

Jacques Derrida: O verso de tudo que eu escrevo

Danielle Magalhães (UFRJ)*

<https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

Resumo:

Em “Envios”, no livro *O Cartão-Postal*, Jacques Derrida diz: “le ‘verso’ de tout ce que j’écris” (1980, p. 212). Podemos escutar essa frase como se a filosofia de Derrida exigisse uma leitura que reivindicasse, mesmo que na prosa, a instância do verso, como se pudéssemos lê-la como potência de verso. Veremos que, em Derrida, há um modo comum de ir ao que queima, aos mortos e ao amor, às cinzas e aos amantes, mostrando que há algo em comum entre uma língua da catástrofe e uma língua dos amantes: a disjunção. O filósofo vai, tal como em um poema, mancando, percorrendo um caminho esburacado, desviante, cheio de voltas, indo por cesuras, por cortes. Este ensaio deseja, a partir do diálogo tecido entre alguns livros e ensaios do filósofo, como *Che cos’è la poesia*, *Feu la cendre* e outros, além de *O Cartão-Postal*, mostrar como a escrita de Derrida, operando pelo corte, desafia a forma (prosa e verso), o gênero (poema, romance, ensaio, carta) e a categoria de pensamento (poesia e filosofia), inscrevendo, n’o “verso de tudo que eu escrevo”, o amor e a catástrofe, o amor e o luto.

Palavras-chave: Jacques Derrida; Verso; Catástrofe; Cinzas; Amor.

Abstract:

Jacques Derrida: Le ‘verso’ de tout ce que j’écris

In “Envois”, from *La Carte Postale*, Jacques Derrida says: “le ‘verso’ de tout ce que j’écris” (1980, p. 212). We can hear this phrase as if Derrida’s philosophy demanded a reading that claimed, even in prose, the instance of the verse, as if we could read it as a power of verse. We will see that, in Derrida, there is a common way of going to what burns, the dead and to love, to ashes and to lovers, showing that there is something in common between a language of catastrophe and a language of lovers: the disjunction. The philosopher goes, as in a poem, limping, following a bumpy path, deviated, full of turns, going through caesuras, through cuts. This article aims, based on the dialogue between some books and essays by the philosopher, such as *Che cos’è la poesia*, *Feu la cendre* and others, in addition to *La Carte Postale*, to show how Derrida’s writing, operating by cutting, challenges the form (prose and verse), the

* Pós-doutoranda no PPG de Ciência da Literatura da UFRJ, bolsista Nota 10 FAPERJ.
E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com

genre (poem, novel, essay, letter) and the category of thought (poetry and philosophy), inscribing, in the “‘verso’ de tout ce que j’écris”, the love and the catastrophe, the love and the mourning.

Keywords: Jacques Derrida; Vers; Catastrophe; Ashes; Love.

Em *O Cartão-Postal: de Sócrates a Freud e além*, Jacques Derrida diz: “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo” (DERRIDA, 2007, p. 221).¹ Ele não diz *vers*, ele diz “verso”, entre aspas, usando a declinação do latim *versus* e os sentidos em jogo no termo: “o lado oposto”, “as costas”, “para”. Leio essa frase, “*le ‘verso’ de tout ce que j’écris*” (DERRIDA, 1980, p. 212), em sentido ambíguo. É como se o pensamento da desconstrução, de Derrida, exigisse uma leitura que reivindicasse, na prosa, a instância do verso, como se pudéssemos lê-la como potência de verso, como uma enunciação, em seu efeito poético, uma miragem como os dois lados de um cartão-postal. Isso leva a pensar nos procedimentos de Derrida, mais no modo como ele vai e menos aonde ele chega, mais no modo como ele diz e menos no dito.

Em *Espectros de Marx* (1994), por exemplo, o espectro é Marx e Hamlet, e o rei, e o pai, e o poder, e a lei. O fantasma é o marxismo e o capitalismo, é a desconstrução e o horror. Não é Marx, apenas, o fantasma. Em *Força de lei* (2010), Derrida nos diz que isso que é sem forma, sem rosto, fantasmagórico, também é a polícia. Em *Circonfissão* (1996), a ferida é tanto a lei inscrita no corpo e o corpo de uma escrita que tenta dar contorno à lei inscrita no corpo, rasurando essa na medida em que inscreve outra sobre ela. Em *Feu la cendre* (2009), Derrida vai ao que queima em um duplo gesto no mesmo: ele vai aos mortos como quem vai ao amor.

¹ “*le ‘verso’ de tout ce que j’écris (mon 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)*” (DERRIDA, 1980, p. 212).

Em *O monolinguismo do outro*, ele diz: “Este gesto é plural em si, dividido e sobredeterminado. Pode sempre deixar-se interpretar como um movimento de amor ou de agressão [...]” (DERRIDA, 2001, p. 98). Há uma barra nesse gesto que faz com que ele possa ser dois ou mais no mesmo.

É nesse gesto do filósofo que leio “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo”, frase que pode ser lida de muitas maneiras. Uma delas é que, pelo procedimento de apagamento de parte da grafia dos “Envios”, em *O Cartão-Postal*, a escrita de Derrida desafia os limites da linha: muitas vezes, as cartas terminam de maneira abrupta, antes do suposto término das frases, interrompendo a linha e o sentido, como, por exemplo, em “Não sei quando volto, segunda ou terça, telefonarei e se você não puder vir me esperar na estação, eu” (DERRIDA, 2007, p. 31). A frase é interrompida, não é finalizada. Depois de “eu”, outra carta, de outra data, se inicia. Ficamos suspensos no corte. O sentido fica pendente. Quando há grandes espaçamentos em branco entre as frases, os buracos no texto causam um efeito de justaposição de trechos deslocados, como se fossem estrofes, fazendo com que seja possível ler essas cartas como um poema. Vejamos os exemplos:

Durante as viagens, estes momentos em que estou inacessível, entre dois “endereço”, quando nenhum fio ou sem-fio me liga a nada, morro de angústia e então, talvez, você me dê (e me perdoe também) o prazer que não está mais longe de desfraldar, o mais próximo possível, enfim sem medida, além de tudo, o que nós, segundo o dito êxtase

tínhamos
duas asas, eis o que preciso
sem o que abater-se, cair
do ninho

como uma carta ruim, a carta que perde, da qual é preciso mostrar o outro lado, não apenas ao outro mas a si (DERRIDA, 2007, p.36).

Nesse exemplo, o que seria o primeiro período se preserva interrompido, sem ponto final e, o sentido da frase, incompleto. A palavra que vem a seguir (“tínhamos”) não se articula nem sintática nem semanticamente com o texto anterior, tanto pela ausência de pontuação como pelo espaço em branco indicando um apagamento, mas, ao mesmo tempo, articula-se com a parte anterior, uma vez que compõe o texto da mesma carta. Podemos ler de modo parecido o que se segue: se há um apagamento depois de “duas asas, eis o que preciso”, a articulação disso com “sem o que abater-se, cair”, não se dá só pela ordem em que aparecem, mas também pelo sentido que articula “asas” com “ninho”. Logo, articulando-se no ponto em que se desarticula, rompendo com a linha, rompendo a linearidade do sentido, abrindo sulcos na prosa, tornando indecível o limite entre prosa e poesia, trazendo na linha a potência de verso, fazendo da linha um verso, fazendo do parágrafo uma estrofe, criando cortes, versos e estrofes, “encontramos “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo” encenado no próprio ato da escrita, em que esse “verso” já é, pois, uma destinação, um endereçamento, uma dedicatória e um deslocamento, de modo que o “verso” é incessantemente estar “em direção a”, sem paragem, sem ancoragem, sem fixação, lembrando que a palavra em francês, *vers*, também é homófona a “verme”, trazendo, na escuta, o outro lado, o lado oposto, o dorso,

as costas, a destinação e, ao mesmo tempo, a putrefação, a decomposição, a disseminação, o contágio, um corpo parasitado, um intruso, um corpo estranho em si.

Citar passagens desse texto apresenta-se como desafio para o leitor. Por exemplo, na citação supracitada, poderíamos usar o recurso das barras tal como fazemos quando citamos versos. O fim de cada linha neste livro, da edição brasileira, não é o mesmo, porém, como se dá na primeira edição francesa da Editora Flammarion (1980). Na brasileira, mantiveram-se as mesmas quebras e os mesmos espaços em branco que a francesa, mas os fins de linha das passagens mais longamente prosaicas não mantiveram a mesma formatação que a edição original. Assim, se levarmos em conta a tradução brasileira, em um momento da citação acima, por exemplo, no trecho “da qual é preciso mostrar o outro lado”, se fôssemos respeitar o fim da linha como o fim de um verso, citaríamos o trecho da seguinte maneira: “da qual é preciso mostrar o outro/ lado”. Já na edição francesa, essa linha em questão termina antes, em “mostrar” (*montrer*): “*comme une mauvaise carte, la perdante, dont il faut montrer*” (DERRIDA, 1980, p. 34). Se a passagem inteira fosse citada como versos, ficaria: “*comme une mauvaise carte, la perdante, dont il faut montrer/ le dessous, pas seulement à l’autre, mais à soir*” (DERRIDA, 1980, p. 34). Não há uma coincidência de formatação, portanto, entre as duas edições, quanto aos fins de linha dos momentos mais longamente prosaicos do texto. Se, na edição francesa, teríamos um efeito de suspense, de suspensão ou de adiamento do sentido no corte que podemos ler entre “*montrer*” e “*le dessous*”, “*montrer/ le dessous*”, que poderíamos traduzir ao pé da letra como “mostrar/ o lado de baixo”, na tradução brasileira, o efeito de suspensão ou de adiamento do

sentido recai na dupla interpretação que se abre na leitura da frase “é preciso mostrar o outro” quando lida como verso: “é preciso mostrar o outro/ lado”. Nesse exemplo, “é preciso mostrar o outro [/] lado, não apenas ao outro mas a si”, a barra facultativa no lugar em que a linha quebra na margem do livro permite com que leiamos um *enjambement* e escutemos mais de um sentido a ser feito. Mostrando o outro lado, ao outro e a si, mostra-se o outro.

O Cartão-Postal mostra o outro, ele é incessantemente um outro de si mesmo. Com isso, a dificuldade para o leitor aparece não só na decisão de expor ou não as cesuras, e em como as expor, mas também na preservação ou não da mancha na página determinada pela quebra. Por exemplo, no trecho a seguir, há, no mínimo, duas possibilidades de como ele pode ser citado: seguindo à risca como aparece no livro – preservado com a mesma formatação nas duas edições, francesa e brasileira –, cito-o assim:

“No começo, em princípio,

era o correio, e não me consolarei jamais com isso” (DERRIDA, 2007, p. 37).

Mas, talvez, o mesmo trecho também possa ser citado com uma barra facultativa, indicando a potência de verso nele, assim: “No começo, em princípio, [/] era o correio, e não me consolarei jamais com isso” (DERRIDA, 2007, p. 37). De todo modo, acredito que levar em conta o recuo do apagamento é optar por mostrar o poema, é decidir expor que é o apagamento que escreve, que o apagamento dá aqui uma forma: a do verso, a da estrofe, a do poema. Não é um apagamento total, de pura negação, é um apagamento que inscreve uma forma.

Ler o verso nessa escrita é ler, também no exemplo a seguir, um *enjambement*:

“um grande pensador é sempre

um pouco um grande correio, mas aqui é também o fim (historial, destinal) dos correios, fim do trajeto e fim do correio [...]” (DERRIDA, 2007, p. 40). Quando começamos a ler, um primeiro sentido se faz quando chegamos ao fim da primeira frase: “um grande pensador é sempre um” pode significar que um grande pensador é sempre único. Mas, quando damos a volta e retornamos para o começo da linha seguinte, o sentido anterior é solapado e outro sentido se faz: “um grande pensador é sempre um pouco um grande correio”.² Embarcados na indecisão quanto à forma e gênero, poderíamos citar esse exemplo como se cita um poema, com barras: “um grande pensador é sempre um/ pouco um grande correio”. Desse jeito, teríamos bem demarcado o *enjambement*. O que essa escrita nos dá é justamente a possibilidade do *enjambement* onde ele não estaria, na prosa.

2 Na edição francesa, a primeira linha, também recuada e alinhada à direita da margem, é “*un grand penseur, c’est*” (DERRIDA, 1980, p. 37). Mantendo a formatação dessa edição, a tradução dessa primeira linha seria então “um grande pensador é”. Nesse sentido, antes de termos as interpretações que disscorremos sobre o trecho, teríamos ainda uma outra quebra do sentido entre “um grande pensador é” e “um grande pensador é [/] sempre um grande correio” (“*un grand penseur, c’est [/] toujours un peu une grande poste [...]*” (DERRIDA, 1980, p. 37)). O que está em jogo nessa quebra, antes do caráter unitário que está em jogo na tradução brasileira (“um grande pensador é sempre um”), é exatamente a suposta essência de “um grande pensador”, que também será desconstruída com a continuidade do trecho. A diferença da quebra nas duas edições causa uma mudança da ênfase. Enquanto, na francesa, o corte coloca a ênfase na essência que levaria à pergunta “O que é um grande pensador?” –, pergunta (“o que é?”) que, como veremos, a desconstrução vai desconstruir a todo momento –, na brasileira, ainda que a essência esteja em jogo, o deslocamento do corte desloca a ênfase para a existência única e exclusiva de “um grande pensador”, colocando-a em xeque, desconstruindo-a.

Continuando a leitura do trecho citado, o sentido é solapado mais uma vez: se o segundo sentido se deu comparando o grande pensador a um grande correio, depois da vírgula e com a conjunção adversativa, dá-se um novo giro no sentido, formando um terceiro: “mas aqui é também o fim (historial, destinal) dos correios, fim do trajeto e fim do correio”. O trecho caminhou da construção de um grande e único pensador à desconstrução de um grande e único pensador, caminhou da analogia do grande pensador como um grande correio, ao fim do correio e, por conseguinte, ao fim do grande pensador. Sem pontuação e com pontuação, ao menos três sentidos se fizeram nessa curta passagem, ao passo que o seguinte foi desconstruindo o anterior. Em uma erosão gradativa, ou, para usarmos o termo de Derrida, em um “incêndio” gradativo, como uma chama que vai se alastrando, *O Cartão-Postal*, um texto de um filósofo, desafia o pensamento em seu efeito poético e nisso reside sua abertura ao pensamento.

Segundo Giorgio Agamben, *enjambement* é aquilo que, estruturalmente, não é possível na prosa: “A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras” (AGAMBEN, 1995, s/p). Para haver *enjambement* é preciso haver quebra na oração, desencaixe, desarticulação, pressupondo necessariamente a fratura na sintaxe. Enquanto a continuidade do verso na prosa apagaria a tensão, selando a unidade do sentido na prosa, realizando aquilo que o filósofo chama de um “ponto de coincidência” ou uma “boda mística do som e do sentido” (AGAMBEN, 2014, p. 184), com o *enjambement*, é como se “a poesia vivesse, pelo contrário, da sua íntima discórdia” (AGAMBEN, 1999, p. 32). “O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento

sintático” (AGAMBEN, 1999, p. 32), exhibe uma desarticulação, um desencaixe, não permitindo a garantia do sentido, deixando-o sempre adiado, em suspensão, pendente.

Derrida encena, no ato da escrita, o caminho postal, feito de adiamentos, pendências, recuos, perdas, desvios. Nisso reside o traço de diferença que faz da “necessidade fatal de desvio” uma condição de possibilidade:

há diferença [...] e há agenciamento postal, etapas, atraso, antecipação, destinação, dispositivo telecomunicante, possibilidade e, portanto, necessidade fatal de desvio etc. Há estrofe em todos os sentidos, apóstrofe e catástrofe [...], e meu cartão-postal são estrofes (DERRIDA, 2007, p. 78).

Trazendo no corpo da escrita o que seria próprio ao caminho postal, o filósofo desafia justamente o próprio do cartão-postal, pois o próprio do cartão-postal não cessa de lançá-lo à sua impropriedade, isto é, ao poema, à prosa, ao ensaio, ao romance, a uma conversa pública, a um prefácio, a textos que, *a priori*, não seriam cartão-postal, mas não cansam de ser envios. O próprio desse texto é a incessante convocação do que lhe é impróprio. Não é à toa que esses “Envios” são endereçamentos, pois, se atentarmos para a composição da palavra “endereço”, *adresse*, em francês, ela se constitui da negação do que é adestrado (*dressé*): “*a-dresse*”, isto é, o endereçamento derridiano, é o meio pelo qual o texto deve se fazer inadestrável, apagando as marcas dos códigos que o fariam categorizável e codificado. Do mesmo modo, não é à toa que esses “Envios” são também um diálogo, que poderíamos lê-lo como os diálogos de Platão, porque, como bem nos lembra uma passagem, “o próprio do diálogo platônico é a ausência de forma e de estilo engendrada pela mistura de todas as formas e de todos os estilos...” (DERRIDA, 2007, p. 57).

Movido a partir de um cartão-postal que expõe Sócrates escrevendo de costas para Platão, subvertendo a concepção usual de que Platão é quem sempre escreveu, inspirado por Sócrates que, como um mentor, ou uma musa, ou um fantasma obsessivo, portava-se atrás do filósofo, movido a partir de um deslocamento de posição, movido a partir do que sempre esteve atrás e agora aparece à frente, movido a partir do que agora supostamente se encontra atrás, do outro lado, em relação ao que supostamente sempre esteve na frente, os sentidos eróticos e trágicos que se tecem em torno desse encontro se multiplicam, e amor e catástrofe se entrelaçam nesse texto que aponta sempre para outra coisa: romance, poema, prefácio, especulações, confissões, notas sobre o prazer, notas para além do prazer, escritos de amor e de morte, rascunhos sobre política, ensaio sobre os correios, telefone sem fio, ruídos de uma escuta telefônica, ruínas, ensaio sobre o *fort/da* de Freud, carta de Sócrates a Freud, relação homoerótica entre Sócrates e Platão, carta de Derrida à relação erótica entre Sócrates e Platão, ensaio sobre a distância, percurso de um encontro clandestino, cartas na mesa, mapa de deslocamentos, manifesto à mídia, sentença de morte, informações sobre a polícia, declaração de amor, cortejo, uma ordem, uma prece, uma obsessão, resistência à tortura, velório, acerto de contas, dívidas, débitos, trocas, leis, economia doméstica, documentos de alfândega, restos, interdições, diário, relato de viagens, lugares de passagem, trânsito, trabalho teórico, poético, filosófico, psicanalítico, trabalho de luto. Poderíamos defini-lo com muitos nomes, mas poderíamos igualmente defini-lo por um símbolo: “O símbolo? Um grande incêndio holocáustico, um queima-tudo” (DERRIDA, 2007, p. 49).

Derrida nos convoca a ler as costas, ou melhor, a ambiguidade de quando a frente e o verso trocam de lugar e se misturam em uma trapaça: o que são, agora, as costas? Quem está, agora, nas costas? Frente e verso como um efeito de ilusão tornam tênue a fronteira entre um e outro, levando a crer que o próprio da frente é sempre o seu impróprio, o verso, e vice-versa. No fundo, só há verso. Se o verso é o que aponta para o outro de si, se a frente é aquilo que é sempre o outro do verso, então a frente é também um verso do verso. É esse outro lado que se apresenta como o verso de uma frente que, em relação ao outro lado, também é um verso. No fundo, só há o outro lado. O acesso de um só se dá ao outro na medida em que é resguardado um ponto de inacessibilidade de ambos, um ponto de inapreensibilidade que permite que o acesso não cesse de chegar, não se realize, não se esgote. Amor e morte são as duas faces da mesma moeda: no mesmo movimento se abre um duplo gesto: “declaração de amor” e “sentença de morte”:

No começo, em princípio, era o correio, e não me consolarei jamais com isso. Mas, enfim, eu sei, tomei conhecimento disso como de minha sentença de morte: estava redigido, segundo todos os códigos e todos os gêneros e todas as línguas possíveis, como uma declaração de amor. No começo o correio, dirá John, ou Shaun ou Tristan, e começa com uma destinação, sem endereço, a direção não é situável, no final das contas. Não há destinação, minha doce destinada

você compreende, no interior já de cada sinal, de cada marca ou de cada traço, há distanciamento, o correio, o que é necessário para que isso seja legível por um outro, um outro que não você ou eu, e tudo está perdido de antemão, cartas na mesa (DERRIDA, 2007, p. 37).

Se Derrida escreve *sobre* a famosa frase de Sócrates (ou de Platão) n' *O Banquete*, "No começo, era o amor", ao escrever "No começo, em princípio, era o correio", se ele toma conhecimento disso como uma "sentença de morte", como aquilo que está redigido em todas as línguas possíveis como uma "declaração de amor", o gesto de escrever *sobre* é um gesto de inscrever por cima, por sobre, como um palimpsesto, e, à medida que uma inscrição dá lugar à outra, como a "sentença de morte" desliza para a "declaração de amor", longe de indicar uma anulação, o que esse deslizamento ou gesto de inscrição indica é uma justaposição, uma coexistência de dois lados que não se excluem. Inclusive, se, no começo, era o amor, e se, no começo, era o endereçamento, o correio, no começo também era a ordem "queime tudo": "minha primeira 'verdadeira' carta: 'queime tudo'" (DERRIDA, 2007, p. 30). Ao lado de "queime tudo" temos "Te amo de cor": "Te amo de cor, é isso aí, entre parênteses ou entre aspas, a origem do cartão-postal" (DERRIDA, 2007, p. 71). Ler o primeiro é ler o segundo: catástrofe e amor entrelaçados. Ao mesmo tempo em que os "Envios" se sustentam no imperativo "queime tudo", essa mesma enunciação pendula, a um só tempo, para um gesto de amor, ao que Derrida chama de saber "de cor": "A maior proteção será não escrever [lhe repeti bastante isso!] mas sim saber de cor" (DERRIDA, 2007, p. 69).

Assim como a palavra "verso", usada por Derrida, é de origem latina, "de cor" também é uma expressão latina. Saber de cor nada tem a ver com um exercício cerebral de memorização, mas, antes, pressupõe uma certa ignorância (o que Derrida chamou divertidamente de "a burrice do 'de cor'" (DERRIDA, 2001, p. 115)), um não-saber, um não conhecimento prévio de um ritmo que se tem, porém, guardado no corpo, como o ba-

timento do coração. Em *Che cos'è la poesia?* (2001), a palavra *auswendig*, que Derrida traz em alemão, é traduzida como *par coeur*, em francês. Mas, se atentarmos para a literalidade da palavra, *aus* tem as funções de preposição e advérbio e significa "fora", e o verbo *wenden* quer dizer "virar, dar a volta, dobrar, girar, voltar". *Auswendig, par coeur*, "de cor", é aquilo que vira, dobra, gira, volta para fora. "Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor" (DERRIDA, 2001, p. 115). Nesse voltar-se para fora está implicada, portanto, a ferida do outro. Saber de cor é aprender a ferida do outro. Mais ainda: a ferida áfona do outro. O poema, como aquilo que dita, guarda ou sabe de cor, aprende o ponto de emudecimento do outro, a ferida áfona da própria linguagem. Não preciso dizer que se incide aí a catástrofe. O poema, como um saber de cor, seria aprender a catástrofe do outro.

Em *Che cos'è la poesia?*, o filósofo indica que não se pode responder a essa pergunta se não for com alguma demora. *Che cos'è la poesia?* é uma pergunta que não foi feita na língua de Derrida. A resposta de Derrida se insere em um contexto de uma publicação de uma revista italiana, em 1988, em que os autores tinham o desafio de responder à pergunta do título utilizando, na resposta, a palavra "ourição".³ Derrida responde a essa

3 "Publié d'abord dans Poesia, I, 11, novembre 1988, puis dans Po&sie, 50, automne 1989, où il fut précédé par la notice suivante : 'La revue italienne Poesia, où ce texte parut en novembre 1988 (traduit par Maurizio Ferraris), ouvre chacun de ses numéros par la tentative ou le simulacre d'une réponse, en quelques lignes, à la question *che cos'è la poesia?*. Elle est posée à un vivant, la réponse à la question *che cos'era la poesia?* revenant à un mort, dans ce cas à l'*Odradek* de Kafka. Au moment où il écrit, le vivant ignore la réponse du mort: elle vient en fin de revue et c'est le choix des éditeurs. Destinée à paraître en italien, cette 'réponse'ci s'expose au

pergunta em uma língua que não é a língua de quem perguntou. “O que é a poesia?” seria a tradução do título para o português, mas os tradutores preferiram mantê-lo no idioma original, resguardando o intraduzível da pergunta. Se fôssemos traduzir literalmente, teríamos “Que coisa é a poesia?": sai-se da substância e se vai para a coisa. Sai-se da pergunta filosófica “O que é?”, que exige uma resposta, uma definição, por vezes clara e sistemática, e nos deparamos com um texto que parece um misto de poema, relato, fábula, ficção, tradução, delírio, digressão, divagação, diálogo, ensaio, prosa filosófica, enumerações, ou nada disso: talvez ele seja mesmo uma “coisa”, aquilo que escapa à representação. Foi exigido ao filósofo que ele respondesse em duas palavras (“Para responder a uma tal questão - em duas palavras, não é?” (DERRIDA, 2001, p. 113)). Depois de quatro parágrafos, vemos duas enumerações econômicas, sucintas. Mas o texto continua, aquém e além dessas duas proposições, desses dois algarismos, dessas duas palavras, “de cor”.

Essas duas palavras nada mais são do que a retração ou a condensação de quatro páginas em duas palavras: “economia da memória” e “coração” (certamente, dois algarismos, mas mais que duas palavras... uma conta incerta). No dobro, muitas dobras. Cada parágrafo pode ser lido como uma estrofe que dá mais uma volta, mais um giro, voltando-se sobre si mesma, em que “sobre si mesma” já é “contra si mesma”, voltando, portanto, diferentemente de si, no gesto que encena, no traçado da estrofe, a escrita da catástrofe, encenando no movimento mesmo da escrita a intimidade etimológica

passage, parfois littéralement, dans les lettres ou les syllabes, le mot et la chose ISTRICE (prononcer ISTRITCHÉ), ce qui aura donné, dans une correspondance française, le hérisson!” (DERRIDA, 1992, p. 303)

entre estrofe e catástrofe. Não à toa, em um momento inicial desse texto temos a imagem do luto. Derrida diz da poesia como “vele-me” e como uma imagem complexa da “fotografia da festa em luto”. Com “vele-me” temos então o ser olhado, passivo, que sofre a ação, e com “fotografia da festa em luto” temos o olhar, a ação de olhar, o olho que olha, ativo, sujeito da ação. Ou seja, o poema seria, ao mesmo tempo, o corpo e o olho que olha o corpo, o indizível e o que gira em torno do indizível. O poema seria a morte, o sacrifício, o corte e, ao mesmo tempo, o cortejo, o velamento. A fotografia re-vela, vela de novo, mantém o velado, mas como um cortejo, um cortejo que contém o sentido lúdico e o triste que indica amor e morte, festa e luto, celebração e ritual fúnebre.

Em *O monolinguismo do outro*, encontramos o entrelaçamento entre amor e morte na associação que Derrida faz da palavra “cortejo”:

quando no fundo entravam em mim frases que era ao mesmo tempo preciso apropriar, domesticar, *cortear*, quer dizer, amar incendiando, queimar (o cortear nunca está longe), talvez mesmo destruir, em todo o caso marcar, transformar, talhar, entalhar, forjar, enxertar ao lume, obrigar a vir diferentemente, diferentemente dito (DERRIDA, 2001, p. 68-69).

O vínculo entre amor e morte, aproximação e separação, talha de maneira tão profunda a filosofia da diferença que nos leva a ver que a sua abertura à alteridade passa necessariamente pela ambiguidade do gesto de “amar incendiando” e da palavra “cortear” que está ligada, ao mesmo tempo, à morte e ao amor.

Voltando a *Che cos'è la poesia?*, pensemos o texto agora pelo reflexo das falas finais:

– Mas o poema do qual você fala, você divaga, nunca foi nomeado assim, nem tão arbitrariamente.

– Você acaba de dizê-lo. Coisa que seria preciso demonstrar. Lembre-se da questão: “O que é...?” (*ti esti; tias ist..., istoria, episteme, phzlosophzá*). “O que é...?” chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe. Anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa (DERRIDA, 2001, p. 116).

Ora, a morte do poema saúda o nascimento da prosa. Não parece uma catástrofe. Ou melhor, é uma catástrofe, mas “uma outra catástrofe”, como Derrida diz acima, cuja reviravolta se apresenta em duas voltas: chorar a morte do poema é velar o poema, é a imagem do luto que Derrida traz fortemente no início do texto e que perpassa toda sua resposta, infelizmente impossível de ser reproduzida na íntegra aqui. Não se chora a morte senão com lágrimas, isso que cai e que já é um endereçamento enquanto um transbordamento do corpo. A pergunta “O que é?”, portanto, não existe apartada do poema, existe como luto do poema, o poema é a condição de sua possibilidade. A prosa nasce como luto do poema, como endereçamento, trans-bordamento, trabalho de luto e celebração. Um é uma ramificação do outro, um desdobramento, uma transformação. Não há a compreensão nem de um nem de outro em uma autonomia, mas em um cruzamento, em um entrelaçamento: um é o choro pelo outro. A prosa, como lágrimas, como endereçamento, não é mais que uma continuidade daquilo que é o poema, um envio. É apenas o outro lado do poema. Não há um sem o outro, mas também não há um casamento não conflituoso, há uma relação tensa, trágica. O que os relaciona é trabalho de luto e celebração, nascimento e morte. Choro e celebração são as duas faces da mesma moeda, assim como a fotografia da festa em luto, assim como o cortejo.

Ora, a resposta de Derrida à pergunta que lhe foi feita não foi senão em prosa, a

catástrofe do poema, mas em prosa que se contradiz a cada movimento de um fio todo tensionado, rasurando-se como prosa à medida que aponta para a catástrofe da prosa ao apontar para verso, para estrofe, com suas infinitas voltas. Entre prosa, poema, fabulação, divagação, diálogo e outros nomes, essa resposta de Derrida é ao mesmo tempo uma resposta e a impossibilidade da resposta, é um poema que se faz enquanto não-chegada da resposta em prosa, é uma resposta em prosa que se faz enquanto não-chegada de um poema, na chegada disso que está entre diálogo, divagação, delírio, fabulação e, no limite, nenhuma dessas opções: uma “coisa”, irrepresentável.

Nesse sentido, uma das coisas mais interessantes de notar é que o texto termina com o gênero fundante da filosofia no momento em que ela se consolida com Platão, o diálogo, o diálogo explícito textualmente. E o que se performa nesse diálogo é a rasura do gênero fundante da filosofia, é a rasura da pergunta que impulsiona a filosofia, é a rasura da filosofia, é a rasura da pergunta que lhe foi feita. Vemos então que o texto inteiro pode ser essa rasura. Se, pelo diálogo, o texto não passou de uma divagação e o filósofo não respondeu à pergunta filosófica que lhe foi feita, podemos intuir que o filósofo não escreveu uma resposta, mas um poema. Ao mesmo tempo, terminando de modo tipicamente filosófico, como um diálogo platônico, parecendo condizer finalmente à pergunta filosófica feita a um filósofo, esse modo tipicamente filosófico não é apenas uma rasura a ele mesmo e à filosofia, mas também uma rasura ao poema, indicando a prosa. *Che cos'è la poesia?* termina, então, com um diálogo, acenando para a prosa, assim como “Ideia da prosa”, de Agamben, não fala senão de poesia e termina fazendo alusão aos diálogos de Platão. Um encontro

entre formas e gêneros, um lance, um flerte? Talvez, uma relação amorosa do outro lado, lá onde a forma e o gênero são incinerados, lá onde se inscrevem amor e catástrofe.

Em *O Cartão-Postal*, “queime tudo” contém a ambiguidade e traz o sentido erótico quando Derrida menciona a resposta da amante: “supremo gozo: desejo de ser por você rasgada” (DERRIDA, 2007, p. 30). Morte e pequena morte entrelaçadas, desde o começo. Como “a própria ideia de destinação compreende analiticamente a ideia de morte” (DERRIDA, 2007, p. 42), o gozo também compreende a ideia de morte e de destinação. É essa tal ambiguidade que permite duvidar, desconfiar, ficar em suspensão, dar mais um giro no sentido pré-estabelecido.

No exemplo do trecho “Mas não devemos nos deixar abusar por esta semelhança, e confundir os dois nomes, não mais ao menos do que confundimos *vert* (verde) e *verre* (vidro)’. *Diga-o, rediga-o*. Ver (verme) é vers (verso)” (DERRIDA, 2007, p. 114), ao dizer para não se deixar abusar pela semelhança e confundir os nomes, como comumente se confunde a escuta das palavras homófonas *vert* e *verre*, o eu-performativo se confunde, encenando no ato da escrita a confusão ao dizer outras palavras homófonas, *ver* e *vers*. Dizendo para não realizar a confusão de igualar, realiza-se a confusão – que não à toa leva à palavra verso, que não à toa aproxima verme de verso, igualando o verso a uma larva, a um detrito, abrindo-se aí, nesses “Envios”, o deslizamento entre as palavras *lettre* (letra/carta) e *litter* de que Lacan aborda em *Lituraterra* ao relacionar a literalidade da letra ao real (LACAN, 1901-1981 [2003, p. 11-25]). Assim, no gesto de Derrida, ao escrever outra coisa do que disse, contradizendo o dito, não se anula uma coisa em favor de outra, mas se dá a inscrição das duas no mesmo gesto de contradi-

zê-las. Nesse gesto, o verso e o controverso, o anverso e o reverso estão igualmente inscritos.

Na última carta de “Envios”, a que marca um fim, paradoxalmente, intitulada de “O retorno”, lemos: “Eu me perguntarei o que significou, desde o meu nascimento ou aproximadamente, *girar em torno*” (DERRIDA, 2007, p. 282, grifos do autor). Uma volta, um giro, como todo trabalho de luto é uma luta contra a perda e por isso gira em torno do que foi perdido, cauterizando a ferida, dando contorno a ela, dando forma ao vazio, esses “Envios” são um girar em torno, como a volta do verso, proveniente da palavra *versura*, significa, ao mesmo tempo, o sulco na terra e a volta do arado, o corte e a manutenção do cultivo. Em *Circonfissão* (1996), também nos vemos às voltas desse giro: em uma pontuação que tropeça em incontáveis vírgulas, o texto se constrói em longas volutas. A conclusão do parágrafo é sempre adiada, e a própria noção de parágrafo é desafiada porque ele nunca se completa. Nele, é o corte – do corpo, da circuncisão, da ferida – que escreve:

desde que ao buscar uma frase, busco-me numa frase, sim, eu, e desde um período circunremoto ao cabo do qual eu diga eu e tenha a forma enfim, minha língua, uma outra, disso em torno de que girei, de uma perífrase a outra, sobre a qual sei isso aconteceu porém jamais, segundo o estranho contorno do evento de nada, o contornável ou não que a mim vem sem ter tido lugar, chamo-o circuncisão, vejam o sangue mas também o que advém, cauterização, coagulação ou não, estritamente conter a efusão da circuncisão, a una, a minha, a única, antes a circunavegação ou circunferência (DERRIDA, 1996, p. 18-19).

Nesse livro, a escrita é isso que fere a superfície, uma incisão, uma retirada de sangue. *Circonfissão* é um girar em torno do

texto escrito por Geoffrey Bennington, é um girar em torno da ferida e é, ao mesmo tempo, expor a ferida e cauterizá-la. Girar em torno é ao mesmo tempo buscar uma frase e buscar a si mesmo em uma frase, fazendo-se a cada giro que faz uma frase. Girar em torno se traça em uma perda, e o traço que enuncia a perda e o desaparecimento, enuncia, no mesmo gesto, a sobrevivência. Girando em torno daquilo que não se pode nomear diretamente, *Circonfissão* inscreve o trabalho de luto no mesmo gesto que escreve um contrato fracassado, quebrado, cortado. Assim, as perífrases vão se constituindo como um girar em torno de uma elipse que não provoca nada mais que um deslocamento do centro: cada vez que se gira em torno, o centro se desloca. Nesse descentramento, o eu se transforma em outro, o gênero se transforma em outro, o tema se transforma em outro, o nome se transforma em outro, a memória se transforma em outra, a perda, a ferida, o sangue se transformam.

Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio* (2005), sobre *Sonho, je te dis*, de Hélène Cixous, Derrida diz:

Sem a cartografia de todos os itinerários que se poderia seguir através dessa página tão densa, eu privilegio a linha vermelha de um incêndio, o incêndio de um amor ardente que abrasa todo um sonho e cujo fogo, se é possível dizer, vai ao pé da letra, da letra à sílaba, depois ao vocábulo, *jato, jorrar, eu t'adoro, eut* (DERRIDA, 2005, p. 54).

Sobre essas palavras e sílabas, Derrida observa que não há como saber se são dela ou do outro, “do outro enquanto vindas do outro ou do outro enquanto dirigidas ao outro, a ti”, mas as chama, mesmo nessa impossibilidade de saber quem está falando, de “palavras febris”, de “palavras de fogo ou de estado febril que se reduzem pouco a pouco como papel queimado” (DERRIDA, 2005,

p. 55). Ao fim de tudo, ao fim do que Derrida chama de o “último arquivo ofegante”, a cinza só deixa ler, “no instante suspenso de uma expiração de um último suspiro”, um lance, um jato, a sílaba “*jet*”: “E tuas palavras ardentes estão em minha vida, eu t'adoro eu t'adoro euta eut” (CIXOUS *apud* DERRIDA, 2005, p. 55). A sílaba é seguida “de uma apóstrofe suspensiva, *je t'adore* interrompida para ser repetida sem fôlego” (DERRIDA, 2005, p. 55). A essa sílaba repetida até a interrupção do fôlego, em que *jet* se torna impronunciável (“euta eut”), apenas legível, entre *jet* e *je t'*, Derrida usa as palavras de Cixous para chamá-la de “palavra de fogo”: “lançar as palavras de fogo apesar de tudo” (DERRIDA, 2005, p. 55). Em *Feu la cendre* (2009), uma cartografia de incêndios difícil de mapear, vemos privilegiadamente esse *jet*, esse jato, esse lance, esse lance da escrita como uma palavra de fogo.

Em *Feu la cendre*, Derrida vai ao que queima como quem vai aos mortos e como quem vai ao amor. Há um modo comum de ir aos mortos e ao amor, há algo em comum entre uma língua do luto e uma língua dos amantes: a disjunção. Vai-se aos mortos, como se vai ao amor, na desarticulação da língua, no desajuste. Novamente, o modo como Derrida vai é fazendo fogueira do discurso tradicional, criando outra forma à medida que incinera. O modo como ele vai é, tal como em um poema, andando mal, percorrendo um caminho esburacado, indo por cesuras. Cesuras que podem ser compreendidas na forma e no conteúdo em que o texto se organiza: ele se coloca desde já como, mais do que um diálogo textualmente apontado por travessões, uma conversa em um emaranhado de vozes femininas e masculinas, cujos signos gramaticais por vezes desaparecem aos ouvidos quando, por exemplo, o que seria supostamente “você” se torna

“ele”, emprestando-se então a outras vozes indeterminadas e causando uma indecisão entre a escrita e a voz, um hiato que convoca sempre uma outra voz, apontando assim para um número indeterminado de vozes: “uma outra voz, que venha agora, ainda, outra voz... Uma ordem ou uma promessa, o desejo de uma prece, não sei, não sei ainda” (DERRIDA, 2009, p. 12).

Além disso, o texto é um duplo em sua estrutura, ele se divide em diálogos e fragmentos de outros livros de Derrida, como *Glas*, *A disseminação* e *O Cartão-Postal*. Essas citações vindas de fora irrompem em um momento na página esquerda, oposta à conversa, ou ao lado, ou frente a frente, ou como que no verso, no outro lado, ou o outro do mesmo, surgindo em uma aparição espectral como cinzas que retornam e se justapõem à conversa sobre as cinzas. De repente, a conversa sobre as cinzas se mescla com as cinzas que as citações fazem alusão e a própria palavra “cinza” se mescla com outra coisa. Tais espectros de textos passam a interromper a leitura linear do diálogo, constituindo-se como cesuras, fazendo parte da conversa no momento em que surgem ao mesmo tempo em que a interrompem, provocando um curto-circuito na leitura.

A princípio, falar de cinzas é se remeter aos mortos. Mas *Feu la cendre* complexifica essa leitura de alguns modos. Vamos ao primeiro: na cesura que separa ao mesmo tempo que une a conversa e as citações, lemos as cinzas na conversa emparelhadas com o amor que retorna das citações dos “Envios” do *Cartão-Postal*, com seus holocaustos, seu “queime tudo” (DERRIDA, 2009, p. 46-48).⁴ Segundo modo: em um momento

da conversa, convoca-se os sonetos do poema *Al Vesubio*, de Francisco de Quevedo, em que encontramos esse incêndio adjetivado como “amoroso”. Vejamos a passagem completa:

– Meu desejo somente se dirige à distância invisível, imediatamente queimada entre as línguas, entre cinzas, *ashes, cinders, cinis, Asche*, cinzeiro (toda uma frase), *Aschenbecher, ashtray* etc., e *cineres* e sobretudo a cinza de Francisco de Quevedo, seus sonetos *Al Vesubio*, e “Yo soy ceniza que sobró a la llama; / nada dejé por consumir el fuego /que en amoroso incendio se derrama”, se dispersa, e “será ceniza, mas tendrá sentido; /polvo serán, mas polvo enamorando” (DERRIDA, 2009, p. 60-61).

Essa passagem encena privilegiadamente a “escrita pirotécnica” de *Feu la cendre* (DERRIDA, 2009, p. 47). Uma palavra que vai se consumindo na outra, uma língua que vai se incinerando à medida que vai acendendo uma na outra, uma frase que vai se incinerando à medida que vai acendendo um poema de outra pessoa em outra língua, à medida que a voz da frase interrompe e se mistura com a voz do poema: a distância -entre se torna ela mesma uma cinza. O “eu” é, ele mesmo, cinza; o “eu sou” é, ele mesmo, cinza: “Yo soy ceniza que sobró a la llama”. Atentando para a dimensão amorosa que aparece explicitamente no trecho, podemos traduzir os versos da seguinte maneira: “Eu sou cinza que sobrou da chama;/ Nada restou por consumir o fogo/ que em amoroso incêndio se derrama”. Quanto à segunda parte, traduzindo literalmente teríamos “será cinza, mas fará sentido;/ pó serão, mas pó em apaixonamento”. Ora, o que perturba a alusão que se faz das cinzas até então aos

4 “Quant aux Envois eux-mêmes, je ne sais pas si la lecture en est soutenable. Vous pourriez les considérer; si le coeur vous en dit, comme les restes d'une correspondance récemment détruite. Par le feu ou par ce qui d'une figure en tient lieu, plus

sûr de ne rien laisser hors d'atteinte pour ce que j'aime appeler langue de feu, pas même la cendre s'il y a là cendre. Fors – une chance” (DERRIDA, 2009, p. 46).

mortos é também a conotação amorosa que agora assume lugar, sobretudo, nesses versos, parecendo se remeter a cinzas de amantes. O incêndio que consome tudo, inclusive o “eu”, é dito agora amoroso. Mais ainda, o sentido que a cinza tem não é outro senão a poeira, pó, “mas”, como adverte a versão original, “mas” pó em apaixonamento, “*polvo enamorado*”, pó caindo apaixonado. *Polvo*, em espanhol, também possui conotações eróticas dependendo do modo que é empregado, remetendo à relação sexual: por exemplo, *echar um polvo* equivaleria a “dar uma trepada”, no coloquial. Vemos então que, em espanhol, a língua do poema, o que ora seria pó ou poeira, pode assumir, ainda, um sentido erótico. Ir às cinzas é ir, também, ao amor: ir ao que queima.

O terceiro modo em que falar em cinzas é falar também em amor se dá de maneira mais indireta, nos sentidos do verbo “incensar”. Em um momento do texto, lemos: “Talvez, ele ache indecente ter de comentar, ter mesmo de ler e de citar esta frase: é propriamente incensar, para dizer a palavra. O que quer que ele pretenda, ‘il y a là cendre’ lhe resta” (DERRIDA, 2009, p. 27). Ora, se se trata propriamente de “incensar”, se “incensar” é a palavra apropriada, e se é indecente comentar, ler e citar *il y a là cendre* como “incensar”, se indecente pode ser entendido como obsceno, é porque parece que, junto ao sentido fúnebre que as cinzas carregam, há também um sentido de celebrar, elogiar: “Ele (mas talvez seja(m) ela(s), a(s) cinza(s)) talvez saiba o que ele queria queimar, celebrar, incensar no segredo da sentença” (DERRIDA, 2009, p. 35). *Il y a là cendre*, “há cinzas”, aqui, lá, esse locativo incerto, desviante e duplo como indica a bifurcação de sua letra (“y”), “há cinzas” como o que resta é uma frase que também pode ser dita por um verbo, uma ação: “incensar”. Verbo esse

que indica tanto celebrar como queimar.

Isso faz muito sentido, quando, então, nos deparamos com o sussurro de Platão no texto de Derrida através de *Pharmakon*: “Um sussurro perfumado, o *pharmakon* significa às vezes um tipo de incenso” (DERRIDA, 2009, p. 43). Sabemos que o *pharmakon* em Platão quer dizer tanto o remédio como o veneno: é aquilo que se camufla, se disfarça, “o *pharmakon* inconsistente de um corpo plural que já não se sustenta – não permanecer junto a si mesma, não pertencer a si mesma, eis a essência da cinza, cinza de si mesma” (DERRIDA, 2009, p. 47). A cinza é o que se lança ininterruptamente, como quem joga com as palavras como se brinca com o fogo: “Ela joga com as palavras como se joga com o fogo” (DERRIDA, 2009, p. 47). Eis que encontramos a definição de cinzas como “*un coup de dés*”, “um lance de dados”, no atritante desenho sonoro da frase: “*un centre s’effrite et s’attendrit, il se disperse d’un coup de dés: cendre*” (DERRIDA, 2009, p. 55). Nessa frase em francês, temos o paralelismo entre *centre* e *cendre*, palavras quase homófonas, diferentes apenas por uma letra. Nessa diferença, *centre* é incinerado ao longo da frase, e a frase performa aquilo que diz, um centro dispersado e pulverizado que se transforma em *cendre*.

Se Derrida teceu uma aproximação entre “lance” e “cinzas” a partir da remissão, talvez seja possível pensar a escrita de Derrida como um lance. Nessa possibilidade, o duplo gesto de ida à celebração e ao ritual fúnebre, ao mesmo tempo, se sustentaria na precariedade de um ponto de disjunção, de um ponto de crise, de um jato, de um lance que, operando pelo corte, leva a um novo giro, inscrevendo, no que queima, o amor e a catástrofe. Nesse sentido, ler “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo” em Derrida partiria, portanto, da polissemia da palavra *coup*

que, como lance e como golpe, sustenta em si uma crise, uma crise que, com Mallarmé em *Crise de vers* (1895), nos permite pensar o verso em seu sentido etimológico, aquele que contém em si a ideia de duelo (palavra que, em espanhol, nos faz escutar “luto”).

Em português, “verso” é substantivo e verbo. Como substantivo, sabemos, verso é o outro lado, o dorso, as costas, ou cada linha de um poema. Mas é pouco comum vir “duelo” à nossa mente quando falamos “verso”. Do latim *versus*, verso é aquilo que traz em si o duelo, a discórdia, a oposição. Mas, no latim, essa palavra assume múltiplas funções, como advérbio, preposição, forma verbal, nome (sulco, ranhura, linha, retorno, giro, volta). Em francês, *vers* é tanto preposição, “para”, “em direção a”, como substantivo, “verso”. Então, no sentido etimológico, verso é ir para e contra, ao mesmo tempo. Verso é isso que vai para (sai de si) e, indo contra (si), volta para (o outro lado, o verso, o dorso). De um modo não apaziguado, o verso é aquilo que vai para, segundo seu étimo, *vers*, mas também contra, se não perdermos de vista o duelo que traz a palavra latina *versus*. Logo, o verso é aquilo que vai para e, ao mesmo tempo, contra, de modo semelhante como falamos da intimidade entre estrofe e catástrofe, sendo a catástrofe, composta de “estrofe”, isso que retorna, essa volta que vai para, através, sobre si e contra si (*katá* [κατά] + *stréphō* [στρέφω], “contra”, “através”, “em direção a” + “retorno”). Indo para, o verso sai de si, e, indo contra, dobrando-se sobre si, volta para o outro lado, o dorso, trazendo ou gestando sempre um outro. Por isso, o verso é sempre controverso, o verso é, ao mesmo tempo, o adverso.

É nesse gesto que podemos ler “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo” em Derrida, no gesto que entrelaça, em um endereçamento, aquilo que queima. Endereçamento esse

cujas abordagens eróticas estão diretamente relacionadas a um luto, a um só tempo, pessoal e público: o luto de um amor se abre a um dos maiores lutos políticos da humanidade, o holocausto. Nesse movimento que vai a um lado e a outro, ao amor e à catástrofe, o lance da escrita de Derrida, como um ponto de crise, um corte, um golpe, um sulco, uma fratura, coloca em tensão a forma e o gênero ao fazer do verso um envio, um lugar de transição, de passagem, um lugar em que se está sempre “em direção a” (*vers*), em direção ao outro lado. E não é entre ritual fúnebre e celebração que jaz a relação amorosa do outro lado? Assim, nessa voz média, nesse duplo genitivo. No verso de tudo que eu escrevo, no outro lado, lá onde a forma (prosa e verso), o gênero (poema, romance, ensaio, carta, confissão) e a categoria de pensamento (poesia e filosofia) são incinerados, inscreve-se aquilo que queima, o amor e a catástrofe.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. **Image et mémoire**, Hoëbeke, 1995, pp. 65-76. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/> Acesso em: 19 março 2020.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. **Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Tradução de Carlos Capela, Vinícius Honesko e Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. **Inimigo Rumor**, Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, nº10, 2001 [**Points de Suspension**, Paris: Éditions Galilée, 1992].

DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. **Circonfissão**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além.** Tradução de Ana Valeria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. **La Carte Postale:** de Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980.

DERRIDA, Jacques. **La difunta ceniza / Feu la cendre.** Tradução de Daniel Alvaro e Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx:** o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Força de Lei:** o fundamento místico da autoridade. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gêneses, genealogias, gê-**

neros e o gênio: os segredos do arquivo. Tradução de Eliane Lisboa; Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques. **O monolingüismo do outro:** ou a prótese de origem. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

LACAN, Jacques. Literatorerra. **Outros escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. **Oeuvres complètes.** Paris: Gallimard, 1974, pp. 360-368.

MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

Recebido em: 31/07/2020

Aprovado em: 22/09/2020



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.