

Os debaixo no pensamento de Derrida

Fabrcio Veliq,¹

Nara Luiza Guimarães de Aquino,²

Vander André Araújo,³

Renato Alexandre Cardoso⁴

Resumo

O artigo tem o intuito de abordar o tema dos “debaixos” (les dessous) elaborados por Jacques Derrida em sua conferência intitulada “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício”, fazendo uma contraposição ao conceito husserliano de *Fiktum*, no intuito de mostrar a importância dada por Derrida aos diversos suportes existentes no mundo das obras de arte. Por fim, o artigo propõe relacionar o conceito de “debaixos” (les dessous) trabalhados na obra derridiana com as obras de Antonin Artaud e William Kentridge.

Palavas-chave: Derrida; debaixo; les dessous; Antonin Artaud; William Kentridge.

Abstract

This article aims to address the issue of the undersides (les dessous) builded by Jacques Derrida in his conference “The undersides of painting, writing and drawing: support, substance, subject, follower and torment”, doing a contraposition of the husserlian concept of *Fiktum*, in order to show the importance of this concept in Derrida’s work. In the end, the article makes a connection between the Derrida’s concept of undersides (les dessous) with the work of Antonin Artaud and Willian Kentridge.

Key-words: Derrida; undersides; les dessous; Antonin Artaud; William Kentridge.

¹ Mestre e Doutorando em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia e doutorando em teologia na Katholieke Universiteit Leuven. Graduado em Matemática pela UFMG, graduando em Filosofia pela UFMG e em Teologia pela UMESP.

² Graduanda em filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais. Formada em fotografia técnica e história da fotografia, pelo estúdio Metrópole (2014). Ex- membro do Programa de Iniciação a Docência (PIBID), onde debateu temas sobre a educação brasileira e ministrou aulas no Ensino Médio. Atualmente, concentra seus estudos na filosofia sartreana, com ênfase nos temas sobre a liberdade e a angústia.

³ Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Oeste de Minas. Especialista em Administração Mercadológica, UNA Ciências Gerenciais. Especialista em Gestão Empresarial, FGV; MBA em Desenvolvimento Regional Sustentável. Graduando em Filosofia pela UFMG.

⁴ Graduando em Filosofia pela UFMG. Graduado em Engenharia de Software pela UNA-MG.

Introdução

Derrida é conhecido como um grande filósofo do século XX. Suas obras, amplamente divulgadas ao redor do mundo, influenciaram muito a filosofia contemporânea, trazendo novas abordagens e novos conceitos para, dentre outros campos filosóficos, o campo da estética. Uma de suas características, pela qual é bastante conhecida, é a de “desconstruir” conceitos para, a partir disso, chegar a uma nova abordagem, não idealista, a respeito desses mesmos conceitos. Assim, no texto analisado nesse trabalho, é possível perceber esse movimento derridiano ao falar sobre os “debaixos” que se apresentam em uma obra de arte.

Esses debaixo, por sua vez, não se tornam uma categoria isolada no pensamento filosófico de Derrida, mas aparecem como crítica à teoria husserliana do *Fiktum*, que neutraliza os níveis materiais, desfazendo todo entrelaçamento entre a obra e sua imagem física.

Com isso em mente, esse trabalho tem o intuito de apresentar uma pequena biografia de Jacques Derrida, acompanhado de uma breve explanação do conceito husserliano de *Fiktum* e de uma síntese comentada do texto “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício” para, em seguida, propor possíveis relações entre as obras de Antonin Artaud e William Kentridge com a obra derridiana.

Biografia de Derrida

Jacques Derrida⁵ nasceu em uma família de judeus argelinos em El-Biar, na Argélia, em 15 de julho de 1930. A sua infância e adolescência foram passadas numa Argélia profundamente marcada pela colonização francesa, pela guerra e pela forte discriminação antissemita. Apesar de sua condição judia, Derrida não era religioso.

Em 1949, sua família mudou-se para a França. Três anos mais tarde foi admitido na prestigiosa *École Normale Supérieure*, onde completou seus estudos superiores com a dissertação “O problema da gênese na filosofia de Husserl”. Em 1956 foi aceito na *agrégation* e recebe uma bolsa para a Universidade de Harvard. Nesta ocasião, Derrida

⁵ Para a biografia de Derrida, remetemos à obra de Peeters Benoît que consta nas referências desse texto.

começa a traduzir a obra *A origem da Geometria*, de Husserl. Em junho de 1957, casa-se com Marguerite Aucouturier, com quem terá dois filhos: Pierre, nascido em 1963 e Jean, que nasceu posteriormente, em 1967.

Entre os anos de 1957 e 1959, presta serviço militar na Argélia como professor numa escola para filhos de militares, numa cidadezinha perto de Argel. De volta à França, realiza sua primeira conferência. A partir de 1960, ensina filosofia na Sorbonne, como professor-assistente e publica seus primeiros trabalhos nas revistas *Critique* e *Tel quel*. Nesta época, recebeu o prêmio Jean-Cavaillès pelo livro *Introdução à Origem da Geometria* e passou a lecionar, a convite de Hyppolite e de Althusser, na *École Normale Supérieure*, onde permaneceu até 1984.

Em 1966, participa em Baltimore, na Universidade John Hopkins, do Simpósio Internacional *As linguagens da Crítica e as Ciências do Homem*, com a conferência *Estrutura, Signo e Jogo no Discurso das Ciências Humanas*, que o tornou célebre e marcou uma relação de aproximação com a universidade nos Estados Unidos.

Em 1967, Jacques Derrida publica seus três primeiros livros: *Gramatologia*, *A Escritura e a Diferença* e *AVoz e o Fenômeno*. A partir de então, avolumam-se suas publicações e sua atuação como professor palestrante se estende a várias universidades na Europa e fora dela.

A partir de 1975, nos Estados Unidos, depois de ter ministrado seminários na Universidade John Hopkins, passa a lecionar, durante algumas semanas no ano, em Yale, ao lado de Paul de Man e Hillis Miller.

Jacques Derrida esteve no Brasil em duas ocasiões. Em 1995, num evento organizado pela Universidade de São Paulo – USP e PUC/SP, o filósofo proferiu, no auditório do MASP, a palestra *História da Mentira: prolegômenos*, cuja tradução foi feita por Jean Briant e publicada na revista *Estudos Avançados*, pela Edusp, em 1996.

Em junho de 2001, participou junto com René Major, no Rio de Janeiro, dos *Estados Gerais da Psicanálise*. Neste seminário foram discutidos os seguintes temas: Derrida e a Psicanálise, Hospitalidade e Amizade, Crueldade e Soberania e o Futuro do Homem face à Tecnologia. Jacques Derrida faleceu em 8 de outubro de 2004 em Paris.

A questão do Fiktum na fenomenologia de Husserl

Antes de entrarmos na análise de Derrida a respeito dos “debaixos” na obra de arte, faz-se importante a menção ao conceito de *Fiktum* elaborado por Husserl em sua fenomenologia.

A partir das suas “Lições” de 1904/1905, Husserl formulará suas análises a respeito dos atos de imaginação e representação a partir da intuição por imagem, de maneira que essas análises “se voltam à experiência dos atos de doação sensível (*sinnlich Gebenheit*), aí incluindo a imagem, e apresentam, numa abordagem estritamente fenomenológica, a consciência imaginativa e suas modalidades” (SERRA, 2014, p. 29).

Essas imagens, como nos mostra Serra, se distinguem em três modos de apreensão, a saber, como imagem física, como objeto-imagem, que também é denominado como *Fiktum* ou imagem representante e como sujeito-imagem, também chamado de imagem representada.

Para o nosso trabalho, interessa-nos o segundo modo de apreensão. Este, como nos mostra Serra, corresponde a uma apreensão imaginativa, cujo caráter intuitivo não é totalmente apreendido em sua apresentação atual, mas “atua como imagem representificante de algo outro, igual ou semelhante a ele”, de maneira que o *Fiktum* se mostra como efetividade pura sem índice de realidade empírica. (Cf. SERRA, 2014, p.30). Com isso em mente, é possível concordar com Regina-Nino Kurg, quando ela diz que a abordagem fenomenológica de Husserl é sob a perspectiva do espectador (Cf. KURG, 2014).

O *Fiktum*, então, tem a sua vinculação com o sujeito-imagem, visto ser este similar à instância de sentido. Assim, se esse sujeito-imagem se mantém no mesmo contexto da imagem percebida, é então possível dizer que o *Fiktum* representa esse sujeito ou o tema que se encontra diante dele. Se não, o *Fiktum* se mostra como abertura para representificações possíveis, “no sentido de que, partindo da imagem atual e através da analogia e da variação imaginativa, encadeiam-se figurações mais aproximadas ou menos, segundo diferentes direções associativas” (SERRA, 2014, p. 31).

Ao analisar os atos de fantasia, Husserl mostra que nessas imagens, o *Fiktum*, também denominado de *Phantasma* não se vincula à imagem física, ofuscando assim os níveis materiais no qual as imagens se inserem. Dessa forma,

É condição para que algo apareça como imagem e, mais amplamente como quadro, gravura, obra literária, que se neutralize o caráter posicional de existência. O *Fiktum* neutraliza a imagem física e a posição de existência que lhe acompanha, assim como a fantasia neutraliza um ato posicional de lembrança. (...) O *Fiktum* ou o fantasma são livres de toda motivação e necessidade empírica; mas não são isentos de uma função de mediação, já que através deles o olhar fenomenológico deve vislumbrar um horizonte de sentido mais originário que as instâncias materiais a partir das quais eles se fazem possíveis. (SERRA, 2014, p. 32).

É nesse contexto que a obra de Jacques Derrida, na obra "Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício" se insere com sua preocupação em mostrar que os debaixo (*les dessous*) são essenciais para que haja a própria obra.

Sobre os debaixo no pensamento derridiano

Derrida inicia sua conferência analisando a palavra suposição (ou hipótese), palavra na qual o significado ilustra o conceito de "debaixo" que é o tema central de sua palestra. Uma suposição é aquilo no qual nos baseamos, do qual partimos para amplificar uma ideia, remetendo-nos assim uma ideia de suporte que serve de apoio para o que está por vir.

Dessa forma, o suporte, a substância e o subjétil são palavras que designam ideia daquilo que se encontra por baixo, que está sob o que o olhar normalmente está acostumado a observar, a superfície. Mais especificamente, o subjétil é aquilo que é adaptado para receber o que está por vir, ou seja, não é objeto de saber, assumindo assim uma função (Cf. WOLFREYS, 2009, p.122-123). Segundo Derrida:

Alguma coisa nos acontece, nos chega pelo lado debaixo, por baixo, chegando àquilo que chamamos o debaixo na arte, isto é, algo

acontece hoje ao suporte da obra, à sua substância, ao seu subjétil (DERRIDA, 2012, p.281).

Esses "debaixos", porém, não se referem somente à arte, mas também às diversas instâncias da própria vida, tais como a política, a economia etc. Assim, no pensamento de nosso filósofo, são os diversos debaixo existentes na obra de arte que trazem a elas sua condição de raridade, rarefação e não reprodutibilidade. Nesse sentido, como bem nos mostra (SERRA, 2012, p. 34), “os debaixo da obra que imporiam uma resistência à reprodutibilidade”.

Ao mesmo tempo, esses debaixo sobre o que Derrida intenta falar tem a noção de esconderijo, sendo o termo entendido em dois sentidos: tanto como algo guardado em algum lugar escondido, debaixo de alguma coisa, sob alguma coisa, como também um esconderijo que se esconde na superfície de uma superfície, como, por exemplo, as roupas de baixo.

Nesse segundo sentido do debaixo, o objeto de desejo não está somente sob a superfície de uma roupa, mas também na superfície do corpo. Pode-se perceber isso por meio da lingerie feminina, que é o que Derrida tem em mente. Assim como a lingerie esconde o objeto do desejo, também nos diversos debaixo da sociedade se esconde aquilo que erotiza, uma vez que esses debaixo “são sempre inquietantes, atraentes, perturbadores, provocantes de zonas erógenas. Assim que se fala de debaixo, a promessa e o desejo são indissociáveis do interdito e da ameaça” (DERRIDA, 2012, p.283). Dessa forma, o debaixo aparece também como um sentido inquietante de segredo.

Ao mesmo tempo, este também remete à questão da lei, quando analisado sob os conceitos de superficial e profundo, alto e baixo, superior e inferior, ou seja, analisados tendo em vista certa hierarquia. Derrida toma como exemplo a topologia. O debaixo da topologia pode ser tanto aquilo que é inferior, que está abaixo, mas também ter valor superior quando se trata do fundamento de alguma coisa.

Com isso em mente, traz à tona o debaixo do seu próprio título, ou seja, sobre aquilo que o sustenta. Após agradecer aos que o levaram até lá para a palestra, mostra que o debaixo de sua intenção “é dedicar, para prestar-lhes uma homenagem, o próprio

conteúdo dessas reflexões àqueles que acabei de nomear” (DERRIDA, 2012, p.284-285).

Para Derrida, esses debaixo sobre o qual se pretende falar são coisas tanto de Jean-Louis Prat, quanto de Michel Delorme. Esses, segundo Derrida, são os que amam aquilo que aparece e também ao que está debaixo de toda obra e que são muitas vezes ignoradas, tais como o *parergon*⁶ e a moldura, ainda que a obra não seria nada sem eles, uma vez que a unicidade e singularidade de toda obra tem o seu suporte, o seu debaixo como parte que não deve ser desassociada dela.

É imprescindível o significado que o debaixo remete a unidade da obra, este que guarda e zela a insubstituibilidade da mesma e que atribui respeito a unidade e à peculiaridade da obra não se reduzindo a superfície. Portanto, é fundamental a não dissociação entre obra e aquilo que a abraça, seu debaixo, de maneira que diz que:

Amar a arte, votar-se ou devotar-se a ela, como se faz aqui, é primeiramente saber que não se deve separar o suporte da obra, que esta não poderia se separar do que parece sustentá-la por baixo, que nós não podemos nos separar disso. (DERRIDA, 2012, p.287-288).

Diante disso, Derrida tem em mente falar a respeito do afeto que nos reporta ao debaixo, da fenomenologia do que chama de par suporte/superfície nas belas artes e na mutação dos novos suportes, uma vez que considera “a irreversível mutação tecnológica, tecnocientífica, que estamos atravessando atualmente e que afeta de maneira mundial, mundializada, mundializante, nossa experiência dos suportes” (DERRIDA, 2012, p.289).

Sobre o afeto, também o denomina de investimento libidinal ou fetichismo. Como o suporte da obra é inseparável da obra, para Derrida há o corpo da obra que é

⁶ Derrida busca o termo de Kant que, em sua Crítica do juízo da faculdade do juízo, §14, se refere a ele como aquilo “que não pertence à inteira representação do objeto internamente como parte integrante, mas só externamente como acréscimo”. Para Derrida, o *parergon* está como suplemento da obra, e ao mesmo tempo “aquilo que embaralha o intrínseco/extrínseco à obra, é a borda, o limiar instável entre dentro/fora, e não será apenas a moldura de um quadro, como no exemplo da parerga de Kant, mas a indicação de como o discurso da tradição filosófica se organiza também sobre o par dentro/fora, interior/exterior “. Cf (RODRIGUES, Carla. A literatura entre Derrida e Lacan: dentro\fora das relações de poder. In: Viso. Cadernos de estética aplicada. n. 13. Jan-Jun 2013, p. 31). A temática do *parergon* também é grandemente explorada por Derrida em DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris. Flammarion: 1978, p.19-168.

aquilo que resiste a separação entre o debaixo do suporte e a superfície da forma, da representação, cor etc.

Esse corpo da obra, por sua vez, é o lugar do corpo a corpo com o artista e o que se tornará obra e que conservará os traços desse corpo a corpo ocorrido, sem contudo permitir que o debaixo (suporte ou subjétil) se separe da forma ou figura inscrita sobre esse suporte. Assim, a importância da indissociabilidade entre o debaixo e o “de cima”.

Essa inseparabilidade do debaixo com o de cima garante à obra um aspecto de sacralidade, de maneira que conserva a importância deste corpo a corpo, o sujeito, a obra e o subjétil, conservando a inscrição do autor diretamente sobre o suporte e aquilo que se tornará obra. Derrida enfatiza aqui a ideia de aura, reportando a Walter Benjamin que desenvolve sua filosofia valorizando do caráter único da obra, sua singularidade. São os debaixo que podem garantir que a obra não perca seu caráter original, resistindo assim à reprodutibilidade.

Aludindo implicitamente a Hegel e a Benjamin, Derrida reconhece que após a perda da aura e a expansão da reprodutibilidade técnica, a imagem mostrou-se multiplicável ao infinito. E são precisamente os “debaixos” da obra que imporiam uma resistência à reprodutibilidade, “na medida em que os suportes das obras [...] não forem reprodutíveis, fizerem parte do que há de único, logo de raro, em uma obra.” (DERRIDA, 2012a, p. 282). Se, em parte, a superfície se sujeita à reprodutibilidade e à idealização infinita, estaria assim no suporte e no que ele guarda, singularidades que resistem à mera reprodução, no modo específico em que, nos debaixo, os níveis e subníveis visíveis e invisíveis se imbricam (SERRA, 2014, p.34).

A característica dos museus é, então, acolher, conservar e expor as obras únicas, ou seja, segundo Derrida, aquelas que nunca deixam de lado do debaixo e nas quais o debaixo é indissociável dos cuidados mais vigilantes, seja como sujeito, ou como objeto. (Cf. DERRIDA, 2012, p.290). Assim, o que chama de afeto é o apego que, segundo Derrida, nos amarra e nos afeta

ao nos ditar 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 de gênese ou, em linguagem teológica, de criação, o

momento da invenção propriamente poética” (DERRIDA, 2012, p. 291).

Dessa forma, o afeto é “não separar-se de uma inseparação, fazer tudo para tornar-se inseparável de um inseparável, de um corpo em si inseparável, indissociável” (DERRIDA, 2012, p.291). O afeto possui aqui um caráter de apego, apego em guardar e uma preocupação com que a obra seja velada e conservada.

Após isso, volta-se para a dramaturgia da obra, ou seja, o drama que está em obra. Uma vez que nem tudo que é único é considerado obra e é considerado raro, para Derrida, o que nos afeta é aquilo que é permitido pelo debaixo do suporte, ou seja, “uma emancipação, um desligamento da obra que subsiste fora de nós” (DERRIDA, 2012, p.292) e que possui certa substancialidade que permite que viva para além de nós, ou seja, sobreviva à nossa ausência e à nossa morte.

Podemos admitir que o afeto, segundo Derrida, tem um duplo movimento: à medida em que é uma forma de apego, tem o caráter de apropriação. Assim, o debaixo tem uma dupla função paradoxal. Ele tanto funda essas inseparabilidades quanto provoca e assegura a emancipação, autonomia e separabilidade da obra com relação ao artista que a criou, do colecionador, do contemplador etc. É esse debaixo da obra que assegura o deslocamento da obra e sua circulação de mão em mão.

Assim sendo, o debaixo conserva a sacralidade a obra na mesma medida que assegura uma emancipação de forma que esta seja perpassada. O afeto e o apego fazem com que a obra possa ser deslocada e seja sujeita a circulação, ameaçando e expondo a obra à fragilidade, mas é o debaixo que garante sua solidez e a identidade estável.

Dessa forma, “o debaixo sustenta, portanto, a relativa solidez, a relativa identidade estável da obra, mas ao mesmo tempo também ameaça e expõe a obra na sua fragilidade, na sua precariedade e mesmo na sua destrutibilidade” (DERRIDA, 2012, p.293). Essas coisas, segundo Derrida, inflamam o desejo e o afeto de reapropriação, o que chama de efeito de rastro.

Dessa forma, é pertinente aquilo que Duque-Estrada afirma dizendo que

Enquanto obra de arte, a pintura se dá, ela vem ao nosso encontro, a partir e através de uma invisibilidade. E é deste modo que ela nos

instiga a uma resposta que, necessariamente, será sempre precipitada, sempre amparada em pressupostos que nos chegam, igualmente, por outras tantas texturas invisíveis (DUQUE-ESTRADA, 2010, p.341).

Derrida não desconsidera os novos suportes que são trazidos com os avanços tecnológicos, tais como a Internet, nos quais a materialidade dos suportes se torna difícil de se perceber. Esses novos suportes, ainda que de certa forma desmaterializados não trariam consigo, necessariamente, a questão da reproduzibilidade, como posta por Benjamim, mas seriam parte, conforme Derrida, de uma mutação que “toca também em uma história do papel, afeta o futuro do papel, mas também depende dele amplamente” (DERRIDA, 2012, p. 294).

Assim, como bem colocado por Serra,

Se em diferentes momentos da história da arte, o suporte se mostrou neutro ou neutralizável, por sua vez, na imagem virtual, por exemplo numa imagem tridimensional de uma escultura ou instalação, estas já se apresentam como quase-concretas; nestes casos, podemos, mais ainda e uma vez mais, esquecer o suporte ou o subjétil, aquilo sem o que não há imagem e relação com a imagem (SERRA, 2014, p.40).

Dessa forma, os debaixo na era tecnológica não são esquecidos, mas alcançam um nível de complexidade ainda maior, de maneira que a análise de Derrida se mostra de extrema importância para questões atuais.

Antonin Artaud e William Kentridge: relações com a obra de Derrida

Na linha do pensamento acerca da imagem e dos seus correlatos, Derrida cita a obra, os escritos-desenhos de Antonin Artaud. Artaud é poeta, ator, escritor, dramaturgo, desenhista e diretor de teatro francês, de aspirações anarquistas. No seu livro *Enlouquecendo o Subjétil*, Derrida discorre acerca da ideia de responsabilidade de suporte. Em seu artigo, Alice Serra nos mostra que Artaud, ao se referir a um desenho seu,

Teria dado vida ao que jamais foi recebido na arte”, ao subjétil, a isso que, não meramente assimilado na página de seu desenho, deixa aparecer um rastro ou traço remissivo a algo outro, ou senão, apenas um rasgo ou uma sujeira no canto da página, uma rasura. Nestes

gestos de Artaud lê-se uma recusa à primazia das formas ou da idealidade: naquilo que – nos rasgos e rasuras – poderia ser visto como uma inabilidade do escritor ou desenhista, ler-se-ia um modo próprio de expressão, intrinsecamente atrelado ao suporte material e aos modos como o trabalho do suporte contaminam a significação. (SERRA, 2014, p. 37).

Já a professora Leyla Perrone-Moisés, enfrentando a mesma dificuldade em definir o termo subjétil, que é intraduzível, uma vez que foi desviada a linguagem da sua função utilitária, no texto de Derrida, chega à seguinte conclusão:

Examinando a força e as virtualidades implicadas nesse "poder ser", Derrida costura, com a minudência e a argúcia que caracterizam suas leituras, fragmentos de Antonin Artaud e tece, a partir deles, um belo texto sobre a arte e a loucura, ou melhor dizendo, sobre o intervalo entre a subjetividade e a objetividade no qual a artes e engendra. Embora a palavra subjétil pareça ser um daqueles neologismos de que usaram e abusaram os teóricos dos anos 60, na verdade ela é antiga e tem um significado preciso, técnico. 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). (PERRONE-MOISÉS, 1998).

Para Derrida, portanto, retirando-se o sujeito, há a possibilidade do desenho, uma vez que o espaço outro em relação a uma superfície é onde o subjétil se manifesta, e não o projétil de um dentro.

Curiosamente, o artista plástico mineiro Carlos Bracher, também adota a mesma linha de escrita em seus quadros, só que no verso das telas pintadas a óleo, como podemos verificar na fotografia abaixo:



(Foto: Vander André Araújo)

Poderíamos, portanto, considerar o subjétil como inconsciente? Derrida não nos confirma a questão. Mas, descreve as chamadas forças condensadas no subjétil entre as superfícies do sujeito e do objeto, oferecendo as resistências e até mesmo revelando.

A artista plástica brasileira Lena Bergstein ilustrou o livro de Derrida *Enlouquecendo o subjétil*, criando um trabalho com seus próprios suportes, concebendo outra obra original com textos e desenhos, paralelos à obra de Derrida sobre Artaud, como afirmou o próprio Derrida na seguinte entrevista:

Lena desenhou, pintou, costurou, desfez, refez, reconstituiu. Não existe, aí, nenhuma ilustração nem figuração. É um trabalho do pensamento e do corpo sobre a inscrição, sobre o arquivo da inscrição, sobre a espessura gráfica e cromática. O trabalho da cor é muito importante. As técnicas que Lena utiliza, são, evidentemente, as suas técnicas, que não são nem as técnicas de Artaud nem as minhas. Então, é preciso levar em conta a arte e a técnica que são as suas, com seus próprios materiais. Considero este livro como um livro dela. É um livro, às vezes independente, às vezes correspondente. É uma correspondência. É uma outra obra.”(Fragmento da entrevista dada por Jacques Derrida a Paulo Roberto Pires Salão do Livro, Paris, março de 1998) disponível em <https://www.behance.net/gallery/4962307/Enlouquecer-o-Subjétil-Livro>. Acesso em: 18.11.17.

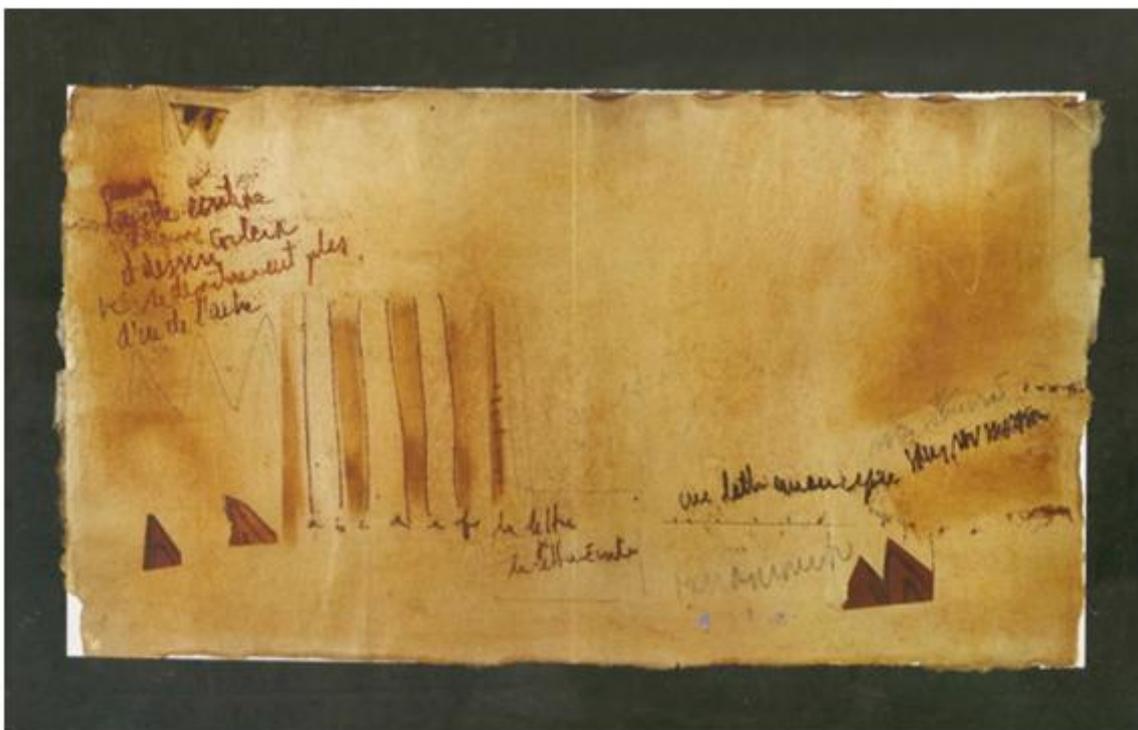


Imagem disponível em <http://www.behance.net/gallery/4962307/Enlouquecer-o-Subjtil->

Bem próximo deste pensamento, para a compreensão do conceito de inconsciente, encontramos os estudos introduzidos por Lacan, sobre o dentro e fora, partindo da metáfora da figura da Banda de Möbius, conforme nos ensina a psicanalista Judith Euchares Ricardo de Albuquerque, na apresentação do Seminário Direito e Psicanálise: uma abordagem contemporânea:

Como exemplo, do lado da psicanálise de Jacques Lacan, célebre psicanalista francês, recorreu à matemática topológica para conceituar o inconsciente, em sua releitura de Sigmund Freud, por meio de uma reformulação que promove amplas consequências para a clínica atual. Em Freud, o inconsciente era visto como profundidade que exigia do trabalho analítico trazer à luz o que se encontrava completamente oculto em relação à consciência, como um trabalho de escavação arqueológica. Lacan recorre à figura topológica da Banda de Möbius, um objeto simples, onde uma tira de papel se coloca sobre si mesma a partir de um movimento de torção, sem avesso nem direito, sendo o tempo o que faz a diferença entre as duas faces, para compreender como acontece a engrenagem psíquica entre o mundo interno e o mundo externo, para compreender a estrutura do sujeito. (Cf. CAMPOS *et al*, 2017, Contracapa).

O artistagráfico holandês MauritsCornelisEscher representou a ideia do infinito da banda nesta obra, em que percebemos claramente os diversos momentos em que a formiga está dentro e está fora, num continuum infinito de mundos que se revelam:



Imagem disponível em: goo.gl/QgU45Zcontent_copy)

Outro artista no qual a obra assemelha-se as ideias de Jacques Derrida é William Kentridge. William Kentridge é um artista plástico sul-africano que se recusa a preencher expectativas e à atender o clichê artístico. Suas obras, em sua maioria, dizem respeito a um acaso e, todos os momentos de sua concepção fazem parte da obra.

Utilizando-se de mecanismos do dia a dia, Kentridge dá valor às aleatoriedades que, muitas vezes, passariam despercebidas. O olhar do artista não está voltado para o centro, como no estilo clássico desconstruído por Derrida, mas sim por tudo que possa preencher, fazendo assim, cada canto e beirada terem exatamente a mesma importância do plano central.

A arte aqui abrange possibilidades que inicialmente parecem externas, porém, os "externos" são possibilidades para a composição da obra. Dar valor ao que está ao entorno e ao que está além do centro assemelha-se muito ao que Derrida quer dizer

sobre o sentido de "debaixo". Seus desenhos, muitas vezes, são feitos por cima de livros e concebem figuras aleatórias, que normalmente estão às margens de nosso interesse.

Percebemos nas obras de Kentridge, assim como na filosofia de Derrida, uma recusa em abandonar aquilo que está envolta, uma recusa a aceitar somente o que está ali pela superfície, ao que está no centro. Assim sendo,

(...) o que Kentridge descreve insinua-se como um movimento sempre aberto, de centros para periferias e vice-versa, de modo que o fora e o dentro, o interior e o exterior se apresentem imprescindíveis um ao outro e se desconstruam mutuamente. (SERRA, 2017, p. 91).



Rand Mines por William Kentridge (1999)

Referências

BENOÎT, Peeters. *Derrida*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira: 2013.

CAMPOS, Andrea Vasconcelos *et al.* *Diálogos entre direito e psicanálise: uma abordagem contemporânea*. Belo Horizonte. RTM: 2017.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris. Flammarion: 1978.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo. Ateliê: 1998.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Santa Catarina. UFSC: 2012.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida: O pensamento da desconstrução diante da obra de arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro. Rocco: 2010, p. 333-344.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro. Forense Universitária: 1993.

KURG, Regina-Nino. *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetic Consciousness, and Art*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en Suisse. Freiburg. Suíça. 2014.

PERRONE-MOISÉS, 1998). Um signo arisco. Disponível em: <http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2008/12/enlouquecer-o-subjtil.html>. Acessado em 18.11.17.

RODRIGUES, Carla. A literatura entre Derrida e Lacan: dentro\fora das relações de poder. In: *Viso. Cadernos de estética aplicada*. v. VII, n. 13. Jan-Jun 2013, pp. 22-38.

SERRA, Alice. Imagem e Suporte: Fenomenologia e Desconstrução. In: *Ekystasis: revista de fenomenologia e hermenêutica*. Vol 3, n.1. 2014, p. 25-42.

_____. Desenhos sob Desenhos, Jogo e Resistência: William Kentridge e Jacques Derrida. In: *Arte e Filosofia*, n. 22, Jul-2017, p. 87-103.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis. Vozes: 1993.