

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A instabilidade da fronteira entre escrita filosófica e escrita literária em Marília Garcia e
Jacques Derrida

Caroline Policarpo Veloso

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A instabilidade da fronteira entre escrita filosófica e escrita literária em Marília Garcia e
Jacques Derrida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Letras

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V432i Veloso, Caroline Policarpo
A instabilidade da fronteira entre escrita
filosófica e escrita literária em Marília Garcia e
Jacques Derrida / Caroline Policarpo Veloso;
orientador Marcos Piason Natali - São Paulo, 2022.
111 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. literatura. 2. filosofia. I. Natali, Marcos
Piason , orient. II. Título.

Agradecimentos

Ao orientador: Marcos Piason Natali.

Aos membros da banca.

Às pessoas amigas.

Às pessoas autoras dos textos que atravessam a pesquisa.

Resumo:

Este trabalho investiga, por meio de uma leitura de publicações de Marília Garcia e de Jacques Derrida, as características de gêneros discursivos como ensaio, poema, autobiografia e diário. A partir de uma aproximação/oposição entre filosofia e literatura, considerando, entre outras coisas, o potencial de formular e responder perguntas atribuído a cada uma delas, o objetivo da pesquisa é analisar como os textos dos autores citados se situam em relação a essas duas áreas.

Palavras-chave: filosofia, literatura, poema, Marília Garcia, Jacques Derrida.

Abstract:

This work investigates, by means of a reading of publications by Marília Garcia and Jacques Derrida, the characteristics of discursive genres such as essay, poem, autobiography and diary. Through an approximation/opposition between philosophy and literature, considering, among other elements, the potential to elaborate and answer questions attributed to each of them, the aim of this research is to analyze how texts by the aforementioned authors are situated in relation to these two areas.

Key words: philosophy, literature, poetry, Marília Garcia, Jacques Derrida.

sumário

introdução _____	p. 8
entre a filosofia e a literatura: uma hesitação prolongada _____	p. 15
1, 2, 3 testando _____	p. 23
<i>che cos'è la poesia?</i> _____	p. 29
<i>phármakon</i> : a filosofia se escreve _____	p. 34
o que faz um ensaio ser um ensaio? _____	p. 44
<i>furar</i> o poema _____	p. 52
por que é difícil falar de poesia? (ou: por que é difícil a <i>explicação</i>) _____	p. 60
o autobiográfico desastrado _____	p. 67
tremores _____	p. 78
<i>ler à sua maneira</i> _____	p. 86
diante da lei _____	p. 98
bibliografia _____	p. 105

Introdução

Em “Punctuations: the time of a thesis”, texto apresentado na defesa de seu *doctorat d'État* realizada na Sorbonne em 1980 a partir de um conjunto de publicações anteriores, Jacques Derrida comenta ter deixado algumas de suas obras recentes (como *Glas*, *Éperons*, *La carte postale*) fora do material selecionado para o evento por não considerá-las apresentáveis naquele contexto: “I do not believe them to be simply presentable or acceptable to the university and I have not dared, have not judged it opportune, to include them here among the works to be defended” (2004, p. 124).¹

Derrida afirma que essas publicações lhe pareciam indefensáveis como tese: “they were inscribed in a space that one could no longer, that I myself could no longer, identify or classify under the heading of philosophy *or* literature, fiction *or* nonfiction, and so forth” (2004, p. 125).² O que se coloca em jogo, nessa situação de defesa, parece não ser somente a adequação formal dos textos aos padrões institucionais estabelecidos, sua adequação como tese doutoral, mas também o pertencimento desses trabalhos à filosofia (e não, por oposição³, à literatura). Essa tensão acompanha a carreira de Derrida: o que ele faz em suas publicações consideradas menos tradicionais deve ainda receber o nome de filosofia?

...

Em “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, o longo poema-epílogo do livro *Câmera Lenta*, Marília Garcia relata o desconforto em nomear como “poema” um de seus textos:

quando enviei o poema da malaysia airlines
para uma revista que tinha me encomendado
um texto não consegui chamá-lo de ‘poema’
expliquei aos editores que era
uma ‘aventura’⁴
(GARCIA, 2007, p. 86)

¹ Tradução livre: “Eu não acredito que sejam simplesmente apresentáveis ou aceitáveis à universidade e não me atrevi, não achei oportuno, incluí-las aqui entre os trabalhos a serem defendidos”.

² Tradução livre: “Elas estavam inscritas em um espaço que não se podia mais, que eu mesmo não podia mais, identificar ou classificar sob o título de filosofia *ou* literatura, ficção *ou* não ficção, e assim por diante”.

³ Uma oposição comumente formulada na fortuna crítica, que será melhor discutida no fragmento seguinte.

⁴ Vale observar que apesar da ambivalência relatada, Marília Garcia se refere, no primeiro verso da citação, ao “poema da malaysia airlines” (em vez de usar um termo mais genérico como “texto”). Ou seja, em um intervalo de apenas dois versos, é dito que o texto enviado é um poema e que a poeta “não consegui[u] chamá-lo de ‘poema’”. Nessa contradição, parece que embora queira anunciar a inclassificabilidade do texto, que escapa em algum grau do que se encaixaria facilmente no termo “poema”, a poeta evidencia sua decisão de que o melhor termo a usar não deixa de ser este. (O encaixe do texto na categoria poema não é simples nem fácil, mas acontece, afinal.)

A expressão “aventura”, como modo de nomear o desajuste, o não pertencimento simples a um gênero discursivo, pode ser tomada emprestada – embora seja talvez um pouco vaga – para descrever outras produções da autora, como também poderia descrever outros projetos textuais que, similarmente, pareçam pouco classificáveis, estranhos.⁵

...

É possível destacar que, nos dois exemplos citados acima – a apresentação de algumas publicações à universidade tendo em vista uma defesa de tese, o envio de um poema para uma revista –, parece haver uma preocupação quanto à aceitação do aspecto pouco classificável dos textos, uma tentativa de adequação (ainda que mínima) a demandas externas.

...

Uma descrição possível para a hibridez ou indefinição de gêneros discursivos – a estranheza, a dificuldade colocada à tentativa de classificação – é a que elabora Florencia Garramuño em *Frutos estranhos*. A crítica argentina parte de um comentário sobre a instalação de Nuno Ramos que inspira o título de seu livro⁶ para pensar certa tendência, em diversas artes – romance, poesia, instalação –, a uma “áspera convivência de diferenças e heterogeneidades”, questionando “a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos” (2014, p. 11).

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra [...] (2014, p. 11-12)

Tais “frutos estranhos” revelam, segundo Garramuño, “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos”

⁵ Quanto ao estranhamento à filosofia e à literatura... No prefácio ao livro *Ideia da Prosa*, de Giorgio Agamben, o crítico João Barrento escreve: "escrita (*écriture*) é o que estes textos são, não literatura nem filosofia convencional" (1999, p. 9). Em “Deveria ser um romance”, de Jean-Luc Nancy, o termo *escritura* aparece no resumo como uma espécie de alternativa à oposição filosofia/literatura: “Tendo em vista os limites do discurso literário e filosófico, este ensaio assume a dicção da escritura enquanto uma forma de abertura na significação” (2012, p. 253). A palavra *écriture* é também bastante recorrente em textos de Jacques Derrida, sendo objeto de discussão sua tradução ao português como *escrita* ou *escritura*. A diferença entre os dois termos, e sua possibilidade como um modo outro de nomear um texto, que, como sugere Barrento sobre Agamben, desafie outras classificações, são questões amplas - que talvez possam ser retomadas depois. Uma entrada possível à questão da aproximação entre literatura e filosofia poderia ser explorar esta palavra, *écriture*.

⁶ “Fruto estranho”, instalação exposta no MAM do Rio de Janeiro em 2010.

(2014, p. 12), em “fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento” (p. 12-13).⁷ Embora se possa modalizar essas afirmações, questionando o *sempre*, questionando a constância da fuga, parece possível mobilizar algumas dessas considerações da autora para pensar as publicações de Marília Garcia, tão povoadas por referências ao cinema, a instalações, a outros autores.

Além disso, extrapolando a proposta do livro de Garramuño, talvez essa impertinência artística possa dialogar com a diluição de limites entre as áreas do conhecimento em algumas obras de filosofia que parecem também recusar um pertencimento simples e exclusivo a um gênero discursivo, a uma categoria – algo que se afirma a respeito de alguns trabalhos de Jacques Derrida, como veremos mais adiante.

...

Talvez seja um tanto arbitrário, ou ocasional, o encontro proposto aqui entre o franco-argelino autor de uma extensa obra predominantemente filosófica que começou a ser publicada nos anos 1960 e a brasileira que se destaca por sua produção poética, cuja primeira publicação data de 2001. Entretanto, a proposta de aproximar Jacques Derrida e Marília Garcia nesta pesquisa ocorre porque ambos trabalham com a hibridez de gêneros discursivos, produzindo textos de difícil classificação.

Marília Garcia avizinha predominantemente o poema do ensaio, especialmente nos livros *Um teste de resistores* e *Parque das ruínas*. Derrida, em muitos textos de sua extensa obra, promove discussões sobre as relações entre filosofia e literatura – que talvez possam ser pensadas em paralelo à relação entre ensaio e poema: como uma tensão entre a forma de expressão e o conteúdo, o uso estético da língua *versus* a formulação de ideias, de pensamento. Seria possível convocar muitas das publicações de Derrida para discutir o tema. Aqui os pontos de partida, múltiplos, serão o breve texto “Che cos’è la poesia?”, escrito a convite de uma revista italiana que propôs ao autor a pergunta-título, e o ensaio “A lei do gênero”, mobilizando também entrevistas como *Essa estranha instituição chamada literatura* e outras. Não se tratará exatamente de uma análise aprofundada de algum desses textos, mas de uma abordagem um tanto ampla sobre o procedimento de escrita adotado a cada texto e algumas declarações do autor a respeito disso.

O motivo para a escolha dessas obras como ponto de partida para o diálogo entre os autores é o fato de que, além de serem textos que podem ser considerados inclassificáveis,

⁷ “A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém”, diz Roland Barthes (2004, p.102), chamando atenção para a questão do pertencimento, que nessa frase faz pensar que a ideia de pertencer implica não apenas “fazer parte” de uma categoria ou grupo, mas “ser posse de”.

estranhos e híbridos, se dedicam a uma mesma questão: tematizam a dificuldade do pertencimento a categorias, apontam para a multiplicidade de gêneros discursivos que atravessa um texto. De modo mais específico, em “Che cos’è la poesia?” e nos dois livros citados de Marília Garcia, a indeterminação de gêneros discursivos se concentra no problema da definição de poesia. O que é a poesia? Que coisa é a poesia? O que faz um poema ser um poema? As duas primeiras perguntas são traduções possíveis para o título italiano “Che cos’è la poesia?”, e a terceira é formulada por Marília Garcia (evocando o poeta Charles Bernstein) em “o poema no tubo de ensaio”.

...

O que é isso? Que coisa é isso? O que faz isso ser isso?

Que diferentes sentidos essas perguntas têm para a filosofia e para a literatura? E de que modo difere a responsabilidade atribuída a cada uma dessas áreas quando se propõem a tarefa de formular e responder perguntas? Em outras palavras: lidar com a demanda de definição, com a pergunta “o que é...?” e suas variações, cabe (exclusivamente, ou principalmente) à filosofia? A literatura propõe um modo de pensar diferente do filosófico? Ou, como formula Fernanda Bernardo,

qual a relação da pergunta ou da questão (*o que é? ti esti?*), comumente tida pelo gesto próprio, singular e singularizante da Filosofia, com a Literatura? Responder-lhe-á esta? Ou, pelo contrário, perturba, secundariza, declina e/ou inclina a pergunta (já para a resposta)?” (2015, p.51)

...

Retomando a questão da dificuldade de classificação, não pertencimento e estranheza, podemos convocar o que diz Maria Esther Maciel em “Poéticas do inclassificável”. A autora observa que

toda taxonomia requer o princípio da menor diferença possível entre as coisas para se sustentar. Entretanto, é graças ao que resiste às leis da taxonomia, ou seja, a diferença, que tais sistemas estão sempre em processo de reformulação, revelando sua insuficiência e precariedade. (2007, p. 156)

Maciel menciona *leis* da taxonomia e uma *resistência* a tais leis, dois termos que interessam aqui. O que é, de onde vem, como ganha autoridade uma lei? Com que estratégias se pode colocar resistência a ela?⁸

...

⁸ Essas questões serão retomadas posteriormente em diálogo com a leitura que desenvolve Jacques Derrida do texto “Diante da lei”, de Franz Kafka.

Ao pensar a resistência à taxonomia, o inclassificável e híbrido nas obras de Garcia e Derrida, podemos testar a ideia de que textos dos dois autores – como “Che cos’è la poesia?”, “blind light” e “o poema no tubo de ensaio” –, por se constituírem por uma destacada hibridez de gêneros discursivos, fazem algo acontecer às fronteiras entre a literatura e a filosofia, convidam a repensar as relações entre elas.⁹

Mas que mencionar fronteiras não sugira nenhuma rigidez: os mapas são instáveis. As fronteiras estão borradas, tremem, oscilam. Como observa Julya Tavares Reis (2017) sobre a recorrência da imagem dos mapas na poesia de Marília Garcia, não se trata de uma busca por uma representação supostamente fiel e estável do espaço geográfico. Segundo Reis, na poesia de Marília Garcia, assim como em algumas outras experiências artísticas recentes¹⁰, “os mapas são um modo de viver o espaço, uma maneira de tomá-lo como deslocamento permanente, singular e inventivo” (2017, p. 17). Os mapas, como indica o conto “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges, têm seus limites. Não podem ter pretensões à imensidão, não podem crescer ao tamanho das cidades que representam, pois perdem a utilidade. Não é preciso, não é útil, que reproduzam milimetricamente a paisagem.

Além disso, como avisa o título do blog de Marília Garcia, *Le pays n’est pas la carte*: o país não é o mapa. Há uma distância – intransponível sem perdas ou distorções – entre ambos. Mas a intransponibilidade do mapa à paisagem pode ser objeto de interesse, as perdas e distorções necessárias merecem atenção.

Com Luciana di Leone, é possível dizer que podemos “entrar na cartografia de Garcia pelo apontamento da falha de toda representação”, destacando “a tensão produzida pela defasagem constitutiva entre representação e referente ou real” (Leone, 2014, p. 201). São as “falências da cartografia” (ibid., p. 204) que interessam aqui. Ou, nas palavras de Danielle Magalhães, há nos textos de Marília Garcia “uma cartografia feita de acasos, de impasses, de iminências de desastres, de perguntas sem respostas, de versos pisando em falso, de vozes entrecortadas, vozes teóricas diluídas em oralidade prosaica, entre o processo e a performance, entre a lógica maquinal e o que fura a engrenagem” (MAGALHÃES, 2017, p. 160). Os enganos e acidentes têm importância, assim como o fracasso da representação, o fracasso da narração (fica então a hipótese de que em tudo resta algo de secreto, algo de indizível).

⁹ “O ‘entre’ está apontando para um âmbito de oscilação do pensamento, e Derrida previne para a comodidade metodológica de convertê-lo num novo lugar do pensamento [...] Ou seja, não se trata de estabelecer um novo lugar, mas de aceitar permanecer na oscilação” (RODRIGUES, 2020, p.44).

¹⁰ Como exemplo, Reis cita alguns trabalhos apresentados na 8ª Bienal do Mercosul, *Ensaio de geopoética*, em 2011.

Mencionamos as falhas e os desastres dos mapas, por enquanto, mas pode-se costurar isso ao autobiográfico acidentado que será discutido depois. O movimento das palavras em um texto, tanto quanto o deslocamento geográfico, pode ser e é atravessado por enganos, inexatidões. Algo escapa, ao relatar um acontecimento ou ao planejar um trajeto. Ou ao tentar mapear classificações, elaborar topografia de gêneros discursivos. Talvez o objetivo possa ser deixar entrever no mapa que se desenha as suas lacunas, falhas, acidentes. Furos.

...

Além da metáfora cartográfica, que convém aqui por suas ressonâncias em textos de Marília Garcia, seria possível pensar a hibridez de gêneros como uma *monstruosidade* – reverberando, nesse caso, considerações de Jacques Derrida. Em uma das entrevistas publicadas em *Points...*, Derrida fala sobre a monstruosidade como um nome possível para o híbrido: “hybridization, this composition that puts heterogenous bodies together may be called a monster” (2005, p. 385).¹¹

O tema é abordado também em “A lei do gênero”, em que Derrida escreve: “a partir do momento em que o gênero se anuncia, deve-se respeitar uma norma, não se deve ultrapassar uma linha demarcatória, não devemos nos arriscar à impureza, à anomalia ou à monstruosidade” (2019, p. 253).

Em seguida, o autor questiona:

E se fosse impossível não misturar os gêneros? E se houvesse, alojada no próprio coração da lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E se a condição de possibilidade da lei fosse o a priori de uma contra-lei, um axioma de impossibilidade que enlouqueceria o sentido, a ordem e a razão? (2019, p. 253)

Haveria, então, na questão do gênero, na lei que rege a separação dos gêneros, “uma perturbação essencial”, “impureza, corrupção, contaminação, decomposição, perversão, deformação”; “um princípio de contaminação¹², uma lei de impureza, uma economia *parasitária*” (2019, p. 254-5).

¹¹ Tradução livre: hibridização, essa composição que coloca juntos corpos heterogêneos pode ser chamada de monstro”.

A monstruosidade aparece também - para ficar com mais dois exemplos - em “A estrutura, o signo e o jogo” e na *Gramatologia*. Nesta, quase no final da epígrafe, a monstruosidade se associa ao futuro: “O futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, na espécie da monstruosidade” (2017, p. 6). Já em “A estrutura, o signo e o jogo”, o texto termina com as palavras “sob a espécie da não-espécie, sob a forma informe, muda, infante e terrificante da monstruosidade” (1995, p. 249).

¹² Segundo Rafael Haddock-Lobo, “Derrida traz à filosofia um elemento, a princípio, estranho; [...] ele *contamina* a filosofia com a literatura” (2011, p.173)

Assim, seria possível argumentar que o pertencimento a um gênero discursivo nunca é simples ou puro, de modo que as obras citadas de Garcia e Derrida não seriam excepcionalidades, apenas exemplos. De fato, elas tematizam, enfatizam, dirigem atenção a uma certa turbulência que talvez atravessasse qualquer produção textual. Mas, dizendo com Derrida, um exemplo não é qualquer um. E, como o autor observa em *O monolinguismo do outro*, em algumas situações certos indivíduos podem dar a ler uma estrutura universal *mais em carne viva* do que outros (2016, p. 46). Talvez se trate disso: de uma indeterminação que se dá a ler, em algumas obras, em carne viva.

...

Pensando nas questões mencionadas acima – a hibridez, o não pertencimento, o pertencimento múltiplo – talvez se possa imaginar Marília Garcia ou Jacques Derrida tomando emprestadas algumas declarações de Hélène Cixous feitas em uma entrevista a Henri Quéré publicada em *White Ink* em tradução de Amaleena Damlé:

I think that it's part of my singularity not to write within a genre, but precisely in the overflow of genres — I will even go so far as to say in the alliance of genres. And moreover to treat this alliance or this overflow of genres in my texts. [...] As for this alliance of genres, I'm satisfied when someone says to me, with a hesitation: 'After all, what you do is poetry, even so.' (2008, p. 18)¹³

“after all, and even so!”, exclama em seguida Henri Quéré, destacando as expressões usadas por Cixous. (Valeria a pena destacar também, na fala da autora, a satisfação com a hesitação provocada em quem lê.) E parece que essas expressões – afinal, ainda assim; ou talvez depois de tudo, apesar disso – definiriam bem em que condições muitos dos textos de Garcia e Derrida citados aqui podem ser classificados como poesia e/ou ensaio, filosofia e/ou literatura e/ou...

¹³ Tradução livre: “Eu acho que é parte de minha singularidade não escrever dentro de um gênero, mas precisamente no transbordamento de gêneros - eu até iria longe o bastante para dizer em uma aliança de gêneros. E além disso tratar dessa aliança ou desse transbordamento de gêneros em meus textos. [...] Quanto a essa aliança de gêneros, eu fico satisfeita quando alguém me diz, com hesitação, ‘Afinal, o que você escreve é poesia, ainda assim’”.

entre a filosofia e a literatura: uma hesitação prolongada

Em um trecho famoso de *Essa estranha instituição chamada literatura*, entrevista concedida em 1989 a Derek Attridge, Jacques Derrida conta que quando adolescente “hesitava entre filosofia e literatura, sem renunciar a nenhuma das duas, buscando talvez, obscuramente, um lugar a partir do qual a história dessa fronteira pudesse ser pensada ou mesmo deslocada: na própria escritura e não somente na reflexão histórica ou teórica” (2014, p. 45-46).

A frase é dita após Attridge, citando uma declaração de Derrida à banca de sua tese em 1980, no episódio já citado aqui, perguntar-lhe se tinha um interesse primeiro pela literatura, anterior a seu interesse filosófico. Derrida, com reservas, nega¹⁴ (“Não ousaria dizer que meu interesse primeiro voltou-se para a literatura, em vez de para a filosofia.”), ressaltando a importância de “determinar o que era chamado de ‘literatura’ e de ‘filosofia’” em sua juventude, e mencionando Sartre e Camus como suas referências, autores cujas “escrituras praticaram um tipo bastante novo de relação entre filosofia e literatura” (2014, p. 45).

Fica claro, na longa resposta de Derrida à pergunta, que ele não defende algo como uma *opção* pela literatura em detrimento da filosofia, mas envereda na busca pelo *entre*, pela investigação das fronteiras separando as duas áreas. Ou, utilizando uma expressão apresentada em outro momento da conversa, pela intrusão “de um distúrbio na escrita filosófica” (2014, p. 56).

...

O volume de publicações¹⁵ a respeito da aproximação entre filosofia e literatura na obra de Derrida sem dúvida indica que *algo* significativo aconteceu entre as duas áreas em sua escrita, algo como um distúrbio ou um estremecimento em suas fronteiras. Entretanto, há na fortuna crítica diferentes modos de nomear esse gesto e diferentes opiniões sobre sua

¹⁴ No entanto, sua declaração em “Punctuations: the time of a thesis” tensiona a resposta dada a Attridge. Nesse texto, Derrida escreve: “I have to remind you, somewhat bluntly and simply, that my most constant interest, coming even before my philosophical interest, I would say, if this is possible, was directed toward literature, toward the writing that is called literary” (2004, p. 116).

Tradução livre: “Eu tenho que lembrar você, um pouco abruptamente e simplesmente, que meu interesse mais constante, vindo ainda antes de meu interesse filosófico, eu diria, se isso é possível, foi dirigido à literatura, à escrita que é chamada de literária”.

¹⁵ Evando Nascimento dedica um extenso livro ao assunto: *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Rodolphe Gasché intitula “Literature or philosophy” uma das seções de seu livro *The tain of the mirror*, no qual discute o trabalho de Derrida. Paula Glenadel reúne no livro *Escritas pensantes: trajetos entre literatura e filosofia* três ensaios focados em Derrida. Christopher Norris, em *Derrida*, também dedica um capítulo ao tema “Philosophy/Literature”.

pertinência e responsabilidade para com o rigor filosófico. Como observa Charles Ramond, Derrida “foi universalmente admirado (ou detestado, pouco importa), entre outras coisas, pela *forma* que soube renovar na escrita da filosofia” (2015, p. 2004). Embora haja leitores extremamente elogiosos à habilidade de Derrida em formular seu pensamento de um modo que se poderia chamar de “poético”, em provocar acontecimentos à língua francesa, há também severas críticas a sua fidelidade insuficiente à tradição filosófica, acusando-o de entreter-se em jogos de palavras sem sentido e não apresentar argumentos coerentes. Como observa Carla Rodrigues, “Uma das muitas críticas a Derrida é que ele não faz filosofia – até por ser, como Nietzsche, um pensador que recusou sistemas filosóficos -, mas literatura, além de seus trabalhos serem apenas leituras de outros textos” (RODRIGUES, 2013, p. 148).

...

Em alguns trabalhos, Derrida parece até brincar com esse tipo de comentário. Uma voz em *O monolinguismo do outro* ameaça: “não sois um filósofo sério! Se insistirdes, colocar-vos-ão num departamento de retórica ou de literatura” (2016, p. 28).¹⁶

...

Não é difícil rebater as críticas extremas, como as apresentadas pelos signatários da carta enviada à Universidade de Cambridge em 1992, quando esta discutia a concessão de um título *honoris causa* a Derrida, que o acusam de tornar a filosofia francesa um objeto de ridículo. Mas discutir com demora as alegações de que não há argumentos coerentes nos seus textos poderia ser um exercício simplificador, aproveitando a existência da polêmica para defender um ponto de vista fácil. Parece mais interessante tentar entender, partindo da expressão de Ramond, o que significa ter renovado a *forma* da escrita da filosofia, e por que esse gesto provocaria afetos tão acirrados.

...

Para Mónica Cragolini, Derrida elabora exercícios de escritura que

abarcam temáticas a veces un tanto extrañas a la filosofía en el sentido tradicional-académico de la misma: no sólo porque Derrida se demore en ámbitos como la pintura, la arquitectura, el psicoanálisis, la poesía; sino

¹⁶ Sobre a seriedade, ou falta dela, pode-se pensar no estereótipo de trabalho sério, em oposição ao jogo ou à brincadeira. Pode-se pensar também, talvez, no gozo que Derrida associa à desconstrução na entrevista a Derek Attridge, ao dizer: “Sempre que há ‘gozo’ [*juissance*] (mas o ‘há’ [*il y a*] desse acontecimento é, em si, extremamente enigmático), há ‘desconstrução’. Desconstrução efetiva. A desconstrução talvez tenha como efeito, senão como missão, liberar gozo proibido. É a esse respeito que se deve tomar partido. Talvez seja esse gozo o que mais irrita os adversários notórios da ‘desconstrução’” (DERRIDA, 2014, p. 84-85). Nesse trecho, parece estranha a sugestão de causalidade que aparece em “Sempre que há ‘gozo’ [...] há ‘desconstrução’”, como se a segunda fosse garantida pelo primeiro - embora depois seja dito que o gozo é o efeito da desconstrução. A discussão a respeito será retomada posteriormente.

también porque el estilo de su obra genera una cierta desazón, si se intenta enmarcar a dicha obra –de acuerdo a una teoría de los géneros literarios que los piensa como sectores diferenciados y con sus propias reglas– en algún género en particular. Se podría decir que su escritura se halla siempre en el límite mismo del discurso filosófico. (2012, p. 11)¹⁷

Note-se que não se trata de situar Derrida fora da filosofia, mas em seus limites, inserindo-lhe estranhezas - na temática e no estilo. Mónica Cragnolini se refere à desconstrução derridiana como **um pensamento do nem/nem**, que “asusta, ya que nos ubica en ese lugar (no-lugar) indiscernible, identificable, del ‘entre’” (2012, p.127). Segundo a autora, há “pensamientos que ‘tiemblan’: oscilando y no decidiéndose, se mantienen en una zona extraña, indiscernible, indeterminable, inaferrable, inapropiable” (2012, p.121), e o de Derrida seria um exemplo desse tipo de pensar.

...

Retomando *Essa estranha instituição*: Derrida menciona mais de uma vez ao longo da entrevista o seu “sonho com uma escritura que não seria nem filosofia, nem literatura, nem mesmo contaminada por uma nem por outra, ainda que mantendo [...] a memória da literatura e da filosofia” (2014, p. 116). Trechos como esse descrevem uma tentativa de habitar um espaço de indeterminação, além ou às margens das categorias previamente dadas - mas preservando-as na forma talvez espectral de uma memória. Seria, talvez, “uma escritura que, sem ser propriamente filosófica nem propriamente literária, busca a errância, o alhures” (EYBEN, 2020, p. 89)

Embora na data de realização da entrevista, em 1989, Derrida já tivesse publicado algumas de suas obras cujo pertencimento à categoria filosofia é mais conturbado - como *Glas* (1974) ou *La carte Postale* (1980) – ele ainda se refere a essa escritura que buscava como um sonho. Um sonho datado – seguindo a narrativa autobiográfica construída ao longo da entrevista - de sua adolescência, de sua hesitação adolescente.¹⁸

¹⁷ Tradução livre: “abarcam temáticas às vezes um tanto estranhas à filosofia no sentido tradicional-acadêmico desta: não só porque Derrida se demore em âmbitos como a pintura, a arquitetura, a psicanálise, a poesia, mas também porque o estilo de sua obra gera uma certa desrazão, se se tenta marcar a dita obra - de acordo com uma teoria dos gêneros literários que os pensa como setores diferenciados e com suas próprias regras - em algum gênero em particular. Poder-se-ia dizer que sua escrita se faz sempre no limite mesmo do discurso filosófico”.

¹⁸ Ao atribuir a um sonho adolescente sua hesitação, seu desejo por uma forma de escrita *outra*, uma escritura por vir, sempre por vir, no sentido algo messiânico que parece atribuir ao termo, Derrida parece marcar um distanciamento entre essa perspectiva e sua visão de adulto, parece sugerir que se deve perdoar o que há de juvenil e utópico no relato. Entretanto, ao mesmo tempo em que reconhece certa fragilidade em seus desejos adolescentes, o autor indica que é acompanhado ou assombrado por essa busca juvenil ao longo de sua produção pelas décadas seguintes.

Talvez isso possa dialogar com o que descreve Rafael Haddock-Lobo quando declara sentir falta, “às vezes, da susceptibilidade ao prazer e à empolgação que nos permitimos ao ler Nietzsche na adolescência”, e se pergunta: “Será possível ainda o sangue de um filósofo, não apenas o de um adolescente, ferver com Nietzsche? Será possível que a filosofia *trema* ainda?” (2011, p. 160)

...

O sonho é um assunto importante no “Discurso de Frankfurt”, proferido em 2001 por ocasião do recebimento do prêmio Theodor W. Adorno, no qual Derrida abordou a relação do sonho com a filosofia e o pensamento.

Embora no discurso o ponto de entrada para o tema seja uma carta de Walter Benjamin a Gretel Adorno, aqui podemos deixar de lado o sonho de Benjamin para dedicar atenção às colocações de Derrida a respeito da possibilidade de que o onírico tenha espaço na filosofia, não somente como um tema, mas como prática. A abertura ao sonho será entendida como uma prática com consequências políticas – podendo-se nomear como sonho, por exemplo, ou pelo menos como marcadas pelo sonho, noções como a de hospitalidade incondicional ou democracia por vir.

Mas antes de chegar a isso, ainda introduzindo o tema, Derrida propõe, entre outras, as seguintes perguntas:

Um sonhador poderia, aliás, falar de seu sonho sem acordar? Poderia ele descrever o sonho em geral, analisá-lo de modo exato e mesmo empregar, com discernimento, a palavra “sonho” sem interromper e trair, sim, trair, o sono? (2002, n.p.)

A partir dessas interrogações, são oferecidas duas hipóteses:

Penso aqui em duas respostas. A do filósofo seria firmemente “não”: não se pode manter um discurso sério e responsável sobre o sonho, ninguém poderia sequer contar um sonho sem acordar. Esta resposta negativa, de que se poderiam dar milhares de exemplos, de Platão a Husserl, define talvez, creio eu, a essência da filosofia. Esse “não” liga a responsabilidade do filósofo ao imperativo racional da vigília, do eu soberano, da consciência vigilante. O que é a filosofia para o filósofo? O acordar e o despertar. Bem diferente, mas não menos responsável, seria talvez a resposta do poeta, do escritor ou do ensaísta, do músico, do pintor, do roteirista de teatro ou de cinema. E mesmo do psicanalista. Eles não diriam não; mas sim, talvez, às vezes. Aceitariam o acontecimento, sua excepcional singularidade: sim, talvez se possa, sem acordar, acreditar e confessar que se sonha; sim, às vezes, não é impossível dizer, dormindo, de olhos fechados ou arregalados, alguma coisa como uma verdade do sonho, e mesmo um sentido e uma razão do sonho que merece não se perder na noite do nada. (2002, n.p.)

Em seguida, Derrida declara diante de sua audiência o sonho de “saber falar-lhes [...] poeticamente, como poeta”. Entende-se que aqui falar poeticamente não implica exatamente mobilizar o verso, a metáfora, o ritmo, a rima, ou qualquer outra característica comumente atribuída à poesia, mas falar dizendo “sim, às vezes, não é impossível” para a possibilidade de um discurso (“sério e responsável”) sobre o sonho.

Por esse gesto de dizer “sim”, “talvez” ao sonho, considerando tal receptividade como uma prática filosófica, Derrida convoca a necessidade de “mesmo acordado, continuar velando pelo sonho”. O pensador afirma que

Dessa possibilidade do impossível, e do que deveria ser feito para tentar pensá-la de modo diferente, **pensar de modo diferente o pensamento**,¹⁹ numa incondicionalidade sem soberania indivisível, fora do que dominou nossa tradição metafísica, tento, à minha maneira, extrair algumas consequências éticas, jurídicas e políticas, quer se trate do tempo, do dom, da hospitalidade, do perdão, da decisão - ou da democracia por vir. (2002, n.p.)

O que fica indicado aqui é que todos esses termos – a hospitalidade (que deve ser incondicional), o perdão (só possível diante do imperdoável), a democracia (sempre ainda por vir, nunca já plenamente alcançada) – esses termos que impõem aporias, experiências hiperbólicas, seriam marcados ou atravessados pelo sonho, por certa inalcançabilidade. Afinal, repetindo Derrida, a “possibilidade do impossível só pode ser sonhada”.

...

A ideia formulada por Derrida de “pensar de modo diferente o pensamento” remete ao que diz Evando Nascimento em *Derrida e a literatura* ao usar o termo escritura (ou literatura) pensante, alegando que tal nome “não é para lhe conferir uma identidade, mas justamente para pensar um espaço-tempo intervalar, um lugar de trânsito *entre* literatura e filosofia” (2015, p.20).

Em outro momento do livro, Nascimento convoca uma hipótese elaborada por Derrida em *Points de suspension*: “talvez existam pensamentos mais pensantes do que esse pensamento que se chama filosofia” (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2015, p. 303). Que não se entenda o “mais pensantes” como uma inversão da hierarquia, mas como uma abertura a formas de pensamento que não se limitem ao que tradicionalmente se ajusta com facilidade à categoria “discurso filosófico”, uma abertura a estratégias de pensamento nem sempre aceitas dentro da tradição filosófica ocidental.

...

Em *O monolinguismo do outro*, para se referir a suas leituras de juventude, Derrida diz que

estava como que **arpoado pela literatura e pela filosofia francesas, por uma e por outra, por uma ou por outra**: flechas de metal ou de madeira, corpo penetrante de palavras invejáveis, temíveis, inacessíveis quando, no fundo, entravam em mim, frases que era preciso ao mesmo tempo apropriar, domesticar, *cortear*, quer dizer, amar inflamando, queimar (a acendalha não

¹⁹ Os negritos nas citações, sempre que ocorrerem ao longo do texto, são para dar destaque a alguns trechos.

está nunca longe), talvez destruir, em todo o caso marcar, transformar, talhar, entalhar, forjar, enxertar ao lume, fazer vir de outro modo, dito de outro modo, a si em si. (2016, p.83)

Em outros trechos do mesmo livro, ele menciona o sonho de “fazer *acontecer* alguma coisa” à língua francesa, “obrigando-a então a falar, ela-mesma, a língua, na sua língua, de outro modo” (2016, p. 84). Há algo complicado e sensível nessas passagens, uma sugestão de violência, um desejo de *domínio* sobre a língua: fazer acontecer algo a ela, obrigá-la – Derrida diz considerar a escrita, “entre outras coisas, um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua” (2016, p. 62). Contudo, a violência seria também sofrida, já que a filosofia e a literatura seriam como flechas, um corpo penetrante. A relação com as palavras é marcada por angústia, por medo (as palavras são *temíveis*).

Enfim, talvez o desejo de fazer algo acontecer à língua tenha relação com a busca pelo distúrbio na escrita filosófica. Afinal, Derrida diz acreditar que o *seu* francês teria uma “resistência *encarniçada* à tradução: em *todas* as línguas, incluindo um certo outro francês” (2016, p. 100), e assim se opõe a uma tradição que reivindica para a filosofia uma expressão o menos idiomática possível.

...

Mas o que se entende por literatura, o que é isso que se opõe aqui à filosofia? É difícil esboçar uma resposta sem o risco de distorcer ou limitar todos os sentidos que a palavra pode abranger. “A literatura jamais foi pura, jamais pôde se identificar plenamente a si mesma, abrindo-se por conseguinte permanentemente para a alteridade”, escreve Evando Nascimento (2015, p. 18). E conforme Carla Rodrigues, “Na literatura, não é possível pensar em termos de essência; não é possível falar da autoidentidade da coisa literária, da presença de um algo em si que seja completamente apreensível” (2013, p. 149).

Embora se possa remeter à obra de Platão para pensar uma oposição entre filosofia e poesia, que parece bastante similar à oposição mais recente entre filosofia e literatura, não é simples transitar da poesia grega à literatura moderna. Em *Demorar*, Derrida observa que, na Grécia Antiga, “não há ainda um projeto, uma instituição social, um direito, um conceito, nem mesmo uma palavra correspondente a esta que chamamos, *stricto sensu*, a literatura” (2015, p. 31-32). Em *Essa estranha instituição*, defende que o termo literatura é uma invenção recente, que se diferencia das *belles-lettres* e da poesia antiga. “Não me parece que a poesia grega ou latina, as obras discursivas não europeias pertençam à literatura *stricto sensu*”, afirma (2014, p. 57).

A literatura seria uma instituição histórica “que dá, *em princípio*, o poder de dizer tudo”, e que por isso se liga “ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia.” (2014, p. 51). Derrida ressalta que esse princípio “de ‘poder dizer tudo’, a garantia sociojurídica-política concedida ‘em princípio’ à literatura é algo que não fazia muito sentido, não o mesmo sentido, na cultura greco-latina e *a fortiori* em uma cultura não ocidental.” (2014, p. 57-58)

...

Mesmo ao confessar sua sedução adolescente pela promessa do direito a dizer tudo que encontrava na literatura, Derrida diz que esta “muito rapidamente se tornou a experiência de uma insatisfação ou de uma falta, de uma insuficiência”, pois “poderia haver uma inocência ou irresponsabilidade, até mesmo uma impotência, na literatura” (2014, p.55). Mais do que em *fazer* literatura, ele conta que seu desejo residia em investigá-la, pensar suas possibilidades; declara ter se interessado

tanto por uma forma de literatura que carregava uma questão *sobre* a literatura, quanto por um tipo filosófico de atividade que interrogava a relação entre fala e escrita. A filosofia também parecia mais política, digamos, mais apta a colocar politicamente a questão da literatura com a seriedade e a consequência políticas que ela exige. (2014, p. 55-56)

Diferentemente, por exemplo, de alguém como Roland Barthes, que em seus últimos anos de vida manifestou seu desejo de escrever um romance, gesto associado por ele a uma vida nova²⁰, Jacques Derrida não parece ter expressado publicamente desejo de fazer algo que fosse simplesmente classificável como literatura.²¹ Ainda na entrevista a Attridge, Derrida declara que na juventude

Estava interessado na possibilidade da ficção, na ficcionalidade, mas devo confessar que, lá no fundo, provavelmente eu nunca tenha tido grande prazer com a ficção, com a leitura dos romances, por exemplo, exceto o prazer de

²⁰ Sobre o *Vita Nova*, Paloma Vidal sugere, a partir de uma leitura de Claudia Pino, que talvez Barthes “não quisesse escrever um romance no sentido de terminar um romance, mas no sentido de estar escrevendo, de se manter na escrita, de poder continuar a escrever” (VIDAL, 2021, p. 56). O inacabamento seria um modo de prolongar a escrita, não chegar ao fim, preservar o desejo pela escrita enquanto tal, em movimento.

²¹ Explorando a comparação entre Derrida e Barthes, um ponto de aproximação entre os dois autores que pode ser interessante aqui é a recorrência de menções ao desejo por escrever. Há, tanto em trabalhos de Barthes como de Derrida, apesar das diferenças entre ambos, alusões a certo *desejo* pela escrita. Barthes diz que o que Proust - de quem se aproxima em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” - coloca em narrativa “não é a sua vida, é o seu *desejo de escrever*” (2004, p. 355). Escrever é algo que se deseja, que *ainda* se deseja fazer, uma tarefa difícil, um sonho ainda irrealizado, por vezes lançado ao futuro - apesar das décadas de carreira e diversas publicações acumuladas. Há algo que permanece como desejo e sonho.

analisar o jogo da escritura, ou então, o de certos movimentos inocentes da identificação. Gosto de certa prática da ficção, a intrusão de um simulacro eficiente ou de um distúrbio na escrita filosófica, por exemplo, mas contar ou inventar histórias é algo que, no fundo (ou antes, na superfície!), não me interessa particularmente. Estou bastante consciente de que isso envolve um imenso desejo proibido, uma necessidade irreprimível - mas proibida, inibida, reprimida - de contar e de ouvir histórias (2014, p. 56)²²

Apesar dessa ambivalência, dessa confissão de um desejo contido – seu desinteresse pela prática da ficção estaria “no fundo (ou antes, na superfície!)” –, segundo esse relato, o que parece claro é que Derrida se interessa e se deixa assombrar por perguntas como: o que é a literatura, o que pode a literatura, que tipo de experiência é mais possível nela do que na filosofia, e que tipo é mais possível na filosofia?

...

Essas questões lembram as que Marília Garcia coloca em “o poema no tubo de ensaio”, quando se propõe a testar os limites da possibilidade de elaborar reflexões teóricas (ou *pensamento*) em um poema. Em que ponto se romperia o limite do gênero, quando passaria a ser necessário chamar o texto de ensaio e não mais de poema?

Além disso, como é habitar as fronteiras ou limites de uma categoria? Trata-se, às vezes, de um gesto consciente e deliberado, mas também é importante lembrar que as categorias podem ser impostas - que nem sempre há opção por ocupar tal lugar.

No caso de Jacques Derrida e Marília Garcia, há escolha? Parece que sim, ao menos em algumas de suas publicações, a opção pela discussão sobre as dificuldades de classificação evidencia a consciência das expectativas com as quais os textos se debatem. No entanto, cabe enfatizar que os rótulos classificatórios nem sempre são decididos ou mesmo aceitos por quem escreve. Pode haver uma participação do autor na decisão por um ou outro termo em uma ficha catalográfica no momento de publicação, mas isso significa pouco e não impede que decisões diversas possam ser tomadas a posteriori.

²² Entre o que se pode comentar a partir destas linhas, há o fundo, em oposição à superfície, e há o prazer. A associação entre leituras adolescentes e prazer também aparece em Barthes, em *A preparação do romance*, quando diz: “naquele Tempo de leitura, e de leitura jubilatória, que é a Adolescência leitora” (2005b, p. 13). Porém, logo ele complementa que “também ao longo de uma Vida de Escritor” há desejo, e “*Escrever* se apresenta como uma Esperança” (ibid., p. 14).

1, 2, 3 testando

O conjunto de textos “o poema no tubo de ensaio”, parte de *Parque das ruínas* (2018), foi publicado em uma versão anterior na coletânea *Sobre poesia: outras vozes*, organizada por Celia Pedrosa e Ida Alves em 2016. O livro reúne colaborações de nove autores e divide-se em duas seções, uma de “ensaios” e uma de “poemas” (assim nomeadas no sumário).

Na apresentação da coletânea, as organizadoras observam, em comentário geral aos textos reunidos no livro, a radicalização do hibridismo, “o retorno na diferença” de noções como “a de *poema em prosa* e a de *prosa poética*”, o que “implica não só uma expansão dos limites, mas também uma crise que faz com que tanto poesia quanto crítica funcionem justamente pela hesitação quanto a sua forma e lugar” (2016, p. 7).

...

“o poema no tubo de ensaio” de Marília Garcia é publicado nessa coletânea na categoria “ensaios”.²³ Tal inserção do texto permite nomeá-lo como um ensaio em versos, ou ensaio poético, embora também se possa cogitar chamá-lo de poema ensaístico – termo a que convida (e até pressiona) sua posterior publicação no livro *Parque das ruínas*, editado e catalogado como um livro de poemas.

...

Aqui será discutido e citado o texto publicado em *Parque das ruínas*, com eventuais remissões à versão presente em *Sobre poesia: outras vozes*. Na coletânea, o texto se organiza em fragmentos numerados de 1 a 14. No livro editado pela Luna Parque, alguns deles foram mesclados, e são apresentados nove fragmentos, intitulados, na ordem em que aparecem: “[1, 2, 3 testando]”, “[testar o mundo]”, “[testar a memória]”, “[testar a vista]”, “[testar os resistores]”. “[testar a solidão]”, “[testar a etiqueta]”, “[testar o espaço]”, “[testar a poesia]”.

Percebe-se que o primeiro fragmento, cujo título escapa ao paralelismo marcado pelo verbo no infinitivo que se repete nos seguintes, parece funcionar como um prólogo, um disparador. O teste teve início, mas por enquanto não há um objeto especificado (o mundo, a memória...); o que está sendo anunciado é um procedimento geral.²⁴ A expressão “1, 2, 3” é algo que se diz ao dar a largada em um jogo, ao testar um equipamento de som, ao dar início a um processo qualquer – 1, 2, 3 e... já, valendo, começamos.

...

²³ Na seção “poemas”, o texto de Garcia é “plano b” (versão modificada do poema com o mesmo título publicado em *Câmera Lenta*).

²⁴ Ou talvez seja a própria ideia de *teste* que está sendo testada, experimentada, posta à prova.

O que começa então, dando início ao exercício de *teste*²⁵, é um relato sobre o contexto da escrita – como ocorre com frequência nas obras de Marília Garcia:

quando comecei a escrever esse texto
 para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
 eu queria falar de um poema do escritor americano
 charles bernstein o poema era um teste
 chamado ‘um teste de poesia’
 eu queria começar falando
 daquele teste mas acabei sendo levada a falar de
outro teste
 (GARCIA, 2018, p. 59)

Estes primeiros versos antecipam “[testar a poesia]”, o fragmento final do conjunto que retomará o poema de Bernstein²⁶, mas já anunciam que haverá alguma demora no percurso até lá, que *outro teste* está também acontecendo.

Então, em seguida o texto menciona alguns tipos de teste. Primeiro, laboratoriais: a chegada ao Brasil de um homem com suspeita de contaminação por ebola em meio ao surto

²⁵ Como sugere Rayi Teixeira: “Existe um neologismo simples e talvez até, aparentemente, impensado no “testar” de Marília, verbo com o qual inicia quase todos os tópicos de seu ensaio. “Testar” modificado como uma verbalização (outra) de um nome importante para o seu ensaio: o “texto”. Testar o mundo: transformá-lo em texto. Testar a vista, testar a etiqueta, os resistores, o poema...” (TEIXEIRA, 2020, p. 109).

²⁶ O poema de Bernstein é lido em uma performance. Ele liga um cronômetro antes de começar a ler - portanto, “ele usa uma restrição de tempo para a leitura: 60 segundos” (GARCIA, 2018, p.79). O poema, conforme a tradução de Marília Garcia (e com os colchetes inseridos por ela), é o seguinte:

“O que faz um poema ser um poema?”

Não é a rima das palavras ao fim do verso
 Não é a estrutura
 Não é a solidão
 Não é o espaço
 Não é o céu
 Não é o amor
 Não é a luminosidade
 Não é o sentimento
 Não é a metrificação
 Não é o lugar
 Não é a intenção
 Não é o desejo
 Não é o tempo
 Não é a esperança
 Não é o tema escolhido
 Não é a morte
 Não é o nascimento
 Não é a paisagem
 Não é a palavra
 Não é o que há entre as palavras
 Não é a metrificação
 Não é a...

[nesse momento o cronômetro apita
 indicando os 60 segundos e ele diz]:

it’s the timing” (GARCIA, 2018, p. 79-80)

português. A complicação ética que poderia se originar da situação é resolvida pelo fato de que o poema narra e discute esses acontecimentos:

eu escrevo este poema
em francês
porque eu quero escrever
literalmente
eu pedi a uma amiga minha
a érica zingano
para traduzir o poema em port.
nós fizemos um acordo:
é um poema literal
e será uma tradução *literal-*
mente literal
assim
a gente atravessa juntas
toda essa história
(GARCIA, 2016a, p.12-13)

O experimento é analisado como um deslocamento nas noções de *tradução* e *original*.
No poema, Marília se interroga:

será que se eu escrever em francês
que não é a minha língua
e publicar em português
que é a minha língua
a tradução do poema para o português
pode ser lida como um original?
(GARCIA, 2016a, p. 25)

A seguir, o questionamento é ampliado:

será que se eu publicasse em português
que é a minha língua
poderia escrever ‘uma origem para a frente’?
isso é
seria possível deslocar
a ideia de origem para outro ponto?
(GARCIA, 2016a, p. 26)

A ideia de deslocar a origem nos permite retornar ao sonho em “[1, 2, 3 testando]”, no qual a escrita é uma tradução, pois é um movimento semelhante que acontece nos dois textos. Se escrever já é traduzir, desmorona a noção de que haveria uma linearidade ou cronologia simples entre as duas etapas.²⁷

²⁷ Outro aspecto interessante de *Paris não tem centro* é o exercício de escrever levando em conta as dificuldades de uma língua estrangeira. Como diz Marília Garcia em uma entrevista ao jornal *Tribuna de Minas* em 2018: “escrevi o poema em francês e pedi a uma amiga para traduzi-lo para o português. Eu sei francês, mas não a ponto de escrever, então foi uma experiência de escrita interessante, pois eu não tinha controle completo do que

Além disso, no relato do sonho não é dito qual deveria ser o assunto do texto, o objeto de investigação. Parece que não importa – ou que a própria escrita é simultaneamente a ferramenta de pesquisa e o tópico a ser estudado. É como se “escrever experimentando” e “descobrir algo escrevendo” fossem procedimentos a serem aplicados, replicados, independentemente do tema abordado no texto.

...

Continuando: após narrar o sonho, “[1, 2,3 testando]” cita o livro *Test Drive*, de Avital Ronell, no qual é dito que “o teste possui uma estrutura de / ‘pesquisa incessante’”,

‘talvez uma modalidade de ser o teste esquadrinha as paredes da experiência medindo sondando para assim determinar o ‘o que é?’ do mundo vivido’
ou seja testa-se o mundo para se fazer as perguntas mais simples que existem:
‘o que é isso?’ ‘para que serve?’ ‘funciona?’
(GARCIA, 2018, p. 63)

O trecho citado do livro de Ronell convoca a pergunta ontológica: “o que é?”. O teste, como o ensaio, buscaria determinar o “o que é?” do mundo, descobrir o que são e para que servem as coisas. Como é isso o que o conjunto de poemas de Garcia faz, ao interrogar não só o ensaio e a poesia, mas a própria noção de teste e outros temas que vão surgindo no decorrer dos textos, a citação de Ronell serve como anúncio do procedimento que o texto seguirá.²⁸

Em seguida, o texto termina retomando o sonho:

no sonho que descrevi eu fazia um teste
não importava tanto o resultado mas sim testar
[...]
no sonho que descrevi no qual tinha que refazer o texto
as regras para o teste não estavam dadas de antemão:
era preciso ensaiar.
(GARCIA, 2018, p. 63)

A demanda por *ensaiar* parece sugerir que é preciso também inventar as regras, os parâmetros. Ao colocar o poema no tubo de ensaio, o texto de Garcia coloca ao próprio texto (e, ao mesmo tempo, a muitas outras coisas) interrogações que, para Avital Ronell, seriam “as perguntas mais simples que existem: ‘o que é isso?’ ‘para que serve?’ ‘funciona?’”

estava fazendo. Acho que foi um modo de escrever ‘contra a poesia’, de ‘limpar a couraça do poema’ e encontrar outras maneiras de dizer, pois precisava escrever sem muitos recursos linguísticos”.

Disponível em:
<https://tribunademinas.com.br/especiais/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-um-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>.

²⁸ Uma formulação de Ronell em *Test drive* que Marília Garcia não cita é o vínculo entre o teste e a tortura (RONELL, 2005, p. 5).

...

Em “o poema no tubo de ensaio”, a interrogação “o que é...?” soa menos opressora do que convidativa, enquanto “Che cos’è la poesia?” parece debater-se contra a pergunta. Nos poemas de Marília Garcia, parece que perguntar “o que é isso?” se aproxima mais de um convite a investigar do que de uma exigência de definição.

No entanto, o convite (a *ensaiar*, testar) é aceito pelo texto de Garcia só após o reconhecimento dos perigos que rondam: a invasão do corpo, o absurdo da falta de clareza nos critérios de avaliação, a exclusão do outro no patrulhamento de fronteiras como uma consequência violenta do teste. Assim, o sentido do procedimento do teste – da pergunta “o que é?” – oscila: há o gesto de curiosidade, mas também há o risco de cometer violência.

che cos'è la poesia?

“Che cos'è la poesia?” mobiliza muitos termos recorrentes na obra de Jacques Derrida: sacrifício, tradução, segredo, acontecimento, assinatura. Enroscando-se neles, aparece um *hérisson* que se arrisca na travessia de uma estrada entre línguas. Essa travessia, quer dizer, a questão da traduzibilidade, juntamente com a análise da interrogação “o que é...?” (ou “que coisa é...?”), é um elemento importante do texto – e, além disso, esses dois temas são os que mais explicitamente convidam a um diálogo entre “Che cos'è la poesia?” e “o poema no tubo de ensaio” de Marília Garcia.

...

Para começar, o título: a interrogação em italiano que foi colocada a Jacques Derrida pela revista *Poesia* em 1988. O texto escrito (em francês, sendo traduzido por Maurizio Ferraris para a publicação) como resposta preserva a pergunta em língua estrangeira em seu título – e este é mantido em italiano em todas as traduções consultadas, ao português, ao espanhol e ao inglês, assim como na versão francesa publicada em *Points de suspension*.

É possível, apesar da importância de preservar a intraduzibilidade e do fato de que o texto demanda mobilizar mais de uma língua, arriscar ao menos duas traduções ao português para a pergunta.

A mais comum é “o que é a poesia?”. Essa tradução faz lembrar que “o que é?” é a questão instauradora da filosofia (DERRIDA, 2017, p.22), e sugere que a demanda feita a Derrida pela revista (definir a poesia) seria *filosofar* a respeito. Seria então sob a lei da filosofia, como filósofo, que Derrida escreveria. Contudo, para Timothy Clark o texto performa a impossibilidade de responder à questão que o motiva (CLARK, 1993, p.43). Segundo Clark, o interesse, a inicial dificuldade e a intraduzibilidade do texto de Derrida residem em sua quebra com a linguagem filosófica: o texto performa a poesia, é poético, um poema em prosa, e assim literário e crítico simultaneamente (1993, p. 45-6).

Em sua introdução à coletânea *Acts of Literature*, Derek Attridge observa que “O que é a literatura?” é uma questão filosófica, não literária, mas defende que a palavra “literatura” teria o poder de desestabilizar a pergunta “O que é...?”, com suas assunções a respeito de essência, identidade e verdade (1992, p.2). Pode ser que se trate disso, que a pergunta “che cos'è...?” seja desestabilizada pela poesia.²⁹

²⁹ Derrida conclui “Che cos'è la poesia?” indicando que a pergunta “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” (2001, p. 116). Como se dissesse, com Maurice Blanchot (2001, p. 43), que “a resposta é a desgraça da questão”, que uma resposta talvez seja menos interessante do que a permanência da pergunta.

A respeito dessa relação incerta com a pergunta “o que é?”, Danielle Magalhães observa que em “Che cos’è la poesia?” Derrida se coloca como

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 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. (MAGALHÃES, 2020, p. 89)

Isto é, não se trataria de responder à pergunta poeticamente *em vez de* filosoficamente, mas de estabelecer intercâmbios entre os dois modos, nem exatamente um nem outro.³⁰ Um gesto que talvez possa ser descrito como um questionamento do *ter lugar*, do pertencimento exclusivo a um lugar.

A outra opção de tradução, sugerida por Danielle Magalhães, é “que coisa é a poesia?”. Convocando uma ênfase na cotidiana e vaga palavra *coisa*, Magalhães destaca a indeterminação desse nome não só como favorável em uma tradução do título mas também como uma classificação possível para o texto. “Che cos’è la poesia?” seria, então, talvez poema, relato, fábula... ou simplesmente uma *coisa*:

se fôssemos traduzir literalmente, teríamos ‘Que coisa é a poesia?’ o que me cai bem. Sai-se da substância e se vai 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, ensaio, prosa filosófica, enumerações, ou nada disso: talvez ele seja mesmo uma ‘coisa’, aquilo que escapa à representação. (MAGALHÃES, 2020, p. 87)

Assim, passamos da tradução do título à dúvida sobre o gênero textual que melhor descreveria o texto. Nos dois casos, uma vantagem da opção pelo substantivo abstrato *coisa* é sua extrema flexibilidade. Uma *coisa* pode ser confusa, incerta, um pouco fábula, um pouco prosa filosófica, um pouco delírio. *Coisa* pode ser um bom modo de nomear o que é indeterminado e híbrido.

Contudo, vale observar que a indeterminação e a hibridez também são características do ensaio. Seria possível indagar então se o texto-coisa de Derrida não seria melhor descrito como ensaio, aproveitando a flexibilidade associada a esse gênero.³¹

³⁰ Como no “Discurso de Frankfurt”, quando Derrida descreve ao público presente o sonho de saber falar “poeticamente, como poeta”.

³¹ A noção de que o ensaio é um gênero que se caracteriza pela hibridez e a sugestão de que o ensaio seria *o mais* híbrido dos gêneros discursivos são convidativas - mas fixar a identidade do texto como ensaio anularia a

...

Também é possível indagar se o texto *responde* à pergunta que lhe foi colocada.

Derrida diz algumas coisas a respeito do gênero discursivo “questão” em “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”. Por um lado, afirma, há na formulação de uma pergunta (como em qualquer endereçamento) um gesto de acolhida ao interlocutor, um certo *sim* ao outro. Um “‘sim’ antes da questão, de um ‘antes’ que não é lógico ou cronológico”, “um ‘sim à’, um ‘sim’ ao outro que não é talvez sem relação a um ‘sim’ ao acontecimento” (2012, p.233). No entanto, ele observa também que “há sempre quando uma questão se dirige a alguém, [...] o risco de que a resposta esteja já insinuada na forma mesma da questão. Há uma violência nesse sentido da questão, uma vez que ela se impõe antecipadamente, que ela pré-impõe uma resposta possível” (2012, p.234). É assim, entre o convite hospitaleiro e o risco de violência, que a pergunta parece ser recebida.

Não se pode deixar de reconhecer que Derrida responde, que aceita o tema proposto, que esboça uma caracterização da poesia. Porém, começa observando que para responder é preciso saber renunciar ao saber, e saber disso sem esquecer que ocorre um sacrifício, na travessia de uma estrada:

Para responder a uma tal questão - *em duas palavras, não é?* - pede-se que você saiba renunciar ao saber. 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. (DERRIDA, 2001, p.113)

Por enquanto, ainda nas linhas iniciais do texto, não há pista sobre qual seria a estrada³², sobre o porquê do sacrifício, mas dois parágrafos depois já aparecerá “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*.” (2001, p.113) Esse estranho ouriço (*istrice, hérisson*) que se arrisca na travessia de uma estrada entre línguas representa, metaforiza, dá corpo à palavra, ou ao gênero discursivo, poema.

O motivo da escolha por esse pequeno e espinhoso representante para a poesia não é muito claro. Em *O animal que logo sou*, Derrida informa que se trataria de “um bebê ouriço”, e remete aos ouriços usados como bolas no estranho jogo de croqué que acontece em *Alice no*

oscilação e a indeterminação. Parece que há o risco de tentar resolver a estranheza do texto ao categorizá-lo, ainda que a categoria escolhida seja ampla.

³² Sobre esse termo, pode-se anotar que, em outro texto, Derrida diferencia “estrada” da abertura de um caminho pela *repetição*: a estrada, diz, “é a repetição, o retorno, a reversibilidade, a iterabilidade, a iteração possível de um itinerário.” (2016, p. 106) Uma estrada seria, então, um caminho que já foi percorrido antes, um caminho em geral mapeado.

país das maravilhas, propondo que o “ouriço de *O que é a poesia?* [...] respondia também, à sua maneira, ao chamado do ouriço de Alice” (2002, p.22-23). Além disso, em outro momento do livro, faz perceber que seu sobrenome está parcialmente inscrito no nome *hérisson*: “O ouriço de *O que é a poesia?* leva nos seus espinhos, entre outras coisas, e nessa carta na primeira pessoa, a herança de um pedaço do meu sobrenome” (2002, p.67-68).³³ Este pedaço, note-se, é de apenas duas letras (*hérisson*, Derrida), e é difícil entender a importância do fato. (Talvez, no momento dessa escrita, Jacques se entretinha buscando localizar mínimas ressonâncias que lhe permitam ler seu nome em outra palavra, inscrevendo-o dentro dela?)

Em outro texto, “Istrice 2: Ick bünn all hier”, uma entrevista a Maurizio Ferraris que se dedica, em grande parte, a uma análise de “Che cos’è la poesia?”, Derrida aborda de forma mais explícita muitas das referências presentes nesse texto. Menciona o ouriço de Heidegger, o de Grimm, o de Schlegel. Ao remeter a Schlegel, que no fragmento 206 do *Athenäum* compara o fragmento, como forma de escrita, a um *Igel* (que pode ser traduzido como ouriço ou porco-espinho), convoca o Romantismo de Iena, a experimentação com o fragmento como forma de escrita, e o debate promovido pelo grupo a respeito dos papéis da filosofia e da literatura.

Por tudo isso, é um ser singular, estranho, de origem desconhecida – como o Odradek de Kafka, poderíamos dizer, talvez³⁴ - a criatura a que Derrida atribui a tarefa de portar a poesia, de carregá-la ao longo de seu texto. “Não a fênix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra. Nem sublime nem incorpóreo, angélico talvez, temporariamente” (2001, p.115).

O *hérisson* é incumbido de uma travessia que Derrida apresenta como inevitável: a travessia entre línguas, a tradução, “tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada” (2001, p. 114). A missão é arriscada, mas o pequeno animal não parece poder evitá-la. “Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente)” (2001, p. 115).

...

³³ Em francês: "Le hérisson de « Qu'est-ce que la poésie? » emporte dans ses poils, entre autres choses, et dans cette lettre à la première personne, l'héritage d'un morceau de mon nom." (DERRIDA, 2006, p. 59)

³⁴ Uma nota ao final de “Che cos’è la poesia?” informa que a revista *Poesia* “inicia cada um de seus números com a tentativa ou o simulacro de uma resposta, em algumas linhas, para a questão *che cos’è la poesia?* Ela é feita a alguém vivo, a resposta à questão *che cos’era la poesia?* estando a cargo de um morto, nesse caso a *Odradek* de Kafka.”

Além de inserir em cena seu *hérisson*, que percorre todo o texto, Derrida apresenta dois axiomas que se enrolam: *a economia da memória e o coração*. Por um lado, demanda-se concisão e elipse, dizendo que “um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja sua extensão objetiva ou aparente” (2001, p. 113). Por outro, é enfatizada a importância do “aprender de cor”, *apprendre par coeur*. Caso se quisesse sintetizar apressadamente a definição de poesia proposta pelo texto, deixando escapar muito, esses dois axiomas, formulados com concisão e alguma clareza, serviriam.

...

Essa tentativa de síntese, previsivelmente talvez, fica longe de ser conclusiva. Fica-se aqui com a expectativa de que, ao longo dos próximos fragmentos, os ecos das hipóteses e interrogações formuladas reverberem e que se possa, quem sabe, retomá-las posteriormente, já atravessadas por diálogos com outras leituras.

Também como anúncio do que fica pendente de retomada, caberia tentar pensar se a noção de poesia proposta em “Che cos’è la poesia?” seria interessante em diálogo com textos de Marília Garcia – que talvez aposte em outros elementos como mais relevantes na busca por descrever a poesia. Em que os elementos que os textos de Garcia convidam a considerar em seus testes da poesia se aproximam ou se distanciam desses elementos em que Derrida coloca ênfase – o sacrifício, o acidente, a tradução, o segredo?

phármakon: a filosofia se escreve

Hélène Cixous se refere a Derrida como um “coreografilósofo” capaz de fazer o texto dançar, com quem a poesia teria começado a galopar a filosofia – “with Jacques Derrida poetry began to gallop philosophy” (CIXOUS, 2008, p.169). Essa expressão, impactante, é arriscada porque hierarquiza: é a poesia que se destaca, assume a liderança, galopa a filosofia.³⁵

Evando Nascimento, abordando o mesmo tema, adota um ponto de vista mais crítico, realçando não as vantagens, mas as complicações do entrelaçamento entre filosofia e literatura (ou, retomando a formulação de Cixous, da poetização ou literalização da filosofia). Para Nascimento, aquilo que no texto de Derrida “se pode chamar de estilo, muito além de um ornato que se acrescentasse aos enunciados, faz-se pela *tensão* entre a escrita literária e o ensaio filosófico” (2015, p. 42). E, em outro texto, Nascimento alerta sobre a necessidade de “evitar fazer-se dos textos de Derrida um monumento, e sobretudo não mitologizá-los como uma espécie de monumento filosófico, e até mesmo literário ou poético” (2004, p. 34).

...

Um dos aspectos desse risco de mitologizar que Nascimento menciona pode ser tornar a “incompreensibilidade” um elogio, uma maneira de destacar Derrida do restante da tradição filosófica. É uma recorrência na crítica apontar a dificuldade em explicar, parafrasear ou mesmo entender Derrida. No prefácio a *Compreender Derrida*³⁶, Julian Wolfreys escreve: “Não podemos ler Derrida tematicamente. Eu não pretendo escrever um livro assim. É impossível” (2012, p.9). Sarah Kofman, em *Lectures de Derrida*, sugere que escrever sobre Derrida é uma missão audaciosa, que sobre ele não é o caso de se escrever uma tese (1984, p. 15). Em um depoimento publicado em *L’Autre Journal* em 1986, a historiadora de arte Catherine David diz que ler Derrida não é uma leitura ordinária, que se possa simplesmente interpretar e entender. Em vez disso, sugere que “convém lê-lo como num sonho, sem manual de instruções, com saltos, quedas, brancos, questões em aberto” (apud PEETERS, 2013, p.370).

Nesses exemplos, aparecem variações do gesto de declarar como não suficientemente inteligível, decifrável, parafraseável, o autor sobre o qual se escreve. Importante observar,

³⁵ Em outro texto, Cixous opõe não filosofia e poesia mas escrita e escuta - Jacques Derrida seria o poeta que faz a escrita e a escuta parearem para dançar (CIXOUS, 2004, p. VII).

³⁶ O título em inglês da publicação é *Derrida: a guide for the perplexed*, o que parece mais interessante do que *Compreender Derrida*. O subtítulo constitui uma coleção, indicando que, para a editora Bloomsbury Academic, é tão aceitável que um leitor se sinta perplexo diante de Derrida como diante de Deleuze, Heidegger, Aristóteles e outros. Na tradução brasileira, é apagada a menção à perplexidade.

porém, que além do risco da mitologização existe também o risco oposto: o de resistir às aporias, simplificá-las, minimizar o impacto daquilo que se pode chamar de tom ou estilo.

Em *O monolinguismo do outro*, em meio a um trecho que descreve seu vínculo apaixonado e conflituoso à língua francesa, Derrida escreve:

Se sempre tremi diante do que poderia dizer, foi por causa do tom, no fundo, e não do fundo. E o que, obscuramente, como que a contra vontade, procuro imprimir, dando-o ou emprestando-o aos outros, é talvez um tom. Tudo se íntima [*met en demeure*] a uma entoação. (2016, p. 80)

A questão do tom tem bastante importância ao longo da obra de Derrida e em sua recepção. Nicholas Royle propõe que a desconstrução talvez se distinga pelo tom, “in terms of a certain tone, or in terms of an attentiveness to a certain tone” (2003, p. 37).³⁷ Essa atenção ao tom dialoga com o que diz Paula Glenadel, em “Ressurgência barroca: estilo e tradução cultural em Jacques Derrida”:

Seria impossível trabalhar com o pensamento de Jacques Derrida sem observar em relação a ele o que se poderia chamar de ‘estilo’ ou de ‘tom’, sem uma escuta da linguagem além ou aquém de suas proposições teóricas. Derrida classifica-se ou é classificado como filósofo, e se diz que ele ‘tem estilo’, o que evidentemente é levado em consideração em sua escrita. Isso equivale a dizer que algo do estético se acopla nos seus textos ao desenvolvimento propriamente filosófico do pensamento” (GLENADEL, 2019, p. 27)

Estilo, tom, forma, são alguns dos termos difíceis que aparecem na discussão da escrita derridiana.³⁸ Nenhum deles é simples de definir. Glenadel explica que estilo seria “o que marca, o que singulariza, o que impede a assimilação aos padrões conhecidos, o que destoa no repertório das invenções, pode ser visto como defeito ou **monstruosidade**, bizarrria ou bizantinismo antidemocrático” (2019, p. 29).³⁹

...

³⁷ Tradução livre: em termos de um certo tom, ou em termos de uma atenção a um certo tom.

³⁸ Davi Andrade Pimentel, em uma resenha do livro *Pensar em não ver*, diz que o “tom é o modo pelo qual o escritor convida o leitor a participar de seu texto. O tom, por assim dizer, é um chamado que [...] ganha o contorno da palavra *vem*” (2015, p. 181).

³⁹ A possibilidade da monstruosidade assombra, como um nome possível para a hibridez, para a indefinição. Em *Derrida e o labirinto de inscrições*, Rafael Haddock-Lobo escreve que “é bem difícil encontrar uma porta para se entrar nesse labirinto estranho e assimétrico - e tido por muitos como impenetrável - que se chama desconstrução” (2008, p.11). Poucas páginas depois, retomando a metáfora, Haddock-Lobo propõe, como esboço de método de leitura, que “é mister entrar-se no labirinto e seguir o movimento mesmo destas infinitas inscrições, sem pretender daí sair, resolver tais inscrições, decifrá-las ou mesmo analisá-las ou compreendê-las. É preciso que se co-habite com a monstruosidade de labirinto” (2008, p. 14). Na convocação a coabitar a monstruosidade do labirinto, há a demanda por aprender a conviver com o monstruoso, com a estranheza, com o labiríntico.

Quando Glenadel diz que “algo do estético se acopla nos seus textos ao desenvolvimento propriamente filosófico do pensamento”, deixa entender que, em geral, nos textos filosóficos não se espera algo de estético, pelo menos não excessivamente, pois nesse tipo de discurso a ênfase deveria estar no “pensamento”.

Parece importante acrescentar que se há ruptura em textos de Derrida, com relação à tradição filosófica, talvez esta esteja principalmente relacionada ao gesto de destacar a idiomática, tematizar a questão, fazer perceber que ela já estava presente, que a filosofia é desde sempre arranjo de palavras, não de ideias supostamente independentes do idioma de sua formulação.

Em diversas ocasiões ao longo de sua obra Derrida discute os limites complexos entre o literário e o filosófico, enfatizando que a dificuldade da demarcação não implica uma dissolução dos limites, e afirmando a importância de diferenciar esses discursos. Por exemplo, na entrevista “Is there a philosophical language?”, publicada em *Points...*, afirma que os limites entre esses dois tipos de discurso (destaca que não os considera *gêneros*) são complexos, e menos naturais do que comumente se considera (1995, p. 216-7). Acrescenta ainda que há uma dimensão literária ou ficcional em todo discurso filosófico, assim como filosofemas em ação em todo texto literário (1995, p. 218).

...

Em *Politics of Deconstruction*, Susanne Lüdemann escreve:

Once one has taken to heart the lesson of reading that deconstruction offers—a lesson that constitutes the project above all else—one cannot consider a commentary to provide an adequate substitute, no matter how knowledgeable, learned, and consecrated by academic authority it may be. After Derrida, one should not presume to reformulate what an author has already said (or intended to say) in a more concise, systematic, or clear manner; attempting to do so can only occur at the price of misrecognizing and betraying the object of commentary. (2014, p. x)⁴⁰

Diferenciando-se da ênfase na dificuldade de parafrasear ou resumir Derrida, apontando para sua excepcionalidade, Lüdemann indica que o ensinamento do autor faz olhar para qualquer texto como insubstituível, não facilmente sintetizável, complexo. Assim, a necessidade de atenção à forma, ao tom, ao estilo, discutida em relação aos textos

⁴⁰ Tradução livre: “Uma vez que alguém tome ao coração a lição de leitura que a desconstrução oferece – uma lição que constitui esse projeto mais do que tudo – não pode mais considerar que um comentário forneça uma substituição adequada, não importa o quão compreensível, erudito e consagrado pela autoridade acadêmica este seja. Depois de Derrida, não se deve presumir reformular o que um autor já disse (ou pretendeu dizer) de modo mais conciso, sistemático ou claro, tentar fazer isso só pode ocorrer com o preço de desconhecer e trair o objeto de comentário”.

derridianos, seria um elemento ao qual é preciso ter atenção sempre, mesmo quando se mostra de modo mais sutil, quando a forma busca apagar-se diante do conteúdo.

...

“Por que alguém *tem que* escrever de tal forma? Que imperativo, que gosto ou que interesse faz com que alguém articule assim seu discurso, que traduza suas ideias de uma maneira ou de outra?”, questiona Marcos Siscar (2013, p.157) ao comentar a escrita de Derrida. Nessa pergunta, pode-se destacar o uso do verbo traduzir. Por que é preciso *traduzir* uma ideia em palavras?

A impossibilidade de expressar um pensamento em uma língua transparente e facilmente traduzível é discutida por Barbara Johnson em “Taking Fidelity Philosophically”. Neste texto, Johnson cita uma nota introdutória a uma tradução de Hegel ao inglês na qual o tradutor afirma que uma tradução literal de Hegel (considerado “the world 's worst stylist”) seria tão ininteligível quanto o original, portanto inútil. O tradutor em questão, Gustav Emil Mueller, alega ter decodificado e traduzido o pensamento de Hegel. Johnson apresenta essa citação como exemplo do que considera a atitude clássica sobre a relação entre filosofia e tradução: a tradução do conteúdo.

Johnson critica a suposição de separabilidade entre escrita (estilo) e pensamento, entre forma e conteúdo. Segundo ela, não se pode simplesmente opor uma tradução “do conteúdo” a uma tradução literal: “it is necessary to be faithful to the violent love-hate relation *between* letter and spirit, which is already a problem of translation within the *original* text” (2014, p.375).⁴¹ O texto original já é, então, uma batalha de tradução (para expressar o pensamento em palavras).

...

A pergunta “por que alguém *tem que* escrever de tal forma?” também faz pensar na ideia de uma “lei do gênero” do discurso filosófico, que pudesse ditar a maneira adequada de escrever para pertencer a essa categoria. O fato de que algumas escritas (como a de Derrida) sejam vistas com estranhamento permite entender que existe uma forma mais tradicional, a esperada, a que não surpreenderia, como se fosse mais neutra ou transparente.

Na *Gramatologia*, no capítulo que dedica à discussão da escrita como um “perigoso suplemento” em Rousseau, Derrida observa que “o texto filosófico, embora seja de fato sempre escrito, comporta, precisamente como sua especificidade filosófica, o projeto de se apagar diante do conteúdo significado que ele transporta e em geral ensina” (2017, p. 196).

⁴¹ Tradução livre: é necessário ser fiel à violenta relação de amor e ódio *entre* a letra e o espírito, o que já é um problema de tradução dentro do texto *original*.

Na entrevista “I have a taste for the secret”, Derrida confirma esse ponto de vista quando, ao ser perguntado sobre como a escrita entra na filosofia, responde a Maurizio Ferraris: “Writing did not ‘enter’ philosophy, it was already there. This is what we have to think about – about how it went unrecognized, and the attempts to repudiate it” (2001c, p.8).⁴² Ou, como diz Fernanda Bernardo, é

através da ideia de escrita no sentido de *arquiescrita* como prótese, dobra ou ‘suplemento de origem’, do segredo de origem ou na origem, que Derrida resolve o conflito tradicionalmente oposicional entre Filosofia-Literatura, lembrando, por um lado, que é a partir da Filosofia e na Filosofia que todas estas questões se colocam, e lembrando, por outro lado, a inexistência de uma *escrita* especificamente filosófica, pura e ao abrigo de contaminações. De contaminações e de ficções. (BERNARDO, 2015, p. 56)

...

Partindo dessa constatação de que a forma de escrita considerada adequada à filosofia ocidental tradicional talvez se defina pelo objetivo de ser não-idiomática, traduzível, expressão tão direta quanto possível do conteúdo do pensamento, enquanto a literatura, e principalmente a poesia, muitas vezes é caracterizada de forma oposta, podemos partir dessa diferença para dar continuidade à discussão sobre a relação entre essas duas categorias na obra de Jacques Derrida.

O autor dedicou alguns textos ao tema da tradução e da intraduzibilidade, como “Teologia da tradução”, “O que é uma tradução relevante?” e *Torres de Babel*. A questão aparece também em *O monolinguismo do outro* e em *A farmácia de Platão*. A proposta aqui será comentar principalmente este último, analisando as considerações de Derrida a respeito da intraduzibilidade da palavra *phármakon*, termo ambivalente entre remédio e veneno, cuja tradução tende a alternar-se entre a opção por uma ou outra dessas alternativas, anulando, quando se faz a escolha, uma ambiguidade constitutiva.

Um dos motivos para escolher analisar o *phármakon* como um exemplo de intraduzibilidade é o fato de que “poderíamos seguir a palavra *phármakon* como a um fio condutor em toda a problemática platônica dos mistos. Apreendido como mistura e impureza, o *phármakon* também age como o arrombamento e a agressão” (DERRIDA, 1997, p. 77). Como destaca Evando Nascimento, o *phármakon* “é ao mesmo tempo, e paradoxalmente, o signo do que resiste à interpretação filosófica, do que não pode ser inteiramente compreendido pela tradição, e do que torna possível a instituição da filosofia enquanto discurso metafísico” (2015, p. 123). Trata-se da passagem “de um não-filosofema a um

⁴² Tradução livre: “A escrita não ‘entrou’ na filosofia, ela já estava lá. É sobre isso que temos que pensar a respeito: sobre como ela passou despercebida, e as tentativas de repudiá-la”.

filosofema. Com este problema de tradução, trataremos nada mais, nada menos, que do problema da passagem à filosofia” (DERRIDA, 1997, p. 16).

...

O diálogo platônico *Fedro*, que o livro *A farmácia de Platão* discute, se inicia com o encontro entre Sócrates e a personagem que dá título ao texto, Fedro. Este traz consigo, guardada sob o manto, uma cópia de um discurso que ouvira pouco antes. Eles então saem para caminhar, ultrapassando os muros da cidade. O discurso escrito, segundo o diálogo, é o que convence Sócrates a caminhar com Fedro, rumo ao bosque. “Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo” (DERRIDA, 1997, p. 14). Segundo a leitura de Derrida,

Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica [...] (DERRIDA, 1997, p. 14)

Por que a escrita é considerada *phármakon*? A justificativa é oferecida através de um mito. Um deus, Theuth, que seria também inventor da astronomia e da geometria, oferece-a como um presente a Thamous, um deus-rei. (A escrita é oferecida à *avaliação* do rei, que deve aprová-la ou rejeitá-la, nota Derrida. Existe, então, uma situação de hierarquia.) Theuth alega que sua oferta beneficiaria a memória e a instrução. O rei, porém, aponta os efeitos enganadores e nocivos da escrita: na aparência de favorecer a memória, ela seria favorável ao esquecimento. Um *phármakon*, portanto, remédio-veneno, para a memória.

...

Outro aspecto da escrita que pode ser abordado a partir da leitura derridiana do *Fedro* é a percepção do autor como pai de seu discurso – pois outra crítica apresentada à escrita no diálogo, além de ser um *phármakon* para a memória, é que esta seria um discurso órfão, sem pai (autor) capaz de responder por ela. No diálogo de Platão, Sócrates diz:

há algo de terrível na escrita, Fedro, e que se assemelha realmente à pintura. Pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo, mantêm-se em silêncio solene. E o mesmo se dá com os discursos: parecerá a ti que falam por si mesmos, mas, ao interrogá-los querendo aprender sobre o que quer que tenham dito, indicam sempre uma única e mesma coisa. (PLATÃO, 2016, p. 137)

Caberia então ao autor do discurso assisti-lo, responder às dúvidas que este possa ter deixado. Sócrates considera o discurso escrito insuficiente e frágil, em comparação com o falado. É criticada também a inexatidão do endereçamento de um discurso escrito, que pode chegar a qualquer um, enquanto a fala pode e deve ser adaptada conforme a audiência. Assim, para Sócrates, um discurso melhor e mais capaz do que a escrita seria o “que é escrito junto com conhecimento na alma de quem aprende e é capaz de defender a si próprio, sabendo diante de quem deve falar e calar.” (PLATÃO, 2016, p. 138)

Esse trecho mostra que a recusa socrática à escrita na verdade opõe a escrita efetiva a uma metafórica, que se daria na alma, indicando um aprendizado mais efetivo das palavras recebidas do outro. Na leitura de Jacques Rancière, a rejeição à escrita na filosofia platônica seria na verdade a busca por (ou o sonho de) “outra escrita, menos que escrita, mais que escrita”.

Menos que escrita: um puro trajeto do *lógos* que não se expõe a nenhum desvio, que não passa por essas palavras/pinturas e esses homônimos/simulacros que falam com todos sem serem destinados a ninguém. Mais que escrita: uma escrita cujo teor seja indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade. (RANCIÈRE, 2011, p. 11)

Para Jacques Rancière, no *Fedro* “a escrita sofre a dupla crítica, aparentemente contraditória, de ser ao mesmo tempo muda e falante demais” (2017, p.8). Pode falar a qualquer um a qualquer momento, mas diz sempre a mesma coisa, não pode responder a nada. De acordo com Rancière: “Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo.” (2011, p. 9). Com isso, as palavras circulam sem assistência (do autor) e sem destinação clara, podem chegar a qualquer um.

...

Não que o texto de Platão condene a escrita - “Somente uma leitura cega ou grosseira pôde, com efeito, deixar correr o boato de que Platão condenava *simplesmente* a atividade do escritor”, escreve Derrida (1997, p. 110). Mas a acusação feita à escrita em Platão, na leitura de Derrida, depende de considerá-la como “suplemento da fala” (1997, p.34), em relação de dependência a ela. A escrita seria apenas a representação, morta ou fantasmática, do discurso vivo. Incapaz de responder perguntas, de responder por si, o texto escrito teria uma relação de dependência filial com seu autor, colocado como pai, e, seguindo esta metáfora, a palavra escrita seria um discurso órfão, incapaz de responder por si: “o *lógos* é vivo por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém *presente, de pé* junto a ele,

atrás ele, sustentando-o” (1997, p.23). Então, segundo formula Derrida, a “especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência de pai” (1997, p.22).

Contudo, Derrida sugere que o discurso oral também pode ser interpretado como um *phármakon*, ainda mais perigoso: “Se o escrito é desprezado, não é enquanto *phármakon* vindo corromper a memória e a verdade. É porque o *lógos* é um *phármakon* mais eficaz (1997, p.61). O próprio Sócrates é apontado como “um mestre do *phármakon*”, talvez “um mágico, um feiticeiro e até mesmo um envenenador” (1997, p. 65).⁴³

Escrever ou falar seria, então, manipular *phármakon*. Talvez seja isso o que se tenta evitar com a reivindicação de uma escrita transparente: a ambiguidade, a instabilidade - elementos que tradicionalmente a filosofia prefere rejeitar.

...

Rafael Haddock-Lobo analisa essa rejeição ao ambíguo a partir do termo “úmido”, lido por Francis Bacon como incomodamente indefinido, impreciso, incerto. Haddock-Lobo aponta a postura de Bacon como exemplo da “atitude de ‘limpeza’ que a filosofia adota com relação ao que lhe incomoda - ou seja, com o que não pode compreender, apreender, prender” (2011, p. 46), e argumenta que a rejeição ao úmido mostraria

o desejo filosófico de clareza, distinção, imunidade, contenção determinação, consistência, unidade e isolamento. Essa estrutura que a umidade do úmido ‘representa’ é um perigo para a filosofia (e não só a baconiana), pois ela não sabe lidar com isso que, por sua própria estrutura, a ameaça, não sabendo o que fazer com isso que, de algum modo, sempre lhe vai escapar. (2011, p. 48)

Essa rejeição ao úmido (à indefinição, à hibridez, à impureza) parece dialogar com a rejeição à singularidade da voz que a pesquisadora italiana Adriana Cavarero analisa em *Vozes Plurais*. No livro, Cavarero estuda o desprezo da tradição filosófica ocidental pela voz, desprezo que seria uma forma de ignorar tanto a corporeidade da palavra (já que a fala depende de um sopro que passa pelo pulmão e pela garganta) quanto a singularidade humana (já que cada voz é única). Isto é, Cavarero assinala “a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (2011, p. 23).

Cavarero critica essa pretensão a universalidade sem corpo e sem voz singular defendida pela tradição metafísica, que ao ignorar a unicidade da voz excluiria, de forma

⁴³A aproximação de Derrida a Sócrates é comentada por McCormick em “Derrida on Law; Or, Poststructuralism Gets Serious” (2001). Embora McCormick se refira a passagens de *Força de lei*, parece possível dizer também que em *A farmácia de Platão* há esse tipo de paralelo.

ampla, a singularidade humana. “A tradição filosófica não se limita a ignorar a unicidade das vozes, mas ignora a unicidade como tal, de qualquer modo que ela se manifeste”, afirma (2011, p. 24). E prossegue:

A estratégia basilar, ato inaugural da metafísica, consiste no duplo gesto que separa a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no significado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível. (CAVARERO, 2011, p. 24)

Com essa descorporificação da palavra, essa desvocalização do *logos*, a tradição metafísica buscaria ignorar também o fato de que “o ato de falar é relacional” (2011, p. 29), pretendendo que o pensamento seria “um discurso silencioso da alma consigo mesma” (2011, p. 62). Assim, a voz, segundo a autora, “perturba a filosofia” (2011, p. 64) por demandar a percepção da unicidade.

A seguir, Cavarero afirma que a vocalização “atrapalha a perfeição insonora e descorporizada do colóquio solipsístico”, pois “deve registrar que, sob o firmamento silencioso das ideias, existem seres humanos em carne e osso, particulares, contingentes, finitos.” Então, incisiva, observa que o sonho metafísico “estaria disposto a sacrificar a vocalidade da palavra para não ter que se preocupar com a existência do outro” (2011, p. 65). Ou, em outras palavras, “propensa a interessar-se pelo ‘dito’, a filosofia ignora a relacionalidade do ‘dizer’ e, portanto, a pluralidade das vozes” (p. 275).

...

No apêndice de seu livro, Cavarero propõe-se a “um reconhecimento e uma crítica expressamente dedicados a Derrida” (2011, p. 268) e comenta vínculos possíveis entre seu trabalho e o do franco-argelino, não muito citado ao longo dos capítulos anteriores da obra. De acordo com a autora, “para Derrida, o logocentrismo metafísico é um fonocentrismo. Segundo o pensador francês, a filosofia, longe de desvocalizar o *logos*, centra sua atenção na voz de modo a conseguir que, no próprio *logos*, a verdade se configure como um regime da *presença*” (p. 269). Cavarero, porém, questiona “qual é essa voz que, segundo a tese de Derrida, o ouvido metafísico privilegia” (p. 270), e conclui que “há o risco bastante sério de que a voz da consciência fenomenológica, aqui desconstruída por Derrida, seja uma voz do pensamento, totalmente insonora” (p.275).

Embora se pudesse prolongar a apresentação do argumento, detalhando-o, o objetivo aqui não é discutir os trabalhos de Derrida voltados ao tema da voz nem aprofundar o debate sobre o tema, apenas destacar que a voz, como um elemento corpóreo e singular, pode ser

compreendida como um elemento “contaminante” no *logos*, na palavra proferida, que longe de ser apenas pensamento, é corporalidade, de modo que a pretensão de oposição entre o físico e o mental, o corpo e o pensar, não se sustenta. O corpo está, necessariamente, presente na palavra falada.

...

O que foi dito sobre a escrita como *phármakon* se relaciona à discussão sobre a aproximação entre filosofia e literatura. A opção por enfatizar o efeito de *phármakon* da palavra (escrita e falada) pode ser compreendida como uma abertura à contaminação da filosofia por algo que se poderia, talvez, arriscar nomear como literatura, usando esse termo em sentido amplo. “Sem essência, sem identidade própria, a literatura apontará a potência de ficção e de indeterminação de todo texto, inclusive e sobretudo o filosófico” (RODRIGUES, 2020, p. 123). A literatura parece então algo como uma força de indeterminação, de mistura, de dúvida.

o que faz um ensaio ser um ensaio?

Como é dito no fragmento inicial “[1, 2, 3 testando]”, o conjunto de textos “o poema no tubo de ensaio” foi escrito para uma jornada sobre o gênero ensaio. Embora se apresente em versos e termine com um teste da poesia, as considerações a respeito do tema proposto pela jornada predominam, é o “ensaio” que parece ser o assunto investigado no texto. Porém, o título “o poema no tubo de ensaio” sugere que o objeto de análise (a ser colocado no tubo para análise) seria o poema.

Então: o ensaio testa o poema, e o poema testa o ensaio? Trata-se de um ensaio em versos, de um poema ensaístico?

Para o crítico Mauro Libertella, “O poema no tubo de ensaio” é um texto que “lleva la pregunta acerca de qué género estamos leyendo un poco más allá, al punto de no retorno en el que ya no hay respuestas – o en el que no tiene sentido buscarlas” (2022, n.p.).⁴⁴

...

Como já foi mencionado, a apresentação em versos e a publicação mais recente do texto em um livro catalogado como de poesia pressionam a nomeá-lo como poema ensaístico (em oposição a um ensaio poético). É como se o texto, em seu procedimento, perguntasse: até que ponto é possível ir sem deixar de ser um poema?⁴⁵ Até que ponto (se é que se trata de um ponto) seria possível esgarçar o poema?⁴⁶ O que seria preciso fazer para ser um ensaio?

A hesitação classificatória é formulada mais explicitamente no fragmento “[testar a memória]”, em que se lê:

há alguns anos li uma entrevista
com o escritor emmanuel hocquard
a certa altura o entrevistador pergunta
por que hocquard não escreve um ensaio
sobre determinado assunto
hocquard responde que para ele
um poema podia ser tão teórico
quanto um ensaio
um poema podia partir de uma experiência
e produzir pensamento
talvez ele até já tivesse ‘ensaiado’
aquele assunto num poema

⁴⁴ Tradução livre: leva a pergunta sobre que gênero estamos lendo um pouco além, ao ponto de não retorno em que já não há respostas - ou em que não faz sentido buscá-las.

⁴⁵ “eu sempre estou me perguntando o que é o poema”, conta Marília Garcia a Alexandra Maia em uma live transmitida no dia 29 de junho de 2020 pelo Instagram. (Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCCSOz_pPPN/). O fato de que a pergunta se prolonga, não se resolve, e parece tornar-se companheira, é o que parece interessante destacar.

⁴⁶ Carina Gonçalves Santos usa o termo “esgarçar o poema” em uma entrevista a respeito do poema-ensaio, na qual discute os textos de Marília Garcia. Disponível em: <https://www.twitch.tv/videos/873917621>

eu passei anos pensando nessa resposta
 e aos poucos a transformei em perguntas:
 em que medida o poema pode formular um pensamento?
 quais questões levanta? como faz isso?
 qual forma utiliza qual dispositivo?

se escrever ensaisticamente é escrever experimentando
 será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?
 (GARCIA, 2018, p.66)

“em que medida o poema pode formular um pensamento?” Em que condições, devido a que características, se passaria de um gênero a outro? As interrogações abrem caminho para a dúvida a respeito da fronteira entre poesia e filosofia. Quando um poema se debate com questões, formula ideias, testa hipóteses, ele se torna ensaístico? Será que se torna filosófico, ou seria melhor não usar esse termo para descrever de forma ampla o gesto de pensar e investigar? Um ensaio, por formular pensamento, seria *filosófico*?

...

Quanto aos textos de Marília Garcia, o melhor provavelmente seria não perguntar se o conjunto pertence a um gênero ou a outro, mas se participa *mais* do gênero ensaio ou do gênero poema. Seria possível que a medida (como calcular?) de participação em cada um fosse semelhante? Haveria um texto que se equilibrasse entre eles? Seria possível a permanência no entre?⁴⁷

Nas interrogações acima, há o problema de que qualquer tentativa de resposta demandaria definições claras: afinal, o que é a poesia? O que é o ensaio?⁴⁸ Não é possível tentar o cálculo (avaliar o tanto de adequação de um texto a um gênero, por exemplo) sem dispor de uma lista de características que constituam o tal gênero. Mas também não parece possível elaborar essa lista, ao menos não de modo rígido - pensando, com Derrida, que a lei do gênero é uma lei de impureza.⁴⁹

...

As dúvidas presentes em “[testar a memória]” aparecem também, de forma um pouco diferente, em “[testar os resistores]”:

⁴⁷ Aqui se poderia apontar para a historicidade dos gêneros literários, suas modificações frequentes, a facilidade com que surgem novos gêneros - o poema em prosa e o ensaio foram recentemente considerados formas inovadoras, cuja criação é atribuída a alguém em específico (Baudelaire, Montaigne).

⁴⁸ Yasmin Nigri compara o trabalho de Marília Garcia ao de Anne Carson, por sua experimentação e inclassificabilidade. Para Nigri, as autoras “se assemelham tanto no modo como evocam e atualizam suas especialidades quanto na densidade filosófica de seus escritos” (2019, .n.p.).

Disponível em: <https://quatrocincom.folha.uol.com.br/br/resenhas/p/revolvendo-os-escombros>

⁴⁹ Retomando a citação de Mauro Libertella no começo do fragmento e a fala de Marília Garcia a Alexandra Maia citada em uma nota anterior, aqui parece extremamente difícil responder às perguntas: o que se pode fazer é acompanhá-las, demorar com elas em convivência prolongada.

em 2014 publiquei um livro que era um teste
e que conversava com o livro de Hocquard
tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema

será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de poema?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
porque se confunde com outro gênero?
será que esse teste poderia ser um ensaio?
quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?
(GARCIA, 2018, p. 69)

Por um momento, a classificação parece uma questão de decisão pessoal.⁵⁰ Na pergunta “por que você insiste em chamar de poema?”, que soa acusatória, entende-se que inserir o texto em um gênero ou outro caberia simplesmente à escolha da autora – sugere-se até que ensaio seria evidentemente o nome mais adequado, que chamar de poema é uma *insistência* –, mas as interrogações que se seguem mostram a complexidade do assunto.

O texto continua:

se quero pensar a poesia quais são os parâmetros?
a relação com determinada tradição? o verso? o tom?
o que faz um poema ser um poema?
(GARCIA, 2018, p. 70)

Em seguida, é dito que “talvez seja difícil pensar porque temos um excesso / de parâmetros” (GARCIA, 2018, p. 70). Isso remete ao problema de que qualquer definição de literatura (ou poesia, ou... qualquer gênero discursivo?) é limitada, tendendo a privilegiar alguns parâmetros e relevar outros. Quais parâmetros se deve escolher, como fazer a escolha? Isto é: quais características devem ser consideradas como constitutivas do gênero?

Apesar da dificuldade em responder a essas perguntas, um dos poemas do conjunto se dedica a compilar citações de alguns dos principais teóricos sobre o gênero ensaio. “[testar o mundo]”, o segundo texto do conjunto, é um fragmento bastante teórico, que mobilizando referências a Max Bense, Jean Starobinski, Montaigne e Jacques Roubaud, investiga as características do gênero ensaio.

Começa anunciando que “o ensaio é teste experimento prova”, e passa a uma citação de Max Bense, que é a seguinte:

⁵⁰ Uma decisão que, tornada pública, tenha efeito performativo de *declarar* que o texto é poema.

max bense diz que ‘ensaio significa *tentativa*’ e prossegue:

‘podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se *tentando* escrever sobre alguma coisa – isto é, no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão – ou se o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um *experimento* pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros’ (GARCIA, 2018, p. 64)

A partir desse trecho, o poema de Marília Garcia sintetiza:

assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa de falar* – como aqui eu tento falar – e ao mesmo tempo como uma *tentativa de testar o mundo* sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta

objeto e sujeito se entrelaçam
repensando as discontinuidades
(GARCIA, 2018, p. 64)

Além disso, em um trecho não citado no poema de Garcia, Bense afirma que o ensaio se situa entre a poesia e a prosa: “ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia” (BENSE, 2014, n.p.). Bense escreve também que:

Deve-se entender por procedimento experimental a tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões. O autor fareja uma verdade, sem contudo tê-la em mãos; o autor vai fechando o círculo em torno delas por meio de sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões digressivas que descubrem lacunas, contornos, cernes, conteúdos. (BENSE, 2014, n.p.)

O próximo autor citado em “[testar o mundo]” é o suíço Jean Starobinski, para quem “os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova / o mundo mas também a própria capacidade de testar” (GARCIA, 2018, p. 64).

Extrapolando os trechos citados no poema de Garcia, pode-se acrescentar que em seu discurso pronunciado ao receber o Prêmio Europeu do Ensaio Starobinski afirma ainda que “ensaio é o gênero literário mais *livre* que existe” (2011, p. 21), e elogia no gênero a insubordinação, o imprevisível, o perigosamente pessoal. Starobinski aponta que em Montaigne, considerado precursor do gênero, “o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior” (2011, p. 9-20). Essa associação entre reflexões e realidade reverbera na análise feita por Marília da citação de Bense, ao dizer: “objeto e sujeito se entrelaçam” (GARCIA, 2018, p. 64).

...

Embora as considerações sobre as características do gênero estejam condensadas em “[testar o mundo]”, essas dúvidas sobre o que o define, sobre o que o *separa* de outros, como o poema, reaparecem ao longo do restante dos textos.

...

Entre os teóricos sobre o ensaio citados ao longo de “o poema no tubo de ensaio”, não se inclui alguns outros que seria interessante mencionar: o alemão Theodor Adorno, o português João Barrento, o francês Roland Barthes, o estadunidense David Lazar. (Seria possível ampliar muito a lista. Pela necessidade de recorte, pelo fato de que as discussões sobre as características de um ensaio não são o único foco do trabalho, foi escolhido este limitado conjunto de autores para uma exposição breve sobre a teorização a respeito desse gênero discursivo, compilando algumas citações que pareceram pertinentes. Ficam de fora referências como Lukács, Marielle Macé, e até Montaigne, citado aqui apenas indiretamente através de trechos dos textos de Marília Garcia.)

...

Theodor Adorno, no clássico texto “O ensaio como forma”, presente no livro *Notas de literatura I*, observa que na época (o texto foi escrito nos anos 1950) o ensaio seria visto na Alemanha como “um produto bastardo”, tratado com preconceito (2003, p.15).

Adorno observa que “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente”, e por não atender a tais critérios “o ensaio provoca resistência” (p. 16).⁵¹ O ensaio “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (p. 16). “Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (p.17). Certa vocação ao inacabamento, então, certa liberdade ao fragmentário, são apontadas como características do ensaio.⁵²

Perto do final de seu texto, Adorno afirma ainda que

O ensaio tem a ver [...] com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo

⁵¹ Outra variação possível da oposição entre objetividade/subjetividade pode ser a que acontece entre ciência e arte. Jessica DiChiara observa que: “Se, com Descartes, a filosofia desvia rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte” (DICHARA, 2018, p.20). “Não obstante a contribuição que a dúvida cartesiana possa ter legado à tradição filosófica, é um fato que para Descartes a finalidade da dúvida era apenas produzir uma base mais sólida para a ciência” (ibid., p.22). Já no caso do ensaio, a dúvida não precisaria necessariamente resolver-se de todo, ser eliminada.

⁵² Diana Klinger diz, a partir de Adorno, que “o ensaio é uma revolta contra a estrutura, contra a doutrina segundo a qual o mutável e efêmero não são dignos de filosofia” (KLINGER, 2014, p. 16).

que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acabam revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. (2003, p. 44)

...

Para João Barrento, em *O gênero intranquilo*, o ensaio é um “exercício de pensar; vacilante, oscilante (mas essa não é a sua fraqueza, é a sua força).” (2010, p. 22). “O ensaio faz-se a bordo dos dias” (p. 17); “o ensaio é uma dança” (p. 20). “A vida do ensaio nasce de uma névoa que se aclara” (p. 21). “O ensaio é o menos imaculado dos gêneros” (p. 24), carrega “o estigma dos cruzamentos, da enxertia” e “a sua lei é sempre mais a do hibridismo” (p. 26).

....

Há também, entre os textos sobre o ensaio que pode ser relevante citar, um de Roland Barthes. Em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, o autor francês comenta seu interesse por uma terceira forma, entre ensaio e romance (como entende ser classificável *A busca do tempo perdido*). Para definir o livro de Proust, Roland Barthes questiona: “romance? Ensaio? Nenhum dos dois ou os dois ao mesmo tempo: o que chamarei *uma terceira forma*”, “uma forma mista, incerta, hesitante, ao mesmo tempo romanesca e intelectual” (2004, p.351).

A noção de tal terceira forma, entre ensaio e romance, interessa aqui porque permite deslocar o ensaio da ideia de algo como uma forma híbrida por excelência, que aparece em alguns dos textos teóricos citados. Se o ensaio também pode misturar-se a outra coisa e essa mistura resulta em algo novo, “nenhum dos dois ou os dois ao mesmo tempo”, ele não aparece tanto como o *mais* [ó, Aristóteles, se poderia dizer, como faz Derrida (2016, p. 35)] híbrido e indefinível dos gêneros.⁵³

..

Vale citar também o ensaísta estadunidense David Lazar, que, em “O gênero queer”⁵⁴, aponta o ensaio como um gênero que teria “resistido à ‘genrificação’”⁵⁵ (2020, p. 18). Segundo Lazar,

⁵³ Em *O desafio biográfico*, François Dosse diz que “o gênero biográfico [...] como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as convivências existentes entre a literatura e as ciências humanas” (2016, p. 18) e enfatiza a “natureza híbrida do gênero biográfico, dividido entre a propensão ficcional e a ambição de relatar o real vivido” (p.20). Nota-se assim que a reivindicação de hibrididade alcança também a biografia.

⁵⁴ O título da versão em inglês do texto, publicada no livro *Occasional desire* (2013), é “Queering the essay”. A tradução ao português citada está publicada no número 35-36 da Revista Serrote, em tradução de Marília Garcia.

⁵⁵ Vale destacar, para acompanhar o texto de Lazar, que na língua inglesa as palavras *genre* e *gender*, ambas traduzidas ao português como “gênero”, se referem, respectivamente, aos gêneros discursivos e aos sexuais.

Ler com atenção a história dos ensaios sobre o ensaio é ver, em larga e fascinante medida, os praticantes da forma lutando para articular uma definição para ela e recusando-se a manter sua estabilidade, recusando-se a limitar suas possíveis dimensões performativas e formais (2020, p. 18)

Embora talvez se possa observar que a resistência a definições não é exclusividade do ensaio – pode-se encontrar inquietação parecida em textos sobre a poesia, sobre o romance – parece interessante que a reivindicação de tal indefinição seja tão expressivamente característica de teorias sobre o tema.

David Lazar propõe que

o ensaio como gênero [*genre*] não só resiste aos binarismos clássicos de gênero [*gender*], mas, de muitas maneiras, dá um tratamento *queer* a eles. Faço minha afirmação sair do armário retórico: o ensaio é um gênero [*genre*] *queer*. [...] O desejo do ensaio é transgredir o gênero [*genre*]. (2020, p. 18)

Ainda segundo Lazar, “Os termos ‘*queer*’ e ‘ensaio’ são ambos problemáticos, escorregadios e mutáveis” (2020, p. 19). Para o autor, “ensaiar foi muitas vezes assumir um comportamento *queer*, isto é, escrever nesta forma que resiste e enfraquece as outras categorias” (2020, p. 20).

Entendendo então o *queer* como uma resistência a categorias, especialmente a binarismos, o movimento parece próximo à ideia de uma lei de contaminação e impureza descrita por Derrida em “A lei do gênero”, assim como parece descrever o procedimento que se percebe em textos de Marília Garcia como “o poema no tubo de ensaio”, “parque das ruínas” e “blind light”.

...

Após o panorama limitado e fragmentário de referências teóricas a respeito do ensaio feito acima (que evidentemente recolhe – com ênfase nesse verbo tomado emprestado de Emmanuel Hocquard através de Marília Garcia – apenas algumas citações convenientes de textos que mereceriam uma discussão mais aprofundada, que reconhecesse melhor a complexidade das posições apresentadas em cada um), pode-se retomar “o poema no tubo de ensaio”.

Há uma pergunta feita em “[testar a solidão]” sobre o livro *Um teste de solidão* de Emmanuel Hocquard que poderia ser mobilizada (cortada e repetida) e dirigida ao conjunto de textos “o poema no tubo de ensaio”:

se eu pudesse usar como subtítulo para o poema
a palavra ‘ensaios’

poderia lê-lo como um livro de ensaios?
(GARCIA, 2018, p. 73)

A dúvida sobre a importância que teria o modo de nomear o texto ecoa a pergunta “por que você insiste em chamar de poema?”: afinal, o quanto importa que a autora (e editora) chame o texto de poema ou ensaio? Propor um pacto de leitura que nomeie o texto como ensaio ou como poema é suficiente?⁵⁶ O texto poderia facilmente complicar ou contradizer a catalogação escolhida. Embora a decisão autoral e editorial seja relevante para fins de distribuição, inscrição em prêmios, entre outros fatores, após esses momentos o debate se abre aos leitores.

...

Considerando a hibridez e a liberdade que são atribuídas ao ensaio, já que este parece ser (comumente apresentado como) um gênero propício à mistura, à inexatidão, ao encontro entre a formulação de pensamento e a poeticidade, talvez fosse possível até perguntar se o aspecto ensaístico de alguns textos é suficiente para situá-los no entrelaçamento de filosofia e literatura. No entanto, tal formulação da pergunta parece contar com uma definição muito vaga de literatura. Isso seria pertinente? Seria melhor tentar estreitar o sentido atribuído ao termo?

Seria possível também pensar a receptividade ao ensaio na filosofia⁵⁷, em oposição a algo como um tratado, e mencionar também a presença de gêneros como o diálogo e o fragmento na tradição filosófica. Por esse ponto de vista, se entende-se o ensaísmo como algo próximo ao literário que atravessa textos que se propõem a formular pensamento, é fácil ampliar demais o escopo, vertiginosamente: apontar a “literariedade” em textos de Platão, etc. Como delimitar as coisas?

⁵⁶ As dúvidas formuladas lembram a discussão que Derrida apresenta em “A lei do gênero” a respeito da classificação de um texto de Maurice Blanchot: algo muda no texto, muda o pacto de leitura, se seu título for acompanhado das palavras “Un récit?”

⁵⁷ Talvez o que interessa seja a receptividade da filosofia a diferentes formas/gêneros discursivos. Mas é vago dizer “a receptividade da filosofia”, já que esta é composta por gêneros diversos, incluindo, mesmo na tradição mais clássica e canônica, o diálogo, a carta, o aforismo, não apenas textos que se aproximem do “tratado”. De que grupos ou de que instituições vinculadas à filosofia se está falando quando se discute tal receptividade?

furar o poema

Um teste de resistores, de Marília Garcia, é, segundo o pesquisador Gustavo Ribeiro em uma crítica publicada na Revista Escamandro, o mais estranho dos livros influentes publicados na última década.⁵⁸ Nesse livro, diz o crítico, “indeterminam-se prosa, verso e imagens; narrativa autobiográfica, reflexão teórica e algum esboço de filosofia; exercícios de *uncreative writing*, comentários metatextuais e a encenação contínua do ato da criação poética, feita quase como uma performance” (RIBEIRO, 2019). Para Yasmin Bidin, o livro é “um experimento poético que transita entre os campos da filosofia e do cinema e compõe uma obra que abarca, simultaneamente, a reflexão crítica, o relato pessoal, o diário de viagem, o caderno de anotações” (2020, p.89).

Em meio a toda essa mistura de gêneros discursivos, o objetivo aqui é dar atenção à relação entre poesia e filosofia.

Começamos com “blind light”, o longo poema inicial do livro. O título remete a uma instalação de Anthony Gormley, “um quadrado que cega”, onde “a luz faz o contrário de iluminar”, conforme descreve Garcia (2014, p.20).

No site do artista⁵⁹, é possível conferir algumas imagens da instalação, que ajudam a compreender a descrição feita pelo poema:



⁵⁸ Disponível em: <https://escamandro.com/2019/11/07/xanto-poesia-brasileira-livros-da-decada-parte-xi/>

⁵⁹ Disponível em: <https://www.antonygormley.com/projects>



A opção pela referência a essa instalação no título “blind light” antecipa que questões como o embaçamento, a luz que pode cegar, o jogo entre luz e sombra, ou entre o dentro e fora, serão exploradas no texto.⁶⁰ No decorrer do poema, essa referência se mistura a inúmeras outras, que anunciam outros tópicos importantes ao conjunto. Ao longo de trinta páginas divididas em 25 fragmentos, são mobilizadas em “blind light” referências a autores como Wislawa Szymborska, Giorgio Agamben, Gertrude Stein, Adília Lopes e Emmanuel Hocquard, além do cineasta Jean-Luc Godard.

Para a crítica Carina Gonçalves Santos, há no texto

uma reflexão sobre a poesia contemporânea, e uma autorreflexão sobre a sua própria criação. Nele, Marília Garcia traça alguns caminhos da sua poética — sempre cheios de indagações — e como esses estão relacionados às suas leituras, a partir de um diálogo com autores, livros, filmes, teoria, artes visuais, procedimentos artísticos, palestras e conversa com amigos. (SANTOS, 2020, p. 467)

⁶⁰ A instalação de Gormley é evocada por Marília Garcia também em “um quadrado que cega”, no livro *Câmera Lenta*. Nesse poema, a descrição feita é a seguinte: “aqui a luz faz o contrário de / iluminar: é como / a desorientação ou a serendipia. *blind / light*, um quadrado que / cega” (GARCIA, 2017, p. 55). Comentando esse trecho, Piero Eyben (2020, p. 264) indica que a noção de poesia poderia ser pensada, a partir desses versos, como um espaço em que a luz faz o contrário de iluminar. Além disso, se poderia pensar a ideia de uma luz que cega a partir do que Fernanda Bernardo (apud RODRIGUES, 2013, p. 173) chama de violência das luzes: uma “exigência de não-segredo”.

Esse diálogo com diversas obras, não só literárias, que é um elemento tão importante no livro de Garcia, faz pensar nas considerações de Florencia Garramuño a respeito da arte inespecífica:

Livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa [...] são outros exemplos que, ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia. (GARRAMUÑO, 2014, p. 17-18)

Então, em meio a esse excesso de referências, e devido à dificuldade em estabelecer um único fio condutor para o texto atravessado por vários temas, parece indicado começar a desenvolver um comentário a partir do primeiro fragmento, não numerado, que serve como abertura ou prólogo ao conjunto. O início do poema é na verdade um loop de inícios possíveis, com quatro ocorrências em sequência das palavras “poderia começar” na página inicial.

A primeira delas, abrindo o texto e anunciando a multiplicidade dos começos, diz:

poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
(GARCIA, 2014, p. 11)

Haveria o que dizer sobre esse movimento ainda sem direção, sobre a sugestão de que é durante o trajeto que se define a direção do movimento já iniciado.⁶¹ Mas, por enquanto, vamos à listagem dos começos. Em sequência aos versos da citação anterior, o poema diz:

poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antônia
também faria uma pergunta
nesse caso *com quem estou falando aqui hoje?*
(GARCIA, 2014, p.11)

⁶¹ Seria possível ampliar para outros textos de Marília Garcia, como “blind light”, o que diz o crítico Mauro Libertella sobre *Paris não tem centro*: “El texto empieza como una caminata y ese recurso se vuelve también formal: es como si el poema se fuera escribiendo en tiempo real, a medida que camina-escribe”(2022, n.p.). Mesmo que não haja no caso exatamente uma caminhada, há um percurso de vivências. E se em *Paris não tem centro* se pode dizer que “Garcia recorre una París que no existe; se diría que orbita alrededor de una abstracción y su poema se va materializando, como si para escribir solo hiciera falta caminar y estar obsesionado” (LIBERTELLA, 2022, n.p.), o ato de estar em movimento e perseguindo um objeto ou tema de interesse aparece também na insistência em algumas questões que ocorre em “blind light”, no “parque das ruínas”, no “poema no tubo de ensaio”.

e estamos no 3º andar do centro universitário maria antônia
também faria uma pergunta
nesse caso *com quem estou falando aqui hoje?*
(GARCIA, 2014, p.11)

Seguindo a narrativa construída nos versos, o *aqui* remete ao Centro Universitário Maria Antônia, o *hoje* ao dia 27 de novembro de 2013, e a pergunta seria dirigida ao público presente no evento Autorias e Teorias.⁶² Transportada dessa situação, porém, publicada em livro, a interrogação se desloca e parece que o eu lírico se dirige ao leitor: com quem estou falando aqui, nesse poema? Quem me lê? Talvez o jogo com a referencialidade dos dêiticos seja uma forma de olhar para o leitor, quebrando o que se chamaria de quarta parede. Um modo de furar o poema.

...

A noção de furo aparece diversas vezes ao longo de “blind light”, e é com o sentido atribuído a ela no livro que se pode dizer que o diálogo com o leitor constitui um furo.

No poema “1.”, é dito que a menção ao espectador (na cena da pergunta “*com quem você está falando?*”)

fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da *montagem* no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um **furo**
(GARCIA, 2014, p.15)

No poema “4.”, são mencionados escritores brasileiros que

dialogam com a adília lopes
citam a adília lopes
incorporam versos tom humor
da adília lopes
produzindo **furos** na própria escrita
por onde podemos ouvir a
adília lopes
(GARCIA, 2014, p.17)

No poema “16.”, ao citar um poema de Hocquard, é dito:

⁶² Seria possível colocar algumas questões pensando na apresentação do texto no evento, no fato de que ele tenha sido planejado e escrito antes da leitura, antecipando essas informações. Um texto foi (ao menos parcialmente) preparado para o evento, foi lido em público, depois modificado para a publicação em livro (e, é claro, não está estabilizado no livro; pode ser lido com modificações, ou até publicado novamente depois): multiplicam-se as versões, prolonga-se o processo de escrita e revisão.

Note-se que Bidin se refere ao corte como um conceito. Se o furo, o corte e a repetição são conceitos, esses termos têm, no texto de Garcia, um sentido modificado em relação às obras das quais são emprestados (ou *deslocados*)? Se sim, podemos dizer que o texto de Garcia, ao incorporar algumas referências teóricas e ressignificar alguns termos que encontra nelas, produz novos conceitos?

Assumindo a hipótese de que sim, essa produção de conceitos acontece, poderíamos perguntar se isso torna “blind light” um texto que se aproxima da filosofia, ao realizar um gesto filosófico. Segundo Deleuze e Guattari, “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (2010, p. 8). A partir dessa formulação, será que se pode dizer que todo texto que inventa conceitos é (ao menos em parte) filosófico? Ou será um tipo de pensamento que não se encaixa no nome *filosofia*?

...

Uma maneira de lidar com essas perguntas poderia ser aproximar o *furo* da noção de “quase-conceito” usada por alguns pesquisadores para descrever algumas formulações de Jacques Derrida. Muitos defendem que os termos criados ou mobilizados por ele – como *différance*, *phármakon*, *khôra* – não seriam conceitos mas quase-conceitos, operadores textuais ou indecidíveis. Dar a eles o nome de conceitos seria inadequado porque esta denominação imobiliza, limita, o que nos textos de Derrida é oscilante e demanda algum grau de imprecisão, alguma possibilidade de movimento. Segundo Evando Nascimento, “os indecidíveis permanecem de ponta a ponta no texto derridiano como o antiprincípio mesmo da linguagem conceitual. Ali onde um conceito unifica, cola, consolida, ‘gruda’ [...] o indecidível transfere e prolifera, desgruda, corrói” (2000, p. 16). Pensando nesses termos, talvez também seja mais interessante pensar na ideia de *furo* no texto de Marília Garcia como um quase-conceito.

...

Segundo Gilles Deleuze, “um filósofo não é somente alguém que inventa noções, talvez ele também invente maneiras de perceber” (2019, p. 33). Partindo dessa ideia, mais do que tentar definir algo quanto às diversas dúvidas discutidas ao longo das últimas páginas, sobre a criação ou não de conceitos, talvez interesse enfatizar isso: acontece, nesses poemas comentados, a invenção de uma maneira de perceber, uma maneira de prestar atenção às coisas (invenção que, apesar da citação de Deleuze, não se vê aqui como *especificamente* filosófica).

Então, será que o quase-conceito e a indecidibilidade podem ser aproximados à busca pelo entrelugar entre filosofia e literatura? Será que seria mais interessante, mais produtivo, perguntar sobre como esses elementos convidam a inventar uma maneira de perceber as coisas?

por que é difícil falar de poesia? (ou: por que é difícil a *explicação*?)

Marília Garcia conta em uma entrevista concedida à Revista Garupa em 2016 que o texto “blind light” foi escrito para ser apresentado em um evento como um depoimento sobre o seu processo de escrita. Ela declara ter decidido escrever o depoimento em forma de poema devido à dificuldade em “fazer uma paráfrase do processo” de escrita:

O livro começou com o primeiro poema ("Blind light"), feito para ser lido num encontro chamado "Autorias e teorias". Tinham me pedido um depoimento sobre o meu processo de escrita e queriam um texto por escrito. Eu tive muita dificuldade para preparar este texto, então percebi que minha dificuldade estava relacionada ao fato de não saber comentar o processo de escrita num momento em que esse processo já tinha “acabado”. Ou seja, **se o poema não é parafraseável, como fazer uma paráfrase do processo?** Como dar o depoimento de algo que não estava mais ali? Foi assim que **resolvi escrever o depoimento como um poema, pensando nas questões enquanto elas iam acontecendo**, usando o verso, o corte, usando outras vozes em alguns momentos, tentando fazer o registro do processo durante a escrita, como se fosse um percurso, buscando perceber o que me movia durante a escrita e, sobretudo, fazendo perguntas: como eu faço?, o que me interessa?, o que está em jogo?. As perguntas muitas vezes ficam sem respostas e permanecem em aberto, mas elas vão conduzindo o texto. O primeiro poema determinou o tom e a cadência dos poemas seguintes do livro, que acabaram também tratando, de algum modo, dos procedimentos, da reflexão em torno da escrita.⁶³

No trecho, o desconforto com a ideia de que o comentário sobre o texto deva acontecer em um momento no qual o processo de escrita esteja “acabado” chama atenção para o fato de que o relato (a descrição sobre a elaboração do poema) é considerado como algo que ocorreria “fora” e “depois” da escrita. Ao escrever o relato como um poema, porém, a autora coloca em dúvida tanto a separação quanto a cronologia, introduzindo um distúrbio nessas definições.

Em outra entrevista, posterior, publicada em dezembro de 2018 no *Tribuna de Minas*, dessa vez se referindo à dificuldade em falar sobre *Camêra Lenta*, Marília Garcia repete a formulação de que falar sobre poesia é tentar uma paráfrase ineficaz: “sempre que falo de poesia, tenho a sensação de que estou apenas fazendo uma paráfrase, isto é, os poemas falam por si só e, **quando eu preciso falar por eles, não posso alcançar os que eles dizem naquele formato, daquela maneira, com aquelas ferramentas**”.⁶⁴

Segundo esses relatos, entende-se que é difícil ou pouco eficaz para a autora a paráfrase, o relato que supostamente pretenda não ser em parte poético ou ficcional ou,

⁶³ Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/>.

⁶⁴ Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-um-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>

arriscando outro termo, o gênero discursivo “explicação”. A demanda por “falar sobre o poema” parece implicar a noção de uma fala que seria mais legível, mais clara, menos cifrada do que o texto apresentado como literário - e a distinção entre esses tipos de discurso é o que o relato-poema põe em dúvida.⁶⁵

...

Na introdução de sua tese de doutorado a respeito de Emmanuel Hocquard, Marília Garcia comenta *Chercher une phrase*, de Pierre Alferi, tratado ou ensaio – Garcia usa os dois termos⁶⁶ (2010, p.10) – que discute a prática literária, elaborado durante a escrita do livro de poemas *Les allures naturelles* (1991).

Segundo Garcia, essa escrita em paralelo do livro de poemas e do texto reflexivo

é interessante à medida que busca pensar a escrita inscrevendo-a em um lugar de tensão, um lugar que seria como um *how to read/write*: ao mesmo tempo em que este é um texto crítico, que se insere em um ponto de vista crítico, o autor parte de sua experiência como poeta, a experiência no momento da escrita” (2010, p. 10).

Essa descrição da escrita de um texto reflexivo em paralelo a um livro de poemas faz pensar em “blind light”, em especial na entrevista para a Revista Garupa na qual Garcia comenta a dificuldade em falar sobre o processo de escrita sem estar vivendo-o.

Ainda em sua tese de doutorado, pouco após o trecho citado acima, Garcia pergunta:

será que Alferi, ao se inscrever neste lugar de onde parte deu *Chercher une phrase*, consegue escrever *a partir da* poesia, isto é, do ponto de vista de quem escreve? Como alcançar esta voz com dupla inscrição, que seja uma voz crítica, lendo depois da experiência do poema, mas que possa ao mesmo tempo falar *a partir desta* experiência? (2010, p. 10)

Pode-se talvez repetir e deslocar essas perguntas para dirigi-las à própria autora: o quanto o exercício de Pierre Alferi de escrever poesia *enquanto* reflete criticamente sobre tal escrita é similar ao de Marília Garcia? A diferença, importante, entre os exercícios dos dois, é

⁶⁵ “Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas”, escreve Agamben em “Defesa de Kafka contra seus intérpretes”, texto que pode ser interessante para pensar a relação com o segredo na literatura. Uma dessas lendas, a mais engenhosa, segundo o texto, seria a que indica que o inexplicável “permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas”, que as explicações “constituem a melhor garantia de sua inexplicabilidade” (1999, p. 135). “Qualquer outra atitude - incluindo o silêncio - agarra o inexplicável com mãos demasiado desajeitadas” (ibid. p. 135-6)

⁶⁶ Termos que se poderia até mesmo opor: diferentemente do que se costuma dizer sobre o ensaio, considerando algumas das referências citadas aqui, um tratado teria a pretensão de ser mais explicativo, de fazer algo como *esgotar* um tema, abordando-o sem a flexibilidade que se atribui ao ensaio.

que Garcia se propõe a pensar sobre o poema *no poema*, não em outro texto, paralelo ao livro de poesia.

Ao apontar que algumas das considerações de Garcia sobre Pierre Alferi ou Emmanuel Hocquard em sua tese de doutorado poderiam ser mobilizadas para discutir seus próprios textos corre-se talvez o risco de sugerir uma semelhança excessiva, como se se tratasse de uma repetição de procedimentos. Mas não é uma repetição sem diferenças. Trata-se talvez de ressonâncias, diálogos (muitas vezes explícitos, como no caso das recorrentes menções a Hocquard nos poemas de Garcia). Segundo Rosicley Coimbra, a produção poética de Marília Garcia

também é resposta teórica de uma pesquisadora da poesia. Reflete-se em alguns de seus poemas as leituras do poeta Emmanuel Hocquard, sobre quem escreveu uma tese de doutorado e com quem sua obra estabelece vários diálogos, seja através das citações diretas, das reflexões ou das assimilações temáticas (2020, p. 497).

Além dessa pesquisa que se faz *no poema*⁶⁷, pode-se discutir a escrita de livros de poesia em paralelo ou após a escrita de uma tese (*Engano geográfico* seria uma espécie de versão artística da tese de Garcia [REIS, 2017, p. 44]). Então, como as referências teóricas atravessam o texto literário? Embora a questão não se afaste muito do tema abordado ao longo do texto aqui (afinal, não deixa de ser uma questão de atravessamento entre gêneros discursivos), fica apenas anunciada. Para amarrar minimamente o fio da ideia, pode-se ficar com o que diz Diana Klinger na carta-introdução do livro *Literatura e ética: pesquisa e vida se misturam*, e uma bagagem teórica “se parece muito menos com uma cartola cheia de recursos do que com ‘a pele que habito’” (KLINGER, 2014, p. 13-14).

...

Retomando as considerações feitas por Marília Garcia à Revista Garupa, a dificuldade em descrever o processo de escrita pode ser associada à pergunta “por que é difícil falar de poesia?”, que aparece duas vezes em “blind light”, nos poemas “2” e “17”. Nos dois casos, a interrogação parte de citações de Wislawa Szymborska.

No poema “2”, o contexto é o seguinte:

a poeta polonesa wislawa szymborska
começa um discurso sobre poesia
dizendo que o mais difícil de um discurso é a primeira frase
mas que mesmo depois de ter começado

⁶⁷ "Uma coisa que nunca entendi é por que / em geral se acredita que o poema / não é lugar para pensar." (MARQUES, 2009, p. 26).

continuar o discurso será tão difícil quanto *começar*
pois ela vai falar de poesia
e por que é tão difícil assim falar de poesia?
(GARCIA, 2014, p. 15)

A pergunta não é respondida nem examinada com mais profundidade nesse momento (o texto passa a outro tema, menciona alguém que tentava escrever usando o mesmo registro de Szymborska⁶⁸), mas é retomada depois. No poema “17”, a referência à vencedora do prêmio Nobel⁶⁹ reaparece, em versos muito parecidos aos do texto “2”:

a poeta polonesa wislawa szymborska diz que sente dificuldade
de continuar um discurso depois de já ter começado
por causa do assunto que está tratando a *poesia*
por que é difícil falar de poesia?
(GARCIA, 2014, p. 30)

Imediatamente após essa pergunta, Marília Garcia relata algumas coisas a respeito de seu processo de escrita – que serão apresentadas em breve. A seguir, formula uma hipótese de resposta à questão de Szymborska que lembra suas respostas nas entrevistas citadas:

talvez seja difícil falar de poesia
porque em geral tentamos falar desse processo
a partir de algo que não é processo
e o processo escapa porque
ao falar dele
já não estou nele estou do outro lado
(GARCIA, 2014, p. 32)

A dificuldade, então, parece relacionada à travessia de uma fronteira, a uma mudança de gênero discursivo: é difícil falar sobre poesia (sobre o processo de escrever poesia) “a partir de algo que não é processo”, isto é, sem estar mais uma vez *escrevendo* poesia.⁷⁰ Ao propor que o processo escapa quando se tenta explicá-lo de fora, sem estar mais nele, o poema sugere certa conexão entre aquilo de que o texto fala e aquilo que o texto faz.

...

Maurício Gutierrez, ao analisar o gesto (auto)reflexivo de “blind light” e de *Um teste de resistores* como um todo, afirma que nesse livro a poesia de Marília Garcia “tematiza e

⁶⁸ A citação, o diálogo, o registro de um autor como algo imitável – são temas que se poderia puxar daqui.

⁶⁹ A fala de Szymborska a que Marília se refere é: “Dizem que a primeira frase de um discurso é sempre a mais difícil. Bem, ela já ficou para trás. Mas tenho a sensação de que as frases ainda por vir – a terceira, a sexta, a décima e assim por diante, até a última linha – serão igualmente difíceis, pois tenho de falar sobre poesia.” Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>

⁷⁰ O problema aqui parece passar pelo reconhecimento de que a fala explicativa, mesmo que não se nomeasse ou acontecesse em forma de poema, seria também um texto a ser interpretado ou decifrado. A demanda de explicação, clareza, justificativa, de uma fala que não fosse mais considerada literária, parcialmente ficcional: parece ser disso que Garcia foge.

encena a si mesma e a seu entorno: a leitura, os modos de feitura, de circulação editorial e de crítica da poesia na atualidade” (2015, p. 245). Ainda segundo Gutierrez, “esse gesto se quer convidativo: como se alguém nos abrisse a oficina e nos convidasse à visita, à observação do escrever, dessa escrita que se faz sem se distanciar de seus modos de fazer” (2015, p. 245). Por mais que se trate de uma performance, ou ficcionalização, o efeito do poema é o de simular uma exposição do modo-de-fazer do próprio texto.

A observação de Gutierrez sobre a autorreflexividade do poema como um gesto de abrir a oficina reverbera a descrição apresentada no poema “17”, no qual Marília apresenta suas *ferramentas* para a escrita (e este é o trecho que separa os dois fragmentos citados na página anterior):

quando escrevo um poema
 procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
 para pensar o processo de escrita em termos práticos
enumero as ferramentas que tenho
 à minha frente
 enunciados filmes narrativas google
 poemas recortados copiados à mão
 traduções jornais um romance lembranças diversas
 alguma chateação frases
 que serão transportadas
 um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
 alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
 que disse que ouvi ou de uma cena que vivi

além disso
tento entender alguma coisa
 talvez algo impreciso inicialmente
 mas que no processo se torna mais claro
 e tento dialogar
 com um repertório de pessoas e objetos e situações
 e textos listar essas ferramentas
 e traçar um fio depois reordenar o discurso
 de modo que isso possa ajudar a pensar
 e a passar
 os dias
 com essas ferramentas
busco ideias que possam servir
para me levar por essa cartografia
 ideias que são **procedimentos**
diante dessas ferramentas
 o processo tem algo de permeável
 que torna a escrita imprevisível
 depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
 tornou-se uma forma de leitura das coisas
 (GARCIA, 2014, p.31)

A autora lista ferramentas, propõe procedimentos a realizar com elas. Note-se que não aparece a palavra “materiais”, tudo é ferramenta: os poemas recortados copiados à mão, as

traduções, os jornais, e até mesmo a chateação. O acaso, o texto alheio e o erro são colocados como componentes do poema, se tornam produtivos – “mesmo que ‘produtivo’ num sentido contrário / ao que se costuma usar / um produtivo só no plano pessoal” (GARCIA, 2014, p.12).

Esse fragmento do poema parece corroborar o termo usado por Gutierrez, *visita à oficina*. Contudo, evidencia também que a delimitação de uma “oficina de escrita” destinada à elaboração de poemas não é tão simples. A escrita se dá de forma temporal e espacialmente diluída, podendo (como evidenciam as modificações nos textos por ocasião de diversos eventos e publicações, por exemplo) ocupar semanas, meses, anos, envolvendo caminhadas, encontros, acasos, deslocamentos de metrô ou avião, além de momentos solitários diante de um computador ou de um caderno. Assim, o acompanhamento do processo criativo (uma visita à oficina)⁷¹ só pode depender de um relato da autora (que, é claro, pode ser em algum grau ficcionalizado). E como todas as situações vividas (encontros, leituras, músicas, filmes) podem vir a fazer parte de um poema, mas dificilmente se pode determinar isso por antecipação, parece que a oficina só se estabelece a posteriori. Não seria viável, então, convidar alguém a uma visita à oficina, exceto assim: na forma de um relato sobre o processo de escrita.

...

A entrevista e o relato autobiográfico são tidos como situações de enunciação em que o *eu* que fala é mais identificável do que no poema, e nos quais a ficcionalização é menos esperada. Talvez por isso seja nesses gêneros discursivos, e não no texto que se apresenta como literário, que são demandadas respostas, explicações a respeito do processo de escrita. Como se dizendo em outras circunstâncias e de outra forma, em outro gênero discursivo, provocando mudanças no pacto de leitura, fosse preciso não exatamente complementar ou aprofundar mas *confirmar* o que é dito nos poemas. Será que há limites para o tanto de *explicação* que cabe na literatura?⁷² Ou talvez para o nível de confiabilidade do relato que se apresenta como um livro de poemas – mas quem garante que se deve confiar nas entrevistas, que estas não seriam uma ocasião propícia para a elaboração de ficções?

Em outras palavras: o que cada gênero discursivo permite, demanda ou impede? O que estimula ou desencoraja? Talvez sejam essas as questões. E o que se destaca nesses

⁷¹ É interessante pensar que no caso de produções escritas, o espaço de trabalho, isto é, a oficina, pode ser descrito como um “estado-ateliê” – termo usado por Julia Milward (2019) – que tem mais relação com a disposição pessoal do que com o ambiente externo. O ateliê se instala a partir de um certo exercício de atenção.

⁷² Marcos Natali observa que “o sonho de uma palavra irreduzível ao gênero da explicação” às vezes recebe o nome literatura (2020, p. 245).

poemas de Marília Garcia poderia ser descrito como o gesto de tentar fazer em um determinado gênero o que não é esperado nele, esgarçando suas possibilidades, provocando (e tentando mensurar) estranhamentos e desajustes, para assim testar os seus limites com outros gêneros. O quanto um poema pode ser ensaio, o quanto uma explicação pode ser poema, o quanto...?⁷³

⁷³ A demanda por explicação poderia ser pensada como uma exigência de *tradução*, para retomar esse termo. Além disso, seria possível tentar um paralelo entre a questão da diferença entre entrevista e poema e a discussão sobre testemunho e ficção elaborada em *Demorar*, pensando a impossibilidade de um relato livre do risco de ficcionalização.

o autobiográfico desastrado

Já foi citado, em um fragmento anterior, o trecho de *Essa estranha instituição chamada literatura* em que Jacques Derrida conta a Derek Attridge sobre sua hesitação adolescente “entre filosofia e literatura, sem renunciar a nenhuma das duas, buscando talvez, obscuramente, um lugar a partir do qual a história dessa fronteira pudesse ser pensada ou até mesmo deslocada: na própria escritura e não somente na reflexão histórica ou teórica” (2014, p. 45-46). Enquanto a discussão anterior se concentrou em apontar o tensionamento das classificações, o interesse pelo entrelugar, neste momento o propósito é considerar um termo, menos explorado antes, que aparece em sequência na fala de Derrida: autobiografia.

Imediatamente após as frases de *Essa estranha instituição chamada literatura* citadas no parágrafo anterior, aparecem as seguintes:

E como o que me interessa ainda hoje não se chama estritamente literatura nem filosofia, diverte-me pensar que meu desejo, digamos, de adolescente pudesse ter me direcionado para algo da escritura que não era nem uma coisa nem outra. O que era então?
 “Autobiografia” talvez seja o nome menos inadequado, pois permanece, a meu ver, como o mais enigmático, o mais aberto, ainda hoje.
 (DERRIDA, 2014, p. 46)

Prosseguindo, Derrida reforça a associação de seu desejo (adolescente) de escrever a um desejo autobiográfico: “estou tentando lembrar o que aconteceu quando me veio o desejo de escrever, de forma tão obscura quanto compulsiva, a um só tempo impotente e autoritária. Bem, o que acontecia naquele momento era exatamente algo como um desejo autobiográfico” (2014, p. 46). Pode-se destacar no trecho a expressão “exatamente algo como”: uma exatidão e uma imprecisão enunciadas conjuntamente.⁷⁴

Então, com a ressalva de que não se entenda autobiografia como simples confissão, precisa, de fatos, que não se exclua o trabalho textual, que não se desconsidere os graus diversos de recorte, ocultamento e ficção no relato de uma história qualquer, pode-se partir desse termo - que é apenas o talvez “menos inadequado”, já que alguma inadequação persiste - para tatear novamente as diversas relações possíveis de alguém que escreve com o exercício de práticas, literárias e/ou filosóficas, atravessadas por algo que pode ser chamado de autobiografismo (selado, rasurado). Afinal, Derrida menciona o desejo de preservar o rastro

⁷⁴ Vale destacar também a menção ao “sonho adolescente de conservar o rastro [*trace*] de todas as vozes que me atravessavam - ou *quase atravessavam*” (p. 47), evidenciando que por mais que se trate de “algo como um movimento lírico em direção às confidências ou confissões” (p. 46) - novamente o “algo como” -, portanto uma narrativa pessoal, há vozes que atravessam.

de um acontecimento, “uma ‘história’ na qual o acontecimento já intercepta, dentro dele próprio, o arquivo do ‘real’ e o da ‘ficção’” (2014, p. 47). Trata-se de “tornar, a um só tempo, *acessível e inacessível*”, de *selar* tanto o que acontece quanto o que deixa de acontecer (ibid.).⁷⁵

...

Em trechos anteriores, já foi observado o uso de elementos autobiográficos nos textos de Marília Garcia. Agora, o objetivo é retomar a questão, estreitando o diálogo entre suas produções e as de Jacques Derrida. A proposta é que, se há nas produções textuais de ambos algo de autobiográfico que é relevante para se pensar *algo como* o enlace entre pensamento e escrita de textos talvez literários, é possível que isso tenha relação com o ciframento, o selo, a rasura, com certa impossibilidade de dizer tudo.

Independentemente de serem muitas vezes desejáveis, como para Derrida em *Essa estranha instituição chamada literatura*, o selo, o ciframento e o segredo mostram-se inevitáveis. Pode-se, sim, escolher explorar o jogo do segredo, até dedicar empenho a multiplicar os véus, mas evitar com segurança a inexatidão e a dúvida não parece viável.

...

Sobre o autobiográfico em textos de Marília Garcia, Rafael Zacca escreve que “A função de seus poemas é menos a de relatar ou transmitir experiências (mesmo quando, em tese, o fazem, ao contarem de filmes, livros ou acontecimentos vistos pela poeta) e mais a de desastrá-las, ou acidentá-las” (ZACCA, 2021, p. 456)⁷⁶. Ainda segundo a leitura de Zacca, “angustia a poeta a impossibilidade de transportar o seu aqui-e-agora para o leitor, já que o desligamento entre palavras e coisas desinveste o poema de seu caráter mediador, isto é, de sua função de transmissão de experiências” (ibid.).

A ideia de uma transmissão desastrada ou acidentada de experiências, em vista da “impossibilidade de transportar o seu aqui-e-agora para o leitor”, enfatiza o desencontro entre dizer e acontecimento, embora se refira também a uma tematização de falhas, enganos e acidentes diversos. “A poesia de Marília Garcia [...] faz com que esse desencontro opere tanto negativa quanto positivamente nos seus poemas, fazendo do desastre ao mesmo tempo força

⁷⁵ Para Ana Martins Marques: “O que nos aconteceu / o que não nos aconteceu / têm o mesmo peso no poema” (2016, p.38). Além disso, no mesmo texto a literatura (o poema, no caso) aparece como uma possibilidade de mecanismo de defesa, um escudo, contra acontecimentos e não-acontecimentos: “o que é, afinal, um poema / senão um pedaço de papel preenchido um escudo / contra o que nos aconteceu o que não nos aconteceu?” (ibid.). A falta de uma vírgula (ou talvez um “e” ou “ou”) no último verso separando “o que nos aconteceu” de “o que não nos aconteceu” é interessante: os dois elementos quase se mesclam.

⁷⁶ Ou, para parafrasear essa ideia com Roland Barthes, “o que passa para a obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*” (BARTHES, 2004, p. 355)

destrutiva e construtiva. Nesse sentido, nos apresenta um jeito de confiar no desastre” (ZACCA, 2021, p.454).⁷⁷

Essas noções parecem aproximáveis da ideia de selo ou rasura para Jacques Derrida, mencionada nos trechos citados acima. Talvez o desastre, nesse sentido de desencontro entre experiência e relato, acontecimento e narrativa, seja uma forma de, como dizia Derrida, interceptar o arquivo do real e o da ficção, selar, tornando pouco distinguível o que acontece do que não acontece.

...

A confiança ou aposta no desastre que Rafael Zacca observa em Marília Garcia pode dialogar com a leitura que Danielle Magalhães desenvolve da “Circonfissão” de Jacques Derrida, ao observar que

Como um astro que orbita a Terra, nesse texto tudo está sempre caindo à medida que está sempre ao redor. Há nomes que começam com “geo”: Geoff, de Geoffrey Bennington, Georgette, de santa Georgette, que também pode ser o nome da mãe, Geo, como o irmão a chamava, que também se reduz a uma letra e um ponto, “G.”, que pode ser o autor, Geoffrey, que pode ser a pronúncia de “eu” (je), passando assim a ser Derrida, mas que também pode ser a santa, a mãe... (MAGALHÃES, 2020, p. 76)

O texto continua propondo que: “assim, nesse desastre (des-astro), em queda, que essa escrita se faz, com o peso da gravidade, sempre orbitando, sempre abordando, sempre girando em torno, ou seja, sempre caindo” (MAGALHÃES, 2020, p. 76).

Não se trata do mesmo desastre nos dois casos, porém o paralelo entre a descrição do texto “em queda” de Jacques Derrida e a transmissão desastrada ou acidentada de experiências em Marília Garcia parece interessante ao menos para reconhecer em ambos algo como um uso produtivo do desencaixe, da falha, do volteio.

Outro ponto a se observar é a “impureza” da suposta autobiografia. Na “Circonfissão”, ainda segundo a leitura de Magalhães,

o autobiográfico é costurado com referências literárias, com a tradição judaica, com a cultura, de modo que o eu autobiográfico se dá no risco e sob o risco de Proust, Rousseau, Santo Agostinho, Nietzsche e de toda uma tradição histórica e cultural que faz laço com a memória, com a biografia, entrelaçando o pessoal e o coletivo, o íntimo e o público, colocando o eu sob o risco do outro. (MAGALHÃES, 2020, p. 77)

⁷⁷ Essa noção de confiança no desastre lembra a ideia de Mauro Libertella de que é como se os livros de Marília Garcia fossem “una guía de viajes para un solo viajero, un viajero raro y a destiempo, que penetra en la trama urbana un poco por azar, un poco por diseño” (2022, n.p.). Um pouco por azar, um pouco por projeto: entre o acaso e o plano, algo acontece.

Esse entrelaçamento faz “o autobiográfico surgir necessariamente como um gênero riscado, cortado, rasurado, em um risco em que o que se dá a ler não é exatamente uma autobiografia, não é nada exatamente, é algo que se faz, algo que só se faz como partilha, excedendo ao eu” (MAGALHÃES, 2020, p. 77).

...

Em uma resenha de *Um teste de resistores* publicada em 2015 na revista *Colóquio/Letras*, Masé Lemos indica que o livro buscaria “ler o que está escrito”, “escrever o que percebemos e pensamos”, “ler e escrever a superfície e não o sentido que estaria por trás das palavras” (LE MOS, 2015, p.277). Porém, segundo Lemos, “falta algo que leve seu tom melancólico e feliz a uma radicalidade advinda do humor, de uma dose maior de sinceridade, [...] para conseguir escrever, com um distanciamento indiferente, o que realmente percebemos e pensamos, nesse contato intenso com a linguagem” (ibid., p. 280). A resenha sugere que uma maior objetividade seria bem-vinda no livro.

Embora o texto de Masé Lemos enfatize a busca por descrições objetivas e distanciamento - em diálogo com *Um teste de solidão* de Emmanuel Hocquard - este não parece ser um objetivo anunciado do livro de Marília Garcia. Talvez seja possível apontar, nisso que Lemos chama de falta “de uma dose maior de sinceridade”, a questão do desastre da experiência, da impossibilidade de relato objetivo de um aqui-agora. No suposto fracasso da objetividade, algo acontece. E o que interessa aqui pode ser especialmente isso que acontece em situações em que se poderia dizer que algo fracassa.

...

Retomando o *Parque das ruínas* e o diário da Pont Marie mencionado na primeira parte do livro, vale discutir a prática do diário e o uso dessa forma em obras publicadas. Embora em alguns casos, no meio literário, sejam publicados diários pessoais “reais” - enfatize-se as aspas -, por vezes uma ficção de diário pode ser apresentada em textos que se apresentam como algo mais próximo de um romance. Quer dizer: o formato diário pode, como outros, deixar-se atravessar mais ou menos por aquilo que se poderia chamar de realidade, ou não-ficção.⁷⁸

...

⁷⁸ Em paralelo com as reflexões sobre o diário, pode-se pensar no que propõe Roland Barthes sobre a anotação - em diferença a uma escrita mais longa, como um (projeto de) romance. “Quando produzo *Anotações*, elas são todas ‘verdadeiras’: eu nunca minto (nunca invento), mas, precisamente, não tenho acesso ao Romance, o romance começaria não pelo *falso*, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do desejo e do Imaginário” (2005a, p. 224).

Para o ensaísta francês Philippe Lejeune, conhecido por seus estudos sobre a autobiografia⁷⁹, um diário guarda “vestígios que poderão ser repensados”, “fazendo da observação da vida cotidiana um laboratório [...] o diário é um método de trabalho” (2014, p. 305). O diário “esculpe a vida ao vivo” (p. 334-5), “o caderno vai cicatrizar, encadear e fundir tudo” (p. 337).

Considerar a escrita de um diário como um método de trabalho pode ser interessante para pensar procedimentos como o do diário da Pont Marie, mencionado no “parque das ruínas” de Marília Garcia - que lembra também exercícios como o de Georges Perec em *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, que se engaja em um exercício semelhante: como ver (e descrever) um lugar?

A escrita de um diário como uma forma de laboratório, como um espaço ou ocasião para o desenvolvimento de uma pesquisa, parece ser o procedimento mencionado no “parque das ruínas” - conjunto de poemas que menciona o diário e cita supostos trechos dele, embora não o apresente completo. O diário seria um laboratório para ensaiar o futuro texto que virará livro.

...

Para Lejeune, a autenticidade do momento de escrita do diário é fundamental, o texto deve ser escrito na data indicada em cada entrada, sem ser modificado posteriormente. “Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (2014, p. 300).

Talvez nesse aspecto da não modificação posterior se mostre uma das principais diferenças entre o exercício de escrita de um diário e um livro publicado que se apresente, ainda que parcialmente, como exposição de trechos de diários, ou um relato a respeito do processo de elaboração de um. Um diário para o qual seja válida a definição de Lejeune que impede modificações posteriores é um texto sem revisão, sem reescrita. Uma espécie de rascunho, no caso de um diário de pesquisa, um rascunho que preserve sua condição de inacabamento. Pode ser que as anotações venham a ser trabalhadas posteriormente, em outro texto, mas o diário não seria ocasião para tal trabalho de reelaboração.

...

⁷⁹ Lejeune organiza tabelas classificatórias e apresenta definições um pouco rígidas, especialmente no primeiro texto. Contudo, nos textos posteriores do livro, ele apresenta revisões, ressalvas, amplia o escopo de suas análises. Com uma leitura não-normativa de seus textos, encarando as definições apresentadas como proposições que não se pretendam regras, pode-se mobilizar aqui várias das considerações de Lejeune, mesmo que por vezes pareça interessante desestabilizar, mais do que ele faz, a firmeza das classificações.

Como um exemplo de experimento com o gênero diário, pode-se pensar no caso de Aníbal Cristobo, poeta argentino que manteve durante o ano de 2008 um blog-diário: *Kriller 2008. Yo debería estar haciendo otra cosa*.⁸⁰ Além do fato de que os textos são tornados públicos ao aparecer no blog⁸¹, é interessante mencionar que há a participação de “convidados”. Em um período de férias, Cristobo pediu a pessoas amigas para “ocupar” seu diário.⁸² O exercício levanta a questão: um diário pessoal pode ser ocupado por outros? Deixa de ser um diário?

...

Marília Garcia discute, no quinto texto de “parque das ruínas”, a partir de Georges Perec, a noção de *infraordinário*, os acontecimentos cotidianos, comuns, que podem parecer insignificantes:

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e ver

(GARCIA, 2018, p. 27)

Em seguida, o poema pergunta “como ver o *infraordinário*?” (GARCIA, 2018, p. 27), interrogação que, como outras semelhantes que ocorrem ao longo do conjunto de textos - “como ver o lugar?” (p.23), “é possível ver este lugar?” (p.26), “mas como fazer para ver o que está ali?” (p. 37) - parece demandar um procedimento metódico de pesquisa.

No caso da observação da Pont Marie, a estratégia escolhida foi o diário, a anotação escrita, a partir de uma fotografia diária do local em um horário fixo. Nos filmes *Smoke* e *Blow up*, assim como no documentário *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, mencionados como referências para o diário de Marília Garcia, a ênfase está nas fotografias: em diferentes interpretações de fotografias. Trata-se, em todos os casos, de exercícios que evidenciam a distância entre olhar e *ver*: estratégias de leitura da realidade são necessárias, perceber o *infraordinário*, que parece banal e evidente, demanda esforço. Os exemplos mencionados parecem trazer a mensagem de que um procedimento aparentemente aleatório pode revelar algo; mas para ver (ou *ver*) pode ser preciso variar o olhar, a escala, ou ter

⁸⁰ Disponível em: <https://cristobo.livejournal.com>. Acesso em 14 de janeiro de 2022.

⁸¹ Lejeune, em um dos textos reunidos no livro *O pacto autobiográfico*, discute essa espécie de diário público que ocorre em blogs.

⁸² Marília Garcia fez sua contribuição com um vídeo agora disponível em seu próprio blog (<https://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/search/label/cinepaissandu%20para%20anibal%20cristobo>). Esse vídeo, assim como a ideia de ocupar o blog alheio, mixar autorias, é discutido em *Poesia, escolhas afetivas* por Luciana di Leone (2014, p. 194-218).

acesso a alguma informação específica para compreender o que já está lá - mas imperceptível, ilegível.

Como no exercício do diário, em que Marília Garcia relata ter começado “a tomar notas: / para entender o que estava vendo” (2018, p. 23), não haveria clareza na interpretação da paisagem, e seria preciso esforço (e algum tempo de convívio com os espaços) para (aprender a) ver, entender o que se vê.

...

A respeito de *A preparação do romance*, de Roland Barthes, Marcos Natali escreve que o livro “não é a ruína precoce do romance que Barthes não chegou a escrever, nem é a prova de uma empreitada fracassada que não chegou a seu fim. Ele seria, ao contrário, o testemunho do desejo de compartilhar inclusive a escrita e o pensamento solitários, a parte da preparação” (NATALI, 2020, p. 253). A partir disso, pode-se talvez pensar que escritas que expõem algo como um relato do processo de elaboração do texto (ainda que se possa supor omissões, ficções) busquem algo semelhante. Um (simulacro de) diário, um relato de traços autobiográficos ou uma reflexão sobre os percalços da escrita talvez.

Isso pode valer para a discussão sobre as dificuldades de um relato do processo de escrita em um momento fora desse processo, como nos textos de Marília Garcia, ou para movimentos autorreflexivos em textos de outros tipos.

...

"As experiências pessoais do escritor, sua intimidade biográfica, costumam ser compreendidas como aspectos externos à obra. No entanto, em literaturas como a de Marília, os limites entre /dentro/ e /fora/, em alguns momentos, são praticamente invisíveis" (REIS, 2017, p. 10). São diversos os textos de Marília Garcia em que a aproximação entre autora e eu lírico (ou voz narrativa?) são explícitas. Há menções a eventos públicos dos quais a autora participou, a falas de outras pessoas presentes em tais eventos (GARCIA, 2014, p.11-13; GARCIA, 2017, p. 87-88), a publicações anteriores (GARCIA, 2014, p. 39; 2018, p. 69). Há trechos mais curiosos, como as afirmações sobre ver um fantasma na Pont Marie (2018, p. 50-51) ou ver Haroldo de Campos acenando para ela em Paris (GARCIA, 2016, p. 23). Há trechos menos literais, como as histórias saindo do teclado e escapando da mochila no texto

“No aeroporto Schönefeld de Berlim” (2014, p. 60). Contudo, algo próximo de um pacto autoficcional⁸³ aproximando a autora empírica do eu lírico⁸⁴ é bastante perceptível.⁸⁵

...

Diana Klinger, na introdução a *Escritas de si, escritas do outro*, observa no conjunto de romances que escolhe para sua análise – *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Noches Vacías*, de Washington Cucurto – a “transgressão do ‘pacto ficcional’, em textos que – no entanto – continuam sendo ficção”, “ao mesmo tempo ficcionais e (auto) referenciais” (2006, p. 10).

Interessa aqui a simultaneidade, simultaneidade entre ficção e (auto) referência, assim como em outros momentos se mencionou a simultaneidade entre poema e ensaio, entre diário e romance, filosofia e literatura ou autobiografia ou carta (a loucura das classificações como a loucura da lei).

Talvez seja um pouco evidente destacar essa mistura entre ficção e referências à realidade, esse emaranhamento entre os arquivos do real e da ficção, e talvez toda essa discussão sobre autobiografia, autoficção, romance, escrita de si e diário pudesse ser resumida retomando o selo, o véu, a cifra.

Ou, para citar novamente Roland Barthes: “a ‘literatura’ [...] se faz sempre com a ‘vida’” (2005a, p. 36); mas “conseguir fazer um romance [...] é, no fundo, aceitar mentir, conseguir mentir (mentir pode ser muito difícil) - mentir com aquela mentira segunda e perversa que consiste em misturar o verdadeiro e o falso” (ibid., p. 224-5).

...

Para dar mais uma volta em torno dessas questões, para seguir interrogando a autobiografia, o diário e a literatura, os selos e segredos que atravessam, de modos diversos, tanto as ficções quanto as tentativas de não-ficção, pode-se ainda convocar alguns outros

⁸³ O termo “autoficção” poderia convocar uma discussão relevante sobre os limites da autobiografia, sobre as diferentes propostas de autobiografia possíveis, e também sobre o exercício de confusão mais explícita entre realidade e ficção em casos em que autor e personagem se confundem. Ana Faedrich (2014) faz um panorama de alguns estudos sobre autoficção, termo de Serge Doubrovsky que seria uma resposta a tentativas classificatórias de Philippe Lejeune. No entanto, corre-se talvez o risco, ao mobilizar o termo *autoficção*, de apenas convocar uma nova categoria para nomear textos que partem de algo como ressonâncias de realidade já presentes em obras que se nomeiam simplesmente “ficção”. A questão principal talvez seja reconhecer que passar de uma categoria a outra, da autobiografia à autoficção ou desta à ficção, continua uma tarefa difícil como qualquer outra demarcação de fronteiras.

⁸⁴ Talvez “pacto autoficcional” não seja o melhor termo aqui, mas pode servir para descrever a evidente aproximação entre autora e eu lírico/narradora/personagem em muitos dos poemas de Garcia.

⁸⁵ Talvez coubesse discutir também certa tendência de associar o eu do texto à pessoa autora na poesia, mais do que na prosa, e o risco de algo como uma acusação de confessionalidade ou autobiografismo que busca diminuir o valor artístico de um texto, excluí-lo da “literatura”. Contudo, fica aqui em nota apenas a sugestão de tal possibilidade de prolongamento.

textos. Pode-se, por exemplo, pensar no que diz a escritora Tatiana Levy na mesa “Quais são os limites entre a biografia e a ficção?”, organizada pelo Itaú Cultural em 2011, quando afirma:

eu acho que a gente separar muito essas coisas, dicotomicamente, tipo a vida, a literatura, a vida ou a obra, não sei se faz sentido a partir do momento em que a gente questiona o que que é a vida. A vida são os fatos, simplesmente? Se a vida são os fatos aí tudo bem. Claro que quando eu escrevo eu quero a partir dos fatos me distanciar deles mas eu quero chegar perto da vida, isso que me interessa quando eu escrevo.⁸⁶

No mesmo evento, Tatiana Levy conta que às vezes incorpora aos seus textos coisas que lhe aconteceram, às vezes coisas que aconteceram a outras pessoas.⁸⁷ E embora seja enfatizado o aspecto ficcional de tais textos, sempre excedendo o que poderia ser chamado de simplesmente um relato, há modos diversos através dos quais a vida atravessa a obra.

Além disso, em um romance mais recente, *Vista Chinesa*, declaradamente baseado em episódio real - o livro conta com uma nota da autora ao final em que são mencionados os acontecimentos nos quais se baseia, a violência sexual sofrida por uma amiga da autora, Joana Jabace, quando corria na Vista Chinesa, e descreve também as conversas entre as duas enquanto Tatiana escrevia o romance. Sobre a negociação com Joana Jabace quanto ao uso que faria da história dela, Levy escreve:

Fiz questão de deixar claro que escreveria um romance, e ela nunca interferiu na minha escolha. Nunca me pediu que contasse de uma forma ou de outra. Em determinado momento, me pediu apenas para dizer que se tratava de um romance baseado em fatos reais. Quando o livro ficou pronto, ela concluiu que só explicitar a veracidade dos fatos não bastava. Achava importante revelar a quem pertenciam os fatos. Você quer colocar o seu nome?, perguntei. Sim, ela respondeu. Durante meses, fiz o papel de advogada do diabo, para ter certeza de que seu desejo era mesmo esse, até o dia em que ela afirmou: *Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero que você escreva que isso aconteceu de verdade, e que aconteceu comigo, Joana Jabace.* (LEVY, 2021, p. 108).

Em uma entrevista publicada no jornal *O tempo* em junho de 2021, ao ser questionada sobre o grau de ficcionalidade de seu romance *Vista Chinesa*, Tatiana Levy responde: “Vou

⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8HgZTR9Ivgo>. Acesso em 10 de junho de 2022.

⁸⁷ Talvez se possa dizer: a vida entra na obra, de múltiplas maneiras, e a autora não parece se interessar por ocultar isso. (Ao mesmo tempo, parece reconhecer que seria possível se empenhar mais por tal ocultamento, indicando a gradação que pode haver nas opções por revelar ou ocultar o que há de “fatos reais” compondo uma escrita.)

dizer que 100%. Porque é um romance, um livro de ficção - e, para mim, o que define ficção não é se os fatos aconteceram ou não, mas a forma como vou contá-los, a narrativa”.⁸⁸

Nesse sentido, se a (necessária) escolha por uma ou outra forma de narrar já é entendida como ficção, qualquer narrativa, mesmo caso se apresente como relato, é atravessada por esse espectro ficcional. (Pode-se aludir a “O instante de minha morte”, de Maurice Blanchot, lido por Derrida em *Demorar*, que lida com tais questões.)

Retomando o exemplo do romance *Vista Chinesa*, na mesma entrevista mencionada antes ao jornal *O tempo*, Tatiana Levy declara, a respeito de sua opção por escrever um romance a partir do fato vivido pela amiga:

Acho que um simples relato não daria conta. Uma narrativa mais biográfica, mais jornalística, não daria conta. Pra mim, não dá conta. Por isso me interesso pela literatura, porque acho que ela consegue se aproximar mais dessas experiências indizíveis... dizendo. Dizendo. Eu queria tentar explorar a linguagem de forma a fazer com que as palavras conseguissem dizer alguma coisa desse indizível

Há algo nessas afirmações sobre uma busca pela aproximação ao indizível, para a qual a literatura seria mais adequada do que um relato ou narrativa jornalística, que lembra as considerações de Jacques Derrida a respeito do segredo-sem-segredo da literatura, o selo, o arquivo do real mesclado ao da ficção.

O que há é então algo como um jogo, em que não importa definir o que é ou não “ficção”. Contudo, no caso de escrever mobilizando elementos biográficos de outras pessoas, as questões éticas se apresentam de modo especialmente difícil. Quando se mobiliza informações talvez muito pessoais sobre alguém que não está em condições de consentir com tal divulgação, como é o caso da “Circonfissão”, em que Derrida escreve sobre a situação de acompanhar a mãe doente, fazendo o que se poderia chamar de expor a privacidade da mãe que já não está lúcida, a complicação aumenta. A tensão ética está aí, é “como se o receio fosse o da revelação de um segredo que pertence a outro”, como diz Natali (2021, p. 105).

Mesmo se for feita a ressalva de que dificilmente o segredo se revelaria de todo, de que quem lê o texto publicado não saberá nem mesmo o quanto crer em paratextos ou entrevistas afirmando diferenciar o fato da invenção, pode haver muita exposição pessoal ou de terceiros em exercícios de escrita que mobilizem elementos biográficos. Que o fato de que

⁸⁸Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/diversao/tatiana-salem-levy-descreve-o-desafio-de-ficcionalizar-um-caso-real-de-esupro-1.2503231>. Acesso em 15 de junho 2022.

a inevitabilidade de algum grau de segredo (ou ciframento, ou selo) não anule a possibilidade de exposição talvez seja o ponto-chave aqui. A ficcionalização (ou a “literatura”, para usar esse termo) pode assegurar algum segredo, mas não se blinda do risco de cometer violências. O que se enfatiza então é a hiperresponsabilidade demandada, vertiginosamente, em qualquer situação de escrita – e de vida.

tremores

Derrida inicia a conferência “Como não tremer?” - ou a preambula (pois suas primeiras considerações são anunciadas como algo *ainda antes de começar*)⁸⁹, contando dois episódios pessoais. Na tradução de Esther Cohen ao espanhol, lê-se:

Aún antes de comenzar, y para ya no hablarles de mí, quería relatar dos pequeñas anécdotas, dos pequeñas cosas que me sucedieron (*arrivées*) —y lo que sucede, si algo sucede, sucede imprevisiblemente, ya que un acontecimiento, lo que sucede, o quien llega, es siempre imprevisto—, dos acontecimientos relacionados con el temblor: un temblor de miedo y el miedo del temblor. (2009, p. 21-22)⁹⁰

As duas anedotas referem-se a tremores vividos pelo autor: um aconteceu em sua infância, durante bombardeios na Argélia, o outro no verão anterior à conferência, motivado pela quimioterapia:

Durante la guerra, en 1942-1943, **por única vez en mi vida**, sentí lo que llamamos físicamente, literalmente, propiamente, un temblor del cuerpo. Fue durante los bombardeos. En Argelia había bombardeos todas las noches, a menudo de aviones italianos; nos refugiábamos en casa de un vecino, y un día, recuerdo que tenía exactamente doce años, mis rodillas se pusieron a temblar de manera incontenible. Temblaba de miedo. **Y después, este verano** y, como se dice, por el efecto secundario de una quimioterapia, me di cuenta un día que mi mano temblaba y que no podía continuar escribiendo, ya no lograba firmar y era aterrador, en particular para alguien que consagra su vida a escribir. No temblaba de miedo, pero tenía miedo de temblar, de ese temblor que me sucedía. Entonces, se puede temblar de miedo y se puede tener miedo de temblar. (2009, p. 22)⁹¹

É difícil compreender a afirmação que aparece no início desse trecho de que o tremor do corpo foi sentido pelo autor uma única vez na vida, aos doze anos, durante a guerra. Não apenas pela história contada logo em seguida, que se refere a um tremor do corpo que se pode considerar de outro tipo, já que induzido por medicamentos, mas porque, nas páginas

⁸⁹ Mais uma vez, a questão do início. Quando começa e termina um começo? Há demarcações claras possíveis? As questões lembram os demorados começos de Marília Garcia em textos diversos. Como diz Ana Porrúa sobre o *Parque das ruínas*, "el poema siempre está arrancando, siempre está buscando donde hacer pie" (PORRÚA, 2021, p. 32). A expressão parece interessante para descrever também alguns textos de Jacques Derrida.

⁹⁰ Tradução livre: “Ainda antes de começar, e para logo não falar-lhes mais de mim, queria relatar duas pequenas anedotas, duas pequenas coisas que me aconteceram - e o que acontece, se algo acontece, acontece imprevisivelmente, já que um acontecimento, o que acontece, ou quem chega, é sempre imprevisto -, dois acontecimentos relacionados com o tremor: um tremor de medo e o medo do tremor”.

⁹¹ Tradução livre: “Durante a guerra, em 1942-1943, pela única vez em minha vida, senti o que chamamos físicamente, literalmente, propriamente, um tremor do corpo. Foi durante os bombardeios. Na Argélia havia bombardeios todas as noites, com frequência de aviões italianos, nos refugiávamos na casa de um vizinho, e um dia, lembro que tinha exatamente doze anos, meus joelhos começaram a tremer de modo irremediável. Tremia de medo. E depois, este verão e, como se diz, por efeito secundário de uma quimioterapia, me dei conta um dia de que minha mão tremia e que não podia continuar escrevendo, já não conseguia firmar e era aterrador, em particular para alguém que consagra sua vida a escrever. Não tremia de medo, mas tinha medo de tremer, desse tremor que me acontecia. Então, pode-se tremer de medo e pode-se ter medo de tremer”.

seguintes, Derrida irá argumentar, ao que parece, que o tremor é um fenômeno bastante constante, cotidiano. Não se poderia, por exemplo, pensar, escrever ou falar sem tremer: “No podemos no temblar en el momento de pensar, de escribir y, sobre todo, de tomar la palabra” (2009, p. 23). O tremor parece então uma experiência generalizada - acompanha atividades que se poderia dizer rotineiras. Mas, ao continuar, o que Derrida diz é:

No podemos no temblar en el momento de pensar, de escribir y, sobre todo, de tomar la palabra, **en particular** cuando a falta de fuerza y de tiempo, lo hacemos de manera más o menos improvisada; y **sobre todo** cuando se trata de interrogarse, como a menudo estuve tentado a hacerlo en el pasado, explícitamente, literalmente, y de manera sistemática, sobre el sentido, los sentidos, los diferentes sentidos, a veces heterogéneos, así como sobre la esencia del temblor, sobre lo que quiere decir temblar. 2009, (p. 23)⁹²

Se não se pode não tremer ao falar, mas *em particular* ao falar em certas circunstâncias, e *sobretudo* ao falar sobre o tremor, há uma modalização, talvez um atenuamento do tremor que ocorreria nas situações mais cotidianas.⁹³A (aparente?) contradição parece um reconhecimento da ambivalência apresentada. Trata-se de um movimento duplo, ambíguo.

Em seguida, é explicada a compreensão do dever tremer, do *é preciso* recorrente no texto:

parece que **fuera preciso** temblar. Se debe en el doble sentido de la necesidad o de la obligación irresistible, pero hay que hacerlo, también, en el sentido del deber, del pudor, de la decencia y de la modestia, también del valor, incluso ahí donde se tiembla de miedo. El “hay que” del deber, el “hay que deber y temblar”: comprendo por ello que **se debe aceptar la falla, el fracaso, el desfallecimiento**, la “fault line” como se diría en inglés, para nombrar la línea del terreno amenazado por el terremoto —y falter significa dudar, tartamudear, hablar con voz entrecortada—. Parece entonces que fuera preciso temblar, **no escoger temblar, como por deber, sino ceder ante la necesidad del desfallecimiento**, de la debilidad, abandonando toda complacencia o todo sentimiento ingenuo o inocente de tener una firme capacidad, o el dogmatismo de saber dónde se está parado, toda presunción segura acerca del temblor (2009, p. 23-24)⁹⁴

⁹² Tradução livre: Não podemos não tremer no momento de pensar, de escrever e sobretudo de tomar a palavra, em particular quando por falta de força e de tempo o fazemos de maneira mais ou menos improvisada; e sobretudo quando se trata de interrogar-se, como com frequência estive tentado a fazer no passado, explicitamente, literalmente, e de maneira sistemática, sobre o sentido, os sentidos, os diferentes sentidos, às vezes heterogêneos, assim como sobre a essência do tremor, sobre o que quer dizer tremer.

⁹³ E pode-se desconfiar um pouco da sugestão de que interrogar-se a respeito do tremor seria, mais do que outras, uma situação na qual não se pode não tremer? Se a justificativa for o fato de que seja um tema difícil, que conduz a aporias, isso não atribui tanta exclusividade ao assunto.

⁹⁴ Tradução livre: “parece ser preciso tremer. Deve-se no duplo sentido da necessidade ou da obrigação irresistível, mas é preciso fazê-lo, também, no sentido do dever, do pudor, da decência e da modéstia, também do valor, inclusive aí onde se treme de medo. O 'é preciso' do dever, o 'é preciso dever e tremer': compreendo

O enlace entre passividade e dever desse “é preciso” é o que mais interessa aqui, por enquanto. Ao afirmar *que se deve aceitar* a falha, o fracasso, o desfalecimento, Derrida parece indicar que existe uma possibilidade, mínima que seja, de não fazê-lo. Não aceitar desfalecer, não aceitar tremer. Haveria então agência, escolha. Como seria isso? Retomando seu texto, não se trata de “escolher tremer, como se por dever, mas de ceder ante a necessidade do desfalecimento, da debilidade, abandonando toda complacência ou sentimento ingênuo ou inocente de ter uma firme capacidade”.

Uma hipótese é que a não aceitação não alteraria a experiência do tremor, mas o modo de passar por ela. Talvez seja mais desesperador, mais assustador não aceitar. Mas deve ser possível, ou não seria *necessária* a aceitação.

Enfim, Derrida prossegue:

después de haber dicho: “hay que temblar, no temblamos jamás lo suficiente cuando proponemos un discurso, una filosofía o una política del temblor”, agrego que el temblor, si es que existe, excede todo ‘hay que’, toda decisión voluntaria y organizada, todo deber bajo la forma de la ética, del derecho y de la política. La experiencia del temblor es siempre la experiencia de una pasividad absoluta, absolutamente expuesta, absolutamente vulnerable, pasiva ante un pasado irreversible así como ante un porvenir imprevisible. (2009, p. 24)⁹⁵

Quanto à passividade, Derrida destaca que até a noção de sujeito estremece:

yo mismo no estoy seguro de tener el derecho de decir y de pensar ‘yo tiemblo’. Ni siquiera estoy seguro de que este enunciado no sea ya una falta o un desconocimiento de lo que un temblor digno de ese nombre desestabiliza, corroe desde una falla subterránea a la autoridad, corroe la continuidad, la identidad del ‘yo’ y sobre todo del ‘yo’ como sujeto. (2009, p. 24-25)⁹⁶

O sujeito do tremor seria aquele que talvez não possa mais dizer *eu*, pois o tremor “hace temblar a un “yo” al punto en que ya no puede plantearse como el sujeto (activo o

por ele que se deve aceitar a falha, o fracasso, o desfalecimento, a 'fault line' como se diria em inglês, para nomear a linha do terreno ameaçado pelo terremoto,-e vacilar significa duvidar, tartamudear, falar com voz entrecortada-. Parece então ser preciso tremer, não escolher tremer, como que por dever, mas ceder ante a necessidade do desfalecimento, da debilidade, abandonando toda complacência ou todo sentimento ingênuo ou inocente de ter uma firme capacidade, ou o dogmatismo de saber onde se está parado, toda presunção segura acerca do tremor”.

⁹⁵ Tradução livre: “Depois de haver dito ‘é preciso tremer, não trememos jamais o suficiente quando propomos um discurso, uma filosofia ou uma política do tremor’, acrescento que o tremor, se é que existe, excede todo ‘é preciso’, toda decisão voluntária e organizada, todo dever sob a forma da ética, do direito e da política. A experiência do tremor é sempre a experiência de uma passividade absolutamente exposta, absolutamente vulnerável, passiva ante um passado irreversível assim como ante um porvir imprevisível”.

⁹⁶ Tradução livre: eu mesmo não estou seguro de ter o direito de dizer e de pensar 'eu tremo'. Nem sequer estou seguro de que este enunciado não seja já uma falta ou um desconhecimento do que um tremor digno desse nome desestabiliza, corrói desde uma falha subterrânea à autoridade, corrói a continuidade, a identidade do 'eu' e sobretudo do 'eu' como sujeito.

pasivo) de un temblor violento que le sucede, de un acontecimiento que lo priva de su dominio, de su voluntad, de su libertad” (DERRIDA, 2009, p. 25). Assim, reconhecer que se treme “es admitir que el ego mismo no resiste a lo que lo sacude así y lo amenaza en su facultad de decir legítimamente ‘yo’” (ibid.).

...

Marcos Natali comenta trechos desse texto de Jacques Derrida em “tremor, tremor”, publicado na revista *Meteoro*, observando que “‘eu treme’ só pode significar que o ‘eu’ não tem como estar certo de ser o que é, o verbo insurgindo-se contra o pronome que acreditava precedê-lo, em construção tão paradoxal quanto o ‘eu sonho’, o ‘eu estou louco’ ou o ‘eu estou morto’” (2019, p. 308-9).

Para seguir analisando tal situação, um paralelo possível ao tremor é o pranto. “Se o tremor for para a voz o que a lágrima é para o olho” (NATALI, 2019, p. 309). Natali observa que é possível chorar demais ou de menos, que “é preciso chorar, mas também é preciso interromper o choro, engoli-lo, como se diz em expressão terrível, saber o momento exato em que ele se tornou excessivo e poderá ser denunciado como indiscrição e espetacularização” (2019, p. 309-310). Trata-se, então, de uma necessidade de adequação a expectativas sociais, que delimitariam quando, em que circunstâncias, e o quanto, é razoável chorar em público.

A existência desse *é preciso* tão difícil⁹⁷ parece evidenciar que a agência do sujeito não está excluída. Há passividade, mas ela existe apesar de e em conjunto com a necessidade de (re)agir, ou até calcular o quanto é adequado ceder ao próprio pranto - aos próprios impulsos físicos. Ou, como Natali aponta depois, “a responsabilidade procura alcançar uma nova dimensão, em direção a uma responsabilidade ainda mais responsável” (2019, p. 314). Uma responsabilidade hiperbólica.

Se o termo *ceder* for o adequado para descrever a situação do pranto, se entende-se o choro como algo que nos acontece em algum grau (se a gradação for mesmo algo possível aqui⁹⁸) passivamente, como o tremor, pode-se a partir dele retomar a ideia de um “dever tremer” - que soa como um dever de passividade, mas se há dever, e possibilidade de não cumpri-lo, parece que há agência.

⁹⁷ O quanto semelhante ao *é preciso* do dever de resposta discutido em *Paixões?*

⁹⁸ Os terremotos são medidos em escalas, é possível precisar sua intensidade. Mas quanto à passividade do corpo que treme, como mensurar uma gradação? O mínimo tremor já não tornaria o corpo que treme passivo? O que muda é o impacto da experiência pela qual se passa?

No caso dos corpos dos seres vivos, sacudidos pelo tremor do próprio corpo ou pelo da terra, as possibilidades de (re)ação, de fazer alguma outra coisa enquanto vivem a tremura, são maiores quanto menor for o tremor que os abale. Talvez o principal do que interessa discutir esteja aí: conseguir fazer alguma outra coisa enquanto se treme, preservar alguma liberdade de ação.

Assim, retomando a questão da passividade e da demanda de ação, há algo que acontece independentemente da vontade do sujeito, mas exceto em circunstâncias extremas (como, para Derrida, o tremor vivenciado durante o bombardeio) há alguma possibilidade de reação, de controlar o que fazemos enquanto algo nos acontece.⁹⁹

...

É desconcertante a extensão do uso que Derrida faz do termo tremor em “Comment ne pas trembler?”. Pois, se por um lado não se pode pensar, escrever ou falar sem tremer, o que faria do tremor algo banal, cotidiano, um tremor apesar do qual se faz todas essas coisas, por outro lado há situações (ao menos duas: o medo extremo dos bombardeios e o efeito de medicamentos) nas quais o tremor é forte o bastante para ser muito mais significativo, ao ponto em que se possa dar a entender, como faz Derrida no começo do texto, que só elas contam realmente como tremores.

E não é apenas em “Comment ne pas trembler?” que a reflexão sobre o tremor aparece na obra de Derrida. Em outro texto, uma entrevista a Michael Ben-Naftali que começa com menções ao Éros e à afetividade, ele afirma que “nunca há verdadeira responsabilidade sem tremor. Treme-se quando se toma uma decisão. Qualquer que seja ela” (2015, p. 26). Tal tremor, continua,

tem a ver com o segredo ou com a responsabilidade do segredo. Porque toda responsabilidade é, de certa maneira, secreta. Isto é, toda responsabilidade é singular e cada vez única: sou eu, eu único, eu Abraão, somente eu que sou chamado e não posso me esquivar assim como não posso dividir a responsabilidade - porque não se divide a responsabilidade. Logo, o que se passa em mim, no cerne da experiência da responsabilidade, é profundamente secreto. (2015, p. 26)

Derrida enfatiza a existência de um vínculo entre desconstrução e tremor. Afirma que “a palavra ‘tremor’ sempre se impôs” a ele (2015, p. 25). E explica:

penso com frequência no terremoto, isto é, no tremor de terra e não apenas no tremor de meu corpo diante da temível decisão a ser tomada, diante da impossibilidade de tomar uma decisão, tremer de medo, de frio, de pavor. Ou seja, não penso unicamente no tremor do eu, mas no tremor do solo, de todo o solo, da fundação, no tremor de terra como desmoronamento do solo, do fundamento, do *Grund*, um tremor que se dá subitamente, e aí onde não se sabe mais sobre o que se apoiar. E isso, é a situação típica, arquetípica, até mesmo arqueológica da desconstrução. A desconstrução, é quando isso

⁹⁹ Este paradoxo, comparável a outros dos discutidos por Jacques Derrida (hospitalidade, perdão), tem algo de extremamente difícil. Esse reconhecimento de uma ausência de agência em simultâneo à necessidade de ação parece uma exigência muito grande: no momento em que se é atravessado por algo que desestabiliza, e talvez desautorize, o próprio *eu*, é preciso ainda assumir responsabilidade.

se desconstrói. De repente, não há mais fundamento, não mais axiomas seguros, não mais terra firme (DERRIDA, 2015, p. 25).

Ao continuar, atrela essa discussão sobre o tremor à questão da responsabilidade, pois, segundo ele, “sempre assumimos a responsabilidade tremendo” (p. 25), “nunca há verdadeira responsabilidade sem tremor” (p. 26).

...

Outro texto de Jacques Derrida em que aparece menção ao tremor é o *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Marcos Natali (2019, p. 307-8) chama atenção para o fato de que, nas primeiras frases desse discurso pronunciado na ocasião da morte de seu amigo Lévinas, Derrida afirma saber que sua voz tremeria no momento de pronunciar aquele discurso. Isto é, ele anuncia a previsibilidade de seu tremor: “Há muito tempo, há tanto tempo, eu temia ter de dizer *Adeus* a Emmanuel Lévinas. Sabia que minha voz tremeria no momento de fazê-lo, e sobretudo de fazê-lo em voz alta, aqui, diante dele, tão perto dele” (DERRIDA, 2015, p.15).¹⁰⁰

Coloca-se então em dúvida a previsibilidade, a calculabilidade do tremor¹⁰¹, e parece que o que Derrida antecipa talvez seja a imensa responsabilidade que seria a tarefa de falar diante da ausência do amigo.

...

Para seguir pensando a responsabilidade... Uma variação da preocupação em honrar um compromisso assumido aparece quando, em *Paixões*, Derrida discute a oferenda oblíqua. Uma das questões centrais do texto é o entrelaçamento entre obrigação e liberdade. Por exemplo, na participação do autor no livro conjunto - *Derrida: a critical reader*, reunião de doze ensaios - no qual o texto foi inicialmente publicado; situação em que se deve “trazer seu tributo, mas fazê-lo livremente, no *livro*. Quanto ao grau dessa liberdade, logo mais teremos algo a dizer” (1995, p. 11).

O dever de responder a um convite (como o caso da participação em um evento ou publicação) seria portanto ambivalente, pois “na amizade quanto na cortesia, haveria um duplo *dever*: não seria exatamente evitar, *a qualquer preço*, a *linguagem do rito* e também a *linguagem do dever*?” (1995, p.13) “É falta de cortesia ser apenas cortês, ser cortês por cortesia” (1995, p. 15).

¹⁰⁰ Novamente, há um *sobretudo* a ser destacado.

¹⁰¹ Em outro trecho de *Adeus a Lévinas*, páginas depois do citado, Derrida observa que se deve a Lévinas um “abalo filosófico”, um “feliz traumatismo” (2015, p.27). Assumindo uma sinonímia aproximada entre abalo, traumatismo e tremor, a ideia de que um traumatismo possa ser feliz, de que o encontro com o outro seja um traumatismo feliz, gera um pouco de desconfiança em relação ao paralelo entre esse uso metafórico do tremor e o tremor de terra. Um terremoto pode ser feliz?

O que há, então, é um dever de não agir apenas por dever. Um “é preciso” que “*não deve ser da ordem do dever*” (DERRIDA, 1995, p. 14-5). Quer dizer: a relação ética com o outro demanda que se faça mais do que aquilo que é apenas dever, obrigação, cortesia. Contudo, é paradoxal que extrapolar a obrigação seja também uma espécie de obrigação - mais vaga, mais sutil, mais difícil.

...

Outro exemplo desse tipo de enlace aparece em um texto de John Caputo sobre o estabelecimento de contratos (e a importância daquilo que os excede) em relações pedagógicas. Em “*Teaching the event: deconstruction, hauntology and the scene of pedagogy*”, Caputo discute a relação de trabalho de professores, quando a sugestão de fazer “apenas” o que o contrato estipula é compreendida como uma ameaça, porque o esperado é que se faça muito mais. A partir de tal situação, Caputo desenvolve uma análise da noção de dom.

O dom seria inevitavelmente acompanhado do estabelecimento de uma economia na qual quem recebe fica em dívida - parece difícil ou impossível doar “verdadeiramente”, sem instaurar tal dívida. Contudo, a economia também seria atrelada à possibilidade do dom como aquilo que excede a rigidez da própria economia - “if the gift is withheld, the economy contracts into a monster”. “If the economy is not breached by these moments that exceed the economy, the economy seizes up. If we remain absolutely within the law, the result will be the worst injustice and the law will be a monster” (CAPUTO, 2016, p. 115).^{102 103}

O dom precisa então ser possível - apenas possível, não garantido. No entanto, parece *demandado*, em certo sentido, talvez de um ponto de vista ético. Há uma certa obrigação de fazer algo que não é propriamente uma obrigação: “The gift must be given, yet it is not a gift if it is compelled, coerced, demanded. [...] We ought to give a gift where there is no question of a ‘ought’” (CAPUTO, 2016, p. 115).¹⁰⁴

Nessa descrição de um dever que não pode ser simplesmente um dever (pode-se enfatizar a repetição do verbo na frase: “We ought [...] where there is no question of a ‘ought’”), há talvez uma complicação parecida com a que acontece com o tremor: pode-se falar em dever (o dever tremer que menciona Derrida) ou obrigação em circunstâncias que

¹⁰² Tradução livre: “se o dom é impedido, a economia se contrai em um monstro. Se a economia não for quebrada por esses momentos que a excedem, a economia emperra. Se permanecermos absolutamente dentro da lei, o resultado será a pior injustiça e a lei seria um monstro”.

¹⁰³ O “monstruoso” aqui parece carregar um sentido necessariamente negativo, diferente do que foi discutido antes sobre as ocorrências de menções ao monstro em “A lei do gênero”, “A estrutura, o signo e o jogo”, *Gramatologia*.

¹⁰⁴ Tradução livre: O presente deve ser dado, mas não é um presente se for compelido, coagido, demandado. [...] Nós devemos doar onde não há questão de um ‘dever’.

excedem o dever ou a obrigação em sentido estrito, pode-se pensar em um dever de ultrapassar o dever?

...

Com essa pergunta sobre o dever de ultrapassar o dever pode-se retomar o final do fragmento anterior, em que se pensava a hiperresponsabilidade. Lá, o que estava em primeiro plano na discussão era algo como o complicado enlace entre ficção e vida, o (auto)biográfico desastrado, o ciframento, o selo.

Aqui, propõe-se um pensamento sobre o tremor, sobre momentos de desestabilização e passividade que, acompanhando as leituras apresentadas, atravessam as produções textuais de Marília Garcia e Jacques Derrida.¹⁰⁵

Talvez a corporalidade (ou algo como o autobiográfico), assim como o tremor, possa aparecer como marca associada à responsabilidade, no sentido da possibilidade de responder por. Tentar ignorar ou excluir o corpo, os sinais corporais, de uma reflexão, não seria responsável, pois partiria de um pressuposto que não se sustenta sobre a separação entre corpo e pensamento, ou, extrapolando um pouco, entre vida pessoal/afetos/elementos autobiográficos e pensamento.¹⁰⁶ Ignorar o quanto esses elementos se inscrevem em uma obra falharia no reconhecimento da hiper-responsabilidade a que convocam os textos mencionados.

Assim, enfatizar a necessidade de levar em conta elementos aparentemente marginais a uma discussão, como o tremor que quem fala sente ou não, para que se seja adequadamente responsável em uma reflexão, seria um modo de leitura ou análise mais comprometido, mais atento às formas como ocorrem atravessamentos diversos.

¹⁰⁵ Uma discussão importante, que fica apenas aludida aqui, seria a respeito da passividade que se associa à desconstrução - a ideia da desconstrução como algo que acontece, que acontece no texto, no texto confrontado consigo mesmo, talvez sem depender da ação de alguém que os leia de determinada forma. Por enquanto, uma conclusão possível para o fragmento parece ser a ideia de uma responsabilidade hiperbólica que estaria atrelada a certa passividade - e pode ser isso o que se coloca em jogo na descrição da desconstrução também, uma passividade que não exige da tomada de decisão, da hiperresponsabilidade.

¹⁰⁶ Segundo Diana Klinger, situações autobiográficas seriam “o impulso que [...] arrasta a certas leituras, a certos autores, a certas perguntas” (2014, p. 16). O autobiográfico aparece então como provocador de interesses que atravessam o trabalho de pesquisa.

ler à sua maneira

Em *Paixões*, perto das páginas finais, anunciando que se trata de uma confiança - “Uma confiança, para terminar.” (1995, p.46) - Jacques Derrida se propõe a “confiar ou confirmar” seu

gosto (provavelmente incondicional) pela literatura, mais precisamente, pela escritura literária. Não que eu ame a literatura em geral nem que a prefira ao que quer que seja, por exemplo, como pensam muitas vezes aqueles que não discernem por fim nem uma nem outra com relação à filosofia. [...] No fundo, passo sem a literatura, de fato, com bastante facilidade. Se precisasse me retirar para uma ilha, no fundo seriam os livros de história, de memórias que provavelmente levaria comigo e que leria à minha maneira, talvez para deles fazer literatura, a menos que fosse o inverso [...] (1995, p. 46)

Pode-se destacar que nesse trecho Derrida reconhece que poderia passar sem a literatura, e enfatiza a importância de não deixar de discerni-la em relação à filosofia. A opção entre um tipo de texto e outro (escrita literária, filosofia, história, memórias) é apresentada como uma situação hipotética extrema: se precisasse se retirar para uma ilha, e fazer uma escolha restrita sobre o que levar consigo... Mas a proposta aqui é dedicar atenção especialmente às últimas palavras do trecho citado acima, quando é mencionada a possibilidade de ler os livros de história ou de memórias de uma maneira que faça deles algo diferente: literatura. Embora tenha começado ressaltando que se deve saber discernir a literatura ou escritura literária da filosofia, Derrida em sequência indica que se poderia, apenas com um modo diferente de leitura, transformar um texto não-literário em literatura (ou fazer o contrário).

O gesto de ler “à [sua] maneira”, “talvez para [...] fazer literatura, a menos que fosse o inverso” talvez possa dialogar com o que diz a escritora estadunidense Audre Lorde, em uma conversa com Adrienne Rich, sobre seu modo de ler na adolescência.¹⁰⁷ Lorde conta: “Se eu fizesse as leituras recomendadas, eu não as lia como o esperado. Tudo era como um poema, com curvas diferentes, camadas diferentes” (2019, p.104).

Se aproximarmos essa afirmação de Audre Lorde de que há um modo de ler qualquer coisa como um poema da declaração de Derrida de que se pode ler livros de história ou

¹⁰⁷ Mais uma vez, a adolescência. Pode-se pensar o trecho em diálogo com a nota sobre as leituras adolescentes de Derrida, considerando também o desejo mencionado por Rafael Haddock-Lobo, em trecho já citado antes, “da susceptibilidade ao prazer e à empolgação que nos permitimos ao ler Nietzsche na adolescência” (2011, p. 160). A adolescência é apresentada como um momento livre das responsabilidades da leitura adulta, talvez mais séria e profissional. O que fazer com o prazer, com o afeto, nas leituras adultas, mais profissionais e responsáveis? Pode-se perguntar, com Luciana di Leone: “podem, os afetos, ser profissionais?” (LEONE, 2014, p. 107)

memórias como literatura (ou fazer o inverso), será que se pode dizer que estão se referindo a gestos parecidos?

...

No caso de Derrida, no trecho citado de *Paixões*, parece que se trata de uma decisão de ler como literatura os livros de história ou de memórias, os livros que provavelmente levaria consigo para uma ilha (embora no final da frase apareça menção à possibilidade de fazer o inverso, de talvez ler a literatura como não-literatura). Parece haver a possibilidade de escolher como ler o material que tiver em mãos, como se houvesse um conjunto de lentes (ou estratégias) diversas, cada uma com um efeito, que se pudesse colocar ou retirar para cada leitura. Já para Lorde, não fica tão definido se se trata de uma opção. O que ela menciona é uma espécie de necessidade pessoal, como se só conseguisse ler assim. Como se o gesto de ler “como um poema” se impusesse à revelia de uma vontade pessoal.

Na entrevista a Adrienne Rich, Audre Lorde diz: “me lembro de estar no ensino médio e tentar não pensar em poemas. Eu via a maneira como as outras pessoas pensavam, e era surpreendente para mim: passo a passo, não em bolhas surgidas do caos que você precisava ancorar com palavras” (2019, p. 104). Embora seja um pouco curiosa a afirmação sobre *ver* a maneira como outras pessoas pensavam, o trecho indica a percepção de uma diferença ao menos na maneira de expor o pensamento, comunicá-lo - a ideia fragmentária e pouco linear de “bolhas surgidas do caos” em oposição a um percurso passo a passo.

Não fica de todo definido o que significaria *ler como um poema* para Lorde, apesar da menção a curvas e camadas diferentes; mas parece possível considerar juntos os dois trechos, que se referem ambos a lembranças da autora sobre sua adolescência: lia tudo “como um poema” e tentava “não pensar em poemas”, tentava pensar passo a passo e não ancorando com palavras algumas bolhas surgidas do caos. O modo de ler acompanha o modo de (descrever o) pensar.

...

Em “Livros pequenos: fragmentos”, texto que começa com um comentário sobre o livro *Ensaio de voo*, de Paloma Vidal, Tamara Kamenszain observa que a narradora do livro de Vidal escreve em um avião, no bloco de notas do celular, após “ciscar” por algum tempo entre livros que trouxera consigo para o voo. Kamenszain enfatiza que se trata de uma escrita que acontece a partir da leitura, a partir dessa leitura que cisca entre livros, dessa leitura fragmentária. O que há é “uma cadeia de livros que impulsionam a escrita de outros”, e ler assim “provoca uma trama de escritas” (KAMENSZAIN, 2021, p. 12). Nessa trama, Kamenszain parte do texto de Paloma Vidal, que por sua vez partiu de outros.

A expressão “ciscar” entre livros, como modo de leitura, comparável ao ler “levantando a cabeça” de Roland Barthes¹⁰⁸, a quem Kamenszain alude, é o que se busca aqui tomar de empréstimo ao texto dela.

Tomando alguma liberdade, pode-se juntar as expressões “ciscar” entre livros, ler “levantando a cabeça”, ler “como um poema”. Não que ler como um poema, ou como literatura, seja necessariamente ler-escrevendo, ler prolongando a trama de escritas. Por enquanto se trata de um conjunto de expressões para nomear modos de ler, um conjunto de expressões que se pode tentar conectar. Talvez haja algo a puxar daí: sobre escrever *a partir de*, ou *com*, ou *em direção à*.

Embora se entenda esses modos de leitura como algo bastante flexível, tendendo a interrupções e talvez devaneios, não seria por isso uma leitura necessariamente pouco responsável com o material lido. Como diz a nota inicial à *Farmácia de Platão*, a leitura deve arriscar-se a acrescentar ao tecido do texto lido algum novo fio, mas sem deixar de seguir os que foram oferecidos inicialmente por este, pois “saber bordar ainda é se achar seguindo o fio dado”. Caso se tentasse acrescentar uma coisa qualquer, interferir levemente na textura, isso “não acrescentaria nada, a costura não se manteria” (DERRIDA, 1997, p.8).

...

“É o ‘sobre’ que me aborrece”, diz Barthes (2004, p. 358), em “Durante muito tempo fui dormir cedo”, ao indicar seu cansaço com a repetição da tarefa de “escrever artigos, dar aulas, fazer conferências, ‘sobre’ assuntos’ que serão os únicos a variar, tão pouco!” (ibid.). Em contraposição a esse entediante falar/escrever *sobre*, pode-se mencionar o acúmulo de preposições que Derrida usa para se referir aos gestos em relação aos textos “*sobre, com, em direção a, para* (o que se deve dizer?, eis uma questão séria), *em nome de, em honra de, contra*, talvez também *na destinação de*” (2014, p. 58) os quais escreve.

O que pode a mudança de preposição, qual a renovação que ela permite? Em parte talvez seja uma interrupção na solidão que pode haver na escrita (ou na leitura), pois *com, para*, mesmo *contra*, enfatizam um diálogo - ainda que talvez um diálogo marcado por distância temporal, ainda que haja demora ou mesmo ausência de resposta. Em alguns casos, como os textos de Jacques Derrida em honra de ou para pessoas que já não estão vivas no momento da escrita, o distanciamento pode ser mais intransponível, mas não está excluído

¹⁰⁸ Em “Escrever a leitura”, Barthes define esse modo de ler “levantando a cabeça” como “interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações” (2004, p. 26). Essa seria uma leitura “ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre” (ibid.).

nas situações em que a pessoa com quem se dialoga possa, talvez (sempre sem garantias), receber o texto e a ele responder.

Ainda tomando bastante liberdade, pode-se arriscar a ideia de que algum enlace aconteça entre essa noção de escrever *sobre, com, em direção a, para, em nome de, em honra de, contra, em destinação de*, ler *levantando a cabeça* ou *ciscando*, ler *como um poema*.

...

Retomando as citações iniciais: a ideia de Audre Lorde de “ler como um poema” textos que não são apresentados como poemas poderia dialogar com algumas expressões recorrentes na fortuna crítica sobre Derrida: “ler como em um sonho”, na formulação de Catherine David (apud PEETERS, 2013, p. 370), ou uma leitura que revela algo que já se intuía, na qual se entende o texto “como a carne de minha própria carne” (BERGSTEIN, 2000, p.127). Algo como uma leitura que privilegia aspectos estéticos ou afetivos é o que parece em cena nesses casos.

François Cusset, ao analisar a recepção de alguns autores franceses nos Estados Unidos, reitera termos como *misunderstanding, misreading, misinterpretation*: “a creative misunderstanding between French texts and American readers” (2008, p. 5); “fruitful misunderstanding” (p. 149); “creative misreading, artistic reappropriation” (p. 258).¹⁰⁹

Há também menções ao afeto e à paixão - “American infatuation with French theory” (p. 266), à sedução - que viria inclusive do inglês falado com sotaque francês (p. 277). Embora sejam importantes as críticas e ressalvas a um uso talvez excessivamente “livre” dos textos¹¹⁰, à mobilização dita pessoal da leitura - “this living and almost excessively intimate connection between the reader's subjectivity and a theoretical text” (p. 227)¹¹¹, parece que há que se observar algo de minimamente produtivo nesse vínculo afetivo, que Cusset aborda com tom crítico - embora, mais uma vez, se possa retomar a questão da responsabilidade, que não fica excluída.¹¹² Convocando novamente Roland Barthes em “Escrever a leitura”: “A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de

¹⁰⁹ Tradução livre: “um mal-entendido criativo entre textos franceses e leitores americanos”, “um mal-entendido frutífero”, “má-leitura criativa, reapropriação artística”.

¹¹⁰ Segundo Marcos Siscar, a desconstrução é entendida por alguns críticos “como uma leitura ‘abusiva’, um uso mais do que uma interpretação, em suma, uma ‘superinterpretação’, um fazer-dizer ao texto” (SISCAR, 2013, p. 63), acusações que parecem ecoar as que Cusset faz a alguns usos de textos dos autores que agrupa como *French theory*.

¹¹¹ Tradução livre: “essa viva e quase excessivamente íntima conexão entre a subjetividade do leitor e um texto teórico”.

¹¹² Pode-se pensar também a relação entre afeto (deixar-se afetar) e contra-assinatura. É possível contra-assinar, no sentido que Derrida (2014) atribui ao termo, sem deixar-se afetar? Parece que não, considerando as considerações feitas em *Essa estranha instituição chamada literatura*.

(2004, p. 28-29) e “o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho” (ibid., p. 29).

...

Ainda pensando sobre modos de leitura, sobre aberturas diversas ao jogo, ao afeto...

Em entrevista a Michal Ben-Naftali, na qual foram colocadas, entre outras, as perguntas “o que é o amor para você? E, logo, qual papel o amor representa em sua escritura?” (DERRIDA, 2015, p. 13), Derrida diz:

O que conta [...] nessa performatividade da escritura é que ela não ocorre sem um certo *afeto*. Ela não é afetivamente neutra. Há sempre entre meus textos, em todo caso em minha experiência de escrita, uma afetividade aceita discretamente. [...] há sempre uma espécie de engajamento físico que faz com que eu seja tocado pelo que falo, tocado no mais próximo de mim, em meu coração, se você quiser, e depois tento tocar o leitor, a leitora, do mesmo modo. E esses efeitos afetivos fazem parte da experiência da desconstrução. Não há desconstrução sem afeto. (2015, p.14-15)

Embora, por um lado, na ideia de que algo na escrita, para Derrida, “não ocorre sem um certo *afeto*” haja algo como uma demanda excessiva (não se poderia escrever, profissionalmente, sobre algo que fosse afetivamente indiferente?), há a reafirmação de um espaço reservado ao afeto mesmo em uma escrita que se proponha a mobilizá-lo apenas “discretamente”.

...

Em uma conversa com Alexandra Maia, em uma live transmitida no dia 29 de junho de 2020 pelo Instagram¹¹³, Marília Garcia citou uma frase de Augusto de Campos: “meu coração não cabe em minha cabeça” e em seguida mencionou a possibilidade de se emocionar com um pensamento, *um pensamento ali se desdobrando*.

É interessante o modo como se desmonta aí a oposição entre cabeça e coração, entre pensamento e emoção. O pensamento causa emoção.

Em *Contra a poesia, contra o coração*, coluna de novembro de 2018 em sua colaboração para o blog da editora Companhia das Letras, Marília Garcia cita a mesma frase de Augusto de Campos. Mas antes de chegar à frase, Garcia comenta algumas formulações “contra a poesia” (de Henri Michaux, Ben Lerner, Marianne Moore) e propõe que “A má vontade com o poema pode ser saudável, talvez ela ajude a produzir uma pausa para a reflexão, uma espécie de desautomatização. Muitas vezes é preciso escrever (e ler) *contra* a

¹¹³ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCCSOz_pPPN/. Acesso em 01 de junho de 2022.

nossa própria ideia de poesia ou contra certo impulso inicial do poema” (GARCIA, 2018, n.p.).¹¹⁴

Garcia conta também sobre ter tido vontade de escrever a palavra *coração* em um poema, mas ter se questionado “Como usar uma palavra tão batida sem soar pesado? Como remover da palavra os usos e o lugar comum? Tendo o coração se tornado palavra gasta, seria possível voltar o coração contra o coração?” (ibid.).¹¹⁵

Talvez se possa partir dessa pergunta para pensar o afeto discutido anteriormente. Há o risco de algo superficial ou clichê nessa tentativa de pensar a afetividade. Ou o risco de que a afetividade seja entendida como fechamento mais do que como abertura - como discute Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas*, o afeto pode parecer “contrário à ideia de abertura perante o diferente, como se o *afeto* só se limitasse ao círculo do conhecido, do mesmo” (2014, p. 138). Como se se tratasse de algo como privilegiar amizades, de favorecimentos e exclusões - mas embora seja pertinente reconhecer esses riscos, não é nesse sentido que o afeto está colocado aqui. Como diz Luciana di Leone, a partir de Spinoza e Deleuze, ser afetado tem mais a ver com uma abertura, uma receptividade constante (e necessária) ao que e a quem nos encontra e atravessa.

A diferença entre a potência do afeto e o afeto subjetivado (isto é, para Deleuze, a ínfima e abissal diferença entre movimento e catatonia), entre a comunidade de iguais ou a comunidade baseada em relações dissimétricas com o Outro, deverá balizar nosso percurso por entre as escolhas afetivas (LEONE, 2014, p. 34-5)

Assim, entende-se aqui, com Luciana di Leone, que “afetos só podem ser problemáticos”, e que o afeto é “como uma força que coloca em crise toda constituição estável no seu contato com aquilo que lhe é diverso” (2014, p. 35).

...

A oposição mencionada no texto de Marília Garcia entre coração e cabeça, que é uma versão da distinção entre sentir e pensar, corpo e mente, pode ser desenvolvida - assim como a vontade de tentar um uso renovado da desgastada palavra *coração*.¹¹⁶

¹¹⁴ Disponível em:

<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Contra-a-poesia-contra-o-coracao>. Acesso em 30 de maio de 2022.

¹¹⁵ O exercício parece ser voltar o coração contra o coração, assim como voltar o poema contra o poema. Buscar descascar os clichês, seja por um uso novo ou por uma deliberada repetição excessiva que possa dar a ver algo antes despercebido.

¹¹⁶ Aqui seria possível retomar as menções ao *de cor* em “Che cos’è la poesia?”.

A tendência à exclusão dos elementos individuais e corpóreos na tradição filosófica ocidental, bastante discutida por Adriana Cavarero em *Vozes plurais*, pode ser apresentada como uma forma de exclusão da singularidade. Trata-se dos “gostos universalistas da filosofia” (CAVARERO, 2011, p. 24): o universal é preferível ao singular e particular, assim como o abstrato ou mental é preferível ao físico ou corpóreo. O pensamento à sensação.¹¹⁷

O que fazer com o reconhecimento de que essas distinções, e especialmente essas hierarquias, não se sustentam? A proposta aqui é dar atenção às situações em que o que acontece ao corpo - destacando a passividade de tal formulação do acontecimento - se inscreve em discussões sobre questões diversas. Para isso, o percurso que se ensaia é considerar o corpo/voz que falha, ou treme, e passar a uma discussão sobre o enlace entre passividade e responsabilidade em tais situações.

...

Por vezes, aparece nos textos de Marília Garcia um corpo que falha, que trava, que se imobiliza, que é desajeitado. Em alguns casos, a voz é o elemento corpóreo que evidencia tais falhas. Em “hola, spleen”, poema inicial do livro *Câmera lenta*, há uma voz que some devido a uma gripe e impede a leitura em voz alta em um evento. O poema expressa um desejo de que o corpo (no caso, a voz) pudesse ser amparado maquinalmente.

se tivesse gravado
o poema antes
podia *ligar a voz*
e tocar em vez de ler,
mas eu não tinha
uma voz gravada
e não havia como produzir
voz
(GARCIA, 2017, p. 9-10)

A questão da voz que falha e necessitaria de um dispositivo tecnológico para chegar melhor aos ouvintes aparece também na terceira parte de *Paris não tem centro*. Segundo o poema, a autora/narradora estava participando de um evento sobre tradução em 2015 no qual falaria as duas primeiras partes do poema. O evento atrasou devido à falta de um microfone,

mas no fim estava demorando tanto
que resolveram começar
sem o microfone

¹¹⁷ Audre Lorde, em “A poesia não é um luxo”, observa que acusações de falta de universalidade são comumente dirigidas a mulheres (2019, p. 47), e que “esperava-se que os sentimentos se submetessem ao pensamento assim como era esperado das mulheres que se submetessem aos homens” (ibid., p. 48-9).

eu ia falar numa mesa com mais 2 pessoas
 e eles me pediram para começar
 eu estava gripada
 e teria que falar sem microfone ao ar livre
 (GARCIA, 2016, p. 30)

A leitura acontece, apesar das dificuldades. O texto relata: "comecei a ler o texto / tentando respirar / procurando um fio de voz na garganta" (GARCIA, 2016, p. 31). E há ainda um toque de humor quando o poema conta: "exatamente na hora em que terminei de ler o texto / chegou o equipamento de som" (ibid.).

Então, assim como em "hola, spleen", em *Paris não tem centro* a poeta-personagem fica sem voz devido a uma gripe e tem dificuldade em ler o texto (uma versão do que foi publicado em livro) em um evento. Parece interessante que tal circunstância apareça em mais de um poema, pois fica clara uma tendência da autora a escrever a respeito de situações em que algo falha, em que um descontrole (da voz, do corpo, indiretamente talvez do próprio texto - que não chega audivelmente aos ouvidos do público) se evidencia.

Outro exemplo de situação na qual ocorre uma falta de controle do próprio corpo aparece em "Uma mulher que se afoga", texto de *Um teste de resistores* no qual a narradora, negociando revistas proibidas em Cuba, conversando em espanhol, fica confusa porque "às vezes em outra língua / as coisas parecem inventadas" e "uma situação dessas me deixa sem saber / como andar ou me mexer" (2014, p. 82). Assim, a confusão quanto ao que foi dito, a dúvida quanto às palavras em língua estrangeira, parece travar o movimento do corpo. (Que uma dúvida - supostamente de compreensão de um idioma, portanto, uma questão mental, de raciocínio - possa travar o corpo parece um bom exemplo de como corpo e pensamento se conectam.)¹¹⁸

Nota-se então uma recorrência de situações de desconcerto: às vezes não se entende bem o que é dito e não se consegue responder, às vezes o corpo não responde bem aos desejos ou comandos do *eu* que suporia poder controlar a si próprio, mas falha. A partir dessa falta de controle do eu sobre si, sobre o próprio corpo, pode-se retomar a conferência "Como não tremer?", e considerar que uma certa passividade compõe experiências diversas, uma passividade que apesar de subjugar as vontades ou decisões de um *eu* é algo que o convoca a uma responsabilidade: viver o tremor sem abdicar de algo como um dever ético de decidir como reagir.

...

¹¹⁸ Mas parece que há um risco de estar constatando o óbvio aqui, atribuindo mais peso do que o razoável à exclusão do corpo e à busca pela generalidade. Risco de estar inventando uma oposição para ter o que defender contra ela.

Voltando a Derrida: em outra entrevista, a já bastante citada *Essa estranha instituição chamada literatura*, ele diz:

Sempre que há ‘gozo’ [*juissance*] (mas o ‘há’ [*il y a*] desse acontecimento é, em si, extremamente enigmático), há ‘desconstrução’. Desconstrução efetiva. A desconstrução talvez tenha como efeito, senão como missão, liberar gozo proibido. É a esse respeito que se deve tomar partido. Talvez seja esse gozo o que mais irrita os adversários notórios da ‘desconstrução’. (DERRIDA, 2014, p. 84-85)¹¹⁹

Apesar do “talvez”, dos “talvezes” que Derrida mantém, o trecho parece carregar bastante convicção. Se “efeito” não indica uma exigência, “missão” sim. A desconstrução (aqueles que a praticam, se esta for entendida como uma prática?) teria então, *talvez*, uma missão. Ou seja, a associação entre desconstrução e gozo é forte, apesar do haver do acontecimento de gozo ser “extremamente enigmático”. E, logo em seguida, é reforçado o imperativo: “digamos que não há desconstrução eficiente sem o maior prazer possível” (2014, p. 85). Aqui, mais do que no trecho anterior, aparece uma demanda, uma exigência.

Se não há desconstrução sem prazer, parece que há algo de imperativo nessa formulação que pode aprisionar - pois, se entendermos a leitura ou a crítica como um “trabalho”, é justo demandar que haja sempre prazer nele? Parece importante que haja abertura para a possibilidade do prazer e do afeto sem que isso se torne demanda.

...

Diana Klinger, em *Literatura e ética*, menciona a ideia de uma “virada afetiva” que teria ocorrido no começo dos anos 2000, sobretudo no ambiente acadêmico norte-americano - embora reconhecendo a delimitação de uma virada como “uma ‘ficção teórica’, uma tentativa de se delimitar um paradigma nas ciências humanas e na teoria da literatura, assim como houve uma ‘virada linguística’ ou uma ‘virada cultural’” (2014, p. 76).¹²⁰

Um dos livros citados por Klinger a respeito de tal virada é *The affective turn*, em cujo prefácio Michael Hardt escreve que haveria uma “virada afetiva” nas humanidades e ciências sociais, associada ao foco no corpo e à exploração das emoções, especialmente nos estudos feministas e nos estudos queer. (2007, p. ix)¹²¹

¹¹⁹ Pode ser importante retomar depois a indicação de que a desconstrução teria adversários, adversários que se irritariam com o gozo, e também o dever de tomar partido. Qual é a disputa? Por enquanto, considerar a associação entre desconstrução e gozo.

¹²⁰ Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas*, observa que “a vontade etiquetadora desta *virada* [...] guarda um resquício normalizador” (2014, p. 224).

¹²¹ Luciana di Leone considera que “tanto a antologia *The affective turn. Theorizing the social*, organizada por Patricia Ticineto Clough em 2007, quanto *The affect theory reader*, organizada por Melissa Gregg e Gregory Seigworth em 2010 são publicações da Duke University que respondem, já no formato, a todos os estereótipos de publicação acadêmica. Em termos editoriais e acadêmicos, os textos ali compilados não trazem nenhum tipo de revulsividade ou estranheza para um campo que utiliza agora o *afeto* como um conceito subsidiário de uma

Tal foco no afeto, que se refere ao corpo e à mente, envolve razão e paixão, e partiria da noção de Spinoza de afecção. A perspectiva dos afetos, segundo Hardt em sua leitura de Spinoza, “forces us constantly to pose the problem of the relationship between mind and body” (p. x).¹²² Desenvolvendo o argumento, Hardt escreve:

Spinoza also, secondly, proposes a correspondence between the power to act and the power to be affected. This applies equally to the mind and the body: the mind’s power to think corresponds to its receptivity to external ideas; and the body’s power to act corresponds to its sensitivity to other bodies. The greater our power to be affected, he posits, the greater our power to act. (2007, p. x)¹²³

Segundo a perspectiva discutida, ação e afecção estariam entrelaçadas. O poder de ser afetado, ou seja, o poder associado a uma experiência “passiva”, estaria então ligado ao poder de agir, que se poderia pensar como mais “ativo” - assim, a oposição entre passividade e atividade se enfraquece.

O questionamento dessa oposição aparece também nas reflexões que desenvolve Jacques Derrida na conferência “Comment ne pas trembler?”, em que discute a passividade como intrínseca a algumas experiências, como o tremor.

...

Retomando a questão das preposições usadas para dizer a escrita (ou a leitura)... Na “Circonfissão” de Jacques Derrida, há momentos em que um jogo de preposições também aparece. O autor afirma escrever *para* e *por* sua mãe (1996, p. 26) e diz que Geoffrey Bennington escreve “ao lado ou acima de mim, *sobre* mim, mas também *para* mim e *por* mim, a meu favor, em minha direção e em meu lugar” (ibid., p. 27). Em outro momento do texto, a ambivalência entre *para* e *por* ocorre quando a mãe, pouco consciente, respondendo a uma pergunta sobre se sentia dor, diz “‘Dói-me minha mãe’, como se falasse *para* e *por* mim, ao mesmo tempo em minha direção e em meu lugar” (ibid., p. 24).

Marcos Natali (2020, p. 109) observa que “a ‘Circonfissão’ também parece desejar ser um texto escrito não *sobre*, mas *para* ela [a mãe]”; e ressalta também “o desejo de dizer uma palavra única e nova, fugindo de todo programa e de toda citação”, escapando da repetição e da inserção “na conhecida série de depoimentos de escritores franceses sobre suas mães”

definição de sujeito própria das ciências sociais, e não chegam a mergulhar em questões filosóficas nem linguísticas que poderiam tanto questionar quanto enriquecer essas definições” (2014, p. 223-224).

¹²² Tradução livre: “nos força constantemente a colocar o problema da relação entre mente e corpo”.

¹²³ Tradução livre: “Spinoza também, secundamente, propõe uma correspondência entre o poder de agir e o poder de ser afetado. Isso se aplica igualmente à mente e ao corpo: e o poder da mente de pensar corresponde a sua receptividade a ideias externas; e o poder do corpo de agir corresponde a sua sensibilidade a outros corpos. Quanto maior nosso poder de ser afetado, ele diz, maior nosso poder de agir”.

(2020, p. 105). A busca de Jacques Derrida parece ser por uma escrita hiperbolicamente singular.¹²⁴

...

Também há a comentar o “medo de fazer” literatura” de Roland Barthes no *Diário de Luto*. O fragmento datado de 31 de outubro diz: “Não quero falar disso por medo de fazer literatura - ou sem estar certo de que não o será -, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades” (2011, p. 23).¹²⁵

Apesar desse medo, além das possíveis feições literárias (estéticas?) em jogo, parece que para Barthes o *Diário*¹²⁶ também é um meio de “integrar minha tristeza a uma escrita” (2011, p. 102). A escrita aparece como meio de suportar melhor os acontecimentos: “Sem dúvida, estarei mal enquanto não escrever algo a partir dela (*Foto*) ou outra coisa” (2011, p. 212).

Esse *escrever a partir dela*, que pode por um lado aproximar-se da culpa por fazer literatura, por reconhecer intenções estéticas, parece também entendido tanto como uma homenagem quanto como um gesto necessário para estar menos mal, para trabalhar a tristeza - ações em que a relação ética com aquela sobre quem se escreve não parece tão duvidosa.¹²⁷ O *a partir de*, como um *com* ou *para*, não tem o distanciamento de uma escrita que fosse apenas *sobre* (embora mesmo o *sobre* seja ressignificado por Derrida em *Essa estranha instituição*, e não pareça marcar necessariamente um distanciamento).

...

Se em um trabalho que se pretenda filosófico ou crítico, é comum a exigência de algo como impessoalidade¹²⁸, distanciamento, busca por neutralidade, isso parece ser o que seria

¹²⁴ Embora isso não pareça tão distante de algumas declarações em *Essa estranha instituição* (quer dizer: embora a busca de Jacques Derrida por uma forma de escrita indefinida não pareça exclusividade de seus textos para/em homenagem a outras pessoas), parece haver uma diferença do grau de sua inquietação a cada caso, um reconhecimento de que a responsabilidade envolvida é ainda maior em algumas circunstâncias.

¹²⁵ A parte final da frase, “embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades”, poderia retomar a questão do difícil trânsito entre texto autobiográfico e ficção.

¹²⁶ Que Rodrigo Araújo define, em uma resenha, como “fragmentário e abordando arabescos em torno do vazio” (2010, p.112).

¹²⁷ Em paralelo, há os numerosos textos enlutados de Jacques Derrida escritos pouco após a morte de alguns de seus amigos, como Emmanuel Lévinas, Paul de Man, Sarah Kofman, reunidos em *The work of mourning*, na publicação em inglês, ou *Chaque fois unique, la fin du monde*, em francês.

¹²⁸ Janet Malcolm em um dos ensaios de *41 incícios falsos*, observa que “O 'eu' do jornalismo é uma espécie de narrador ultraconfiável e uma pessoa incrivelmente racional e desinteressada, cuja relação com o assunto com muita frequência se assemelha à relação de um juiz que pronuncia a sentença de um réu culpado. Este 'eu' é inadequado para a autobiografia” (2013, p. 382). O que Malcolm diz sobre o “eu” no jornalismo valeria para as expectativas em relação ao uso do “eu” na filosofia? Na crítica literária?

No prefácio a *Para um pensamento úmido*, Rafael Haddock-Lobo escreve: “optei pela primeira pessoa nesta escrita, ainda que isso possa parecer extremamente antiacadêmico” (2011, p.22). Há algo aí que parece aproximar a escrita de crítica, de filosofia e do jornalismo ao qual Malcolm se refere.

condenável em uma escrita como a da “Circonfissão” (ou a do *Diário de luto*). Como observa Marcos Natali: “A questão, para o exercício de escrita que foi a ‘Circonfissão’, dizia respeito à busca do gênero e da forma discursiva menos irresponsáveis diante da agonia e da morte do outro” (2021, p. 106), e o gesto de silenciar (sobre) a morte da mãe em seu texto não seria uma solução para o dilema.

Embora o caso da ‘Circonfissão’ (e do *Diário de luto* de Roland Barthes) seja extremo, por se tratar de uma escrita que lida com a morte de uma pessoa amada, essa questão da relação entre gênero discursivo e responsabilidade poderia talvez ser prolongada. Talvez se possa comentar a partir disso algo como o elemento “confessional” de algumas escritas, o “autobiográfico” e sua relação com a filosofia e a literatura. Isso parece demandar um cuidado para não buscar separações rígidas, como se os elementos ditos pessoais fossem identificáveis e isoláveis. Reconhecer o afeto seria na verdade uma forma de responsabilidade.

Mais interessante do que algo como tentar decifrar os elementos autobiográficos presentes em tais textos seria talvez notar que “A introdução dos elementos autobiográficos, dos biografemas, [...] compromete o sujeito discursivo de outra maneira” (Karl Erik Schøllhammer apud VELASCO, 2018, p. 61). Trata-se dessa outra maneira de estar em compromisso com o texto (talvez arriscando-se a receber perguntas sobre o que é ou não ficção, o que aconteceu de fato); e as características de tal compromisso podem ser o que mais importa.

Diante da lei

Levando em conta as interrogações formuladas anteriormente, a partir de “blind light”, a respeito das demandas, interdições, convites ou exigências que poderiam ser feitas para que um texto participe de determinada categoria, ou seja, a partir dessas questões sobre a/s lei/s do gênero, seria possível pensar na investigação sobre as características dos gêneros discursivos em diálogo com o texto “Diante da lei”, de Franz Kafka, e a leitura que dele desenvolve Derrida. Após essa passagem pelo texto de Kafka, pode-se retomar o ensaio “A lei do gênero”, tentando investigar se se trata, nos dois textos, de noções semelhantes de lei, e que uso tem a ideia de lei ao se pensar a literatura e/ou a filosofia.

...

Na narrativa “Diante da lei”, de Franz Kafka, alguém quer atravessar as portas da lei, entrar nela. Trata-se de um camponês que pensava que “a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora”, mas ao tentar passar por suas portas vê seu acesso negado por um sentinela - ao menos provisoriamente negado, pois a negação é um adiamento e uma promessa: “agora não”, “ainda não”. O acesso posterior é “possível”, diria o porteiro (KAFKA, 2011). Esse adiamento pode ser entendido como “uma *différance*, um adiamento infinito daquilo que nunca chegará” (RODRIGUES, 2013, p. 153)

Como observa Derrida (1992a, p. 196), o que acontece no conto “Diante da lei” é a impossibilidade de acesso ao que esconde uma porta aberta. Só o que pode aquele que busca acessar a lei é insistir, esperar. Diante da porta aberta que é impossível transpor; diante de um enigma, de um segredo. Pois a lei “é inatingível, invisível, inacessível, mesmo quando ela se encontra muito bem determinada, inserida e localizada em algum texto ou documento devidamente inscrito, catalogado, arquivado, em alguma instituição, disponível a qualquer um que possa lê-la.” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 72)

...

Estar diante de uma lei é sempre estar diante de um segredo (de algo indecifrável)? Será que o segredo vem de seu aspecto fundacional - a aparência de atemporalidade, a força mítica?

...

Embora a lei permaneça inacessível e secreta, se acompanharmos a leitura de “Diante da lei”, é corrente que o sistema jurídico se organize de modo que ninguém possa declarar-se ignorante dela. Seria inútil, diante de um tribunal, alegar desconhecimento das leis que se recebe acusação de violar. Não se pode alegar desconhecer a lei. Desde que possa lê-la ou

delegar a alguém tal tarefa, acrescenta Derrida. A menos que, propõe ele em seguida, o fato de estar disponível à leitura não garanta a legibilidade da lei, a menos que ela seja, de certo modo, ilegível apesar de disponível à leitura.

Unless being able to read makes the law less accessible still. Reading a text might indeed reveal that it is untouchable, literally intangible, precisely because it is readable, and for the same reason unreadable to the extent to which the presence within it of a clear and graspable sense remains as hidden as its origin. Unreadability thus no longer opposes itself to readability. Perhaps man is the man from the country as long as he cannot read; or, if knowing how to read, he is still bound up in unreadability within that very thing which appears to yield itself to be read. He wants to see or touch the law, he wants to approach and "enter" it, because perhaps he does not know that the law is not to be seen or touched but deciphered (DERRIDA, 1992a, p.196-197)¹²⁹

Embora pareça possivelmente excessiva a afirmação de que poder ler a lei a torne ainda menos acessível (seria menos impressionante se a frase dissesse apenas que a lei é tão inacessível quanto é quando indisponível à leitura), talvez se possa avançar um pouco partindo dessa ideia para tentar entender a noção de leitura (talvez: leitura de literatura) apresentada no trecho.

...

Por que, segundo Derrida, “a lei não é para ser vista ou tocada mas decifrada”? O que instaura, como se instaura, essa demanda de deciframento?

...

A situação descrita pode referir-se à tentativa de decifrar o que chamamos - a partir de Derrida - de lei do gênero, seja o discurso filosófico, o ensaio ou a literatura. Como observa Elizabeth Duque-Estrada: “Narrativa paradigmática sobre a inacessibilidade da lei, ‘Diante da lei’ é também uma narrativa paradigmática sobre a inacessibilidade do texto literário” (2014, p.69). Ou, como sintetiza Carla Rodrigues, a partir da discussão elaborada por Derrida do conto kafkiano:

A dupla injunção entre a necessidade e a impossibilidade de acesso à lei faz o leitor da parábola performatizar o lugar do camponês, o leitor que espera pela lei do texto, sem que esta se apresente a ele, assim como o camponês espera pela lei, sem que esta se apresente a ele. (RODRIGUES, 2020, p.91)

¹²⁹ Tradução livre: A menos que ser capaz de ler torne a lei menos acessível ainda. Ler um texto pode na verdade revelar que ele é intocável, literalmente intangível, precisamente por ser legível, e pela mesma razão ilegível à medida que a presença nele de um sentido claro e acessível permanece tão oculta quanto sua origem. A ilegibilidade então não mais se opõe à legibilidade. Talvez o homem seja o homem do campo enquanto não puder ler, ou, se sabendo ler, ele está ainda amarrado na ilegibilidade dentro da mesma coisa que parece render-se a ser lida. Ele quer ver ou tocar a lei, ele quer alcançá-la e 'entrar' nela, porque talvez ele não saiba que a lei não é para ser vista ou tocada mas decifrada.

Pode-se estar apenas diante da lei, não entrar nela. A lei permanece como segredo.

Além disso, ainda segundo Carla Rodrigues, para Derrida,

estar ‘diante de’ será [...] a condição de (im)possibilidade da filosofia contemporânea, marca do paradoxo de que só é possível pensar o mundo a partir do reconhecimento da inacessibilidade do mundo. Fazer filosofia passaria a ser, nessa perspectiva, ver-se diante da necessidade de reconhecer o mundo como inacessível e, ainda sim, permanecer nesse lugar impossível, fazendo dele a própria experiência de pensamento. (RODRIGUES, 2020, p. 90)

Talvez o que mais interessa aqui, em todos os movimentos que envolvem a dificuldade de classificação, seja esse gesto de “permanecer nesse lugar impossível, fazendo dele a própria experiência de pensamento” (RODRIGUES, 2020, p. 90).

Estar “diante” da lei, ou do segredo, é uma impossibilidade de acesso que se estende, então (ao “sentido”, ao “fundamento” ausente, ao “em si” do real)?

...

“A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei”, diz Derrida na entrevista a Derek Attridge (2014, p.49). Seria possível perguntar por que a tarefa cabe especificamente à literatura, por que outros tipos de discurso seriam menos propícios a esse desafio. Ou por que se associa tanto à literatura a ideia de que um texto seja indecifrável. A respeito dessa questão, poderia ser pensada a inacessibilidade da lei juntamente com a inacessibilidade do segredo discutida em *La littérature au secret* - a lei, como o segredo, seria aquilo a que não se pode ter acesso, aquilo que não se pode decifrar.

Além disso, o desafio ou a suspensão da lei e a possibilidade de portar um segredo indecifrável se enlaçam: que haja segredo, que haja recusa a responder todas as perguntas, a explicar tudo, a narrar (pensando por exemplo em *Demorar*, na exigência de narrativa que impõem os representantes da lei), isso não parece compatível com a obediência irrestrita a alguma lei. Obedecer a lei poderia (precisar) ser um segredo?

...

O conto de Kafka termina quando o camponês envelhecido pergunta por que, durante os tantos anos que passara esperando diante da lei, ninguém mais aparecera ali. Não aspiram todos à lei? O sentinela avisa ao camponês à beira da morte que aquela entrada estava destinada a ele, apenas a ele. Aquele acesso à lei seria, portanto, singular, individual, não geral (como se espera que a lei seja).¹³⁰

¹³⁰ Essa tensão entre a lei e a singularidade poderia dialogar com a pouca abertura da tradição filosófica à singularidade, à excepcionalidade, ao segredo, abordada anteriormente a partir de Rafael Haddock-Lobo e

...

A angústia enfrentada pelo personagem de Kafka às portas da lei, sua permanência diante de um segredo que não compreende, talvez seja comparável - apesar de todas as diferenças - à de Abraão no episódio bíblico discutido por S. Kierkegaard em *Temor e tremor* e por Derrida em *La littérature au secret*.

Com essa hipótese, pode-se perguntar sobre as semelhanças entre o segredo algo mítico e místico que guarda uma lei e o segredo atribuído à literatura.

...

Stephan Collini, na introdução a *Interpretação e superinterpretação* - livro que reúne conferências de Umberto Eco, com apresentações em resposta de Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose - associa a atividade de interpretação de textos (literários, no caso em debate) à prática de hermenêutica bíblica, que buscaria “instituir o significado da Palavra de Deus” (2012, p. 4). Essa questão aparece também em *La littérature au secret*. Qual é o vínculo entre literatura e religiosidade, por que o objeto livro ou o texto em si por vezes pode ser encarado de forma sacralizada?

Outra pergunta possível seria: a sacralização que envolve um texto literário é diferente em algo da que ocorre com outras formas de arte - como pinturas e esculturas protegidas por cordões de isolamento ou telas de vidro em museus, rodeadas por placas dizendo “não toque”, vendidas a altos valores quando comercializadas? Há algo “a decifrar” nas palavras de um texto que não se assemelha às análises de outras formas de arte? Ou, outra pergunta: mesmo que a sacralização (da arte? do estético?) não seja exclusiva da literatura, o que dizer dessa aura envolvendo produções artísticas?

...

Giorgio Agamben, em “Elogio da profanação”, explica que sagradas seriam as coisas “subtraídas ao livre uso e ao comércio” e sacrílego “todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade” (2007, p. 65). Além disso, o jogo seria um exemplo “de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (p. 66). Depois, Agamben afirma que “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas” (p. 75).

Se o sagrado é o que está separado, indisponível ao uso, se é aquilo que assim que tocado, usado, colocado em jogo, perde seu caráter especial... quando Agamben defende que

Adriana Cavarero. Também poderia ser abordada a diferença entre direito e justiça que Derrida desenvolve em *Força de lei*. Diferentemente do direito, que impõe a generalidade, a justiça demandaria, a cada vez, uma decisão, frente à singularidade de cada acontecimento.

“entre ‘usar’ e ‘profanar’ parece haver uma relação especial” (2007, p. 65), será que se pode pensar na ideia de uso de textos? Um texto (ou outra obra de arte) que se possa usar livremente - pode-se pensar em paródias, piadas, adaptações - perde sua aura sacra? E, multiplicando as perguntas: em que circunstâncias há exemplos dessa sacralização da literatura? Seria na verdade o caso uma sacralização de um cânone literário, de apenas uma parte do material que se apresenta ou é percebido como literatura?

Parece que “separar” a arte (da não-arte), colocá-la em museus ou outros espaços delimitadores, é algo próximo da sacralização - e portanto também da possibilidade de profanação, de que o que está “separado” do uso comum retorne a ele. Como observa Leonardo Villa-Forte em *Escrever sem escrever*, sobre Duchamp assinando o urinol produzido em massa: em alguns casos um produto é alçado a arte pela escolha (atenção, ou curadoria) e assinatura do artista, pela inserção no espaço museu, e não exatamente por suas características anteriores.

Por esse ponto de vista, talvez se possa encontrar diversos exemplos de relações não sacralizantes com a arte. Pensando por exemplo no *Escrever sem escrever*, de Leonardo Villa-Forte, que discute práticas de escrita baseadas em *copiar e colar*, práticas que borram a distinção entre o que é ou não arte (ou literatura) não removem a aura mítica desta? Retomando a ideia de profanação em Agamben, será que não há muitos modos de trazer à vida comum o que foi sacralizado, de eliminar a distância entre artista e observador, texto e leitor?

...

Abraão não pode ter certeza de decifrar corretamente a mensagem de Deus. Um leitor não tem certeza de decifrar corretamente um texto. É este o paralelo que tenta traçar Derrida? Se for, não vale apenas para a arte/literatura: qualquer fala ou mensagem escrita é assombrada pelo risco da incompreensão, como Derrida discute em diversos momentos (embora esse risco que qualquer mensagem escrita corre talvez seja o de “tornar-se literária”). O privilégio da literatura, se esta tem um, talvez seja, como diz Jonathan Culler, o de convocar a uma insistência de quem lê, convidar a um esforço maior de leitura quando dificuldades de compreensão se revelem.

...

Tanto na cena do camponês diante da lei quanto na de Abraão em sua relação com Deus, permanecem segredos. Por mais que se tente sondar, descobrir e explicar um segredo.

Dizendo com Fernanda Bernardo, fica a dúvida:

o que tem o segredo, um tal segredo – um segredo impassível, indizível, inviolável, impartilhável, *ab-soluto* (*ab-solus*), insisto –, a ver com a Literatura? E com o perdão? E também com a Filosofia – que, como bem sabemos, de Platão a Hegel e *para além*, no seu indisfarçável gosto pela luz (das ideias ou das formas visíveis – idein, eidos, idea) e, com raríssimas exceções, na sua determinante tentação do saber e do teórico sob a autoridade do modelo óptico (*theorein*), não gosta manifestamente nada do segredo? (BERNARDO, 2015, p.49-50)

O que fazer com tal associação entre segredo, perdão, literatura, filosofia? Como organizar os vínculos entre esses termos?

Continuando com Fernanda Bernardo,

insistamos ainda: o que é que um tal segredo, um segredo absoluto, nos segreda acerca da Literatura? Da *vocação* literária? Da *proveniência* e da *possibilidade* da Literatura, tanto quanto do seu *poder*, isto é, do direito à Literatura e do direito *da* Literatura? Precisemos: não tanto do segredo *em* Literatura, como um motivo ou um tema da Literatura, mas da experiência (*experiri – provação*) do segredo, da experiência secreta do segredo *como* experiência da própria Literatura? Da *possibilidade*, da *aparição* e do singular *poder* da ficção denominada Literatura? Porque, afinal, de que se fala, de que falamos nós, exactamente, quando falamos de Literatura? *O que é* a Literatura? Qual a sua proveniência e qual a sua função? Qual a sua relação com o sentido? E com o referente? E com o perdão? E com a responsabilidade? (BERNARDO, 2015, p.51)

É longa a sequência de perguntas. Mesmo sem resolver tantas interrogações, para onde ir com elas?

Como tentativa de ao menos costurar juntas as tantas perguntas que acompanham este texto, como tentativa de encontrar uma coesão no que se mostra fragmentário e inacabado, pode-se tentar uma listagem.

O segredo é, em *Literatura no segredo*, associado sobretudo à literatura (à descendência abraâmica da literatura).

A lei é associada ao segredo em *Diante da lei*.

A literatura é apontada em *Essa estranha instituição* como algo que tende a suspender a lei.

A literatura é (em algum aspecto como a lei?) espaço para o segredo.

Há algo violento associado ao segredo (por exemplo: a angústia de Abraão, a angústia do camponês de Kafka).

A partir disso, dessa enumeração de observações, pode-se tentar chegar à lei do gênero? À lei do gênero segredo, ou ao vínculo entre o segredo e a lei do gênero? Pode-se

entender o segredo como violência, se vindo da lei (da autoridade), mas também como possibilidade de liberdade, possibilidade de algo como uma resistência¹³¹?

Como chegar a algo que se assemelhe a uma conclusão?

Talvez só seja possível, aqui, terminar com essas perguntas em aberto...

¹³¹ Pensar em “A poesia é uma forma de resistores?”: não se pode responder simplesmente “sim” a uma pergunta sobre se a poesia é uma forma de resistência, pois nesse caso onde estaria a resistência? Não seria simples afirmar uma resistência, se a afirmação em si não for tensionada, se algo não for complicado na pergunta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. SP: Boitempo, 2007

ATTRIDGE, Derek. “Derrida and the questioning of literature”. *Acts of literature*. New York, Routledge, 1992.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vol I: da vida à obra. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance*. vol II: a obra como Vontade. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2005b.

_____. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Martins Fontes, 2011.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2004.

BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. Trad. Samuel Titan Jr. *Revista Serrote*, 2014.

BERNARDO, Fernanda. “‘Perdão por não querer dizer...’: o segredo da literatura de Abraão a Derrida”. *Convergência Lusíada* nº 34, 2015.

BIDIN, Yasmin. “Écfrase, cinema e filosofia: o "poder transmedial" dos conceitos em 'Um teste de resistores', de Marília Garcia”. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyra* *compoetics*, nº15, p. 75-93. 2020.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. SP: Editora Escuta, 2001.

CAPUTO, John. “Dreaming of the innumerable”. In: *Derrida and feminism*. Editado por Ellen K. Feder. Routledge, 1997.

_____. “Teaching the event: deconstruction, hauntology and the scene of pedagogy”. In: *Pedagogics of unlearning*. Editado por É. Dunne e A. Seery. Punctum Books, 2016

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CIXOUS, Hélène. *Insister of Jacques Derrida*. Trad. Peggy Kamuf. Stanford University Press, 2007.

_____. *White Ink: interviews on sex, text and politics*. Editado por Susan Sellers. Stocksfield: Acumen Publishing, 2008.

- CLARK, Timothy. "By heart: A Reading of Derrida's 'Che cos'è la poesia?' through Keats and Celan". *Oxford Literary Review*, vol. 15, no. 1/2, 1993, pp. 43–78.
- CRAGNOLINI, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. Lanús: Ediciones La Cebra, 2012.
- CUSSET, François. *French theory: how Foucault, Derrida, Deleuze & Co. transformed the intellectual life of the United States*. Trad. Jeff Fort, Josephine Berganza e Marlon Jones. University of Minnesota Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010 (3ª edição)
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. SP: Editora 34, 2011 (2ª edição)
- DERRIDA, Jacques. "La loi du genre". In: *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- _____. "Before the law". In: *Acts of literature*. Editado por Derek Attridge. Routledge: 1992a
- _____. "Che cos'è la poesia?". In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992b, p. 303-308
- _____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. SP: Ed. Papyrus, 1993.
- _____. *Points...* Trad. Peggy Kamuf e outros. Stanford University Press, 1995
- _____. "Che cos'è la poesia?". Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº10, 2001a
- _____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2001b.
- _____; FERRARIS, Maurizio. "I have a taste for the secret". *A taste for the secret*. Trad. Giacomo Donis. Editado por Giacomo Donis e David Webb. Polity Press, 2001c.
- _____. "Discurso de Frankfurt". *Le Monde diplomatique*, 2002.
- _____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. SP: Editora Unesp, 2002.
- _____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. SP: Estação Liberdade, 2004a.
- _____. "Punctuations: the time of a thesis". In: *Eyes of the philosophy*. Trad. Jan Plug e outros. Stanford University Press, 2004b.
- _____. "Teologia da tradução". Tradução de Nícia Bonatti. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 155-174.
- _____. "Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento". Trad. Piero Eyben. In: *Cerrados*, v. 21, n.º 33, Brasília, 2012, p. 231-251
- _____. "Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida". Tradução de Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

_____. *O monolinguismo do outro*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2016.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. SP: Perspectiva, 2017.

DICHIARA, Jessica. *Formas do ensaio, formas da filosofia*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense: 2018.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. Trad. Gilson César C. de Souza. SP: Editora Edusp, 2016.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth M. *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*. RJ: Editora PUC-Rio: Ed. Via Verita, 2014.

EYBEN, Piero. *A origem da escrita - tomo 1: um quiasma entre ruína e paixão*. Brasília: C14 Casa de Edição, 2020.

FAEDRICH, Ana. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

GARCIA, Marília. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. 2010

_____. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

_____. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

_____. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016a

_____. “O poema no tubo de ensaio”. In: *Sobre poesia: outras vozes*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves. RJ: 7Letras, 2016b

_____. [entrevista]. Revista Garupa, março de 2016, vol. 4. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4>. Acesso em 08 de fevereiro de 2021.

_____. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. [entrevista] Suplemento Pernambuco, Pernambuco, ago. 2017. Disponível em: www.suplementopernambuco.com.br/edicoes-anteriores/1928-entrevistamarilia-garcia.html. Acesso em 08 de fevereiro de 2021.

_____. [entrevista] Tribuna de Minas, 18 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/especiais/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garci>

a-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html. Acesso em 30 de março de 2021.

_____. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. RJ: Rocco, 2014.

GLENADEL, Paula. *Escritas pensantes: trajetos entre literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

GUTIERREZ, Maurício. “Poesia e retenção. *Um teste de resistores* de Marília Garcia”. Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 7, nº14, 2015. p. 245-250.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. *Por um pensamento úmido*. RJ: Nau: Ed. PUC-Rio, 2011.

JOHNSON, Barbara. *The Barbara Johnson Reader*. Duke University Press, 2014

KAFKA, Franz. “Diante da lei”. In: *Essencial Franz Kafka*. Tradução, seleção e comentários de Modesto Carone. SP: Penguin Companhia das Letras, 2011.

KAMENSZAIN, Tamara. “Livros pequenos: fragmentos”. In: *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica*. Organizado por Felipe Charbel,, Ieda Magri, Rafael Gutiérrez. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris: Galilée, 1984.

LAZAR, Davis. “O gênero queer”. Trad. Marília Garcia. Revista Serrote, nº35-36, 2020.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEMOS, Masé. “resenha de *Um teste de resistores*”. Revista Colóquio/Letras: Lisboa, 2015.

LEONE, Luciana Di. *Poesia e escolhas afetivas*. RJ: Editora Rocco, 2014.

LEVY, Tatiana. *Vista Chinesa*. SP: Todavia, 2021.

_____. “Tatiana Salem Levy descreve o desafio de ficcionalizar um caso real de estupro”. Portal *O tempo*, 24 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/tatiana-salem-levy-descreve-o-desafio-de-ficcionalizar-um-caso-real-de-estupro-1.2503231>. Acesso em 18 de abril de 2022.

LIBERTELLA, Mauro. *Marília Garcia y sus guías de viaje para un solo viajero*. Revista Clarim, 06 de abril de 2022. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/marilia-garcia-guias-viaje-solo-viajero_0_J

[EcMtrMim.html?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#EchoBox=1649266722](https://www.ecmtrmim.html?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#EchoBox=1649266722). Acesso em 16 de abril de 2022.

LORDE, AUDRE. *Irmão Outsider: Ensaios e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

LÜDEMANN, Suzanne. *Politics of deconstruction*. Translated by Erik Butler. Stanford University Press, 2014

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável”. *Aletria*, vol. 15, 2007.

MAGALHÃES, Danielle. “A poesia como um teste de resistores”. *Revista Escrita*, 2017.

_____. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2020.

MALCOLM, Janet. *41 inícios falsos*. Trad. Pedro Maia Soares. SP: Companhia das Letras, 2013.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Scriptum, 2009.

_____; SISCAR, Marcos. *Dois janelas*. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MAVERICCO, Mateus. “Um teste de resistores de Marília Garcia, por Matheus Maverico”. *Revista Escamandro*. 1 de outubro de 2014. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/10/01/um-teste-de-resistores-de-marilia-garcia-por-matheus-mavericco/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

MILWARD, Julia. *Intervalos: ou como instalar ateliês em aeroportos*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

NASCIMENTO, Evando. “Introdução: Derrida e a cultura”. In: *Em torno de Jacques Derrida*. GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evando (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. “O estrangeiro, a literatura, a soberania”. *Revista de Letras*, São Paulo, 44 (1): 33 – 45, 2004

_____. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3ª. ed. SP: É Realizações, 2015.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

_____. “tremor, tremor”. In: *Meteoro: revista de poesia*. nº1. SP: Corsário-Satã, 2019.

NIGRI, Yasmin. “Revolvendo os escombros”. In: *Revista Quatro Cinco Um*, nº25. 01 de agosto de 2019. Disponível em:

<https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/poesia/revolvendo-os-escombros>

PEETERS, Benoît. *Derrida: a biography*. Trad. Andrew Brown. Polity Press, 2013.

- PLATÃO. *Fedro*. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- PIMENTEL, Davi Andrade. Resenha de *Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível*. Revista Alea, vol. 17, nº1. Rio de Janeiro, 2015.
- RAMOND, Charles. “O acontecimento em Derrida - uma segunda filosofia”. In: EYBEN, Piero; WALACE, Fabricia (orgs.). *Cada vez o impossível*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. SP: Ed. 34, 2017 (2ª Edição).
- REIS, Julya Tavares. *Modos de usar: uma vivência [e teste] da poesia de Marília Garcia*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2017.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. “Poesia brasileira, livros da década: parte XI”. *Revista Escamandro*, 2019. Disponível em: <https://escamandro.com/2019/11/07/xanto-poesia-brasileira-livros-da-decada-parte-xi/>. Acesso em 08 de fevereiro de 2021.
- RODRIGUES, Carla. *Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade*. RJ: Nau, 2013
- _____. *Escritas: filosofia e gênero*. RJ: Ape’Ku, 2020.
- RONELL, Avital. *The test drive*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- ROYLE, Nicholas. *Jacques Derrida*. New York, Routledge, 2003.
- SANTOS, Carina Gonçalves. “A poesia citacional de Marília Garcia”. *Literatura: teoria, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 465-475.
- _____. “o ensaio, o poema e o poema-ensaio - bate papo com Carina Gonçalves”. Disponível em: <https://www.twitch.tv/videos/873917621>. Acesso em 31 de março de 2021.
- SILVA, Andréa Catrópa da. *Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?*. Estud. Lit. Bras. Contemp. 2018, n.55, pp.309-323.
- SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas : Autores Associados, 2013
- STAROBINSKI, “É possível definir o ensaio?”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13–24, 2012.
- TEIXEIRA, Rayi. *Elogio à repetição: Matilde Campilho & Marília Garcia*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

VELASCO, Tiago. *tramas teóricas e ficcionais na escrita auto-r-biográfica*. Tese de doutorado. PUC- Rio, 2018.

VIDAL, Paloma. “Não escrever. Cadernos com R. B.” In: *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica*. Organizado por Felipe Charbel, Ieda Magri e Rafael Gutiérrez. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Trad. César Souza. SP: Editora Vozes, 2012.