

v i s
d e l
e r a
r a
t r a
v e
i a

De cor: uma leitura de *Che cos'è la poesia?*, de Jacques Derrida

By heart: a reading of *Che cos'è
la poesia?*, by Jacques Derrida

Danielle Magalhães
UFRJ

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83881>

Resumo

Poema, diálogo, ensaio, enumerações, ou nada disso: talvez *Che cos'è la poesia?* seja mesmo uma “coisa”, aquilo que escapa à representação. Na rasura da poesia, a escrita do poema, na rasura da ontologia, a escrita da coisa, na rasura do ser, a escrita do animal. Para duas enumerações econômicas, quatro parágrafos. No dobro, muitas dobradas, para além dessas duas proposições, desses dois algarismos, dessas duas palavras, “de cor” (*par coeur*). Em uma economia da memória, uma economia libidinal, uma teoria sobre a poesia, um pensamento filosófico, uma ética, o incalculável. Se a metafísica ocidental tradicionalmente separou cérebro e coração, filosofia e poesia, incorpóreo e corpóreo, Derrida os articula neste ensaio e nos faz pensar que é através de um saber “de cor” que a experiência poemática pode ser pensada como uma travessia em que se lança e é lançado, a um só tempo, a uma exposição ao amor e à catástrofe.

Palavras-chave: Jacques Derrida; poesia e filosofia; *Che cos'è la poesia?*

Abstract

Poem, dialogue, essay, enumerations, or nothing like that: maybe *Che cos'è la poesia?* even be a “thing”, that which escapes representation. In the erasure of poetry, the writing of the poem, in the erasure of ontology, the writing of the thing, in the erasure of being, the writing of the animal. For two economic enumerations, four paragraphs. In double, many folds, in addition to these two propositions, these two figures, these two words, “*par coeur*”. In a memory economy, a libidinal economy, a theory about poetry, a philosophical thought, an ethics, the incalculable. If Western metaphysics traditionally separated brain and heart, philosophy and poetry, incorporeal and corporeal, Derrida articulates them in this essay and makes us think that it is through a “*par coeur*” knowledge that poetic experience can be thought of as a crossing in which it launches and is launched, at the same time, to an exposure to love and catastrophe.

Keywords: Jacques Derrida; poetry and philosophy; *Che cos'è la poesia?*

Em “Envios”, no livro *O Cartão-Postal*, Derrida diz: “A maior proteção será não escrever [lhe repeti bastante isso!] mas sim saber de cor” [“*d’apprendre par coeur*”].¹ Em outro momento, lemos: “P. pede a D. para reler antes de queimar, ou seja, para incorporar a carta (como um resistente diante da tortura) e passar a tê-la em si de cor [“*par coeur*”]”.² Queimar poderia ser equivalente a apagar, a esquecer, todavia, destruir o suporte, torná-lo insuportável, seria a condição mesma para se portar no corpo, para se incorporar, para se guardar de cor. É em uma resposta sobre poesia, publicada primeiramente em 1988 na revista italiana *Poesia* e, em 1992, na compilação de entrevistas intitulada *Points de Suspension*, que encontramos melhores nuances disso que se passa a ter “de cor”.

Em *Che cos’è la poesia?*, Derrida diz: “uma história de ‘coração’ [“*une histoire de ‘coeur’*”], poeticamente envolta no idioma ‘aprender de cor’ [“*apprendre par coeur*”], este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafiza a’n zabrzkalb*) – um único trajeto de múltiplas vias”.³ Em outro momento, lemos: “O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*”.⁴ Antes de escutarmos outras passagens que versam sobre o “de cor”, podemos depreender algumas considerações: “aprender de cor” passa necessariamente pelo outro e é, antes, o que se recebe do outro. “Aprender de cor” é fazer a experiência de, em sua língua, não falar a sua língua, mas uma língua outra, como se falar a sua língua fosse já fazer a experiência de uma tradução, de modo que “de cor” é sempre uma outra língua que diz, é estar sempre se reenviando. A tradução de *impare a memoria*, em italiano, é *apprendre par coeur* em francês. Em *Estâncias*, Giorgio Agamben fala da poesia amorosa estilo-novista como “estância de amor” (*joi d’amour*), “ditado de amor” e “imagem no coração”: “Segundo a fisiologia medieval, o domicílio da vida está no coração, e é a partir do coração que a alma vivifica todo o animal”.⁵ Averróis diz: “Não deve ser esquecido que, embora os recintos do cérebro sejam o lugar onde se efetuam as operações destas virtudes, as suas raízes se encontram no coração...”.⁶ Se o ocaso da concepção medieval nos deixou uma pernicioso ênfase no cérebro como reduto do intelecto, a “história de coração” de Derrida é antes de tudo uma sustentação do legado do processo amoroso concebido no imaginário da cultura medieval. Em *Che cos’è la poesia?*, vemos a volta do pensamento ao coração, ou o coração como motor do pensamento.

1 DERRIDA, Jacques. *O Cartão-Postal*, 2007, p. 69.

2 Ibidem, p. 71.

3 DERRIDA, Jacques. “*Che cos’è la poesia?*”, 2001, p. 113.

4 Ibidem, p. 113.

5 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, 2007, p. 153.

6 Averróis, apud. Ibidem, p. 154.

Imediatamente após “*impare a memoria*”, lemos:

Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar?⁷

Derrida fala do poema como um lugar de envio e, portanto, de desejo. Aquilo que se deseja aprender do outro é uma travessia tão improvável quanto um acidente. Contudo, por isso mesmo, a travessia é intensamente sonhada, porque se mantém como uma promessa que deixa sempre a desejar. Ou seja, na medida em que deixa sempre a desejar, inscreve-se o desejo. O desejo se faz nessa promessa sempre adiada, nessa promessa sempre em falta, sempre em pendência, nesse espaçamento que deixa sempre (a) desejar, transformando a pendência em objeto-causa, transformando o “a” de “a desejar” em objeto-a, objeto causa do desejo.

Assim surge em você o sonho de *decorar*. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática. Você ainda não conhecia o coração e assim o aprende. Por essa experiência e por essa expressão. Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que a* palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração. *Coração*, no poema “aprender de cor” (a ser aprendido de cor), já não denomina apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de atingir-se ativamente reproduzindo o rastro amado. A memória do “de cor” entrega-se como uma oração, é menos arriscado, a uma certa exterioridade do autômato, às leis da mnemotécnica, a essa liturgia que imita superficialmente a mecânica, ao automóvel que surpreende sua paixão e avança sobre você como se viesse do exterior: *auswendig*,”de cor” em alemão.⁸

Derrida nos diz que a relação do “de cor” com o coração nada tem a ver com um sentimentalismo facilmente traduzido e decifrado, com a expressão de um sentimento interior, com um sujeito ensimesmado, do mesmo modo que “aprender de cor” nada tem a ver com um exercício cerebral de memorização, mas, antes, pressupõe um não-saber, pressupõe uma certa ignorância, o que ele chamou de “*la bêtise du par cœur*”, “a bestice do de cor”, ou o que Tatiana Rios e Marcos Siscar traduziram como “a burrice do ‘de cor’”.⁹ “De cor” não se trata de um conhecimento nem de um

7 DERRIDA, Jacques. “*Che cos’è la poesia?*”, p. 113-114.

8 Ibidem, p. 114-115, grifos do autor.

9 Ibidem, p. 115.

conhecimento do outro, se trata, antes, de um reconhecimento, de reconhecer o outro ao receber o dom, a benção. Benção que tem e não tem a ver com religiosidade: tem a ver porque a própria palavra remete ao sentido religioso, mas não tem a ver porque não se reduz ao sentido religioso, excede a ele, compreendendo um envio que deve vir necessariamente do outro. Compreender o dom como benção é compreender a benção também como profanação da benção. Quando Derrida diz “A memória do ‘de cor’ entrega-se como uma oração”, vemos que essa entrega já é uma queda: a memória do de cor, isto é, a memória do coração, entrega-se como uma oração. Na tradução para o português, há uma letra que cai. De coração a oração, o “c” cai, em uma elipse. Nessa passagem sacrificada do coração à oração, isso que se entrega como uma oração já está em uma dimensão da precariedade, porque da prece. Em *O fogo e o relato*, Agamben nos diz: “Precário” significa o que se obtém através de uma prece.¹⁰ O poema cai, precário como a prece, como o “c” que cai do coração e vira oração, envio. “O poema cai, benção, vinda do outro”.¹¹ Como benção vinda do outro, o poema é um dom do outro, é um outro, uns outros, como indica a passagem a seguir:

Nunca assino um poema. O outro assina. O *eu* apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tenso para resumir-se a seu próprio suporte, portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito absoluto da escritura em si, o “de cor” deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, ele apaga as bordas, escapa às mãos, você o ouve com dificuldade, mas ele nos ensina o coração.¹²

Na citação anterior a essa, 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”.¹³ Nesse “para fora” está implicada, portanto, a ferida do outro. Mais que aprender o outro, o poema, como aprender de cor, é aprender a ferida do outro. Mais ainda: a ferida áfona do outro. O poema é aprender o ponto de emudecimento do outro, aprender a ferida áfona da própria linguagem. Poderíamos dizer: o poema é aprender a catástrofe do outro.

10 AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*, 2018, p. 33.

11 DERRIDA, Jacques. “*Che cos’è la poesia?*”, 2001, p. 115.

12 Ibidem, p. 116, grifo do autor.

13 Ibidem, p. 115.

Esse aprendizado não se define exatamente por uma posição ativa, mas muito mais por sofrer uma ação. Derrida nos diz que *decorar* é “deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática”.¹⁴ Se eu decoro, eu me deixo atravessar pelo ditado, eu sofro o atravessamento do ditado em mim. Mas somos alertados: o sonho de decorar de uma só vez é impossível. Deparamo-nos com um impasse: se a experiência poemática é esse impossível, como Derrida diz, ela é exatamente, como toda experiência (ex-peras), isso que está fora do limite, para além dos limites. A experiência poemática é aquilo que nos coloca fora dos limites. É assim que Derrida não vai ao poema senão pelas bordas: poema é “aquilo que a palavra coração parece querer dizer”.¹⁵

Che cos'è la poesia? é uma pergunta que não foi feita na língua de Derrida. Ele responde a essa pergunta em uma língua que não é a língua de quem perguntou. Na tentativa de resposta, esse texto pode ser lido como um diálogo. O filósofo indica que não se pode responder “O que é a poesia?” se não for com alguma demora. “O que é a poesia?” seria a tradução do título para o português, mas os tradutores brasileiros preferiram manter no idioma original, resguardando o intraduzível da pergunta. Se fôssemos traduzir literalmente, teríamos “Que coisa é a poesia?”. Saímos da substância e vamos para a coisa. Sai-se da pergunta tão 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, entrevista, 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?*”).¹⁶ 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”.

A primeira frase do texto é “Para responder a uma tal questão - *em duas palavras, não é?* – pede-se que você saiba renunciar ao saber”.¹⁷ Mas há um preço nessa renúncia: “E que saiba disso sem jamais se esquecer: desmobilize a cultura, mas não se esqueça nunca, em sua douda ignorância, daquilo que você sacrifica no caminho, atravessando a estrada”.¹⁸ Para responder à pergunta *Che cos'è la poesia?* é preciso abandonar a bagagem, abandonar parte do peso da cultura que se carrega: “Para responder em duas palavras,

14 Ibidem, p. 114.

15 Ibidem, p. 114.

16 Ibidem, p. 113.

17 Ibidem, p. 113.

18 Ibidem, p. 113.

por exemplo, terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas”.¹⁹ Derrida começa, então, nos indicando que dar essa resposta é fazer uma travessia e que não se faz essa travessia sem riscos, perdas, sacrifícios. Para ser possível continuar, algo terá sido sacrificado pelo caminho. A palavra “atravessar”, do latim transversare, pressupõe corte: o sacrifício está contido na travessia, nisso que se faz através. Mas aqui vale a pena pensar o sacrifício também no âmbito ritual politeísta, como oferenda, troca, em uma economia em que a perda se transforma em ganho.

E, então, temos a voz média:

Quem ousa perguntar-me isso? Mesmo que não pareça, pois sua lei é desaparecer, a resposta *vê-se ditada*. Eu sou *um ditado*, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada, sob os olhos: trilha sonora, *wake*, traço de luz, fotografia da festa em luto.²⁰

A voz média retorna muito em Derrida. Por exemplo, em um momento de *Che cos'è la poesia?*, lemos “alguém lhe escreve, a você, de você, sobre você”.²¹ Ser o destinatário é sofrer a experiência de ser escrito: aquele a quem escreve é aquele que é escrito. Escrever para alguém é escrever esse alguém. A voz média é essa indeterminação, essa dupla possibilidade. Na passagem supracitada, lemos: “Eu sou *um ditado*, profere a poesia, decore-me, recopie-me, vele-me e guarde-me, olhe-me, ditada, sob os olhos”.²² A poesia é para ser ditada (objeto) e, ao mesmo tempo, ela profere (sujeito) “sou um ditado”. Nessa voz reflexiva, a poesia está nessa dupla posição de sujeito e objeto.

Ao ser uma transgressão entre sujeito e objeto, a voz média é, desde já, uma posição movente. Na alternância de funções entre sujeito e objeto, o sujeito se divide e cai, sujeitado, subvertido, um objeto sempre em queda, lançado diante, inapreensível. Não é à toa que a voz média é um ponto em comum entre a sintaxe da melancolia e a do amor. Em ambas, sujeito e objeto se confundem. Na melancolia, o sujeito se confunde com o objeto perdido e só consegue se apropriar do objeto na medida em que vive a sua perda. Também não é à toa que por muito tempo foi dito que os melancólicos e os amantes eram acometidos por um demônio. No amor e na melancolia, trocar de posição é, de alguma forma, fazer tremer a linguagem, porque o sujeito não é colocado em uma posição de maestria, de maestro, de regente, daquele que dá a direção. Autor, narrador e personagem se confundem. O sujeito que vai ao amor, como quem vai aos

19 Ibidem, p. 115.

20 Ibidem, p. 113, grifos do autor.

21 Ibidem, p. 114.

22 Ibidem, p. 113.

mortos, está sempre descentrado, porque sujeitado. Em *Che cos'è la poesia?*, Derrida nos fala que essa voz média é a voz do poema.

Logo: o coração lhe bate, nascimento do ritmo, para além das oposições do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado. Um coração se abate, nos atalhos ou estradas, livre da sua presença, humilde, próximo da terra, bem baixo.²³

Auswendig, par coeur, “de cor”, aquilo que se volta para fora fala em voz média: “o coração lhe bate” desliza para “Um coração se abate”. O ritmo pressupõe sacrifício, o batimento pressupõe abatimento, abate. Não se trata de oposição passivo versus ativo, mas dos dois ao mesmo tempo. É assim que essa voz média não é aguda, incisiva, assertiva: ela murmura. Aprender de cor, ou o poema, é falar nessa voz média, nesse murmúrio que está mais para um tom baixo e grave, como tudo que se volta para o chão, rente à terra.

Derrida poderia ser um poeta estilonovista. Na verdade, nesse texto, há a atualização dessa potência em ato: ele joga/encena (*joue*) como um trovador. *Ler Che cos'è la poesia?* é escutar a todo momento ressonâncias de *Estâncias*, quando Agamben diz que os trovadores concebiam a poesia como “ditado de amor”.²⁴ Se Derrida pode ser visto como um poeta de amor ou um trovador quando não mais existem trovadores, se podemos ler o texto de Derrida articulado com o que Agamben fala do “ditado de amor” na poesia trovadoresca, o que está implicado nisso é uma dupla articulação do que sempre esteve fraturado pela metafísica ocidental, isto é, a filosofia e a poesia, o cérebro e coração, o incorpóreo e o corpóreo, o inteligível e o sensível. Um ditado de cor é um ditado de amor, por meio do qual Derrida liga Eros e poesia tal como as canções trovadorescas. E aqui temos a segunda articulação: quem faz isso é um filósofo. Mais ainda: é um filósofo que assume radicalmente a posição de poeta ao responder a uma pergunta sobre o que é poesia, mas respondendo a essa pergunta não exatamente como um poeta. Colocando-se na posição de outro, como filósofo apontando para poeta e como poeta apontando para filósofo, Derrida também articula duas esferas que a metafísica ocidental insiste em separar, a poesia e a filosofia. Com isso, ele realiza a união que Agamben reivindica para o pensamento ocidental. Realizando essa articulação, Derrida não a faz de outro modo senão lançando o espaço do poema ao limite extremo, ao “entre”: “entre cidade e natureza” e “ao mesmo tempo

23 Ibidem, p. 114-115.

24 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, 2007, p. 208-209.

público e privado, *absolutamente* um e outro”, como veremos um pouco mais abaixo.²⁵ Mas o que diferencia Derrida dos trovadores é que a poesia é um “ditado de amor”, um ditado “de cor”, uma “estância de amor” (joi d’amour) também enquanto exposição da catástrofe. É nesse duplo que vemos, no filósofo franco-magrebino, a poesia como um gesto de saber “de cor”. Melhor dizendo, em Derrida, não se trata de uma estância, mas de uma estrada, de uma travessia em que se lança e é lançado. Como diz o texto, “a lei da resposta é desaparecer”, mas, apesar disso, ou por isso mesmo, ela aparece: a resposta “vê-se ditada”. Na voz reflexiva, sujeito e objeto, ao mesmo tempo. A poesia é para ser ditada (objeto), lançada, no mesmo movimento em que ela lança, profere (sujeito) “sou um ditado”.²⁶

Após os dois pontos, temos então aproximações por metáforas (“trilha sonora, *wake*, traço de luz, fotografia da festa em luto”). Nesse momento, aparece de novo o sacrifício, agora nos remetendo à morte. Dizer da poesia como “vele-me” é, primeiro, dizer da poesia como um corpo. Em seguida, a temos como um ato de despertar (*wake*). Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, Derrida fala dos escritos de Hélène Cixous que ela escreve na interrupção do sonho, no tempo da vigília, como uma escrita ao despertar: “oração à beira da cama, palavra de prece amorosamente endereçada [...]. Mas também uma palavra escrita ao despertar, endereçada, destinada ao despertar. Como se o *despertar*, ao sair do sonho, em seu *wake*, estivesse ainda na vigília do sonho”.²⁷ A vigília é essa interrupção em que a escrita não é só um despertar, mas é ao despertar, endereçada ao despertar, não se inscrevendo “entre o tempo do sonho e o primeiro tempo do despertar”, mas sendo um “salto de uma interrupção”²⁸ – não estando mais no sonho, mas ainda não estando totalmente fora dele, localizando-se nessa disjunção do tempo, entre o “não mais” e o “ainda não”. Além da poesia como um despertar e ao despertar, temos também a imagem complexa da “fotografia da festa em luto”. Sabemos que fotografar também é um modo de escuta e, por isso, deveríamos pensar a fotografia como uma citação. A fotografia já é um corte, um recorte. A poesia, como uma “fotografia da festa em luto”, também é o olhar para a morte, despertando-a. 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, aproximada à “fotografia da festa em luto”, a poesia é, ao mesmo tempo, o corpo e o olho que olha o corpo, a morte e o ritual em torno da morte, o indizível e o que gira em torno do indizível, o sacrifício, o corte, o abate e, ao mesmo tempo, o

25 DERRIDA, Jacques. “*Che cos’è la poesia?*”, 2001, p. 113.

26 Ibidem, p. 113, grifos do autor.

27 DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, 2005, p. 45, grifo do autor.

28 Ibidem, p. 47.

cortejo. A fotografia, portanto, a poesia, não revela nada senão o velamento. Ela revela na medida em que vela de novo, mantendo o velado, girando em torno como um cortejo, “cortejo” que contém o sentido lúdico e o sentido fúnebre, 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 cortejar nunca está longe), talvez mesmo destruir, em todo o caso marcar, transformar, talhar, entalhar, forjar, enxertar ao lume, obrigar a vir diferentemente, diferentemente dito.²⁹

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

Voltemos a *Che cos'è la poesia?*:

A resposta vê-se ditada de ser poética. E, por isso, tendo que se dirigir a alguém, singularmente a você, mas como se se dirigisse ao ser perdido no anonimato, entre cidade e natureza, um segredo partilhado, ao mesmo tempo público e privado, *absolutamente* um e outro, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro, o animal que se lança na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*. Ele pode vir a ser *esmagado, justamente*, por isso mesmo, o ouriço, *istrice*.³⁰

Só há como se dirigir singularmente se o “você” a que se dirige é dirigido como a um desconhecido. Nesse sentido, “você” será sempre um anônimo que não tem lugar, não tem porto, não tem paragem, está sempre entre (“cidade e natureza”). O pronome, indicador da enunciação, funciona aqui como o ter-lugar da linguagem, como o mostrar o dizer, o mostrar a operação efetiva do discurso. Ele indica que a linguagem é um ter-lugar, ou seja, que a linguagem escapa o tempo todo a ela mesma, porque esse lugar sempre se atualiza a cada vez que se diz. É esse “você” remetido como sempre outro que Derrida profere nessa passagem que começa retornando à menção da resposta, como na passagem anterior começou retornando à menção da pergunta.

29 DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro*, 2001, p. 68-69.

30 Idem. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 113, grifos do autor.

As frases de Derrida se traçam assim, cheias de torções, de dobras, de recuos e de relances, enrolando-se e se desenrolando, recuando e desdobrando, como uma onda, ou um ouriço que, à medida que se enrola e desenrola, desencadeia lançamentos dispersos de seus espinhos. Dirigir-se singularmente a alguém é abraçar o risco da identidade que não pode ser revelada, devendo ser “um segredo partilhado”.³¹ Ora, um segredo entre uma pessoa e outra já é uma aliança, um laço, algo que se dá entre e ao mesmo tempo, algo que se guarda junto a si. Mas Derrida sublinha: esse segredo partilhado é público e privado e nem um nem outro, é um e outro e nem um nem outro. E, para isso, as palavras usadas são “absolutamente” e “absoluto”, em um eco de “ab-”, que significa “fora”. Isso que se partilha, portanto, isso que se guarda junto, já é um fora. No desencadeamento imprevisível, essa frase cheia de vírgulas, voltas, volutas, começou com alguém, com o você, com o “ser perdido no anonimato”, e terminou com um animal, deslizando, no mesmo período, do alguém para o animal que não é nada menos que um ouriço: esse animal “enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra”.³² Esse animal que, quando se enrola, já não sabemos o que é o dentro e o que é o fora, traz o dentro trazendo, junto a si, o fora. Lançando-se na estrada, ele está aberto a todos os riscos, inclusive o da morte.

E se você responde de modo diferente, segundo o caso, considerando-se o espaço e o tempo que lhe são *dados* com essa *solicitação* (lembre-se de que está falando italiano) por ela mesma, segundo *essa* economia, mas também na iminência de alguma travessia *fora de casa*, arriscando-se na língua do outro em vista de uma tradução impossível ou recusada, necessária, mas desejada como uma morte, o que tudo isso, a própria coisa na qual você acabou de delirar-se, teria então a ver com a poesia? Ou melhor, com o *poético*, pois você pretende falar de uma *experiência*, outra palavra para viagem, aqui a caminhada aleatória de um trajeto, a estrofe que dá voltas mas nunca reconduz ao discurso, nem a si, nunca em todo caso se reduz à poesia – escrita, falada ou mesmo cantada.³³

Derrida, então, volta a começar o parágrafo com a menção à resposta. Percebemos que seu pensamento dá voltas como estrofes e ele ainda não respondeu em duas palavras. Como de praxe, fazendo uso do adiamento como procedimento, usando a possibilidade de começo como procedimento, é nesse adiamento mesmo que a resposta vai se inscrevendo, acontecendo na medida em que não se vai direto ao ponto, mas como quem faz da preliminar a possibilidade de inscrição da resposta.

31 Ibidem, p. 113.

32 Ibidem, p. 115.

33 Ibidem, p. 113, grifos do autor.

Derrida se demora em um trajeto aleatório pelo qual o pensamento é conduzido, nessa direção lançada que não se sustenta no eixo linear do sentido assegurado, que vai na precariedade do discurso em busca de uma resposta sobre o que é a poesia. Ele diz, como lemos na citação: “a estrofe que dá voltas mas nunca reconduz ao discurso, nem a si, nunca em todo caso se reduz à poesia”.³⁴ Estrofe, não discurso. Estrofe que não reconduz nem reduz: não reconduz ao discurso nem se reduz à poesia. Nem discurso nem poesia. Em seu modo de dizer por equivalência, por orações coordenadas e não subordinadas, modo que poderíamos caracterizar como democrático, Derrida não leva a uma apreensão do significado do que é poesia, respondendo à pergunta à medida que anula qualquer garantia que substancialize a poesia. Pelo trecho citado, vemos que não há como falar de poesia: só há como falar do poemático, porque responder a essa questão talvez só seja possível se falarmos de uma experiência e não de um saber, uma vez que o poema ele mesmo é a experiência, isto que está fora dos limites, isso que se dá através.

Falar do poético é falar, pois, de uma experiência. E o que Derrida faz nesse momento? Ele fala da própria experiência: colocando-se de fora, como aquele que está “*fora de casa*”, como um estrangeiro, como alguém que não fala a língua que a ele foi dirigida, “arriscando-se na língua do outro” uma tradução impossível: impossível porque de fato ele não traduz, ele fala em francês, não em italiano, e também impossível porque ele mantém o intraduzível do ouriço. Os românticos alemães já haviam se servido do porco espinho para fazer alusão aos fragmentos, mas Derrida não usa a palavra *Igel*, como Schlegel e Heidegger, que pode ser tanto porco espinho como ouriço do mato. A palavra que Derrida usa em francês é *hérisson*, que pode ser tanto ouriço como porco espinho. Em outra entrevista de *Points de Suspension*, ele diz que *hérisson* é uma tradução frágil, porque esse animal a que ele se refere não tem genealogia, filiação, é único, solitário, vulnerável: “Nas próprias cinzas dessa genealogia. Não a fênix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra”.³⁵ No texto em questão, ele arriscou a tradução para *istrice*, em italiano. Na terceira página, ele diz que esse ouriço é “catacrético”.³⁶ Sabemos que catacrese é uma figura de linguagem que serve para suprir a falta de uma palavra específica, consistindo em uma metáfora que dá significação a uma coisa por falta de um termo próprio. Ou seja, *hérisson* é catacrético porque, na falta de um termo específico, ele o substitui por *istrice*. Todavia, os dicionários nos dizem que *istrice* é porco espinho, e que há um uso impróprio ao chamar de ouriço, já que, no latim, a palavra quer dizer porco espinho. Então esse animal até se aproxima do

34 Ibidem, p. 113.

35 Idem. “Istrice 2. Ick bünn all hier”, 1992, p. 309-336.

36 Idem. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 115.

porco espinho dos românticos alemães, mas não se identifica com ele, porque é ouriço e não porco espinho. Isso indica que poderíamos ler *Che cos'è la poesia?* quase como os fragmentos dos românticos alemães, quase, porque, não sendo porco espinho, não pode ter a definição de fragmento. O ouriço a que Derrida se refere é indefinido, ele nomeia indica uma falta. Se atentarmos para a palavra em inglês, *hedgehog*, veremos que ela não tem tradução para o português, aparece como sendo da família do porco espinho e do ouriço, mas não é nem um nem outro. O que temos, então, é um esforço de tradução que mantém, porém, o intraduzível. Como o filósofo está falando para italianos, como ele quer se endereçar em italiano, ele não privilegia nem o francês nem o alemão, ele tenta se aproximar da língua que a ele foi dirigida, mas expõe o intraduzível que resta nesse esforço como a singularidade de um animal que permanece estranho, de origem desconhecida e anônimo.

Então, após a pergunta retórica indicar que tudo isso talvez não passasse de um delírio (“o que tudo isso, a própria coisa na qual você acabou de delirar-se, teria então a ver com a poesia?”), vemos – e aqui damos mais um giro – que falar de uma experiência, isto é, de uma travessia (isso que já é ir através do impasse, no e com o impasse, no e com o sacrifício, no e com os riscos), de uma viagem pelos limites, não é falar da poesia como generalização, não é nem mesmo falar de poética, mas da singularidade de cada poema e, por isso, de sua “poemática”:

Não há nunca senão poema antes de toda *poiesis*. Quando, ao invés de “poesia”, dissemos “poética”, deveríamos ter especificado: “poemática”. Sobretudo, não permita que se reconduza o ouriço ao circo ou ao carrossel da *poiesis*: nada a se fazer (*poiein*), nem “poesia pura”, nem retórica pura, nem reine Sprache, nem “realização-da-verdade”. Apenas uma contaminação tal e tal cruzamento, este acidente. Essa volta, a viravolta dessa catástrofe.³⁷

Nem Heidegger, nem Hegel (a águia de chumbo do saber absoluto). Nem *poiesis* nem pureza da língua (reine Sprache). Derrida vai contra até mesmo o sentido grego de *poiesis* como produção, como obra que se fundamenta em um fazer (*poien*). Nem aquilo que é feito nem uma verdade falada pela língua, mas a contaminação, o contágio, o cruzamento, o acidente que Derrida complementa como “essa volta, a viravolta dessa catástrofe” – “dessa”, pronome demonstrativo em itálico talvez atentando para a singularidade da catástrofe. Defender o poema como contaminação, cruzamento, contágio, acidente é, pois, ver o poema como uma volta ou reviravolta de uma catástrofe singular: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se

37 Ibidem, p. 115, grifos do autor.

abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”.³⁸ Não nos esqueçamos de uma frase já citada, que, por sinal, é a continuação da frase acima: o poema é “a ferida áfona que de você desejo aprender de cor”.³⁹ Compreender o poema como volta ou reviravolta de uma catástrofe é vê-lo como isso que já porta uma ferida e que, ao portá-la, já reporta essa ferida: a ferida é envio, abrir-se como ferida é a inscrição de uma ferida outra, golpeando, nesse gesto, a própria ferida, intervindo nela. O poema expõe a ferida no mesmo gesto que a reenvia. A propósito disso, é necessário lembrar que o ouriço tem espinhos. Ele é vulnerável, mas é resistente.

Eis aí, portanto, sem mais tardar, *em duas palavras*, para que não se esqueça. I. *A economia da memória*: um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja sua extensão objetiva ou aparente. Douto inconsciente da *Verdichtung* e da retração.

2. O *coração*. Não o coração no meio de frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos, simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas, de filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos. Não o coração das Escrituras ou de Pascal, provavelmente, nem mesmo, o que é ainda menos evidente, aquele que Heidegger prefere ver em seu lugar. Não, uma história de “coração”, poeticamente envolta no idioma “aprender de cor”, este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafiza a'n zābrzkalb*) – um único trajeto de múltiplas vias.⁴⁰

Eis aí, depois de quatro parágrafos, a resposta de Derrida, em duas palavras: “economia da memória” e “coração” (certamente, dois algarismos, mas mais que duas palavras... uma conta incerta). Em “economia da memória”, Derrida diz que um poema deve ser “elíptico por vocação”. A economia da memória, portanto, é uma economia da falta, uma economia em que algo é suprimido. Mas a elipse que faz essa economia não confere apenas o estatuto de elíptico ao poema: “elíptico por vocação” é mais que elíptico. O poema “elíptico por vocação” é aquele que é chamado a ocultar, a manter em segredo, a manter velado. E isso, Derrida disse, nada tem a ver com a extensão do poema. Independentemente do tamanho, ele deve acenar, como um chamado, para uma retração, ele deve apontar para uma condensação (*verdichtung*) como o ouriço que se dobra sobre si e já não distinguimos o fora e o dentro.

Atentemo-nos à relação que as “*duas palavras*” (“Eis aí, portanto, sem mais tardar, em duas palavras, para que não se esqueça”) passam a ter com a frase que

38 Ibidem, p. 115.

39 Ibidem, p. 115.

40 Ibidem, p. 113, grifos do autor.

inicia o parágrafo seguinte: “Dois em um: o segundo axioma enrola-se no primeiro. O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*”.⁴¹ Ora, aí Derrida não realiza senão uma elipse, uma retração, uma condensação: quando ele diz que o segundo axioma se enrola no primeiro, havendo dois em um, escutamos: “o coração” (segundo axioma) enrola-se na “economia da memória” (primeiro axioma), sendo essa operação ela mesma uma elipse: “a economia da memória” é “de cor”.

Você ouve a catástrofe vir. Desde então, impresso sobre o próprio traço, vindo do coração, o desejo do mortal desperta em você o movimento (contraditório, está me acompanhando?, dupla restrição, imposição aporética) de proteger do esquecimento esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – em uma palavra, o porte, a retração do ouriço, como na estrada um animal enrolado em bola. Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós.⁴²

Ao ler “você ouve a catástrofe vir”, remeto-me ao que Jean-Luc Nancy disse em *À escuta*. Falando sobre *entendre* em francês, ele reivindicou a compreensão dessa palavra não como entendimento, como apreensão de um conhecimento, alegando que essa é a escuta tradicionalmente privilegiada pela filosofia que neutraliza o escutar, que entende, conhece, ouve, mas não escuta.⁴³ Nancy demanda uma compreensão de *entendre* como escuta, isto é, como reenvio. Assim lemos o traço que se retraça: “impresso sobre o próprio traço” temos a re-tração (“a retração do ouriço”, “*le retrait du hérisson*”), de modo que traçar é retraçar e, a retração, se aponta um movimento para dentro, já é um movimento para fora, porque traça novamente, reenvia, atua como uma força com o sentido dirigido para o seu exterior, como toda tração.⁴⁴ Compreender o “de cor” é vê-lo na aporia de proteger ao mesmo tempo que expõe à morte. Trazer “de cor” é um movimento de desconstruir o suporte, rasurando a marca de nascença, tornando a origem oculta, fazendo da promessa um deixar (a) desejar, fazendo do porto uma margem de partida:

41 Ibidem, p. 113.

42 Ibidem, p. 114.

43 NANCY, Jean-Luc. *À escuta*, 2013, p. 160-163.

44 A noção de “traço” em Derrida assume um duplo sentido a cada vez que esse traço se retraça, pois quando *trait* vira *re-trait*, ele assume uma carga econômica, uma vez que *retrait*, além de “retraçar”, pode assumir os sentidos de “retirar”, “retrair” (*retirer*), aludindo aos sentidos de “sacar dinheiro”, “aposentar-se” (*retraite*). Certamente, nesse movimento, a um só tempo, de entrada e retirada de cena do campo econômico, o que está em jogo também é um investimento libidinoso, um gozo. Fernanda Bernardo comentou sobre essa duplicidade da palavra “*retrait*” em uma nota de rodapé no livro *Memórias de Cego* (DERRIDA, 2010, p. 10).

faça com que a proveniência da marca permaneça de agora em diante inencontrável ou irreconhecível. Prometa-o: que ela se desfigure, transfigure ou indetermine em seu *porto*, e nessa palavra você ouvirá a margem da partida, assim como o referente na direção do qual uma translação se reporta. Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo: *a escritura em si*. A astúcia da injunção pode inicialmente deixar-se inspirar pela simples possibilidade da morte, pelo perigo que um veículo traz a todo ser finito.⁴⁵

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes fala do amor em uma condição atópica como “o que faz tremer a linguagem”.⁴⁶ Falar da poesia nesta condição atópica do amor, do que faz tremer e, por isso, também, do horror, é falar igualmente do que está na ordem de uma origem desconhecida, sem lugar, sem paragem, sem essência, sem substância, sem qualidade, inclassificável, incapturável, isso que a nós só chegam seus deslocamentos, seus desvios. Penso o “de cor” nessa atopia, como isso que faz tremer. Trazer de cor é também portar e transportar uma catástrofe. Na citação, lemos uma série de variações da palavra que Derrida traz em itálico, “*porto*”. De “*porto*” deslizamos para “reporta”, “porte-a”, “transporte-a”. O porto aqui já não é porto, é reenvio: o porto reporta, portar é reportar. O portar, aqui, é também um incessante transportar, não como quem transporta de um lugar a outro, mas como quem não cessa de carregar e de se deslocar. Talvez seja o verso de Celan, *Die welt ist fort, ich muss dich tragen*, que mais condense a importância da palavra *portée* em Derrida. Aparecendo em vários livros, Fernando Bernardo esclarece sobre o comparecimento dessa palavra em *Carneiros* e sua tradução:

Insistente nesta obra, a palavra “*portée*” é de todo intraduzível na miríade de significações que condensa na língua francesa onde se dá a escutar como ninhada, alcance, porte, peso, carga, capacidade, importância, faculdade, disposição, força, valor... A fim de salvaguardar o seu evidente parentesco em portar (*v.t.*, ato de levar ou de trazer, de carregar, suportar ou aguentar), e a sua proveniência etimológica latina, *portare* [...], optamos, nós, por traduzir esta palavra (*portée*) quase sempre por porte (s.m.), no sentido de carga, de carregamento, de fardo ou peso.⁴⁷

A tradução de *tragen* por *porter* e, por conseguinte, por *portar*, indica um peso que se suporta, que se carrega, que se porta, tal como a intimidade entre as palavras “pensar” e “pesar”. Como Derrida diz, “temos, nós, nas nossas línguas latinas, esta amizade entre pensar e pesar (*pesare*), entre o pensamento e a gravidade, entre o

45 DERRIDA, Jacques. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 114.

46 BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, 1981, p. 26.

47 DERRIDA, Jacques. *Carneiros*, 2008, p. 20-21.

pensamento e o porte ou a carga [*porté*]].⁴⁸ Esse sentido do peso, do porte ou da carga está diretamente vinculado ao luto que o verso *Die welt ist fort, ich muss dich tragen* indica, traduzido por Derrida como “*Le monde n’est plus, il faut que je te porte*”,⁴⁹ “O mundo é/está longe ou acabou, eu tenho de te portar/carregar”.⁵⁰ Carregar-te, uma vez que o mundo está perdido, se mostra como uma tarefa ética a que Derrida atribui ao pensamento, fazendo desse um gesto de portar o outro e suportar os fantasmas. Atrelado a esse sentido, outro sentido que nos é tão importante quanto esse é que *tragen*, logo, *porter*, diz também “correntemente da experiência que consiste em carregar [*porter*] uma criança ainda por nascer, em *andar grávida*”.⁵¹ Essa intimidade entre carregar um peso de algo diante do que já morreu e carregar um peso de algo que ainda está para nascer é o sentido sempre paradoxal que se condensa e se tensiona no “portar”:

o poema saúda ou abençoa, porta ou carrega [*porte*] (*trägt*) o outro, quero dizer “tu”, ao mesmo tempo como se porta ou se carrega [*porte*] o luto e como se porta ou se carrega [*porte*] uma criança, da concepção à **gestação** ao pôr no mundo. Em gestação. Este poema é o “tu” e o “eu” que se endereça a “ti”, mas também a absolutamente qualquer outro [*tout autre*]].⁵²

Nascimento e luto, vida e morte estão ambos contidos em *tragen*, como um endereçamento a quem ainda está por vir e a quem não está mais aqui, sendo uma linguagem que se dá nesse tempo disjunto, como uma experiência que porta o outro em si como a gestação de uma mãe e como a experiência do luto que porta o outro em si como quem introjeta o objeto perdido. Para Derrida, o luto como Freud formulou seria insuficiente para pensar essa tarefa ética de carregar o outro incessantemente em si. Como uma “rebeldia” ao luto, indicando o luto como um trabalho que não termina, transformando-o em uma ética, Derrida aposta na necessidade de “uma certa melancolia”.⁵³ Essa “certa melancolia” ou essa “certa patologia”, de que Derrida fala, não se adequa completamente à melancolia discorrida por Freud em que a introjeção do outro no eu pressupõe necessariamente a depreciação do eu.⁵⁴ Essa “certa melancolia” difere da melancolia da leitura clássica de Freud no aspecto em que a melancolia em Derrida não pressupõe uma destruição do eu pelo peso do objeto perdido que cai sobre ele, mas um carregar o outro, cujo outro precede e determina a existência do

48 Ibidem, p. 22.

49 BERNARDO, Fernanda. *Ecos do silêncio*, s/d, p. 124.

50 Ibidem, p. 126.

51 DERRIDA, Jacques. *Carneiros*, 2008, p. 51.

52 Ibidem, p. 39-40.

53 Ibidem, p. 52.

54 FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*, 2006, p. 104.

eu. Não faz parte dessa abordagem a desvalorização do eu, mas a determinação do eu pelo outro que preexiste ao eu. Assim, o peso do outro é aquilo que está diante (*devant*) e adiante do eu, porque sempre está antes do eu. Nesse sentido Derrida é levinasiano e não heideggeriano, e entende que portar o outro antecede ao ser, e que, portanto, como pensava Levinas, o outro preexiste ao eu: “*Antes de ser, eu porto, antes de ser eu, eu porto o outro*”.⁵⁵

Portanto, o pensamento que Derrida defende é sempre uma pendência, um estar em dívida com o outro porque nunca se chega ao que o antecede, o outro, estando o eu sempre em falta com o outro, portando-o com uma falta de estar diante dele, mas nunca coincidindo com ele. Não se porta o outro se portar quer dizer “incluir em si mesmo” em um sentido egológico: “Trata-se de portar [*porter*] sem se apropriar. Portar [*porter*] não quer dizer ‘comportar’, incluir, compreender em si, mas *inclinarse para [se porter vers]*”.⁵⁶ O que se porta, portanto, é essa distância sobre a qual se inclina para chegar a um outro que está diante do eu, o que se porta é uma chegança, é uma aproximação como distância e diferença, é o peso de um outro que não coincide com o eu, porque sempre vem antes do eu: “Permaneço *diant*e (de ti) *devendo*, em dívida e devendo-te diante de ti, devo manter-me ao teu alcance [*porté*], mas devo também ser o teu fardo, a tua carga [*porté*].”⁵⁷ Como esclareceu Fernanda Bernardo, “Derrida joga com a homonímia da palavra ‘devant’, a qual, em francês, tanto se ouve na forma de preposição ‘diante’ como na de participio presente do verbo dever, ‘devendo’”.⁵⁸

Diferentemente tanto do luto como da melancolia em Freud, o trabalho com os restos em Derrida seria um luto que não cessa e se aproximaria de uma outra melancolia em que o peso do objeto perdido sobre o eu seria o peso de um objeto perdido que antecede o eu, e que, por isso, não coincide com ele havendo a depreciação do eu, mas o determina, o transforma, e coloca a relação entre eu e outro desde já como uma relação ética em que o eu se cria, se tece, se constitui enquanto contaminado, afetado, dividido pelo outro, sendo um eu cujo si-mesmo só existe enquanto enlutado de si, encontrando-se sempre a si mesmo como outro.

Voltando à presença de “portar” em *Che cos’è la poesia*, a resposta de Derrida é uma escrita que incessantemente se reporta, se reenvia, como que nascendo de novo e, ao mesmo tempo, portando o luto; apontando para a morte e, ao mesmo tempo, se relançando a uma abertura que aponta para uma constelação de possibilidades que não se reduzem ao texto. Não é à toa que analisar esse texto é uma tentativa de traduzir

55 DERRIDA, Jacques. *Carneiros*, 2008, p. 54.

56 Ibidem, p. 53.

57 Ibidem, p. 54.

58 Ibidem, p. 54.

a própria tradução em português. Os parágrafos-estrofes de Derrida transportam-se tal como o corte do verso que causa um desencaixe ou um adiamento entre o som e o sentido. Esse ensaio de Derrida sobre a poesia, ou melhor, sobre a experiência poemática, faz pensar que o gesto do verso é isso que gesta ou porta sempre o outro, apontando sempre para outra coisa. Há uma intimidade entre a escrita de Derrida e o verso e entre o verso e o ouriço. Talvez não seja possível responder *Che cos'è la poesia?* se não for fazendo a experiência do verso, que já se mostra como a experiência do acidente, do corte, do sacrifício, portando, no luto de si-mesmo, um reenvio a cada lance, portando-se sempre como um outro.

Literalmente. você gostaria de decorar uma forma absolutamente única, um acontecimento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. Nesse desejo da inseparação absoluta, o não-absoluto absoluto, você respira a origem do poético. Daí a resistência infinita à transferência da letra que o animal, em seu nome, todavia solicita. É a desgraça do ouriço. O que quer a desgraça, o próprio *estresse, stricto sensu*, alertar. Daí a profecia: traduza-me, vela-me, guarda-me um pouco mais, salve-se, deixemos a estrada.⁵⁹

Ler esse ensaio é ler, literalmente, o corpo da letra. É isso que indicam os deslizamentos de Derrida. Ele começa esse parágrafo dizendo do hiato entre o sentido ideal e o literal, e diz que é no desejo de inseparação entre os dois que se respira a origem do poético. Poderíamos estranhar ao ler “a origem do poético”, o que seria um contrassenso em Derrida. Lembrando a problematização da respiração em *Carneiros*, a partir de um poema de Celan, Derrida traz a respiração como o primeiro e o último sinal de vida, ligada, portanto, ao nascimento e à morte e como o que liga uma pessoa a outra, como uma destinação, “uma certa maneira de se virar para o outro e de o acolher”.⁶⁰ Nesse sentido, a origem do poético seria, portanto, essa ligação vital, esse endereçamento ao outro desde a troca de ar, desde o tomar ar, esse gesto de inspiração que Platão, chamando de *enthousiasmos*, já havia caracterizado a atividade poética como uma forma de despossessão de si e posseção pelo fora – dito como musas.

O que a citação nos diz, ainda, é que a origem do poético não está, pois, na inseparação do sentido e da letra, na coincidência entre os dois, mas no desejo de inseparação, na inseparação não realizada. A origem do poético é, pois, uma resistência, “uma resistência infinita à transferência da letra”.⁶¹ Aqui, temos uma outra volta: agora, é preciso atentar ao que acontece nesse hiato, nisso que resiste ao transporte.

59 Idem. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 114.

60 Idem. *Carneiros*, 2008, p. 74-77.

61 Idem. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 114.

Essa formulação indica que, se o poético é o transporte, é também a resistência ao transporte, é o que interrompe o transporte. Isso, ele sinaliza, é o literal. Tal resistência está performada no nome disso que transporta, no nome do próprio animal: ler “ouriço” já é ler a tensão do atrito da resistência dos espinhos. Ler *istrice* é ler estresse e ler *stricto sensu*. Ou seja, ler o estresse, a tensão, é ler o corpo, é ler o inumano, é ler a coisa, o que resiste à leitura, o irreduzível, o literal. O ouriço é isso que porta em si o literal, que convoca um estado de alerta, um instinto de sobrevivência quando o corpo se encontra em ameaça, e nós, que o lemos, fazemos a experiência de uma resistência, da letra que resiste ao seu transporte e vice-versa, do desejo de inseparação entre o sentido ideal e o literal.

Essa escrita mesma já é um movimento de resistência ao sentido. Mantendo-se enquanto “desejo de inseparação”, esse desejo é, ele mesmo, uma resistência. Atentar para isso talvez seja atentar para uma dimensão ética do desejo, em que uma economia libidinal não se dissocia de uma ética, porque é ao se sustentar enquanto esse desejo, enquanto resistência, enquanto tensão disso que é vulnerável mas resistente, como o ouriço, que essa escrita se mantém como transporte, envio, reenvio, lançada, virada, girada, dobrada, voltada para a catástrofe, para a ferida, para o outro, ao mesmo tempo em que, nesse movimento, se outra.

O poema pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora. Sem dúvida, ele pode refletir a língua ou dizer a poesia, mas ele nunca se refere a si mesmo, ele nunca se move como essas máquinas portadoras da morte. Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em autotelia. Esse “demônio do coração” nunca se junta, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte ou deixa-se, antes, despedaçar por aquilo que vem sobre ele.⁶²

A assinatura e o nome não passam de rasuras, riscos, aberturas, envios a outros nomes, diferenciando-se das “máquinas portadoras da morte” que não apontam para o outro, apenas para o si-mesmo. O poema, como o que se move desviante, é um acontecimento porque, ao se sustentar como desvio, “interrompe ou desvia o saber absoluto”, instaurando, a cada desvio, a cada envio, uma singularidade. Aqui podemos tecer uma conexão entre a economia libidinal e a política, porque isso que Derrida colocou na conta do “demônio do coração”, como potência de resistência, de interrupção, podemos ler como a revolução que Guy Debord colocou na conta da poesia. Em *All the King's men*, Debord diz: “A poesia é cada vez mais claramente, enquanto lugar vazio, a antimatéria da sociedade de consumo, porque ela não é uma

62 Ibidem, p. 116.

matéria consumível. A poesia não é nada quando ela é declamada, ela pode somente ser desviada (*détournée*), recolocada em jogo”.⁶³ Para Debord, a poesia se diferencia do capitalismo justamente porque ele entende a poesia como desvio. Porque se desvia e se coloca em jogo, a poesia, ao contrário da matéria consumível, não se apreende, não se esgota, não se consome, não se destrói, e isso, para Debord, confere à poesia um estatuto revolucionário que vai contra a economia capitalista baseada na sociedade de consumo. É porque se cinde (“nunca se junta”), se separa de si mesmo e aponta para fora, que o poema, para Derrida, interrompe o saber. Ao que Debord acrescentaria: interrompe a lógica do consumo, a lógica do capitalismo, a lógica da economia do espetáculo. A isso Debord chamaria de “momento revolucionário”.⁶⁴ A isso Derrida chamou de “demônio do coração”.

O remetimento a Eros é inevitável. Desde Platão, sabemos que Eros é um demônio ou um *daimon*. N’ *O Banquete*, Diotima diz a Sócrates que Eros está “entre dois extremos”, entre o sábio e o ignorante, o belo e o feio, o deus e o mortal.⁶⁵ Por isso, Eros é um gênio, Diotima diz a Sócrates, porque “tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal”.⁶⁶ Como um gênio, Eros é, portanto, um intermediário, ele está no meio do caminho. Como a abordagem de Derrida ao gênio em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, em que o gênio é o que gera, o que faz nascer,⁶⁷ em Platão, vemos que o amor como um gênio é “um parto no belo” [*τόκος ἐν καλῶ*], como Diotima diz.⁶⁸ Ligado à gestação, ao que faz nascer, podemos dizer que tanto o gênio como um dos sentidos de portar, em Derrida, se liga a essa abordagem de Eros diretamente vinculada à gestação. Talvez, de forma implícita, um dos modos de Derrida ir aos mortos, pelo portar, é também um dos modos em que sua abordagem se articula com a abordagem de Diotima a Eros, portanto, ao amor.

– 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...?» (*tí estí; tias ist...; istoria, episteme, phzlosophzâ*). “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.⁶⁹

63 DEBORD, Guy. *All the King's men*, 1997, s/p.

64 Ibidem, s/p.

65 PLATÃO. *O Banquete*, 1991, p. 74.

66 Ibidem, p. 75.

67 DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, 2005, p. 55.

68 PLATÃO. *O Banquete*, 1991, p. 81.

69 DERRIDA, Jacques. “*Che cos'è la poesia?*”, 2001, p. 116.

Vemos travessões, temos um diálogo. Eis como termina *Che cos'è la poesia?*. Em *Carneiros*, a respeito da interrupção do diálogo com Gadamer como uma abertura ao diálogo, diálogo que passa a ser intermediado pelo poema de Celan, Derrida diz: “o que faz por exemplo do poema (*Gedicht*) a ordem dada e o ditado de um ditame é também o apelo à resposta responsável e ao diálogo (*Gespräch*)”.⁷⁰ O poema como um ditado é, portanto, um apelo a uma resposta e ao diálogo. *Che cos'è la poesia?*, “O que é a poesia?”, “Que coisa é a poesia?”. Em duas palavras: há poema. Em duas palavras: um animal. Ou, ainda: de cor.

No dobro, muitas dobras. No texto, a rasura da poesia e a escrita do poema, a rasura da ontologia e a escrita da coisa, a rasura do ser e a escrita do animal. Chegando ao fim da longa resposta, o remetente indica que tudo o que foi falado não passou de uma divagação arbitrária sobre o poema. E aquele que supostamente seria o filósofo, responde que isso seria exatamente o poema. E agora, uma provocação: a pergunta “o que é?”, tão típica da filosofia, tão ontológica, é, ela mesma, uma catástrofe: nela, o poema desaparece, e o que nasce é a prosa. Não há como responder ao “o que é?” se não for em prosa, se não for articulando, estabelecendo sentido, rompendo com a resistência. Mas se a resposta de Derrida, enquanto prosa, pode ser lida como um poema, o que temos não é nem um nem outro, mas os dois, prosa e poema, conceito e literatura, filosofia e poesia.

Pelas falas finais, a morte do poema saúda o nascimento da prosa. Não parece uma catástrofe. Ou melhor, é uma catástrofe, mas cuja reviravolta se apresenta em duas voltas: chorar a morte do poema é velar o poema, é a imagem do luto que Derrida trouxe fortemente no início do texto e que perpassou toda a resposta. Não se chora a morte senão com lágrimas, isso que cai e que já é um endereçamento enquanto um trans-bordamento 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 transbordamento, trabalho de luto e celebração. 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, que não existe sem corte, sem sacrifício, sem catástrofe. O que os relaciona é trabalho de luto e celebração, nascimento e morte. Ora, a resposta de Derrida à pergunta que lhe foi feita não foi senão em prosa. Em prosa que se contradiz a cada movimento de um fio

70 Idem. *Carneiros*, 2008, p. 13.

todo tensionado prestes a partir, rasurando-se como prosa à medida que aponta para verso, para estrofe, com suas voltas. Entre prosa, poema, 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, é uma resposta que se faz enquanto não-chegada de um poema. Nesse sentido, é importante notar é que o texto termina com o gênero fundante da filosofia, o diálogo, e o que se performa nesse diálogo é a rasura do gênero fundante da filosofia, é a rasura da filosofia, é a rasura da pergunta que lhe foi feita. Vemos, então, que o texto inteiro pode ser lido como 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. “Ideia da prosa”, um ensaio de Agamben, não fala senão de poesia, e termina fazendo alusão aos diálogos de Platão. E não é entre ritual fúnebre e celebração que jaz a relação amorosa do outro lado? Assim, nessa voz média, nesse duplo genitivo, “relação amorosa do outro lado”: lá onde a forma (prosa e verso), o gênero (poema, ensaio, entrevista) e a categoria de pensamento (poesia e filosofia) estão sob risco, porta-se, “de cor”, o amor e a catástrofe.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

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

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BERNARDO, Fernanda. *Ecos do silêncio: o pensamento do poema de Derrida e o meridiano po-ético de Celan (Celan – Heidegger – Adorno – Derrida)*. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14146.pdf> Acesso em: 22 setembro 2019.

DEBORD, Guy. "All the king's men". In: *Internationale Situationniste 1958-1969*. Edition augmentée. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997. Tradução de Emiliano Aquino. Disponível em: <http://emilianoaquino.blogspot.com/2008/01/all-kings-men.html>
Acesso em: 27 julho 2019.

DERRIDA, Jacques. *Carneiros – o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2008.

DERRIDA, Jacques. "Che cos'è la poesia?" Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2001 ["Che cos'è la poesia?" In: *Points de suspension*. Paris: Editions Galilée, 1992, p. 303-308].

DERRIDA, Jacques. "Istrice 2. Ick bünn all hier". In: _____. *Points de suspension*. Paris: Editions Galilée, 1992, p. 309-336.

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 [La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980].

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

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

FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia (1917)". In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Vol. II. Coordenação geral da tradução por Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

NANCY, Jean-Luc. "À escuta". Tradução de Carlos Capela e Vinícius Honesko. *Poesia: a voz e a escuta*. Outra travessia, UFSC, n.15, 2013, p. 159-172.

PLATÃO. "O Banquete". Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: *Os Pensadores: Platão*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

v i s
d e l
e r a
r a
t r a
v e
i a

Submissão: 02/04/2020

Aceite: 20/05/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e83881>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Internacional.