

## SUBJÉTIL E ALTERIDADE: UMA INTERPRETAÇÃO DAS DIFERENÇAS DOS MATERIAIS E A POESIA DE PRISCA AGUSTONI

Luana Martins de Arruda\*  
Luiz Fernando Medeiros de Carvalho\*\*

**RESUMO:** O presente artigo objetiva definir o conceito de subjétil, discutido por Jacques Derrida no livro intitulado *Enlouquecer o subjétil* (1998), como pressuposto investigativo para se interpretar o pensamento de Antonin Artaud. Com base nesse conceito, pretende-se mostrar o seu funcionamento na análise crítica da obra pictórica de Van Gogh, desenvolvida no livro *Van Gogh o suicida da sociedade* (2007), escrito por Artaud. Em seguida, interessa, sobretudo, refletir sobre um segundo conceito, o de alteridade, para ler, em poemas da escritora suíço-brasileira Prisca Agustoni, um rastro dessa pertinência conceitual.

**Palavras-chaves:** Subjétil. Alteridade. Prisca Agustoni.

Há nos escritos de Antonin Artaud uma palavra que sintetiza toda uma ação que sua crítica visava: a palavra subjétil. Por subjétil Artaud entendia que, a despeito das incisões numa superfície tornada receptáculo da obra, um resto ainda resistia com o seu caráter inerme e sua tendência a cristalizar-se e a paralisar o que chamava de força. Por debaixo de toda superfície que recebe o projétil do desenho, da tinta, da palavra, estaria uma anti-força que suplantara a força livre e que tenderia a estabilizar a forma em qualquer superfície. Contra essa tendência à estabilização do movimento dos projéteis sobre a superfície das obras, Artaud direcionou a sua ação para transfixiar todo tipo de suporte de modo a liberar o subjétil de sua abscondita inércia. Nesse sentido, sua interpretação da obra pictórica de Van Gogh é direcionada por essa atenção a esse gesto.

Eis porque Artaud não respeitava a passividade alienada do subjétil. Em relação aos cadernos que escrevia, forcejava para libertar o enquadramento da forma caderno – objeto este que tem como origem etimológica o significado de caserna. Essas afirmações se explicam em vista do movimento sempre constante como que a buscar um nascimento mais que antigo, ou uma espécie de etapa prévia ao nascimento, um in-nascimento, gerador de um período de incubação que privilegiava, por sua vez, a condição inata. A partir daí tudo começa. Tudo se movimenta segundo outras regras não domesticadas pelo olho, pelo saber, pela percepção, pelo visível e pelo desejo de captar o já dado naturalista. Em suma, o silêncio do olhar nos conecta com essa força que já existe nas pinturas de Van Gogh.

Para este artista, não importa a igreja e suas formas convencionais, importa, sobretudo, a virulência dos pontos que a convulsionam para fora do enquadramento da percepção. A igreja (Fig. 1) pintada por Van Gogh em Auvers sur Oise, por exemplo, revela bem esse pulsar de forças: ela está em gestação na ponta do pincel. A ponta gira, a ponta enlouquece o subjétil inerte da tela e do olho que percebe dentro de molduras já formatadas pela cultura e sai do quadrado, sai do esperado, sai da caserna. Van Gogh, ao pintar essa igreja, nos mostra como a composição de um monumento pode conter os signos do real, sem, no entanto, compor esse real. E ao apreender esse real, o pintor desloca o plano das formas, seja

---

\* Mestranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduada em Letras: Português e respectivas Literaturas e em Letras: Italiano e respectivas Literaturas na mesma instituição.

E-mail: luanamartins.a@hotmail.com

\*\* Professor Visitante no PPG Letras: Estudos Literários da UFJF. Pós-Doutorado em Paris-I Pantheon-Sorbonne sob a supervisão de Sarah Kofman e na École des Hautes Études en Sciences Sociales sob a supervisão de Jacques Derrida. Doutorado e Mestrado em Letras pela PUC-Rio. Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: luizf.medeiros@yahoo.com.br

alternando os signos entre a cor e o tema, seja deslocando a composição entre o plano do real e do fictício.

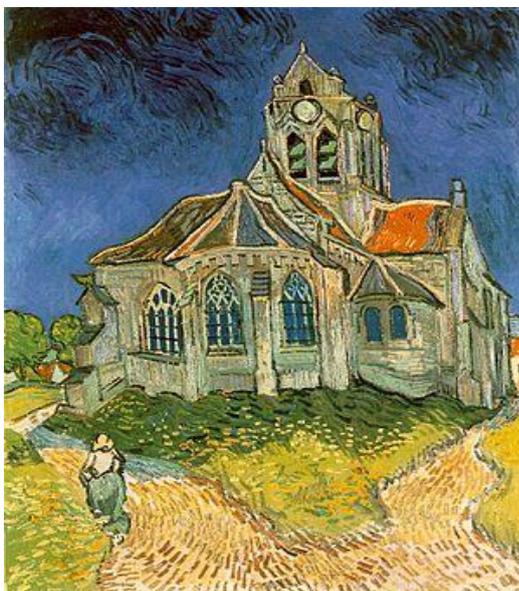


Figura 1: *A igreja de Auvers sur Oise* (1890)

O mesmo fenômeno ocorre com os girassóis (Fig. 2) dispostos numa mesa, cuja cor é também esboçada pelo amarelo: a cor sai do esperado. A continuidade da cor, entre um plano e outro, expande-se pela mesa e inunda tudo de amarelo, ação pictórica de Van Gogh expandida para a ação da escrita, como nos *Cahiers* de Artaud.



Figura 2: *Doze girassóis numa jarra* (1888)

No quadro *Cadeira com cachimbo e fumo* (Fig. 3), há o dilaceramento do naturalismo buscado pela percepção e, tal como os girassóis sobre a mesa amarela, a obra não resulta na obra esperada. Assim, esse quadro é composto de tal modo que, mesmo diante de um objeto que reflete a experiência do comum, do cotidiano, a imagem não é sinalizada tão somente pela forma. Sem descrever, Van Gogh consegue transpor a presença da força da percepção por meio do silêncio dos objetos.

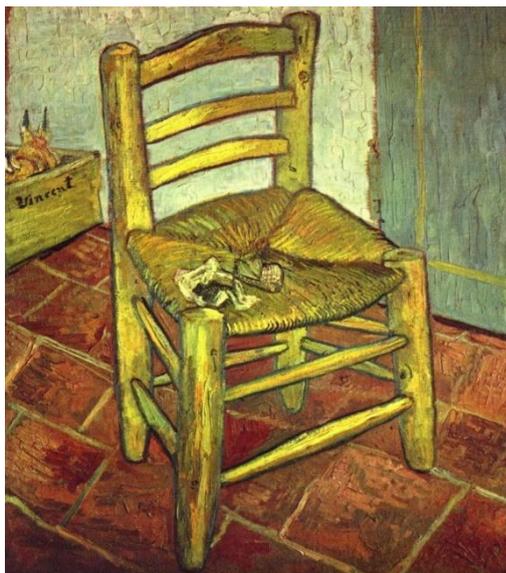


Figura 3: *Cadeira com cachimbo e fumo* (1888)

Essa profusão de percepções é também expressa quando o artista pinta o seu próprio rosto, em que o rosto já não é mais o rosto, não se configura como um rosto pintado de forma tradicional. O rosto em Van Gogh (Fig. 4) irrompe como um vulcão que emancipa a sua lava, ao preparar no caldeirão de lava o seu nascimento inato, a sua expansão de lava. Em diversos níveis, observamos que o rosto de Van Gogh vai além da percepção do traço enquanto fenômeno; vai em busca da lava magmal de seu nascimento. De sua potência de mão convulsa a produzir não uma reunificação para uma totalidade do ser, mas a busca do seu outro, do outro do pincel, do outro lado do acesso ao ser.

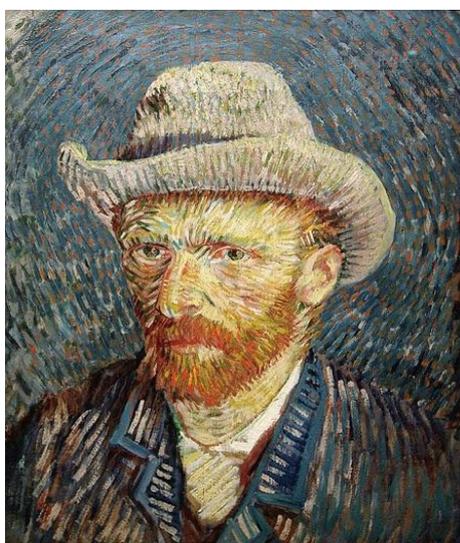


Figura 4: *Auto-retrato* (1887)

Nessa perspectiva, o rosto em Van Gogh aparece como visitação e sua vitalidade consiste em desfazer a forma que tende inevitavelmente à paralisia, conforme sempre assinalou a lição de Emmanuel Lévinas (1982):

Enquanto o fenômeno é já imagem, manifestação cativa de sua forma plástica e muda, a epifania do rosto (*visage*) é viva. Sua vida consiste em desfazer a forma onde todo ente – quando entra na imanência, ou seja, quando se expõe como tema – já se dissimula [...]. A presença (de outrem) consiste em se desvestir da forma que,

no entanto, a manifesta. Sua manifestação é um ultrapasse da paralisia inevitável da manifestação [...]. O rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é antes de tudo este modo de chegar por detrás das aparências, por detrás de sua forma, [para provocar] uma abertura na abertura (p.174).

Ao se pressupor que a imagem do rosto é percebida como uma experiência que transcende a linguagem e que faz do corpo um registro de saber, o rosto do outro é experimentado como aproximação, contato, contágio – não fixidez. É preciso também sublinhar que o rosto vai além de seu enquadramento de rosto e, por extensão, o olho, nessa superfície, não comanda mais o ponto de vista hierárquico: ele situa-se entre muitos pontos. Funciona por analogia, como a igreja de Van Gogh em convulsão, não submetida ao simbólico instituído.

Em seguida a essas considerações, observamos o último quadro pintado em Auvers sur Oise (Fig. 5), cuja imagem aproxima a terra e o céu e costura esses limites com corvos que são pintados ora como vírgulas, ora como sendo apenas pontos e traços no horizonte – como o que vai entre –, inscrevendo no corpo da pintura o seu vínculo com a escrita. Artaud enxerga nesse quadro procedimentos de escrita que são correlatos à sua atividade de escrever cartas ao irmão para descrever sua obra em processo. É a partir dessas qualidades artísticas da escrita-tinta que a voz do artista se faz corpo, para romper com as barreiras do silêncio e alertar os expectadores para os caminhos do espaço simbólico que atravessa.

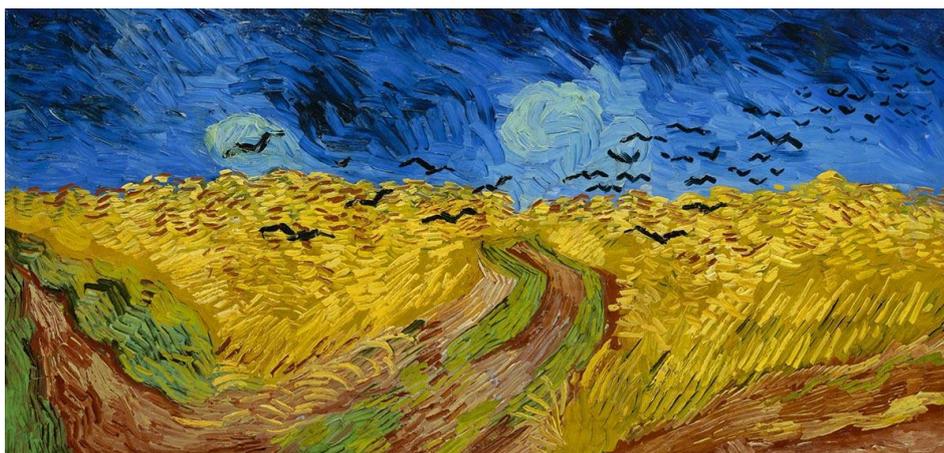


Figura 5: *Campo de trigo com corvos* (1890)

Em *Van Gogh: o suicida da sociedade* (2003), obra de cunho político cujo enredo repousa sobre a história e a obra do artista – marginalizado pela sociedade, não obteve o reconhecimento em vida –, Artaud afirma ser o pintor um gênio sem precedentes:

Van Gogh, ao pintar, renunciou a contar histórias, mas o maravilhoso é que este pintor é somente pintor, e que é mais pintor que os outros pintores, por ser aquele em que o material, a pintura, ocupa o primeiro plano, com a cor usada tal como saiu do tubo [...]. é também, de todos os pintores natos, o que mais nos faz esquecer que estamos lidando com pintura, pintura para representar o tema que ele escolheu, e que faz chegar a nós, diante da tela fixa, o enigma puro, o puro enigma da flor torturada, da paisagem acutilada, revolvida e pressionada de todos os lados por seu pincel embriagado (p. 75-76).

Sob tal luz, há na sessão intitulada “Jardins Suspensos”, do livro *Animal extremo* (2017) de Prisca Agustoni, um tratamento sutil dessa inquietação formulada pelo conceito de subjétil em Artaud, aqui considerado em sua gradação mais suave.

A poeta suíço-brasileira Prisca Agustoni elabora num poema uma parede como objeto através da qual o subjétil parede tem sua passividade alterada. No poema, a parede não assinala um confinamento. Apresenta-se com uma superfície de atravessamentos para a criação de mundos outros acessados pela imaginação do poema, de modo que não faz confinar o enquadramento em sua docilidade alienante, mas sai em busca do choque e da alteração. Dessa perspectiva, a poeta promove um estudo de cenas de alteridade, com a pesquisa de cenas que ocorrem num prédio de quatro andares. A parede surge no primeiro poema da sessão “Jardins Suspensos”. Vale registrar o depoimento da autora feito no dia 14 de dezembro de 2018, e publicado em sua rede social, o *Facebook*. Neste dia, Prisca Agustoni relata uma nova experiência com os espaços trocados e com uma nova tradução, desta vez para o italiano deste seu livro *Animal extremo*. Segue a leitura:

#### POEMAS-QUARTOS

vivi muitos anos numa casa que era uma estação ferroviária. Depois, foram anos num studio ou deux-pièces (como se chama em Genebra), depois mais alguns anos num apartamento térreo no Brasil. Logo veio a casa, o verde, o céu. A descoberta de que no Brasil existe vento (!!), ventania e barulhos de bichos no teto. E agora, voltar a viver num apartamento relativamente pequeno, no segundo andar, num contexto cultural europeu do qual saí faz 15 anos é uma experiência que me habita com sensações e reflexões bem díspares. Todas, elas, muito ricas. Principalmente porque estou trabalhando (e tentando fechar) a transposição do “Animal extremo” para o italiano (no francês já existe, é a versão, digamos, original). Um livro que nasceu a partir da experiência toda francesa de morar num pequeno quarto com todos os barulhos da cidade-oceano ao redor. Mas escrevi isso já morando numa casa. E agora, de volta para o apartamento, como o livro está mudando, como os barulhos se enriqueceram, da memória trazidos de volta para o cotidiano! Alegria infinita na escrita, e na vida (AGUSTONI, 2018).

Estando em solo brasileiro, em meio a uma casa cercada do verde da natureza e dos “barulhos de bichos no teto”, Prisca Agustoni nos convida à poética de suas lembranças, as quais foram restauradas das memórias dos diferentes espaços nos quais viveu durante o período da infância e uma parte da vida adulta, reconstituindo, desse modo, um percurso marcado por experiências eminentemente sensoriais. No entanto, a experiência-escrita advém, agora, de um novo contexto: sua poesia é influenciada por um novo olhar e pelas interseções de sentidos e barulhos diversos, o que significa dizer que existe um movimento de ir além das palavras revelando-nos que o desconhecido seria o novo fio condutor, o qual instauraria identidades, memórias e referências outras. Assim, desse contexto renovado, de volta à Europa, desta vez para um prédio outro, surge o primeiro poema dessa série que a poeta intitulou, em sua nova mirada sobre o livro, de “Poemas-quartos”:

[401]

São as novas vizinhas de andar. Não faz muito tempo elas moram aqui, não as vi no dia da mudança. Nenhum barulho, nem campanha, nem arrastar de móveis, nada de nada.

De repente, um dia, as vozes.

Duas mulheres. Falam numa língua desconhecida, porém aconchegante. Gostaste de imediato desse sentimento de partilhar algo sem a intimidade. É bom saber-se cercada, vigiada, quase cuidada, numa espécie de concubinação inofensiva sem precisar dividir contas, sonhos, panelas e varais.

Um vínculo sem laços de sangue ou suor, uma quase relação sem linguagem.

De noite escutas os suspiros, as risadas, as solidões. Se prestares atenção, podes capturar a batida dos seus corações. Parecem raios de sol, os rumores do outro lado

cruzam a parede e penetram debaixo do teu cobertor, aquecem a escuridão, tua orelha à espreita que quer e não quer escutá-las.

E descobres assim uma nova e estranha forma de estar em família (AGUSTONI, 2017, p.47).

Ao entrar nesses “jardins suspensos”, nos quais a escrita é tocada pela solidão dos objetos, pela coleção de ruídos e pela contemplação do outro, somos testemunhas não somente das vidas íntimas que ali se encontram como também daquilo que não se pode apreender pelo gesto de suas palavras, mas pela construção do olhar sensível da poeta. Nesse sentido, a escrita de Prisca Agustoni, para quem a consciência percebe os detalhes do outro, reaviva em nós, leitores, às significações de toda ordem, desde as memórias conservadas dentro de uma simples caixinha de madeira, como quem procura guardar “um pequeno tudo” (2017, p. 53), até o sentimento de partilha quando se está diante das experiências humanas dentro de um mesmo espaço, separado, em princípio, por muros e paredes.

Dessas considerações, podemos extrair que as palavras que sinalizam a partilha, a observação e a presença, e cadenciadas ao longo de toda narrativa dos poemas, leva-nos a refletir sobre os gestos de intimidade por meio de um cenário, representado aqui pela vizinhança, em que as paredes têm como função esboçar um movimento de atravessamentos, representando, portanto, os diferentes níveis de compreensão humana acerca da realidade, das pessoas e dos objetos. Desse quadro, Prisca Agustoni (2017) assim descreve: “o prédio se preenche com os ecos da vida alheia e formam essa pulsante cacofonia” (p. 58)

No andar do 402, temos a estória de Rachel, cuja personagem nos convida à reflexão sobre os aspectos mais característicos e expressivos da violência nas relações afetivas. Seu companheiro de vida é também seu agressor, revelando que entre as paredes que os cercam, encontram-se as marcas da repressão e da dor. Sendo, pois, testemunha da violência ali escancarada sob os ruídos das “paredes que tremem, que gemem, que sangram” (AGUSTONI, 2017, p. 49), a narradora tenta dar forma à violência descrita nas paredes do casal: “Alguns golpes surdos, alguns gritos, um choro contido, logo, algumas palavras sussurradas, ela suspira [...]” (p. 48). Eis que no dia seguinte, após ouvir os barulhos dos quais prefere ignorar, a narradora encontra-se, no elevador, com Rachel e seu torturador, e, logo após este encontro, desenvolve nela uma espécie de assombro reencenada pelas memórias dos ruídos desconcertantes da noite anterior: “Não tens coragem de levantar o olhar. Sabes que irias procurar os sinais da noite anterior. As manchas da escuridão” (p. 49). Ao mesmo tempo em que a poeta se torna cúmplice desse cenário soturno dos moradores do 402, observa, no rosto de Rachel, “uma alegria escarlate e incontestável no meio dia” (p. 49).

À parte desse cenário, onde as contradições da vida parecem imperar, encontramos, no 301, um outro casal, dessa vez selados pelo amor, pela vida e pelo tempo: estão juntos há pelo menos 50 anos – sem filhos. Nas palavras da poeta “o que amo nela são seus sonhos. O que amo nele é essa carapuça de doçura” (AGUSTONI, 2017, p. 51). A imagem do Senhor e da Senhora Gilbert é, assim, ancorada na beleza de cada gesto e do acolhimento e cuidado com o outro que faz da relação, diante dos olhos vistos da janela, uma espécie de comunhão com a vida em sua forma mais singela e doce: “De manhã, é pão, manteiga, café e violetas” (p. 51).

No 403, o silêncio predomina, exceto pela escrita das paredes, nas quais é possível ver desenhos de um corpo de lembranças e memórias de quem ali se pintou um dia. Nesse espaço foram entregues as esperanças, os sonhos e os medos – conjunto esse de experiências ainda tão presentes, mas, que nesse instante, só nos resta ouvir os rumores da chuva silenciando “uma relíquia que mofa paredes e lembranças” (AGUSTONI, 2017, p. 50). A poeta assim descreve essas paredes cheias de silêncio: “Há esse quarto onde a vigília persiste com todos os rostos alinhados na soleira, revirando cada canto do seu corpo inanimado e, mesmo assim, potente. Tão presente” (p. 50). Ela, a mulher, não mais ocupa esse quarto, nem esse mundo.

Entretanto, ela nos atravessa sensivelmente com as narrativas inscritas de uma história que já se foi e que ainda persistem com suas recordações para além das paredes que atravessam a morte.

Por sua vez, no prédio 102, encontramos uma moradia que foi habitada por muitos, mas que ali não permaneceram. Dessa vez, encontramos um casal de enfermeiros, “um bem mais velho do que o outro. Sem filhos, sem animais, sem carro” (AGUSTONI, 2017, p. 58). Contudo, não os conseguimos ver, pois passam a maior parte do tempo fora de casa, saindo cedo e retornando tarde da noite. Aos olhos da poeta, “a vida interessante a consomem fora, em outros pontos da cidade e para casa guardam apenas o sono como se carregassem uma mala pesada que a gente deixa atrás da porta” (p. 59).

Entre essas portas, quartos e corredores, há falas, cheiros e sentimentos, os quais ultrapassam os limites de suas paredes e, que por meio das palavras, tecem um corpo. Por ser vista como uma superfície não delimitada em sua forma, a qual implica um atravessar fronteiras para uma realidade outra, a parede, na perspectiva da poeta, encena esse ir e voltar de trocas e experiências, sem, contudo, haver o contato direto com o outro: seja no espaço de Rachel, a moradora do 402, que vive a dor da violência velada e contida entre os espaços da parede, onde “o amor é vermelho e raro como os morangos silvestres” (AGUSTONI, 2017, p. 49); do casal do 301, senhor e senhora Gilbert, juntos neste apartamento há 50 anos, onde “vivem cheios de livros e violetas” (p. 51) numa espécie de comunhão com o silêncio e a poesia; ou do corpo cheio de silêncio que agora, resta “guardar apenas a leve curva impressa pelo seu corpo no lençol, urna de saudades” (p. 50); ou até mesmo pelo casal de enfermeiros do 102 que sendo ausentes durante a maior parte do tempo, tornam-se figuras vagantes em sua própria moradia e “permanecem como flores artificiais, sempre em bela mostra na entrada do edifício” (p. 59).

Desse contato não aproximado, a narradora descobre uma nova forma de partilha e sentimentos não esperados. Ouvir barulhos vizinhos e sentir a companhia de quem não se conhece, certamente gera um vínculo sem que haja o compromisso de se proporcionar um encontro. Essa especial troca insere-se num contínuo que ultrapassa os limites das paredes e, ao descrever essa experiência, a autora confere um novo saber, conforme lemos no seguinte fragmento: “uma nova e estranha forma de estar em família” (AGUSTONI, 2017, p. 47). A parede, portanto, insere-se como uma função outra, qual seja, a de romper com os limites do silêncio do outro e, constitui, em certa medida, num espaço onde não há unidade e onde o movimento das experiências encontra a expressão poética dada no momento, revelando para nós, os ensaios de múltiplas vivências.

É então com as narrativas inscritas através das paredes que a autora constrói e reconstrói um corpo de experiências, transformando cada gesto de seus vizinhos em registros e imagens que nos aproximam dos detalhes e das percepções profundamente humanas. Tal registro é também verificado na moradia do 303, em que objetos guardados numa caixinha de madeira, ou de metal, encerram, de maneira poética e saudosa, fragmentos de objetos esquecidos, os quais re-significam as memórias de quem deseja recuperá-las um dia. Tal poema compõe assim, de maneira significativa, uma espécie de memória caleidoscópica, nos remetendo às imagens que, por vezes, chamam histórias:

[303]

A porta está entreaberta.

Ninguém aparece na soleira. Tens apenas o tempo de ver a caixinha de madeira, sem tampa, no corredor. Dentro dela, um pequeno tudo. Algo nessa cena te comove, pois lembra a tua, de metal, que te acompanha desde sempre, de mudança em mudança.

Não sabes de onde ela vem, mas é para ti um oráculo.

Confias a ela objetos sem histórias: botões como barcos que abandonaram seu porto; pedrinhas, moedas agarradas no fundo dos bolsos; chaves órfãs, um brinco que se perdeu do seu gêmeo, uma concha trazida das últimas férias, com a esperança de que ela conserve, no seu útero, resquícios de sal, maresia e sol.

Cada objeto produz o mesmo som metálico ao cair na caixa, o mesmo espanto, sempre aquela batida, no fundo dessa lata que recolhe o que sobra de ti.

Não conheces quem mora no 303, mas por um instante sentes carinho por esse anônimo que partilha contigo o gesto de confiar aos detalhes o mundo que te habita. E que tisma ao se depositar no fundo da memória (AGUSTONI, 2017, p. 53).

Desse quarto-caixinha, é seguro afirmar que, assim como os baús das memórias, as paredes também guardam seus mistérios, histórias e fragmentos do passado, os quais ancoram um pensamento, uma vida.

O último “poema quarto” direciona-se ao porão. É um poema do resto e como tal se configura. Mas no quarto de despejo das coisas acumuladas, e fora do seu valor de troca, eis que irrompe o inusitado de um novo estranhamento:

[Porão]

No final de tudo, o desconhecido. O subterrâneo, onde se joga o medo.  
Onde nascemos e morremos.  
O país das maravilhas que nem Alice se atreve a visitar.

O porão é esse templo de coisas amontoadas, um silêncio que se sobrepõe a outro, como a poeira que encobre tudo como flocos de neve.  
A poeira.

As lembranças mofadas, os dias que escolhemos assassinar, as feridas, os brinquedos que as crianças nunca mais usarão – foram arquivados os dias da infância em retratos e arranhões, curados os cortes no pé – já não há mais crianças – o guarda-sol para quando formos de novo à praia, quando tivermos tempo, dinheiro, amor, os móveis da avó, os cadernos da escola. A mesa que pertence à moça no desterro. As caixas com o mundo dentro. Os álbuns de retratos à espera da mão. A culpa. Os instantes vividos, os amores amassados. A fileira dos mortos soterrados na memória. O esquecimento. O desejo que acende os olhos como lampiões. As primeiras palavras do filho.  
Tudo isso semeado na cripta.

: um jardim de flores murchas (AGUSTONI, 2017, p. 63).

O porão do poema não é um porão tradicional. Onde tudo está amontoadado, como resto passivo e esquecido, tudo pode ganhar movimento e vida. Uma cripta não exangue, como promessa de estrugir. O porão não é mais o porão. A parede não é mais a parede. A sequência convulsiona-se pela memória do som da língua do filho. Memória que abala o inerte e faz mover a força inata e esquecida.

Se o porão está entregue às memórias do passado, aquilo que já não serve mais, suas paredes são difíceis de atravessar. A distância entre o novo e o desconhecido imprime movimento, dor e presença nesse espaço. Assim, sob o porão, o medo constitui narrativa primeira das memórias que já se foram, pois visitar esse espaço de silêncio transporta a mente a um passado carregado de referências que já não fazem parte das vidas que foram vividas um dia. No entanto, ao re-significar esse espaço, o porão recebe novos contornos, cor e vida – um sentido outro a partir do momento em que a parede é tocada pelo não esquecido. Nesse sentido, a escrita das paredes do edifício de Prisca Agustoni revela uma constante

interação com o outro – sua escrita retira leitores do senso comum para torná-los testemunhas da vivência de um lugar que é preenchido pelas diferenças.

## **SUBJETILE E ALTERITÀ: UN'INTERPRETAZIONE DELLE DIFFERENZE DEI MATERIALI E LA POESIA DI PRISCA AGUSTONI**

**RIASSUNTO:** Questo articolo intende definire il concetto di *subjetile*, discusso da Jacques Derrida nel libro *Impazzire il subjetile* [Exaspérer le subjetile] (1998), come ipotesi investigativa per interpretare il pensiero di Antonin Artaud. Sulla base di questo concetto, intendiamo mostrare il suo funzionamento nell'analisi critica del lavoro pittorico di Van Gogh, sviluppato nel libro *Van Gogh il suicida della società* [Le suicide de la société] (2007), scritto da Artaud. Successivamente, ci interessa soprattutto riflettere su un secondo concetto, quello dell'alterità, da leggere, nelle poesie della scrittrice svizzera-brasiliana Prisca Agustoni, una traccia di questa pertinenza concettuale.

**Parole chiave:** *Subjetile*. Alterità. Prisca Agustoni.

### **Referências**

AGUSTONI, Prisca. *Animal extremo*. São Paulo: Patuá, 2017.

AGUSTONI, Prisca (Prisca Agustoni). *Poemas-quartos*. Juiz de Fora, 14 dez. 2018.

Disponível em Facebook: [priscaagustoni](https://www.facebook.com/priscaagustoni):

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008277098140>. Acesso em: 20 maio 2019.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza, revisão técnica de Anamaria Skinner. São Paulo: UNESP, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: J.Vrin, 1982.

**Data de submissão:** 30/05/2019.

**Data de aceite:** 29/08/2019.