo sentimentos mais comuns como, por exemplo, alegria ou até qualquer senso de humor, pode revelar o “ente” em sua totalidade e mesmo assim existe no ser humano uma disposição para a angústia como uma necessidade de dizer “sim” a esse chamado, como a voz do ser. Mas por que dizemos “sim” a algo desagradável ou até mesmo angustiante?

Há uma manifestação do Nada como uma ausência que não pode ser abstraída. Este é o caso de uma “presença de ausência”, porque contrariamente ao que se diz de alguém que existia/vivia e morreu ou mesmo o que se diz da existência que é mostrada como falta como ausência/falta de X, a presença de ausência não é identificável. Este é

⁴¹⁹ Cf. cena I desta tese: **O nada fenomenológico e a angústia do ser-para-a-morte**

⁴²⁰ HEIDEGGER, M. **Que é a Metafísica?** Coleção Os pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p. 237.

um aspecto que pode ser chamado de nulo existencial, uma manifestação do Nada em direção à angústia que encontra justificativa na disposição humana para o sentimento de desprazer, como uma necessidade do ente de estar frente à frente com a sua verdade. Trata-se, portanto, de uma busca humana por uma verdade ontológica.

Quando Heidegger elabora a pergunta “O que é o Nada?”, ele fala do não-ser absoluto como um sentimento de vazio absoluto que não encontra sua causa específica, mas que pode retornar/assombrar a qualquer momento, como se fosse uma coisa que estava lá e não mais está. Talvez uma coisa estranhamente conhecida, um *Unheimlich*. Trata-se de uma questão que já supõe “algo que é” porque a tendência do pensar é sempre pensar em uma coisa na dimensão existencial, mesmo que seja como negação, isto é, para sentir a ausência de algo é necessário que esta coisa tenha existido ou estado lá. Mas que coisa é essa que chamamos de Nada?

De fato, é muito difícil definir o Nada, já que é impossível sua representação. Mas, pensando o correto uso do termo *Darstellung*, como proposto por se Jeanne-Marie Gagnebin⁴²¹, talvez se possa compreender essa “presença de ausência”:

A palavra *Darstellung* — utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica — não pode, (aliás, nem deve), ser traduzida por “representação” [...] Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”, e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação).

O Nada (como o Terror) não tem forma, nem racionalidade, nem representação, mas estranhamente ele apresenta-se/expõe-se (*darstellt*) colocando-nos diante da verdade (a exemplo do teatro da crueldade de Artaud), assim como também pode nos propiciar a experiência do sublime, justamente por esta simultaneidade entre o desprazer e o prazer na estética. Em um dos capítulos da obra *Horizontes do Belo*⁴²², especificamente sobre o sentimento do sublime (*O sublime explicado às crianças*), Virginia Figueiredo traz para nosso conhecimento uma passagem na qual o filósofo irlandês Edmund Burke preconiza o poder sonoro e a superioridade das palavras

⁴²¹GAGNEBIN, J-M. **Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza**, editora Kriterion, vol. 45, número 112. Belo Horizonte, dezembro de 2005.

⁴²² FIGUEIREDO, V. **Horizontes do Belo. Ensaios sobre a estética de Kant**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2017.

poéticas justamente por estas produzirem afecções na nossa alma. Pensando em uma hierarquia das artes, a poesia além de nos comover seria superior porque se opõe às artes de imitação, fazendo com que a representação caminhe no campo do imaginário pessoal e, portanto, da subjetividade. Dessa forma, Burke propõe uma definição do sublime por uma via psicológica, através de sentimentos como o medo, o terror ou mesmo o prazer e a dor. Entretanto, é notável que tal sentimento se deva a uma paixão digamos universal, como nos adverte Figueiredo: *“a paixão de conservar a vida. Essa é uma emoção que só sentimos quando estamos ameaçados de perder o que nos é mais precioso, isto é, a vida”*⁴²³. Conservar a vida (assim como o direito à liberdade) está entre os valores universais do ser humano. Dessa forma o sentimento de desprazer causado pelo medo ou pela dor é dado por situações ameaçadoras à nossa existência.

A angústia, assim como a melancolia do luto, está entre os sentimentos mais terríveis para o ser humano. O medo mais terrível já descrito pelo homem é o medo de morrer. O vivente tem como sua maior preocupação conservar a sua vida e a de seus semelhantes mais próximos. Contudo, se for possível vivenciarmos esses perigos iminentes sem colocarmos em risco a nossa vida eles se tornam um estranho prazer, como se pode atestar na exposição/encenação, por exemplo, da tragédia teatral ou mesmo nas outras formas sublimes da grande arte.

A “Analítica do sublime” de Kant foi analisada por Derrida⁴²⁴ indicando justamente os sentimentos de prazer e desprazer que podem ser suscitados diante de certos acontecimentos. Conforme Kant, o sublime - ao contrário do belo que se liga necessariamente ao prazer, sentimento esse que temos com a representação ou diretamente com as formas da natureza - é um sentimento misto de desprazer e prazer. O desprazer ocorre diante de acontecimentos terrificantes. Mas, é preciso lembrar que esses “acontecimentos terrificantes” não estão ocorrendo na “realidade”. Se vem a avalanche de lama e estamos dentro de uma casa que vai ser soterrada por ela, evidentemente que não haverá tempo para o sentimento sublime! Teremos de correr, pedir socorro, numa palavra: agir no mundo ameaçado! A ambiguidade através da qual Kant exprimiu que o sentimento de sublime exige estarmos “em segurança” motivou uma farta polêmica, a qual não aprofundaremos aqui. A nós basta concluir que, estando na “esfera” ou no “ambiente” da arte, é possível experimentar esse sentimento

⁴²³ Ibid., p. 119.

⁴²⁴ Conf. DERRIDA, J. **Parergon in La vérité en peinture**. Sobre a 3ª Crítica ou Crítica da Faculdade de Julgar de Emmanuel Kant.

contraditório, que mistura prazer e desprazer, porque estamos mantidos à distância em relação ao objeto real perigoso e que põe nossa vida sob ameaça.

Mesmo que não seja nossa intenção aprofundar a polêmica acima mencionada, é preciso esclarecer minimamente o sentido daquela “distância” ou “em segurança”, à qual Kant se referiu como necessária ao sentimento do sublime. Como lembra Figueiredo, há uma “inegável vocação moral do sublime kantiano” que nos impede imaginar um espectador (kantiano ou burkiano, tanto faz) de uma catástrofe natural ou humana (i.e. promovida por seres humanos) e comentar revelando, justamente, não um sentimento ético e grandioso (como é o caso do sublime), mas antes uma moral perversamente egoísta: “*Ufa! ainda bem que isso não está acontecendo comigo e sim com o outro. Ora, isso seria inadmissível!*”⁴²⁵. É evidente que o sublime kantiano não pode contrariar um princípio ético que é essencialmente altruísta e não egoísta.

No capítulo *O paradoxo sublime ou a alforria da arte*, a mesma autora demonstra muito bem que o sentimento do sublime tem por característica o irrepresentável ou inapresentável, desviando completamente o sublime da estética representativa do par matéria-forma e valorizando a fantasia/fantasma que (aqui insisto) se assemelha ao termo “presença de ausência”.

Voltando ao texto *Parergon*”, sobre a “Analítica do sublime”, Derrida chama atenção para o exame kantiano da imoderação, como o meio através do qual ele afirmou o poder do homem. Derrida se detém sobre os dois tipos de sublime, apresentados por Kant: o matemático e o dinâmico. O sublime matemático fala da ausência da forma diante da grandiosidade do infinito, porque não tem possibilidade de comparação com qualquer outra coisa, exceto consigo mesmo. A única possibilidade reside em uma faculdade capaz de exceder a medida. Então, o sublime não é um objeto em si, mas é a capacidade de ir além da nossa capacidade de entender. A nossa incapacidade de perceber a totalidade produz em nós um sentimento de inadequação, prazer e desprazer misturados. Esse sentimento corresponde à mistura de atração e repulsa como pura complacência da imaginação estética.

Já o sublime dinâmico fala da imaginação como um movimento para entender o objeto. De acordo com Kant, existe em nós a capacidade de superar a repulsa inicial diante de objetos grandiosos ou terríveis, porque reconhecemos aí nossa própria capacidade de sublimidade, contemplando tal objeto. É o reconhecimento de que somos

⁴²⁵ FIGUEIREDO, V. **Horizontes do Belo. Ensaio sobre a estética de Kant**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2017, p. 122

superiores à natureza que carregamos dentro de nós mesmos e fora de nós. Dessa forma, nós podemos pensar com essa capacidade humana para o infinito ou para a morte, de imaginar algo inaparente ou impossível como possibilidade diante do sublime que permanece em nós como sentimento. Talvez por isso a qualquer acontecimento que apresente um risco à vida e simultaneamente mantenha esse perigo à distância (certamente o caso da arte), podemos chamá-lo “sublime”. O sentimento de “sobrevida”, como no conto de Blanchot, e até mesmo o jogo do Fort/da de Freud demonstram esses momentos, ora como alívio, ora como simulação do jogo.

Como foi dito até aqui, esse sentimento sublime, que prefiro chamar de “emoção estética em face do fenômeno da ausência”, apareceria como a única saída para a vida psíquica em momentos de confronto diante do luto, da morte, do desaparecer, momentos nos quais a ficção se torna absolutamente necessária para sublimar o real que – tratando-se da morte - é inapresentável; como disse Nietzsche, “*temos a arte para não morrer da verdade*”⁴²⁶; ou como diz o senso comum, quando a “realidade é muito dura”. Acreditamos que esse seria o caminho que Sartre percorreria se tivesse tido tempo para cumprir a sua promessa e nos tivesse legado uma completa teoria das emoções e não apenas o seu “esboço”.

⁴²⁶ NIETZSCHE, F. **Fragmentos póstumos**. Seleção e tradução: Oswaldo Giacóia Júnior. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1993.

CENAS SUPLEMENTARES OU SOBRE A NECESSIDADE DO SUPLEMENTO

No percurso dessa escrita que preliminarmente se faria na companhia ora de Sartre ora de Derrida, os rastros de artistas, escritores, dramaturgos invadiram as folhas em branco e o sentimento foi tomado por experiências estéticas e políticas. Talvez porque uma pesquisa que tem por tema “a emoção, a expressão e a literatura” não comporte limites. O espaço pré-demarcado nessa tríade se deixou contaminar. Não há pré-determinação quando se escreve sobre filósofos que têm em seus escritos e em suas paixões além do louvor à liberdade (caso de Sartre) e a errância dos caminhos (caso de Derrida), uma escrita que tem por característica receber o Outro numa contra-assinatura que reproduz, retraduz, relê e espera. A alteridade é a marca dessa escrita que se apropriou do Outro, pedindo-lhe permissão (ou não) para sua reinscrição nessas linhas e ao mesmo tempo reinscrevendo outras experiências. Por isso gostaria de falar das experiências que alimentaram esse suplemento, agora em um tom pessoal.

Na minha breve temporada na Université de Strasbourg, graças a uma bolsa de doutorado sanduíche, tive a oportunidade de assistir a debates e espetáculos que retomaram, ou melhor, continuaram a me exigir o retorno a essa temática da emoção e da arte. Para mim, ficou muito clara a necessidade de se pensar sobre as diversas questões contemporâneas, tendo como eixo norteador a estética e sua forte ligação com a política. Portanto, resolvi suplementar essa escrita fazendo “alusão” a estas experiências que poderiam soar como desnecessárias, mas principalmente pelo momento político que o Brasil e o mundo vivem, certamente não o serão.

Para iniciar, cito a “Journée d’étude internationale”, cujo tema geral foi “Littérature et Image: ouverture sur une étude créative”⁴²⁷. Organizada em três eixos: 1 – Imagem, literatura e cinema, 2 – Imagem e poesia, 3- Imagem, literatura e *ekphrasis*⁴²⁸, a jornada contou com palestras, nas quais os limites da temática estética foram ultrapassados: não só como questão exclusiva da arte, como aqueles que dizem respeito às fronteiras geográficas. As palestras apresentaram desde um diálogo entre a

⁴²⁷ Journée d’étude internationale. Tema: Littérature et Image: ouverture sur une étude créative. Local: MISHA Salle des Conférences – Universidade de Strasbourg. Organisée par le Département d’études persanes avec le soutien du GEO (EA 1340). Data: 09 de Junho de 2017.

⁴²⁸ Por Ekphrase ou Ekphrasis se entende a descrição literária de uma obra das artes visuais. Em um sentido mais amplo, Ekphrasis descreve uma forma literária ou retórica por meio da qual algo é retratado ou retratado de forma muito vívida e figurativa.

poesia e a imagem no cinema lusófono⁴²⁹, passando pela imagem e poesia chinesa⁴³⁰, até a imagem na poesia contemporânea do Irã⁴³¹.

Um segundo momento foi marcado pelo festival “Bibliothèques ideales”⁴³², organizado pela Universidade de Strasbourg em parceria com a livraria Kleber. Filósofos atuais de grande renome com Michel Serres⁴³³, Jean-Luc Nancy⁴³⁴ e Alain Badiou⁴³⁵ lotaram os anfiteatros e auditórios mostrando efetivamente que a temática do estudo desta tese permanece como o grande tópico das preocupações contemporâneas.

Michel Serres falou da relação ciência e cultura. Preocupado com as questões sociais na era da conectividade. Partiu da temática sobre a era digital para traçar um percurso histórico desde a invenção da escrita, passando pela imprensa de Gutenberg até hoje, com bilhões de pessoas conectadas. Seu foco foi sobre a mudança social causada por essas invenções na educação, na religião, seus ganhos e transtornos irreversíveis. A conferência com Jean-Luc Nancy, Laure Adler e Alain Veinstein teve como título “Derrida, o amigo hospitaleiro”. Para tratar do problema atualíssimo na Europa dos nossos dias, que é o da acolhida ao imenso contingente de refugiados de todos os tipos: políticos, econômicos, climáticos, de guerra, da fome, da doença etc. os conferencistas mostraram que ainda é possível assumir uma posição de hospitalidade, defendida por Derrida, tantos anos atrás. A conferência com Alain Badiou e Emmanuel Todd expôs a ordem ou a grande desordem atual do mundo e suas diversas manifestações: o fenômeno Donald Trump, a política da Rússia, a Europa dominada pela Alemanha e a desintegração religiosa no Oriente Médio.

Em terceiro lugar, houve o colóquio “Abraham Moles e Escola de Strasbourg”, no qual foi apresentado o pensador Abraham Moles, autor de mais de trinta livros traduzidos em muitas línguas e mais de oitocentos artigos que ele escreveu para o Instituto de Psicologia Social e Comunicações na Universidade de Strasbourg. Pensador trans-disciplinar do século XX, engenheiro, filósofo, teórico da ciência e da

⁴²⁹ “Le dialogue poétique de l’image dans le cinéma lusophone : entre la poésie de Fernando Pessoa et le cinéma de João César Monteiro” Fiona Hosti (Littérature comparée / Université de Strasbourg)

⁴³⁰ “L’image de la poésie chinoise de la dynastie Tang chez les poètes français de l’époque parnassienne” Par Zhe Fan (Littérature comparée / Université Paul Valéry)

⁴³¹ “La métaphore : une nouvelle image dans la poésie contemporaine iranienne”

⁴³² Festival Bibliothèques ideales, Local: Strasbourg. Data: 07 a 17 de Setembro. Diálogo entre escritores e o público.

⁴³³ Encontro com Michel Serres. Tema: Michel Serres nous rappelle qu’hier ne fut pas un paradis. Local: Opéra Du Rhin. Data: 07 de setembro de 2017.

⁴³⁴ Conferência com Jean-Luc Nancy, Laure Adler e Alain Veinstein. Tema: Jacques Derrida, l’ami hospitalier. Local: Opéra du Rhin. Data: 10 de setembro de 2017.

⁴³⁵ Conferência com Alain Badiou e Emmanuel Todd. Tema: Où en sommes-nous? Esquisse d’histoire humaine. Local Sala Aubette, livraria Kléber. Data: 16 de Setembro de 2017.

arte influenciou várias áreas de pesquisa, por isso, esse colóquio contou com a palestra de vários professores e estudiosos de vários cursos: biologia, química, filosofia, sociologia, arquitetura.

Em quarto lugar, a cidade de Strasbourg sediou o “Festival de Música”⁴³⁶, com espetáculos e encontros sobre a vertente da música contemporânea, ligada aos temas políticos e sociais. Dentre esses espetáculos cito a Ópera *Kein Licht*⁴³⁷, o encontro com o compositor Zad Moulataka⁴³⁸ e o Oratório: *La passion selon Marie*⁴³⁹. A ópera *Kein Licht* foi escrita após o desastre de Fukushima e apresentou uma longa história compartilhada entre dois misteriosos interlocutores através de metáforas musicais. No encontro com Zad Moulataka, ele abordou a temática da relação entre Oriente e Ocidente, seus compromissos sociais e políticos e a música. Já o oratório: *La passion selon Marie* apresentou os últimos momentos da vida de Jesus através dos olhos de sua mãe. Um trabalho envolvente que contou com os solos da soprano María Cristina Kiehr, acompanhada do Concerto Soave de Jean-Marc Aymes e o coral Les éléments de Joël Suhubiette. Espetáculo maravilhoso de coro misto e conjunto instrumental barroco.

Por fim, em quinto lugar, O Festival ARSMONDO⁴⁴⁰ no qual tive também a oportunidade de participar do colóquio “Corps et Message”⁴⁴¹, além de assistir a ópera “Pavillon d’Or de Toshiro Mayuzumi”⁴⁴². O colóquio contou com a apresentação do grupo de estudos orientais, eslavos e neo-helénicos da Universidade de Strasbourg em colaboração com a Universidade Waseda de Tóquio - Centro Europeu de Estudos Japoneses da Alsácia (Ceeja). A conferência falou da temática “Estrutura da tradução e adaptação”. A ópera apresentou a história de um jovem monge budista que ateou fogo ao “Pavilhão Dourado”, um excepcional templo de Kyoto que sobreviveu a séculos de guerras. Seu gesto maluco, incompreensível, tem um impacto considerável no Japão do pós-guerra.

⁴³⁶ Festival de Musica da cidade de Strasbourg. Data 21 setembro a 07 de outubro de 2017.

⁴³⁷ Ópera *Kein Licht*. Local: Opera National Du Rhin. Data: 22 de Setembro de 2017.

⁴³⁸ Encontro com Zad Moulataka. Tema: Uma arte engajada. Local: BNU – Biblioteca Nacional universitária. Data: 27 de Setembro de 2017.

⁴³⁹ Oratório: *La passion selon Marie*. De: Zad Moulataka. Local: Église du Temple Neuf. Data: 29 de setembro de 2017.

⁴⁴⁰ Festival Arsmondo. Festival pluridisciplinar criado a partir da iniciativa da diretora da Opéra national Du Rhin, Eva Kleinitz, destinado a promover a abertura de outras culturas fora da Europa. Data: 02 de março à 15 de abril.

⁴⁴¹ Corps et Message. Local: Université de Strasbourg. Data: 21 a 23 de março de 2018.

⁴⁴² Ópera: Pavillon d’or de Toshiro Mayuzumi. Création française. Coproduction avec Tokyo Nikikai Opera Foundation. Opéra em três atos baseada no romance de Toshiro Yukio Mishima. Direção musical de Paul Daniel com a Orchestre philharmonique de Strasbourg.

Começo por falar desta última experiência com a arte japonesa, por um motivo que me parece urgente: é preciso falar do fogo, da destruição e das cinzas e de tudo isso que se relaciona com a política de guerra e ódio. Em termos estéticos, a ópera explorou cenários que pareciam quadros. As imagens eram enquadradas como se estivéssemos diante de uma tela no cinema, pois os quadros deslizavam passando pelo palco como cenas de um filme. O clima (o tom, as cores, as luzes) apresentava moradias com decoração da década de 50, assim com o figurino. Tudo fazia com que o espectador fosse transportado para essa época, para essa cultura, para esse lugar. Lugar estranho e familiar. Lugar de uma história da língua e de uma história política. Por que o jovem monge budista ateou fogo ao pavilhão de Ouro?

O pavilhão conhecido como **Kinkaku-ji** foi construído em 1397. De acordo com a história ele já havia passado por duas destruições anteriores, mas a destruição causada pelo jovem budista permaneceu como aquela em que as causas não poderiam ser decifradas, a não ser sobre uma possível ligação com um surto esquizofrênico. De qualquer forma, o templo foi reconstruído, as paredes de folhas de ouro refeitas e autor do ato, preso.

A ópera dialoga com aspectos que remetem à infância e juventude do jovem, sua relação com o pai e sua relação com as mulheres. O pavilhão é um símbolo e nele há elementos que se entrelaçam aos episódios sofridos pelo rapaz. O fogo, como elemento de destruição tem um caráter peculiar. Ao fogo ligam-se sentimentos de ódio que são escutados no silêncio. Filósofos, sociólogos, antropólogos e psicólogos falam da banalidade do mal como certa afetividade que comanda o homem em relação ao ódio como sentimento inerente a sua natureza. O ódio é sem razão é certo, pois gera violência e o contrário da razão certamente é a violência. Todavia, sentimentos como indignação, cólera fazem parte da realidade humana e o ódio que leva à violência precisa ser sanado. Antes é preciso encontrar sua causa, sua razão de ser, pois como o amor, o ódio tem seu objeto relacional, pessoa, coisa ou entidade.

O fogo é sinônimo de destruição e, portanto, eficaz para se acabar com tudo. Na idade Média ele era o elemento que acabava com rebeldes políticos, com aqueles que a religião dominante considerava como hereges (de “bruxas” a cientistas), ou qualquer um que, por algum motivo, foi considerado indesejável pelos poderosos. Hoje o fogo permanece como forma de manifestação ou de vandalismo, quando e onde não é possível o uso da razão. Ainda se queima muito, das matas aos arquivos. Formas de se abrir caminho à força ou apagar a memória.

A ópera se baseia no romance de Toshiro Yukio Mishima. O jovem Mizoguchi tem uma relação difícil com seu pai, misto de repulsa e atração que pode ser visto na condução corporal, pois o jovem imita o andar do pai. O pai do jovem é um padre budista que venera o Pavilhão de Ouro. Mizoguchi reconhece no pavilhão aquilo que ele deseja ser, mas que não poderia alcançar. Longe de ser perfeito, o rapaz sofria ainda de limitações corporais e da fala.

Frequentemente ele imaginava atos de violência e vingança. Por vezes chega a executar atos vingativos, como vandalismo e a compactuar emotivamente de atos executados por terceiros, como o caso da moça que é morta pelo namorado, acusada de traição. Na peça, o jovem vê de longe as cenas de traição e vingança, com o prazer do espectador, que protegido pela distância da arte da encenação, deseja fazer o mesmo. Mizoguchi visita o templo com seu pai pouco antes de este morrer e se torna um auxiliar no templo, participando das celebrações e cuidados com o pavilhão. O cenário externo ao templo é de guerra e por isso, o jovem alimenta a ideia de que o pavilhão seja destruído. Mas a guerra chega ao fim e isso não acontece. Une-se a isso a imagem de uma mulher vista por Mizoguchi. A cena acontece num quarto decorado por tecidos vermelhos e uma cama. O clima é de sensualidade. A mulher está vestida com um quimono e faz movimentos que insinuam o corpo por debaixo da roupa. Ela retira o leite de um dos seios que se mostra. O leite colocado em uma xícara é oferecido ao seu acompanhante, um homem que acompanha seus movimentos com olhar. Ele bebe o leite. É uma cena que faz um misto de amor maternal e sexual. Quando o pai do jovem morre, sua mãe manifesta o desejo que o filho continue o trabalho do pai. O jovem se vê assim às voltas entre o desejo da/pela mãe que o levaria finalmente a tomar o lugar do pai e, portanto, há esse misto de louvor ao templo budista e o desejo de destruí-lo. O que essa ambiguidade representa senão uma tensão, um confronto?

O templo é um lugar sagrado e arquivado. Lugar da memória e da revelação, do passado e do futuro. O arquivo põe em questão o futuro e essa é uma questão política: “*A questão do arquivo é uma questão política*”⁴⁴³. A pulsão de arquivo sofre na sua dimensão política, principalmente por seus efeitos. Por um lado, o arquivo é a possibilidade de dispor uma história privada num espaço público, de forma concedida ou não. Por exemplo, ter que falar diante de uma câmera, seja numa conferência filmada ou num documentário é uma guarda das palavras e da sua imagem petrificada naqueles

⁴⁴³ DERRIDA, J. **Pensar em não ver, escritos sobre a arte do visível**, Trad. Marcelo Jacques de Moraes Editora UFSC, 2012, p.96.

instantes. Por outro lado, há a lei da imagem que necessita de autorização, pois se trata de uma lei da palavra que se torna uma assinatura. Trata-se de corpo, corpo imagem, corpo da palavra (*Corps et Message*). Mesmo registros sonoros possuem imagem: “*toda palavra é prenhe de imagens e toda combinação de palavras mais ainda*”⁴⁴⁴.

As palavras que soaram nessa “língua estrangeira” se mesclaram a experiências de outro tempo não tão distante e que estranhamente pareciam me assombrar pela possibilidade da repetição. O *Unheimlich* assombra mesmo estando em um lugar que não é e nunca foi seu. Como uma estrangeira, o medo e a angústia vinham desse sentimento brotado pelas palavras de Nancy, de Badiou e de Serres. Como visto nessa pesquisa, na segunda metade do século XX a filosofia francesa se debatia sobre questões estéticas que se entrelaçavam com as questões políticas, sociais, antropológicas e psíquicas. Temas comuns como o lugar do sujeito, da linguagem, do engajamento literário, do problema da representação, da imagem e do signo e da emoção faziam as cabeças de grandes pensadores fervilharem em querelas intermináveis. Essas coisas não mudaram, o pós-guerra assombra o mundo com uma carga de urgências políticas que não se resolveram e que parece inacreditavelmente retornarem com sentimentos de xenofobia, racismo, homofobia e machismo.

A questão da hospitalidade levantada por Nancy se une à questão da relação entre ocidente e oriente, percebida na fala Alan Badiou e pelo compositor Zad Moulataka. Além disso, ainda há o perigo das redes sociais levantado por Serres. A hospitalidade para com o estrangeiro é também uma questão sobre a hostilidade⁴⁴⁵ e essa questão política é urgente. Por que o estrangeiro deixa de ser um hóspede para se tornar um inimigo, um hóspede que precisa ser mantido distante, afastado? Derrida escreveu sobre a hospitalidade e não se cansou de falar da amizade hospitaleira, sobre a definição do outro na sua vida e da sua obra. Teria o estrangeiro o direito à hospitalidade? Desde Sócrates, ao estrangeiro está vetada a democracia, assim como por muito tempo esse direito foi vetado às mulheres e aos escravos. Isso que parece ser algo distante, no tempo do arquivo, não é, e retorna seja como luta, seja como dívida histórica. A Europa vive momentos de cobrança dessa dívida e não sem hostilidade, essa hospitalidade tem incomodado muito aqueles que se intitulam cidadãos ou “homens de bem”, como se diz aqui no Brasil. Nancy fala do estrangeiro como estranho

⁴⁴⁴ Ibid., p. 99.

⁴⁴⁵ Cf. “Hostis” em latim, significando ao mesmo tempo hóspede e hostil.

à língua e às leis de uma nação. Então como seria possível acolhê-lo? “*Devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-los entre nós?*”⁴⁴⁶. Um dos maiores problemas levantados por Badiou foi sobre a “invasão” oriental nitidamente percebida na Europa; e de como a França, a Alemanha e a Espanha (e penso também em Portugal com os “colonos” brasileiros) deveriam dar conta desse compromisso com os vários imigrantes, principalmente os sírios, que chegam a todo o momento.

A grande preocupação de Serres com as redes sociais nem precisaria ser descrita aqui, pois os *fake news* já demonstraram à larga, no Brasil das eleições de 2018, o perigo delas. Mas Serres fala da questão do engajamento como um sentimento do homem para com a sua pertença, pertença a um grupo ou um partido ou mesmo a uma nação. O crescimento do sentimento nacionalista se mostra na comunicação, no poder da palavra (como já atestava Sartre). O problema é que as redes sociais deram voz a todos e essa disseminação se torna perigosa quando são disseminados valores anti-humanos. O trabalho dos intelectuais atualmente será muito mais árduo caminhando mais no sentido de desfazer ou desconstruir discursos mentirosos e infundados, mais do que propor novas ideias. O engajamento nesse sentido toma mais a forma da resistência tentando fazer valer mais a paz do que a guerra, mais o respeito do que a intolerância. Embora haja nessa liberdade engajada um senso de democracia, isto é, do poder dizer tudo para todos, deve-se pensar que a democracia está ligada à cidadania, ao direito, à justiça e a igualdade, pois só esses elementos podem partilhar do sentido humano. O lucro pelo lucro abala a justiça, o privilégio à política econômica abala a possibilidade da integração entre os povos e o respeito à cultura. Por isso, ainda é preciso resistir para que a Europa não se torne parte de um ocidente ditado pelas regras norte-americanas. O governo de Trump se mostra como ameaça mundial.

A sensibilidade da música de Zad Moultaka me trouxe um alento ao revelar a grandiosidade da mescla de sonoridades que ambas as culturas (Ocidente e Oriente) podem produzir. A arte mais uma vez mostra que existe uma saída na possibilidade da comunhão entre os povos, do respeito pelas religiões e principalmente pela integração das culturas como uma riqueza.

⁴⁴⁶ DUFOURMANTELLE, Anne & DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**, Trad. Antonio Romane. Editora Escuta, São Paulo, 2003.

Mesmo que não possa discorrer sobre essas experiências, achei necessário suplementar essa escrita com esse “chamado” porque essas experiências acadêmicas e estéticas indicaram que quando se está elaborando uma escrita sobre a emoção, mesmo limitada à expressão “literária”, vemos que a questão rompe ou se desvia, fazendo brotar do abismo relações que só poderiam surgir nesse embate entre a arte a política. Falar da emoção é falar da arte e é falar da política como uma questão urgente. Uma pesquisa que põe em cena “o fora da obra”, o fora da razão ou o fora da filosofia, isto é, um pensamento sobre o rastro do impensado, do sublime e sobre os silêncios da escuta, mostra a emoção como suplemento perigoso da política é. Sem o rastro não existem amor, ódio, nem amizade, nem luto. Os *criptos* de Derrida mostram que os efeitos são disseminados pelos rastros do impensado seja na forma de títulos, margens, suplementos perigosos, que dão o tom do estilo na literatura, criando assim a sublimidade do texto no instante da emoção.

Esse suplemento é ainda um agradecimento por esta experiência de um caminho errante e pela oportunidade de parar, por vezes, à sombra das restâncias e dos rastros. Pensar a escrita e a vida como rastro é também pensar as emoções como aquele resto que não se apaga e retorna e te assombra. Rastros e restos me interessam

.....
.....
.....

BIBLIOGRAFIA

DERRIDA, Jacques, **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

_____ **La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl**. Paris: PUF, 1967.

_____ **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

_____ **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.

_____ **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004

_____ **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães, Papyrus Editora, São Paulo, 1991.

_____ **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972.

_____ **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978.

_____ **La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà**. Paris: Flammarion, 1980.

_____ **Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et La nouvelle internationale**. Paris: Galilée, 1993.

_____ **Do Espírito: Heidegger e a questão**. Trad. Constança Marcondes César, Papyrus, São Paulo, 1990.

_____ **Memórias de cego, o auto-retrato e outras ruínas**, Trad. Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____ **The Ends of Man, Philosophy and Phenomenological Research**. Vol. 30, no. 1. Sep. 1969.

_____ **Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl**. Paris: PUF, 1990.

_____ **Mal de arquivo, uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

_____ **Résistances de la psychanalyse**. Paris: Galilée, Posições, 1996.

_____ **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Autêntica, Belo Horizonte, 2001

_____ **Pensar em não ver, escritos sobre a arte do visível**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes, Editora UFSC, 2012.

_____ **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014

_____ **Demorar, Maurice Blanchot.** Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues, Editora UFSC, 2015.

_____ **Feu la cendre.** Paris: Ed. des Femmes, 1987.

_____ **Donner la mort,** Paris: Galilée, 1999.

_____ **Points de suspension,** Paris: Galilée, 1992

DERRIDA, J. e BERGSTEIN, **Enlouquecer o Subjétil.** Trad.: Geraldo G de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia Fenomenológica,** 5a edição. Trad. Paulo Perdigão, Petrópolis, 1997.

_____ **L'êtré et le Neant, L' essai d'ontologie phenomenologie.** Editions Gallimard, Paris, 1945

_____ **O Existencialismo é Humanismo, A imaginação e Questão de Método,** Coleção Os pensadores. Trad. Virgílio Ferreira e Bento Prado Júnior, São Paulo, 1973.

_____ **La transcendencia Del Ego.** Trad. Oscar Masotta, Ediciones Calden: Argentina, 1968.

_____ **A transcendência Do Ego.** Trad. Alexandre de Oliveira Torres, Cadernos Espinosanos XXII, p. 183-228.

_____ **Esquisse d' une Théorie des Émotions,** Hermann editeurs, Paris, 1938,

_____ **Esboço para uma teoria das emoções,** trad. Paulo Neves, LP& M, 2012

_____ **L'Imaginaire: Psychologie Phénoménologique de l'Imagination,** Gallimard, Paris, 1940.

_____ **O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação.** Trad. Duda Machado, ed. Ática, São Paulo, 1996.

_____ **Que é a Literatura?** Trad. Carlo Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____ **Situations I, II, III, IV e IX,** Editions Gallimard, Paris, 1947-1972

_____ **Crítica da razão dialética.** Trad. Guilherme J. F. Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____ **O Muro.** Trad. H. Alcântara Silveira, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1989.

ROGOZINSKI, Jacob. **Cryptes de Derrida,** Strasbourg: Lignes, 2014.

_____ **Le moi et la chair : introduction à l'ego-analyse,** Cerf, 2006.

- _____ **Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud.** Cerf, 2011.
- _____ **Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur,** Cerf, "Passages", 2015.
- _____ **Djihadisme : le retour du sacrifice,** éd. Desclée de Brouwer, 2017.
- _____ **Defunta morte: luto, sobrevida, ressurreição.** Trad. Eduardo Veras, ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17/1, p. 52-63, jan-jun 2015.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

FREUD, Sigmund, **Oeuvres complètes Psychanalyse.** Diretores da publicação: André Bourguignon e Pierre Cotet; diretor científico: Jean Laplanche, Paris, PUF.

_____ (1976/1989) **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago. Edição digital

_____ (1895 [1950]). **Projeto para uma psicologia científica** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1919). **O estranho** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1900/1972) **A interpretação dos sonhos** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1901/1976) **A psicopatologia da vida cotidiana** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1915/1974a) **O inconsciente** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1976). **Além do princípio de prazer** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1976). **Psicologia de Grupo e Análise do Ego** in **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- _____ **Luto e Melancolia.** Trad. Marilene Carone, Cosac Naify, 2011.
- _____ **Arte, Literatura e os Artistas,** Autêntica Editora. Trad. Ernani Chaves, 2015.
- HEIDEGGER, Martin, **Ser e Tempo,** editora vozes. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, 2005.
- _____ **Que é Metafísica, Sobre a Essência do Fundamento, Sobre a essência da verdade, Meu caminho para a Fenomenologia,** Coleção Os Pensadores. Trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973.
- _____ **A origem da obra de arte.** Trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, Lisboa, Portugal, 1977.
- _____ **Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão.** Trad. Marco Antonio Casanova, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- _____ **O caminho do campo.** Trad. Ernildo Stein. Sd. (versão digital)
- HUSSERL, E. **Investigações Lógicas, - Prolegômenos à Lógica Pura.** Trad. Diogo Ferrer, Forense, 2014.
- _____ **Investigaciones lógicas.** Trad. Manuel G. Morente y Jose Gaos. Revista Occidente. Madrid, 1929.
- _____ **Meditações Cartesianas,** Editora Porto. Trad. Maria Gorete Lopes e Souza, s.d.
- _____ **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica.** Trad. Marcio Suzuki, Ideias & letras, São Paulo, 2006.
- _____ **A ingenuidade da ciência [Die Naivität der Wissenschaft].** Trad. Marcella Marino Medeiros Silva, São Paulo, Scientiae Studia, v. 7, n. 4, p. 659-67, 2009.
- _____ **Phantasy, Image consciousness and Memory (1898-1925).** Trad. John B. Brough. Springer, vol. XI, Univerity Washington, 2005.
- _____ **Uma carta: Hugo von Hofmannsthal.** Trad. Márcia Cavalcante Schuback. Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética. ISSN 1981-4062 N° 8, jan-jun/2010

COMENTADORES DAS OBRAS DE SARTRE:

ADLOFF, Jean Gabriel, **Sartre**, Index du Corpus, Philosophique, vol. 1, L'Être et le Néant, Critique de La Raison Dialectique, Klincksieck, Paris, 1981.

BAUER, G.H., **Sartre and the artist**, Chicago: The University of Chicago Press, cop, 1969.

BORNHEIM, Gerd A., **Sartre, Metafísica e Existencialismo**, ed. Perspectiva, São Paulo, 1984.

BICALHO, Luiz de Carvalho, **A Revolução do Pensamento de Sartre**, tese, 1974.

CONTACT, Michel e RYBALKA, Michel, **Les Ecrits de Sartre**, cronologie, bibliographie commenté, éditions Gallimard, 1970.

_____ **Sartre, un théâtre de situations, textes choisis e présentés**, idées/Gallimard, Paris, 1973.

LAING, R.D; COOPER, D. G, **Reason and Violence: a decade of Sartre's Philosophy**, New York: Pantheon, 1971.

LEVY, Bernard Henry. **O século de Sartre: inquérito filosófico**, trad. Jorge Bastos, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

MARISTANY, Joaquim, **Sartre, el círculo imaginário, ontologia irreal da imagem**, antropos, editorial Del hombre, Espanha, 1987.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos, **Sartre, Existencialismo e Liberdade**, São Paulo, Moderna, 1995.

NOEL, Martin-Deslias, **Jean-Paul Sartre ou a Consciencie Ambígua**, Paris, Nagel, 1972.

SASS, Simeão Donizeti, **O problema da totalidade na ontologia de Jean-Paul Sartre**, EDUF, Uberlândia, 2011.

SOTELO, Ignácio, **Sartre y la razon dialética**, ed. Tecnos, Madrid, 1967.

WITTMANN, **L'esthétique de Sartre, artistes et intellectuels**, Collection L'ouverture philosophique, Paris 2001.

COMENTADORES DAS OBRAS DE DERRIDA:

DUFOURMANTELLE, Anne & DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. Trad. Antônio Romane. Editora Escuta, São Paulo, 2003.

BENNINGTON, Geoffrey, **Jacques Derrida**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

CARROLL, David. **Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida**. New York & London: Methuen, 1987.

DUQUE ESTRADA, P.C. **As margens: a propósito de Derrida**, Loyola, São Paulo, 2002.

_____ **Desconstrução e Ética: ecos de Jacques Derrida**, Loyola, São Paulo, 2004.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____ **Para um pensamento úmido**, Nau editora, Rio de Janeiro, 2011.

GOLDSCHIMIT. Marc. **Jacques Derrida, une introduction**, Paris : Agora, 2003.

JDEY, A. (org.) **Derrida et la question de l'art: déconstruction de l'esthétique**. Nantes: Cécile Defaut, 2011.

NASCIMENTO, Evando, (org.) **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: estação Liberdade, 2005.

_____ **Derrida e a literatura**. Editora Realizações, 2015.

ROELEN, Nathalie, **Jacques Derrida et l'esthétique**, L'Harmattan, Paris, 2000.

SANTIAGO, Silviano, **Glossário de Derrida**, F. Alves, Rio de Janeiro, 1976

SANTOS, Olivia Niemeyer, **Os Estudos de tradução e Jacques Derrida: afinal, o que é desconstrução?** Anhanguera, n. 20, São Paulo, 2010.

SERRA, Alice, **Temporalidade e différance: Derrida, leitor de Husserl e Freud**, em tese, vol. 16, N.3, Belo Horizonte, 2010

_____ **A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida**, Arte filosofia, Ouro Preto, No. 10, p.120-134.

_____ **Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução**. Revista Ek-stasis, v. 3.p.25-42, 2014 [II.1;III.2]

_____ **Arte e imagem sob os olhares da desconstrução**. Revista Cult: Dossiê Jacques Derrida, v. 195, p.38-43, out, 2014.

COMENTADORES SOBRE A RELAÇÃO SARTRE E DERRIDA:

GARDNER, S. **Splitting the Subject**, Auslegung, vol. 13(2), 1983

GIOVANNANGELI, D. **Le retard de la conscience, Husserl, Sartre, Derrida**, Éditions Ousia, Paris, 2001

HOWELL, C. **Sartre and Derrida: Qui Perd Gagne**: J. of Br Soc of Phen., 1982

MARTINOT, S. **Sartre and Derrida: A Sculpture Garden**, 1980

COMENTADORES: FREUD/ HEIDEGGER/ HUSSERL

BINSWANGER, L. **Analyse existentielle et psychanalyse freudienne.** Paris: Gallimard, 2001

DASTUR, Françoise. **Heidegger et la question du temps.** Paris, Puf, 1999.

_____ **Heidegger et la question anthropologique.** Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2003

CUSSERT, François, **Filosofia francesa, A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia.** Trad, Fátima Murad, Artmed, Paris, 2008.

FULGENCIO, L. **O método especulativo em Freud,** tese de doutorado, PUC-SP, 2001.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente,** Zahar editora, Rio de Janeiro, 2009

JONES, E. , **La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud,** v. II (1955), Paris, PUF, 2000

TAVARES, Hugo César da Silva. **La synthèse passive chez E. Husserl et le prépersonnel chez M. Merleau-Ponty. Une approche phénoménologique de l'inconscient.** Université Catholique de Louvain – Institut Supérieur de Philosophie. 1973

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR.

AGAMBEN, G., **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

ARTAUD, Antonin. **Œuvres complètes,** t. II. Paris: Gallimard, 1980.

ARTAUD, Antonin, **O teatro e seu duplo.** Trad. de Fiana Hasse Pais Brandão. - Martins Fontes, sd.

ARTAUD, Antonin, **POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU** (Version intégrale) <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema.** Trad. de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955.

CALLOIS, Roger. **les Jeux et les hommes,** Folio et Essais, Gallimard, 1967

Chales Bally **Le langage et la vie** (1925)

CAMPOS, A.; CAMPOS H.; PGNATARI, D. **Mallarmé,** 3ª edição, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1991.

CANETTI, Elias. **Masse et puissance.** Paris: Gallimard, 1966.

CAPELIETTI, A., **La teoria Aristotelica de la fantasia,** Rev. Fil., Univ. de Costa Rica, XVIII (48), 115-123, 1980.

DENIS, Benoît, **Littérature et engagement: de Pascal à Sartre**, essais, Paris, 2000

ELSTER, Jon, **Strong Feelings: Emotion, Addiction, and Human Behavior**, The Jean Nicod Lectures. (MIT Press, 1999)

FIGUEIREDO, Virgínia de A. **Horizontes do Belo**. Editora UFMG, 2017.

FRIJDA, Nico, **Laws of emotion**, American Psychologist, Mat, 1988.

GOLDSTEIN, Kurt, **Human Nature in the light of Psychopathology**, Cambridge: Harvard University Press, 1940.

HEGEL, G.W.F. **A fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. Editora Vozes, 2001

JAMES, Willian, **O que é uma emoção** (1884), trad. Raphael Silva Nascimento, Clinica e Cultura, 2013.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**, Trad. Manoela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2010.

NUSSBAUM, M. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São. Paulo, Martins Fontes, 2009

MALLARMÉ, S. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard** (1897)

MARTINEZ, Zé Celso, **Artaud Momo 'Zé Celso' - Pra dar um FIM NO JUÍZO de deus** - Teatro Oficina. <https://www.youtube.com/watch?v=0n5bUsodtMg>.

NOÉ, Alva. **Varieties of Presence**, Harcover, 2012.

PAVLOV, I. **Conferências sobre o Trabalho dos Grandes Hemisférios Cerebrais (1926)**. Trad. Elena Olga Maria Andreoli, Academia Militar de Medicina. Editora Nova Cultural, São Paulo, 2005, pp 125-146

-
- ¹ SARTRE, J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p. 62.
- ² *Ibid.*, p. 47.
- ³ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Husserl**. A reflexão sobre a crise das ciências pode ser lida em Husserl inspirado em Brentano. “A crise da humanidade européia e da filosofia” (1938) apresenta “a crise da razão na filosofia”. A Europa filosófica como “arconte” de uma Europa fundada na ideia de uma humanidade racional.
- ⁴ SARTRE, J-P. **Esboço para uma teoria das Emoções**. Trad. Paulo Neves. L&PM, 2012, p.24.
- ⁵ *Ibid.*, p.24.
- ⁶ *Ibid.*, p. 84.
- ⁷ Em-si e Para-si são os dois modos do Ser da Ontologia sartriana. O primeiro é inerte, passivo e transcendente. O segundo é movimento, ativo e transcendência.
- ⁸ SARTRE, J-P. **La transcendência Del Ego**, Ediciones Calden, Argentina, 1968, p.18
- ⁹ Conf. Cena I desta tese: **Sobre a teoria da significação**.
- ¹⁰ Id. **Esboço para uma teoria das emoções**, Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p. 48.
- ¹¹ SARTRE, J-P. **Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia Fenomenológica**, trad. Paulo Perdigão, Petrópolis, 2005, p. 213.
- ¹² *Ibid.* p. 220.
- ¹³ Grifo meu.
- ¹⁴ SARTRE, J-P. **La transcendência Del Ego**, Ediciones Calden, Argentina, 1968, p.42
- ¹⁵ SARTRE J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p.62, p. 55
- ¹⁶ *Ibid.* p. 24
- ¹⁷ SARTRE, J-P. **O Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia Fenomenológica**, trad. Paulo Perdigão, Petrópolis, 2005, 698.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 77.
- ¹⁹ Conf. Cena I desta tese: **Heidegger e a compreensão existencial do *dasein* e o nada fenomenológico e a angústia do ser-para-a-morte**.
- ²⁰ SARTRE, J-P. **Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia Fenomenológica**, trad. Paulo Perdigão, Petrópolis, 2005, p. 208.
- ²¹ HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**, editora vozes, trad. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, 2000, p. 27.
- ²² SARTRE, J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. L&PM pocket, 2012, p. 25
- ²³ *Ibid.*, p. 40.
- ²⁴ Conf. Cena I desta tese: **A herança de Heidegger: a experiência do tédio profundo e o nada fenomenológico e a angústia do ser-para-a-morte**.
- ²⁵ Conf. Cena I desta tese: **Sobre a teoria da significação** e HUSSERL, E. *Investigações Lógicas*, - Prolegômenos à Lógica Pura. (Husserliana XVIII), Forense, 2014, p. 38: Um dos pontos da investigação husserliana é norteado pela questão da independência da lógica, isto é, se a lógica “é uma ciência independente das demais ciências e em especial da psicologia e da metafísica”
- ²⁶ Em **A transcendência do Ego e O ser e o nada**, Sartre diz que a dualidade sujeito-objeto (puramente lógica) deve desaparecer das preocupações filosóficas. O Eu é contemporâneo do mundo e rompe com uma filosofia do tipo teoria do conhecimento, com a estratégia de ter a negação como ponto de partida (SN) herança heideggeriana. É preciso estar no plano do ser e da existência: a consciência não é conhecimento, mas existência.
- ²⁷ SARTRE J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p.62.
- ²⁸ FREUD, S. **O Ego e o Id** in Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1976/1989). Rio de Janeiro: Imago, p.15.
- ²⁹ *Ibid.*, p.15.
- ³⁰ SARTRE, J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p. 49.
- ³¹ *Ibid.*, p. 39.
- ³² FREUD, S. **Publicações pré-psicanalíticas** in Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1976/1989). Rio de Janeiro: Imago, p. 214
- ³³ *Ibid.*, p. 46.
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 248-249.
- ³⁵ SARTRE, J-P. **O Imaginário, Psicologia Fenomenológica da Imaginação**, Editora Ática, 1996:79-80.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 131.
- ³⁷ *Ibid.*, p.145.
- ³⁸ Conf. **Cenografia dos estudos sobre a emoção e expressão**, nessa tese, p. 15.

- ³⁹ SARTRE. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. L&PM pocket, 2012, p. 25
- ⁴⁰ Conf. Cena I: **As heranças de Husserl: fantasia, consciência de imagem e memória**.
- ⁴¹ SARTRE, J-P. **O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação**, trad. Duda Machado, ed. Ática, São Paulo, 1996.
- ⁴² Conf. GONTIJO, R. **Fenomenologia da Imaginação em Jean-Paul Sartre: caminho para uma interpretação estética da liberdade**, orientação Prof.Dr. Emílio César Resende, UFMG, 2005.
- ⁴³ Conf. CÔNTAT, M. & RYBALKKA, M. **Escritos de Sartre, 1970**. A imaginação e o Imaginário eram originalmente uma mesma obra, mas foram publicadas em separado, a primeira em 1936 e a segunda em 1940. Mas ainda há um terceiro texto, intitulado “A imagem da vida psicológica: o papel e a natureza, (1927). Com esse texto Sartre conseguiu o “Diplome”, grau graduação, ou seja, ele é o texto mais originário de Sartre sobre o tema da imagem. Henri Delacroix, que fez parte da banca, foi quem sugeriu a Sartre escrever um livro sobre o imaginário.
- ⁴⁴ SARTRE, J-P. **O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação**, trad. Duda Machado, ed. Ática, São Paulo, 1996, p. 19.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 28.
- ⁵² SASS, S.D. **Goldstein e Sartre: considerações acerca das emoções**, Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea, Brasília, vol. 3, nº 2, 2015. De acordo com Simeão Sass: Sartre elogia a iniciativa de Tâmara Dembo, assistente de Kurt Lewin, de situar a experiência emocional em uma perspectiva “clara e concreta”. p. 106.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 49-50.
- ⁵⁴ SARTRE J-P. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. LP& M, 2012, p.26.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 93-94
- ⁵⁶ DERRIDA, J. **A escritura e a diferença** Derrida, Editora Perspectiva, 2002, p.30.
- ⁵⁷ DERRIDA, J. **A voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 13.
- ⁵⁸ Todas as significações de verdade giram em torno de um centro e de uma presença. No lugar de centro Derrida pensa em disseminação
- ⁵⁹ DERRIDA, J. **Posições**, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2001, p. 32.
- ⁶⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P. **A Invenção dos Modernos** in Terceira Margem, Paz e Terra, 2007. De acordo com Lacoue-Labarthe, em Heidegger há dois sentidos de verdade: primeiro, como “aletheia anterior a Platão, enquanto desvelamento daquilo que se mantém escondido no esquecimento, desocultação ou descobrimento, e segundo, a aletheia a partir de Platão como acordo (homoiosis) ou depois, com Descartes, a adequatio, relação de equivalência ou igualdade entre a coisa e seu representante, o referente e o enunciado que o diz”, p. 9-10.
- ⁶¹ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 37.
- ⁶² *Ibid.*, p. 14.
- ⁶³ *Ibid.*, pp. 17-18.
- ⁶⁴ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 50
- ⁶⁵ Conf. Cena IV desta tese: **O Espectro e a representação**.
- ⁶⁶ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 48.
- ⁶⁷ SERRA, A. M. **Derrida e Husserl tardio: algumas convergências**, p.1: “Enquanto, nas *Investigações lógicas*, a significação é unidade ideal que permanece idêntica face à multiplicidade de atos em que se manifesta, Husserl apresenta, a partir de *Ideias I* (1913), a noção de unidade compreensiva, reforçando que a expressão, assim como a imagem encarnam, em si o sentido. Tal sentido encarnado passará Husserl a designar como “corporeidade espiritual” (*Geistige Leiblichkeit*). O signo, enquanto expressão e índice – incluindo também as imagens de fantasia – ganha, com isso, uma autonomia relativa. Passa-se da transfiguração ou idealização do sensível a uma sensibilidade em si mesma portadora de sentido e aberta à significação”.
- ⁶⁸ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.82. Em Husserl encontra-se a imagem linear do tempo: “*O agora B seria enquanto tal, pela*

retenção do agora A e pela protensão do agora C”. Esse modelo impede que um agora “X” tome o lugar de um agora “A”, por exemplo, o que torna impossível a admissão de uma fenomenologia que se preste a ser uma filosofia da presença ou da consciência.

⁶⁹ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p.94.

⁷⁰ Ibid. p. 96.

⁷¹ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Husserl: fantasia, consciência de imagem e memória.**

⁷² DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.14

⁷³ Conf. cena I desta tese: **As heranças de Heidegger: a compreensão existencial do Dasein.**

⁷⁴ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 33

⁷⁵ Ibid. p. 44

⁷⁶ HEIDEGGER; M. **Identidade e diferença**, Coleção Os Pensadores, trad. Ernildo Stein, São Paulo, 1973, p.76.

⁷⁷ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 28

⁷⁸ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p.63

⁷⁹ Derrida, J. *A Voz e o Fenômeno*, 1994:59

⁸⁰ Conf. cena IV desta tese: **O fenômeno da ausência e o sublime**

⁸¹ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p.20

⁸² DERRIDA, J. **A diferença in Margens da filosofia**, Papirus Editora, 1991, p. 87.

⁸³ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.29. Essa estratégia de colocar certos termos sob rasura apareceu em Heidegger no texto, **Da pergunta sobre o Ser**, 1956.

⁸⁴ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 29.

⁸⁵ DERRIDA, J. **A diferença in Margens da filosofia**, Papirus Editora, 1991, p. 34.

⁸⁶ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p.73.

⁸⁷ Ibid., pp. 74-75.

⁸⁸ Ibid., p. 72.

⁸⁹ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Freud: o for-da e o princípio do prazer.**

⁹⁰ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 82.

⁹¹ Ibid., p. 77.

⁹² DERRIDA, J. **Posições**, Autêntica, Belo Horizonte. 2001, p.24.

⁹³ DUQUE ESTRADA, P.C. **Emancipação da escritura** in *As margens: a propósito de Derrida*, Loyola, São Paulo, 2002. Ao dizer que “a linguagem” não dá conta da função de representação, o termo “escritura” foi a saída encontrada por Derrida, não como adequação, mas justamente para abstrair dessa necessidade de adequação.

⁹⁴ DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 58.

⁹⁵ DERRIDA, J. **A escritura e a diferença** Derrida, Editora Perspectiva, 2002, p.183.

⁹⁶ Conf. cena I desta tese: **As heranças de Freud: a consciência e o inconsciente.**

⁹⁷ Conf. Cena III desta tese: **O objeto literário.**

⁹⁸ DERRIDA, J. **A escritura e a diferença** Derrida, Editora Perspectiva, 2002, p.184.

⁹⁹ DERRIDA, J. **A forma e o querer-dizer** in *Margens da Filosofia*, Papirus Editora, 1991:51.

¹⁰⁰ DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno, Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**, Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p.96.

¹⁰¹ Ibid. p. 96.

¹⁰² DERRIDA, J. **A diferença in Margens da filosofia**, Papirus Editora, 1991, p. 51

¹⁰³ Freud, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. V, p. 661.

¹⁰⁴ DERRIDA, J. **A diferença in Margens da filosofia**, Papirus Editora, 1991, p. 54

¹⁰⁵ DERRIDA, J. **Freud e a cena da Escritura** in *A Escritura e a diferença*, Editora Perspectiva, 2002, p. 199.

¹⁰⁶ Ibid., p. 285.

¹⁰⁷ DERRIDA, J. **Parergon** in *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

¹⁰⁸ DERRIDA, J. **La Dissémination**. Paris: Seuil, 1972, p. 71.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 44 “La critique de La raison pure théorique suppose l’exclusion (Ausschliessung) de tout ce qui n’est pas connaissance théorique: l’affect (Gefühl) dans ses deux grandes valeurs (plaisir/déplaisir) et le pouvoir de désirer (Begehungsvermögen)”.

¹¹⁰ Conf. Cena I desta tese: **As heranças de Heidegger: o acontecer da verdade na obra de arte.**

¹¹¹ DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**, Relume Dumará, 2001, p.18: “No início do capítulo VI de *O mal-estar da civilização* (1929-1930), Freud aparenta estar preocupado. Não estaria ele fazendo gastos inúteis? Não estaria ele mobilizando uma pesada máquina de arquivo (tipografia, impressão, tinta, papel) para registrar algo que, no fundo, não merece tanto?”

¹¹² Conf. cena I desta tese: **As heranças de Freud: o for-da e o princípio do prazer.**

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ Tema que será retomado em três momentos desta tese: **O espectro e a representação, Antonin Artaud e o teatro da vida, Os debaixo e o parergon.**

¹¹⁵ DERRIDA, Jacques, **Enlouquecer o subjétil**, São Paulo, UNESP, 1998, p.25

¹¹⁶ DERRIDA, Jacques. **Escritura e a diferença**, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002, p. 135.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹¹⁸ DERRIDA, J. **Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplicio** in *Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes, Editora UFSC, Florianópolis, 2012.

¹¹⁹ DERRIDA, J. **Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplicio** in *Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes, Editora UFSC, Florianópolis, 2012.

¹²⁰ *Ibid.*, p.42.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 42-43

¹²² *Ibid.*, p. 116

¹²³ *Ibid.* p. 118

¹²⁴ DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**, Relume Dumará, 2001, p. 127.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 123. Segundo Freud o assassinato do primeiro pai criou um pacto de irmandade que inclui a interdição do incesto. A ideia de um pai perverso e tirano apresentado em “Totem e Tabu” mostra a “horda primeva” como fonte de traumas e sofrimentos.