

ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO CHAMADA LITERATURA

Uma entrevista com Jacques Derrida

Jacques Derrida (1930-2004) foi um dos pensadores mais influentes e controversos da segunda metade do século XX, sua obra assinala um corte decisivo nos saberes científicos, artísticos e filosóficos, com implicações não menos significativas no campo dos estudos literários. Publicou, entre outros, *Torres de babel* (Editora UFMG, 2002) e *A escritura e a diferença* (2014, 4. ed.).

© 1992, Em *Acts of literature*, de Jacques Derrida (autor) e Derek Attridge (organizador). Reproduzido com a permissão da Taylor and Francis Group, LLC, uma divisão da Informa plc.

© 2014, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

D438a.Pe Derrida, Jacques, 1930-

Essa estranha instituição chamada literatura : uma entrevista com Jacques Derrida / Jacques Derrida ; tradução Marileide Dias Esqueda. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2014.

118 p. – (Babel)

Tradução de: *Acts of literature*
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-423-0082-6

1. Literatura - Filosofia. 2. Literatura - História e crítica.
3. Filosofia francesa. I. Esqueda, Marileide Dias. II. Título. III. Série.

CDD: 801.95

CDU: 82.0

Elaborada pela Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão - FAFICH-UFMG

COORDENAÇÃO EDITORIAL	Michel Gannan
ASSISTÊNCIA EDITORIAL	Eliane Sousa
DIREITOS AUTORAIS	Maria Margareth de Lima e Renato Fernandes
COORDENAÇÃO DE TEXTOS	Maria do Carmo Leite Ribeiro
PREPARAÇÃO DE TEXTOS	Roberto Said
REVISÃO DE PROVAS	Lira Córdova e Phillip Félix
FORMATAÇÃO E CAPA	Giovanni Barbosa
PROJETO GRÁFICO	Cássio Ribeiro, a partir do projeto de Marcelo Belico
PRODUÇÃO GRÁFICA	Warren Marilac

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 | CAD II | Bloco III
Campus Pampulha | 31270-901 | Belo Horizonte/MG
Tel: + 55 31 3409-4650 | Fax: + 55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br | editora@ufmg.br

SUMÁRIO

Introdução A LITERATURA À DEMANDA DO OUTRO <i>Evando Nascimento</i>	7
ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO CHAMADA LITERATURA Uma entrevista com Jacques Derrida	43

Introdução

A LITERATURA À DEMANDA DO OUTRO

Questões de princípio

Lembro-me de quando, na qualidade de aluno inscrito nos seminários de Jacques Derrida, no início dos anos de 1990, certo dia ele me trouxe o livro recém-publicado na Inglaterra e nos Estados Unidos, *Acts of Literature*, organizado pelo especialista britânico de origem sul-africana Derek Attridge, contendo uma entrevista que estaria na origem de minha tese de doutorado, depois convertida no livro *Derrida e a literatura*.¹ As discussões com meu então diretor de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), o professor Derrida, giravam em torno do sentido e da essência da literatura, em particular a partir das reflexões de Maurice Blanchot em *O livro por vir* e em *O espaço literário*. Em minha mente de recém-chegado ao território francês, *le sens* e

¹ E. Nascimento, *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, 2. ed., Niterói, EdUFF, 2001.

l'essence da literatura, a despeito de uma pequena diferença de pronúncia, quase se confundiam. Não é que não percebesse a distinção, mas intuitivamente compreendia que pensar o *sentido* da literatura (se ela tem um) era também pensar sua *essência* (se tem uma). Mal sabia que o presente então recebido como uma dádiva não apenas continha uma série de respostas a minhas aflitivas questões (“A literatura tem um sentido ou uma essência?”, “Quais?”, “Se não tem, como opera o texto literário?”, “Qual a relação com a questão da *mimesis*?”, “É a filosofia, em que se aproxima e se distancia do texto literário?” etc.), mas, sobretudo, suscitaria outras dúvidas, as quais, por sua vez, só seriam resolvidas, mesmo assim parcialmente, com a escrita da referida tese sobre a “questão da literatura” nos textos da desconstrução.

Além de ser uma coletânea com diversos ensaios de Derrida em que a literatura aparece, direta ou indiretamente, como tema, o volume *Acts of Literature* continha uma preciosa entrevista que modificaria os rumos de meu projeto de pesquisa. “This Strange Institution Called Literature” era o título do diálogo com Derek Attridge, que me levou a apresentar um trabalho nos seminários de Derrida, no auditório do bulevar Raspail, bem como a escrever uma carta ao CNPq, notificando que, doravante, o tópico ainda bastante enigmático “Derrida e a literatura” se tornaria o único objeto de minhas investigações.

Foi, portanto, com alegria que recebi o convite de Roberto Saïd para revisar e apresentar a tradução desse texto dotado de grande singeleza, mas também de não menor complexidade. Nessa entrevista realizada em 1989 e publicada pela primeira vez três anos depois, encontram-se algumas das ferramentas mais potentes disponibilizadas por Derrida para pensar as intrincadas e muitas vezes conflituosas, perquiridoras, prazerosas, jamais de todo neutras relações entre discurso literário e discurso filosófico. Chamo a atenção, desde já, como é dito num resumo inicial do texto traduzido adiante, para o fato de que, por mais de 15 anos, a versão francesa não estava disponível. Somente em 2009 foi que Thomas Dutoit, pesquisador americano radicado em Paris, a coeditou, num volume que contém ensaios e depoimentos sintomaticamente voltados para as relações de Derrida com os Estados Unidos.² A tradução a seguir já tinha sido realizada por Marileide Dias Esqueda, a partir do inglês, quando recebi o convite para revisá-la. Assim, propus-me a fazer a revisão igualmente em cotejo com o texto em francês.

² J. Derrida, *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature: entrevista a Derek Attridge*, em *Derrida d'ici, Derrida de là*, org. Thomas Dutoit e Philippe Romanski, Paris, Galilée, 2009, p. 253-292. A primeira versão dessa entrevista foi publicada em inglês com o título de “This Strange Institution Called Literature”, em *Jacques Derrida: Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York/London, Routledge, 1992, p. 33-75.

O contexto anglófono em que Derrida concedeu a entrevista faz com que dois idiomas pelo menos se entrecruzem, interceptem e intersectem em mais de um momento. Nesse sentido, a tradução brasileira se fez no cruzamento entre os étimos latino e anglo-germânico, heranças europeias que informam grande parte da literatura e da filosofia ocidental, embora não com exclusividade, evidentemente.

“Mais de uma língua” (*plus d'une langue*) é o sintagma derridiano para indicar que há sempre mais de uma língua implicada em todo enunciado que se queira desconstrutor.³ Tanto do ponto de vista intralinguístico quanto do ponto de vista interlinguístico, qualquer língua é feita de múltiplas línguas, de modos diversos de usos. Há sempre pelo menos um bilinguismo em causa, uma relação com a língua do outro, sobretudo quando se trata de literatura, impedindo assim o monolinguismo puro. A língua é, desde logo, contaminada por aquilo que ela não é, seu exterior, ao qual se relaciona inelutavelmente.

Nesse sentido, ressaltaria que já a entrevista original era, efetivamente, bilíngue, pois Derrida respondia em francês às perguntas formuladas em inglês por Attridge. A tradução e sua revisão só poderiam remeter às duas publicações, sem tomar nenhuma delas como mais original (no sentido de “pura” e “única”). A pureza e a unicidade da origem são

³ Cf. J. Derrida, *Mémoires: pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 38.

inviabilizadas também pelo fato de Derrida, inúmeras vezes, retomar palavras, sintagmas e frases de seu interlocutor, literalmente em inglês. Em tais casos, recorreu-se ao uso dos colchetes para transcrever os termos citados do inglês, enfatizando o bilinguismo de base. Os colchetes, portanto, bem como as notas de rodapé, servem, entre outras coisas, para referir aos vocábulos estrangeiros (em francês e em inglês), que de algum modo funcionam como fios condutores desse *entretien*, dessa conversa filosófico-literária: *reste, à-venir, différance, metaphysical assumptions, literary criticism* etc. Lembro, neste ponto, que *différance* – um dos termos mais conhecidos do vasto léxico derridiano – é um corpo estranho no próprio francês, visto que se trata de uma rasura na ortografia oficial, em que um *a* substitui o *e* de *différence*. Trata-se de diferença inaudível, perceptível apenas no nível da escrita, pois a pronúncia dos dois vocábulos é idêntica.⁴

E assim já se adentra o espaço aberto da *écriture*, que ajuda a pensar toda a relação com “a estranha instituição chamada literatura”. Quanto a essa palavra, chamei a atenção para que, no contexto do pensamento francês recente, seja vertida alternadamente como *escrita* ou como *escritura*, pois a opção pelo último termo, que vigorou durante muito tempo entre nós, obliterava outro sentido, bastante corrente

⁴ Desenvolvi amplamente essa noção de *différance* em *Derrida e a literatura* (p. 142-148).

no francês, o de “texto escrito”.⁵ *Escritura*, como é sabido, se reveste de um forte valor metafórico e pensante que, sem dúvida, predomina na categoria indecível proposta por Derrida. Mas toda a força da *écriture* está em oscilar entre um valor corrente, banal até (escrita), e outro mais deslocador (escritura). Enfatizaria, contudo, que, a despeito ou por causa de sua aparente banalidade, *escrita* é também um belíssimo vocábulo, justificando plenamente seu retorno ao primeiro plano da cena.

Natureza e função da literatura

Todo trabalho ou revisão técnica de tradução ajuda a pensar os limites da própria língua. Traduzir é fascinante porque leva a indagar o que é ou não gramatical e compreensível quando transplantado de uma língua a outra. O texto traduzido pertencerá em definitivo às duas línguas, pois sempre sobrarão restos e rastros do idioma original, mesmo quando não se transcreve literalmente nenhum de seus termos. Esse princípio fundamental de contaminação (que deixa, portanto, de ser *um* princípio simples) é indicativo do próprio literário enquanto escritura e leitura. Como Derrida expõe em “La Loi du genre” [A lei do gênero], todo texto literário participa, mas não pertence a um único

⁵ Em *Derrida e a literatura*, marco isso desde a epígrafe geral do livro, mas também explicitamente nas p. 105-108.

gênero, pois, antes de mais nada, nenhum gênero tem suas regras definidas de uma vez por todas em algum lugar.⁶ Os gêneros literários não brotam nas árvores, mas resultam de convenções, que se transformam ao longo do tempo, não sendo na maior parte das vezes sequer codificadas, mas postas em prática e transformadas no corpo mesmo dos textos. Em geral, as poéticas e as estéticas são tentativas de racionalizar e formalizar as criações literárias que as precedem, sendo estas dotadas de grande complexidade.

Como diz Derrida em certo momento de sua conversa com Attridge:

(...) não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso.⁷

A literatura nunca se autoidentifica de todo a seu próprio discurso, não se resumindo a uma autorreferência que seria também autofágica; mas tampouco se identifica

⁶ J. Derrida, *La Double séance*, em *Parages*, nova edição revista e aumentada, Paris, Galilée, 2003 [1986], p. 231-266.

⁷ Cf. adiante a entrevista “Essa estranha instituição chamada literatura”, p. 64.

integralmente a nenhum outro discurso, seja filosófico, científico, conversacional. O paradoxo é que, por essas razões mesmas – ou seja, pela impossibilidade de autoidentificação absoluta e pela correlata impossibilidade de se identificar inteiramente a outros discursos –, a literatura precisa, para sobreviver e, nos melhores casos, sobreviver (o *Überleben* benjaminiano), abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais, bem como com a própria história. Trata-se de uma “nulidade” (“essa experiência de aniquilação do nada”) que é tudo: uma simples inscrição passível de, em certos casos e dentro de determinados contextos, dar vez a novas formas de pensamento, que são outros modos de relação com o mundo e suas múltiplas alteridades. É o que tenho designado, a partir de leituras de Derrida, como *uma escritura ou literatura pensante*.

Sendo assim, não pode haver natureza nem função da literatura em si, justamente porque esta não tem nenhuma essência e nenhum sentido previamente estabelecidos. O que se reconhece como literatura deriva de convenções e intenções mais ou menos conscientes que se estabelecem do lado de quem escreve e são reconhecidas como tais do lado de quem lê. Mas essa legitimação do literário em momento algum se faz de forma homogênea, nem tem duração permanente no tempo ou no espaço. As convenções podem ser (e muitas vezes são) dotadas de certa estabilidade; por

exemplo, um tipo de romance desenvolvido a partir da estética romântica chega com regras mais ou menos estabilizadas ao século XX, quando será desconstruído por Joyce, Proust, Woolf, Rosa e Clarice, entre outros. Todavia, mesmo no século XIX, antes da revolução modernista, houve inúmeros modos de atualização do romance, de acordo com cada país e cada contexto de produção literária: Goethe, de Maistre, Shelley, Stendhal, Balzac, Alencar, Eça, Machado, entre tantos outros, cada um desses recriou, a seu modo e com seus próprios recursos, a recente tradição romanesca, que tem entre seus eminentes antecessores a epopeia clássica e as novelas de cavalaria. A heterogeneidade desse gênero faz com que, mesmo com os inúmeros abalos modernistas, certa tradição narrativa continue a ser praticada até hoje, tornando dificultoso qualquer traçado linear de uma suposta evolução que se definiria idealmente como transformação progressiva do mais simples ao mais complexo.

Não há então como estabelecer um significado último nem uma referência definitiva na realidade, pois o literário opera por significações e referências parciais e mediadas para com o real. A essência da literatura é mesmo não ter essência alguma, rasurando e deslocando a pergunta metafísica “o que é?”, em proveito de um espaço irreduzível a qualquer ontologia. Tal suspensão da tese filosófica por excelência (S = P) jamais é garantida de antemão, visto que

nenhuma escrita, literária ou não, pode se isentar do que Attridge chama de *metaphysical assumptions*, expressão que aqui se traduz como “pressupostos metafísicos”. Nem a crítica nem o texto literário estão livres de antemão de tais pressupostos, mas Derrida reconhece que a crítica sofre uma determinação filosófica maior na medida em que desejou ser, desde suas origens nos séculos XVIII e XIX, teórica e de fato “crítica”, no sentido kantiano e moderno.

A literatura é, sem dúvida, uma forma particular, histórica e localizada do que Derrida nomeou como escritura geral ou arqui-escritura, a qual não se reduz nem à escrita fonética (de tipo ocidental, como os caracteres gregos e latinos), nem muito menos à fala. A escritura ou a arqui-escritura diz respeito à inscrição geral do traço, como forma de comunicação em que não há mais oposição simples entre *significante* e *significado*, *forma* e *conteúdo*, *corpo* e *espírito*, *matéria* e *transcendência* etc. Ainda que em sua forma histórica recente a literatura se dê por meio da escrita fonética, produzindo romances, poemas, peças, biografias e ensaios ficcionais, seu modo operatório abala as oposições ditas metafísicas que acabei de nomear e que são infinitas, embora moduladas pela oposição primacial entre dentro e fora ou interioridade e exterioridade. A particularidade do literário não significa que se trate de um simples exemplo da escritura em geral, mas sim de uma forma histórica a partir

da qual o gesto mesmo de inscrição e certo poder “dizer tudo” que o acompanha, como logo veremos, servem para pensar o que é imprimir traços e deixar rastros. Tais rastros e traços nunca são perenes, contudo se destinam ao máximo de permanência possível, ao menos como *restos*.

Literatura e democracia

Um dia a literatura poderá desaparecer (talvez já esteja desaparecendo, submersa num contexto hipermediático e hipermercadológico), pois não passa de uma simples inscrição, um traço discursivo diferencial, tal como aponta a conferência *À Dessein, le dessin* [Propositivamente ou Por desígnio, o desenho].⁸ Traço singular, que no entanto precisa ser ininterruptamente compartilhado para sobreviver. Mas essa inscrição emergiu em sua forma moderna apenas há pouco mais de dois séculos, e como tal exerceu inúmeros papéis fundamentais na democracia: pedagogia, informação, experiência estética, ética e política etc. Por nunca ter havido uma única função para essa estranha instituição que se chama de literatura, ela comparece na obra de Derrida sob o signo da alteridade. A literatura e a escrita/escritura sempre serão *outras*, diferentes, como efeito e causa da

⁸ J. Derrida, *À Dessein, le dessin*: suivi de “Derrida à l'improviste”, de Ginette Michaud, Le Havre, Franciscopolis, 2013, p. 12-13.

différance, permitindo pensar o impensável e sinalizando a referida *literatura pensante*. Pois, como quis talvez perigosamente defender Derrida, a literatura elabora um tipo de pensamento que não se encontra na filosofia, por exemplo. O risco foi o de ele não se tornar plenamente aceito na cidadela filosófica, motivo pelo qual, nos mais diversos lugares, foram sempre os departamentos de literatura que primeiro o acolheram incondicionalmente. Não porque a desconstrução seja uma filosofia estetizante; talvez nem seja mesmo uma filosofia ou teoria, em todo caso não mais uma, como explica “Some States and Truisms About Neologisms, Newisms, Postisms, Parisitisms, and Other Seisms”.⁹ A desconstrução ou as desconstruções seriam o nome sem nome único daquilo que não se reduz mais ao imenso território institucional nem da filosofia, nem simplesmente da literatura. Elas recusam departamentos e compartimentações, pois só interessa, com efeito, o pensamento daquilo que ainda está por vir. E é este o desejo expresso na entrevista: o de um texto que não fosse mais simplesmente nem filosófico nem literário, guardando, no entanto, a memória desses dois discursos e suas respectivas instituições.

⁹ *Idem*, Some States and Truisms About Neologisms, Newisms, Postisms, Parisitisms, and Other Seisms, em *Derrida d'ici, Derrida de là*, p. 223-252.

“Autobiografia” talvez seja o nome menos inadequado, pois permanece, a meu ver, como o mais enigmático, o mais aberto, ainda hoje. Neste momento, aqui mesmo, por meio de um gesto que comumente seria chamado de “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. (...)

Portanto, havia um movimento de lirismo nostálgico e enlutado para reservar, talvez codificar, em suma para tornar, a um só tempo, *acessível e inacessível*. E, no fundo, esse é ainda meu desejo mais ingênuo. Não sonho com uma obra literária, nem com uma obra filosófica, mas sim com que tudo o que ocorre, acontece comigo ou deixa de acontecer, seja como que *selado* (colocado em reserva, escondido para ser conservado, e isso em sua própria assinatura, na verdade como uma assinatura, na própria forma do selo, com todos os paradoxos que atravessam a estrutura de um selo).¹⁰

O desejo autobiográfico é o que faz convergir literatura e filosofia, mas ao mesmo tempo visa a ir além de ambas. A inspiração inicial veio de dois dos primeiros autores que marcaram sua formação. Sartre e o também franco-argelino Camus investiram em ambos

¹⁰ Cf. entrevista mais adiante, p. 46-48.

os territórios discursivos, embora mantendo-os até certo ponto separados.

Não se pode dizer que o interesse manifesto em relação à autobiografia como texto da vida reinventado pelo próprio sujeito – como se desenvolve em dois volumes de referência, *Otobiographies*¹¹ e *L'Oreille de l'autre*¹² – signifique descartar a biografia enquanto tal. Desde logo porque para se compreender a inscrição autobiográfica como reinvenção de uma vida é preciso conhecer minimamente os fatos dessa vida dita real. Foi por esse motivo que se tornou indispensável elencar uma quantidade mínima de elementos biográficos no volume escrito por Derrida em parceria com Geoffrey Bennington, enquanto se aguardava a publicação de um relato mais extenso. Intitulada por Bennington como *Curriculum vitae*, a ficha biográfica continha uma série de informações que contou com a colaboração “descontínua ou aleatória” de Derrida.¹³ A biografia, como gênero mais ou menos acabado, só viria com a realização do trabalho

¹¹ J. Derrida, *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.

¹² *Idem*, *L'Oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions, Textes et débats avec Derrida*, org. Claude Lévesque e Christie V. McDonald, Montréal, VLB Éditeur, 1982.

¹³ Cf. J. Derrida e G. Bennington, *Actes (La Loi du genre)*, em *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991, p. 293-376.

minucioso de Benoît Peeters, que durante muito tempo se manterá como referência de base.¹⁴

Toda a textualidade derridiana, que se faz como um projeto, um jato lançado no papel e na tela, seria então para arriscar algo que partisse da literatura e da filosofia sem optar por nem uma nem outra, como reinvenção da vida. Trata-se de um texto por vir numa democracia por vir, aquela que se deseja e que se tenta pôr em prática desde já. “Dizer tudo” (*tout dire*) é o índice dessa estranha instituição chamada literatura, que Derrida distingue de diversas produções discursivas anteriores ao século XVIII, como a epopeia, a retórica, a tragédia e as belas-letas. Não é que a noção moderna de literatura esteja desvinculada dessa tradição que a precede, longe disso. Mas o dizer tudo do literário tem a ver com o advento da democracia moderna, espaço de maior liberdade e de possibilidade infinita de relações entre os indivíduos. Um *dizer tudo* que tanto significa “dizer qualquer coisa” (*say anything*) que se pense quanto “dizer tudo o que se deseja” (*say everything*). Eis uma forma de liberação que põe em causa a própria institucionalidade de todas as instituições, normal e normativamente reguladas pelo direito:

¹⁴ B. Peeters, *Derrida: biografia*, trad. A. Telles, revisão técnica e prefácio E. Nascimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.¹⁵

O ultrapassee do conceito e do fundamento de instituição faz com que a literatura leve a repensar o instituir-se de toda instituição e sua relação com a lei, tornando-se, portanto, “essa instituição sem instituição”.¹⁶ Toda instituição se constrói de modo restritivo, segundo determinadas regras, as quais delimitam o que pode ou não ser dito em seu recinto. O *dizer tudo* do literário nas sociedades democráticas extrapola essas barreiras, apontando a origem limitadora e reguladora, em outros termos, legal e jurídica, do próprio valor institucional. Daí a *estranheza* de uma instituição chamada literatura, que põe em questão e suspende performativamente os limites de toda e qualquer

¹⁵ Cf. entrevista mais adiante, p. 49.

¹⁶ *Idem*.

instituição.¹⁷ Isso só é possível tanto a partir da escritura pensante quanto, e talvez sobretudo, da *leitura pensante*. Sem o efeito suspensivo do institucional na recepção do texto literário, não pode haver *estranheza* como resultado correlato da liberdade do dizer tudo da escritura literária. A categoria de uma literatura pensante ajuda justamente a *repensar* as delimitações institucionais, a partir da liberdade democrática do dizer tudo e dos efeitos advindos do contato com o texto literário. Em suma, a experiência literária se faz por um trânsito entre as instâncias da invenção, recepção e reinvenção da experiência originária do escritor, convertida em letra. O pensamento – eis minha hipótese – seria a resultante da relação de forças implicada na invenção e na recepção literárias, dentro da perspectiva do instituir-se político de toda instituição. Lembro que política é antes de tudo uma questão de *pólis*, dos direitos da cidadania e das experiências possíveis, que estão no coração dessa problemática ficcional. Isso faz com que a literatura, a escritura e a leitura devam ser pensadas como *evento*, no limite de uma quase impossibilidade, já que o real se faz justamente

¹⁷ Como desenvolvi num texto ainda inédito que apresentei no seminário de Derrida em 1992, a noção de *estranheza* dialoga no pensamento derridiano com a noção freudiana e heideggeriana de *Unheimliche*, traduzível como “inquietante estranheza”, “estranho familiar”, “infamiliar”, “insólito”, entre outras possibilidades. Retomei essa ideia em: *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

por restrições institucionais, com as quais os inventores e os leitores se defrontam todo o tempo.

O questionamento fundamental das instituições por parte da estranha instituição chamada literatura só se torna de fato compreensível se se levar em conta a distinção entre direito e lei, de um lado, e justiça, de outro, tal como elaborado por *Força de lei*. Trata-se de uma proposição de Pascal, em que se concebe a justiça como algo que depende das leis para poder acontecer, mas que deve necessariamente excedê-las:

“Talvez”, é preciso sempre dizer *talvez* para a justiça. Há um porvir para a justiça e só há justiça na medida em que o acontecimento é possível, excedendo, enquanto acontecimento, o cálculo, as regras, os programas, as antecipações etc. Como experiência da alteridade absoluta, a justiça é inapresentável, mas essa é a chance do acontecimento e a condição da história. Uma história decerto irreconhecível, é claro, para os que creem saber de que falam quando usam essa palavra, quer se trate de história social, ideológica, política, jurídica etc.¹⁸

Com isso, Derrida pode formular igualmente a diferença entre construção normativa e desconstrução justa ou

¹⁸ J. Derrida, *Force de loi: le “Fondement mystique de l'autorité”*, Paris, Galilée, 1994, p. 61.

justiça como desconstrução, mas sem oposição simplista. Os temas da impossibilidade e o da incondicionalidade, sob o signo das quais se inscreve a literatura, poderiam sugerir uma utopia desconstrutora, mas isso não acontece porque a incondicionalidade só passa a existir, com efeito, dentro de determinadas circunstâncias. O absoluto incondicional da justiça significa uma promessa de aperfeiçoamento sem fim do direito, das leis e da legalidade em geral, inclusive dos direitos humanos. Sem essa efetividade, a justiça incondicional se reduziria a mera abstração. A especificidade do direito garante a força geral da justiça, que nenhuma democracia particular conseguirá, por si só, pôr em prática, restando uma tarefa comum a todas as democracias do planeta, a de se manifestarem como fiadoras do justo absoluto. Sem esse empenho em nome de uma democracia por vir, vindoura, “vindo” (o sintagma *à-venir* tem todas essas conotações), nada de democracia real, nada de política amplamente democrática. A potência da literatura,¹⁹ enquanto instituição ligada às modernas democracias, com o poder praticamente infinito de dizer tudo, consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples

¹⁹ Cf. A. Finkielkraut, *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock, 2006. Trata-se de uma série de diálogos com especialistas, que procuram dar conta do poder da literatura na sociedade atual. A partir do programa *Répliques*, da rádio France Culture, Alain Finkielkraut tenta relançar o debate em torno do literário, indo além da obrigação do engajamento político de Sartre. Participam da coletânea, entre outros, Jacques Roubaud, Philippe Sollers e Antoine Compagnon.

direito falta, como, por exemplo, ficcionaliza *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Um poder literário que configura mais um despoer, o poder de dizer o não dito, em reserva, de trazer à discussão temas pouco ou maltratados pela mídia, pela filosofia, pela história e por outras ciências humanas. O empenho literário, verdadeiro penhor para poder dizer tudo e, paradoxalmente, também poder silenciar, se separa do engajamento proposto por Sartre,²⁰ embora com ele dialogue. Menos do que um comprometimento político em sentido estrito, o que levaria decerto a uma reprodução de ideologias, importa esse investimento formal que reinventa os jogos do real via linguagem. Sem a mediação lúdica da linguagem, nenhuma obra literária sustenta seu poder mobilizador e questionador, reduzindo-se a um dogmatismo fútil e raivoso, porém cheio de boas intenções.

Como pensamento, a literatura só pode responder de forma singular, a cada vez, ao advento do outro como outro, particular e geral. Isso quer dizer que um texto literário não deveria, em princípio e por princípio, responder diante de autoridades legais, embora isso tenha ocorrido inúmeras vezes. Um autor, sim, pode ser responsabilizado pelo conteúdo de sua obra e ter o direito ou mesmo o dever de resposta, como Flaubert, Baudelaire e, noutra perspectiva, Rushdie. Inúmeras vezes no Ocidente e noutras partes do

²⁰ Cf. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio Essais, 1996.

planeta, a censura visou a limitar o alcance do dizer tudo, porém sem conseguir calar as vozes da alteridade, que sempre puderam reaparecer onde menos eram esperadas, como efeito de desrecalque.

Daí a demanda do outro, que é também um modo de estar à demanda do outro, própria aos escritores pensantes. A “questão da literatura” em Derrida somente pode ser abordada do ponto de vista estético associado ao político e ao ético: a literatura permite pensar a essência das leis e da norma desde os fundamentos, liberando escritas e formas muitas vezes recalçadas e possibilitando algum tipo de gozo (*jouissance*, *enjoyment*).

Sempre que há “gozo” [*jouissance*] (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.²¹

Nesse sentido, a chamada desconstrução – ou as desconstruções – é e não é niilista. Ela o é na medida em que contradiz os aparelhos institucionais, pondo-os em evidência e questionando-os radicalmente. E ela não o é porque nessa “nulidade” sobre a qual se articula o discurso literário não há

²¹ Cf. entrevista mais adiante, p. 84-85.

mais ontologia tradicional, nem centramento clássico, mas uma pluralidade de forças contraditórias, que há mais de um século a genealogia nietzschiana tem ajudado a pensar. Com a rasura da questão do Ser, no rastro de Heidegger, porém indo mais além deste, a desconstrução deixa de ser uma simples destruição, abrindo o pensamento para além da ontologia e do jurídico.

Tema fundamental do livro *Voyous*,²² a democracia por vir tem a ver com essa promessa de abertura mais além dos limites legais, possibilitando pensar o impensado (e mesmo o impensável) de nossas instituições democráticas. A literatura pensante a coloca em prática, de imediato, pela articulação de uma linguagem que inventa suas próprias regras e por meio de uma palavra dada, um penhor linguístico como “promessa de felicidade”. A palavra do escritor pode ser dadivosa (nem sempre o é), por se dar, em princípio e por princípio, de graça; exceto, claro, quando submetida estritamente às leis do mercado. Nisso está sua potência máxima, como dom, mas também sua fragilidade absoluta: seu lugar no espaço da cidade e do Estado nunca é assegurado, na medida em que ela pode ser sempre ignorada, permanecer não lida, fora de alcance. Daí que só a leitura como contra-assinatura pode garantir, *a posteriori*, a efetividade do discurso literário. “Com efeito” e “em ato”

²² J. Derrida, *Voyous: deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003.

são sintagmas indiciadores de uma pragmática que nunca se reduz a um fim prático, pois não é da ordem de qualquer teleologia, abrindo-se à ventura do acaso, da sorte e do azar, da promessa e da ameaça. *Porventura* é o belo título do livro do poeta Antonio Cícero.²³ Por ventura e com o maior empenho, é a aposta e o investimento a fundo perdido da escrita dita literária, pois depende dos jogos do acaso.

Silêncio, segredo e contratempo

O direito de dizer tudo como fundamento sem fundamento último do literário na modernidade é inseparável de outro direito fundamental: o direito ao segredo. A impossível totalização codificada no “tudo” da expressão “dizer tudo” não oblitera o segredo, pode até mesmo melhor protegê-lo. Pois, como explica *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio: os segredos do arquivo*, é da natureza bastante factícia do literário a possibilidade de ocultar no momento mesmo em que parece expor, ao escrever. Em ficção, um segredo pode ser velado no ato de revelar outra história, pois os enunciados literários têm no mínimo um duplo registro, ou antes, uma dupla face: são bastante legíveis, por um lado, mas bastante cifrados, por outro. O dizer não exclui o calar; o revelar, o velar e assim por diante. Cito um comentário algo irônico de Derrida a respeito do fato de Hélène Cixous

²³ A. Cícero, *Porventura*, Rio de Janeiro, Record, 2012.

ter doado parte de seus arquivos manuscritos à Biblioteca Nacional da França. Como se a escritora também franco-argelina falasse “ao inconsciente da Biblioteca”.

Nunca se falou tão bem ao inconsciente de uma biblioteca. Para lhe dizer que o segredo do que ela guarda não se deve apenas ao fato de ela mesma não lhe ter acesso, ou de esse ou aquele conteúdo ser dissimulado, criptografado, para sempre hermético, mas ao fato de a forma de escrita, a literatura, que lhe é confiada, ter uma estrutura tal que seu segredo é tanto mais selado e indecifrável por não consistir, finalmente, num conteúdo oculto, mas numa estrutura bífida, a qual pode guardar indecifrávelmente em reserva aquilo mesmo que confessa, mostra, manifesta, exhibe, expõe até não mais acabar.²⁴

É justamente por esse motivo que interpreto o *segredo literário* como a face essencialmente suplementar do *dizer tudo*, do desejo voraz de totalização, desde sempre destinado ao fracasso. Mas, como a história de Romeu e Julieta expõe, do fracasso dos amantes depende o êxito da peça como tragédia, no contratempo ao mesmo tempo accidental e calculado da carta que não chega devidamente a seu destino. História singular e repetida de destinos que não escapam à

²⁴ J. Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 43.

fatalidade da Fortuna, numa tradição greco-latina que chega com vigor ao teatro elisabetano.

Um dos mais belos momentos de “Essa estranha instituição chamada literatura” é quando, respondendo a Attridge sobre o curto texto que escreveu sobre a peça de Shakespeare, Derrida aborda a relação entre acaso e destino, envolvendo o que chama de contratempo. Retoma então alguns aspectos da leitura proposta, mostrando como a questão do contratempo é fundamental, trabalhando de ponta a ponta a temporalidade dita normal. A existência seria uma combinação, um jogo, entre acaso e determinação, visto que o aleatório interfere o tempo todo e das mais imprevisíveis maneiras no decurso do próprio tempo (para retomar um belo título de Wim Wenders, *Im Lauf der Zeit*), pontuando e inserindo novas derivas ali onde parecia imperar a previsibilidade. É bastante conhecida a história dos dois amantes, como recontada por Shakespeare a partir de versões anteriores, que acabam por se suicidar em função de uma carta, a qual não chega a tempo para revelar o plano forjado. A missiva fora enviada por Frei Lourenço e visava a esclarecer Romeu que Julieta não estava morta, mas sob o efeito de uma droga, um *phármakon* (veneno/remédio), cujo efeito cessaria após algum tempo. Não tendo recebido a carta justamente a tempo, Romeu acaba por ingerir um veneno que lhe fora cedido por um farmacêutico, vindo

efetivamente a morrer. Quando Julieta desperta, contemplado o cadáver do amado, é sua vez de se matar com um punhal. Tudo se dá de maneira aparentemente acidental, pois se a carta tivesse chegado a seu destino, a morte não teria sobrevivido, já que Romeu não ingeriria o *poison*, o veneno que trouxera consigo até a cripta onde se encontrava o obscuro objeto de seu desejo. Como bem resume Frei Lourenço: “Meantime I writ to Romeo / That he should hither come as this dire night / To help to take her from her borrow’d grave, / Being the time the potion’s force should cease. / But he which bore my letter, Friar John, / Was stay’d by accident; and yesternight / Return’d my letter back.”²⁵

Partindo da etimologia de aforismo, que significa “delimitação, distinção, definição, sentença, aforismo”, Derrida expõe que a história de Romeu e Julieta é mais do que simples acidente, pois a separação, sempre iminente e ameaçadora, é decisiva em relação ao desejo. É porque o outro ou a outra são de fato “outros”, diferentes de mim, que há desejo. A paixão nasce dessa separação, a qual funciona o tempo todo, implicando, no fundo, que um dos dois partirá antes, mesmo se for com uma diferença mínima. A morte do outro, ou seja, a separação inevitável, cedo ou tarde, dos

²⁵ W. Shakespeare, *Romeo and Julie*, em *The Complete Works of William Shakespeare*, New York, Avenel, 1975, p. 1043.

amantes, estrutura e organiza a relação amorosa. Trata-se de uma anacronia incontornável,

a interrupção absoluta da história, enquanto desdobramento de *uma* temporalidade, de uma temporalidade *una* e organizada. (...) Eu amo porque o outro é outro, porque seu tempo jamais será meu. A duração viva, a própria presença de seu amor permanece [reste] infinitamente afastada da minha, afastada de si mesma no que a estende para a minha, e isso até no que se gostaria de descrever como a euforia amorosa, a comunicação extática, a intuição mística. Só posso amar o outro na paixão desse aforismo. Tal aforismo não advém, nem sobrevém como a infelicidade, o infortúnio ou a negatividade. Ele tem a forma da afirmação mais amante [aimante: que imanta] – é a sorte do desejo. Não cortando apenas no estofado do desejo, espaça. O contratempo diz algo da topologia ou do visível, abrindo o teatro.²⁶

O que dá a ver o teatro do mundo, o mundo como teatro, permanece invisível, não tem a visibilidade de um fenômeno, visto que não passa de um traço diferencial, como diz a já mencionada conferência *À Dessein, le dessin*.²⁷ O texto de Shakespeare fornece a Derrida, como ele mesmo declara, a oportunidade para pensar o impensável, ou seja, a estrutura

²⁶ J. Derrida, *L'Aphorisme à contretemps*, em *Psyché: inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 522-523.

²⁷ Derrida, *À Dessein, le dessin*.

de anacronismo que funda as relações humanas em geral (as não humanas também), e em particular as amorosas. *Clandestinação* é uma autêntica palavra-valise de inspiração joyciana, inventada por Derrida²⁸ para indicar a força destrutiva que fatalmente interrompe o curso e o percurso dos amantes, garantindo o efeito de fina elaboração desse pedaço desgarrado de um antigo teatro. É esse mesmo anacronismo que lhe permite, na entrevista, repensar a complexidade histórica, em seus muitos encadeamentos e contraposições, por meio de tempos e contratempos. O desgarre implica que essa peça possa ser lida em seu contexto histórico (tarefa magna de críticos e historiadores especializados), tanto quanto fora desse mesmo contexto, anacronicamente numa outra época. E lida de múltiplas maneiras: como peça reinventada por diversos diretores, encenadores e atores, ou como filme adaptado a épocas distintas, mas também como a leitura voluntariamente anacrônica proposta por Derrida em *L'Aphorisme à contretemps*, por ele revista na conversa com Attridge:

Isso se deve à estrutura de um texto, ao que chamarei, para ser sintético, sua iterabilidade, que, a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não

²⁸ Cf. J. Derrida, *Ocelle comme pas un*, em J. Joliet, *L'Enfant au chien-assis*, Paris, Galilée, 1980, p. 42.

saturável para uma recontextualização. Tudo isso é histórico do começo ao fim. A iterabilidade do rastro (unicidade, identificação e alteração na repetição) é a condição da historicidade – como também é a estrutura de anacronia e de contratempo de que falo a propósito de *Romeu e Julieta*: desse ponto de vista, meu breve ensaio não é somente “histórico” numa ou noutra de suas dimensões, é um ensaio sobre a própria historicidade da história, sobre o elemento no qual os “sujeitos” da história, tanto quanto os historiadores, sendo ou não “historicistas”, operam. Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma “originariedade” pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade.²⁹

É nesse sentido que toda escrita e toda leitura atendem a uma dupla injunção do acaso e da necessidade, da necessidade que se deixa também guiar pelo acaso, para poder efetivamente reinventar um destino. Pois, se forem do início ao fim programados, um romance, uma peça, uma vida se tornam mera matéria de repetição, nada acrescentando de particular. Para afirmar e confirmar sua assinatura, um autor ou um vivente precisam partir do texto alheio (“Minha

²⁹ Cf. entrevista mais adiante, p. 98-99.

lei é o *texto do outro*”, sublinha Derrida), aventurando-se no território que não lhe pertence e correspondendo a seu apelo, a sua demanda, para enfim traçar novo caminho. Em vez de devoração antropofágica, trata-se de uma longa negociação entre si e o diferente, a fim de poder confirmá-lo em sua diferença, contra-assinando a obra alheia, de forma tão determinada quanto aleatória. *Alea* se une a *alter*: sorte, acaso e outro, diferente.

Minha lei, aquela à qual tento me devotar ou responder, é o *texto do outro*, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede. Porém, somente posso corresponder a isso de forma responsável (o mesmo vale para a lei em geral e para a ética em particular) se coloco em jogo, e em garantia [*en gage*], minha singularidade, ao assinar, com outra assinatura – pois a contra-assinatura assina ao confirmar a assinatura do outro –, mas também ao assinar de uma maneira absolutamente nova e inaugural, as duas coisas a um só tempo, como a cada vez que confirmo minha própria assinatura, assinando mais uma vez: cada vez da mesma maneira e cada vez de forma diferente, uma nova vez, mais uma vez, noutra data.³⁰

O fato de Derrida contra-assinar sobretudo, mas não exclusivamente, escritores do chamado alto modernismo

³⁰ Cf. entrevista mais adiante, p. 104.

(James Joyce, Hélène Cixous, Philippe Sollers, Antonin Artaud, Jean Genet, Francis Ponge, Stéphane Mallarmé, Paul Celan, Maurice Blanchot, Jorge Luis Borges, Edmond Jabès, Michel Leiris, Paul Valéry, entre outros) não significa um culto ao cânone. Como ele mesmo explica na entrevista, muitas vezes textos canônicos e até mesmo falocêntricos, dada sua grande complexidade, se prestam à desconstrução. Nesse sentido, a interpretação derridiana opera por meio de um *double bind*, uma dupla injunção: por um lado, indicia os “pressupostos metafísicos” dos escritos de tais autores, por outro lado, neles descobre algo que excede a própria metafísica. Aponta, portanto, seus limites para melhor deslimitá-los, na direção de outro pensamento, que seria o pensamento da alteridade radical. O desafio é sempre realizar uma leitura não canônica nem metafísica do cânone, explorando questões relativas ao gênero sexual e ao gênero discursivo, à temporalidade anacrônica, à geopolítica cultural etc. Esses são temas e formas consignados no que até o fim Derrida nomeou como *logocentrismo* e *falocentrismo*, os centramentos fundamentais da tradição metafísica, por vezes reunidos na categoria do *falogocentrismo*.

Cursos, percursos e associações

Para Derrida, o verdadeiro discípulo não é aquele que segue os passos do mestre, sem conseguir jamais se afastar,

mas o não discípulo, que traça seu próprio caminho, reinterpretando a herança. Sabemos da importância da trilha e do trilhamento no pensamento derridiano, desde pelo menos “Freud e a cena da escritura”, um de seus ensaios inaugurais, publicado em *A escritura e a diferença*.³¹ No coração da *Gramatologia*, comparece, citada em português, a linda palavra picada (que o Houaiss dá como brasileirismo), referida aos estudos de Lévi-Strauss sobre os índios brasileiros Nambiqwaras.³² Sempre entendi essa citação de picada como uma incitação ou injunção para que traçasse meu próprio caminho, com, mas sobretudo a partir de, Derrida. Ou seja, reinventado seu legado, indo mais além de sua própria inscrição.

É nesse sentido que uma Associação Brasileira de Estudos de Desconstrução, se tal um dia vier à luz, deveria repensar de ponta a ponta seus fundamentos, a fim de evitar o comunitarismo. Derrida em diversos momentos marcou distância em relação à ideia de comunidade.³³ Segundo seu biógrafo, isso começou no momento em que se viu segregado em sua Argélia natal e obrigado a frequentar uma escola exclusiva da chamada comunidade judia. Inúmeras

³¹ J. Derrida, Freud et la scène de l'écriture, em *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 293-340.

³² *Idem*, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 158.

³³ Cf., em particular, *Idem*, *Politiques de l'amitié*, suivi de “L'oreille de Heidegger”, Paris, Galilée, 1994.

vezes, a problemática do *rassemblement*, na perspectiva da *Versammlung* de Heidegger, foi tratada como algo a evitar. Como se a pulsão mais primacial das desconstruções fosse não somente a disseminação, porém, mais radicalmente, a dispersão, em compasso com o movimento do próprio Universo. Pode-se, todavia, pensar uma associação como um *coletivo*, que, em vez de impingir a reunião, signifique o desejo de encontro, a despeito ou por causa dos acidentes de percurso, de seus inúmeros contratempos. Uma coletividade singular e plural, feita de singularidades irreduzíveis ao homogêneo ou ao hegemônico, mas que se pense sempre e continuamente desde os fundamentos como *sem* fundamento único. Uma tal associação deveria ser de fato descentrada, tal como preconizava o texto fundante e disseminador “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, conferência pronunciada nos Estados Unidos, em 1966.³⁴ Uma associação sem presidente, vice, secretário e demais comandados, todavia sem cair tampouco no anarquismo, seria possível? Sim, contanto que fruto de um esforço de reflexão coletiva, desde as origens, e não como ato voluntário de um pequeno grupo de pessoas, ainda que fossem as mais legítimas discípulas de Jacques Derrida. Porém, já não há engano quanto a saber que, no

³⁴ *Idem*, La Structure, le signe et les jeu dans le discours des sciences humaines, em *A escritura e a diferença*, p. 409-428.

que diz respeito a essa assinatura, toda legitimidade deve ser questionada, posta em suspenso, visando a ir mais além da tão hegeliana relação entre mestre e discípulo, senhor e escravo. A legitimidade, nessas paragens, nunca será dada, mas sempre obtida a partir da demanda do outro. Foi nesse sentido que Van Gogh tentou fundar, em Arles e alhures, uma coletividade de artistas.³⁵ Uma espécie de seminário permanente em que os inventores compartilhariam um mesmo espaço, porém dividido. Uma coabitação artística sem o imperativo categórico da reunião e do agrupamento homogeneizador; uma “comunidade sem comunidade”, em suma. A luz do sul da França seria uma espécie de droga, um poderoso *phármakon*, para aqueles que, do ponto de vista prático, mal e mal sobreviviam numa época em que o mercado da arte apenas se esboçava. Sobrevivência, sobrevivência e supervivência (*survivance* e *survie*) atuariam juntas nessa espécie de falanstério do genial holandês, que nunca deixou de refletir sobre o porvir da arte, o da sua e o da dos outros. Tal como Derrida fala no seminário joyciano ao final da conversa com Attridge: nós como alunos de Joyce, sem servidão porém, contra-assinando sua obra. Tal seria o porvir de nossos estabelecimentos de ensino, como o desejou Nietzsche, um espaço de reinvenção da vida por

³⁵ Cf. S. Naifeh e G. W. Smith, *Van Gogh: The Life*, New York, Random House, 2011.

meio da arte e da literatura. Fazendo o impossível: a arte e a literatura precisam fazer o impossível, visto que “a vida só é possível reinventada” (Cecília Meireles).

Mas Joyce sonhou com uma instituição especial para sua obra, inaugurada por ela como uma nova ordem. E ele não alcançou isso, em certa medida? Quando falei a esse respeito, como fiz em *Ulysses Gramophone*, tive mesmo que entender e também compartilhar seu sonho: não somente compartilhar, tornando-o meu, reconhecendo-o como meu, mas compartilhá-lo por *pertencer ao sonho* de Joyce, por *fazer parte dele*, perambulando em seu espaço. Não somos, hoje, pessoas ou personagens em parte constituídas (como leitores, escritores, críticos, professores) *no e pelo* sonho de Joyce? Não somos o sonho de Joyce, os leitores de seus sonhos, aqueles com quem ele sonhou e que nós sonhamos ser, por nossa vez?³⁶

Sim, sim, decerto somos os leitores de Joyce, como podemos ser os de Clarice, os de Machado, Woolf, Rosa, segundo a demanda do outro ou da outra, sempre por vir.

Evando Nascimento

³⁶ Cf. entrevista mais adiante, p. 117.

**ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO
CHAMADA LITERATURA**
Uma entrevista com Jacques Derrida

Durante dois dias, em abril de 1989, na cidade de Laguna Beach, Califórnia, Jacques Derrida correspondeu ao convite de Derek Attridge para uma entrevista em torno da “questão da literatura”. O pensador respondeu em francês às questões colocadas em inglês pelo entrevistador.

A tradução para a língua inglesa dessas respostas foi realizada por Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Com o título de “This Strange Institution Called Literature”, essa versão foi publicada na coletânea de textos de Derrida em torno da literatura, organizada por Attridge, *Acts of Literature*.

A tradução para o português dessa entrevista foi realizada por Marileide Dias Esqueda, a partir da versão em inglês, a única disponível por mais de uma década. A revisão da tradução foi realizada por Evando Nascimento, cotejando o texto em inglês e as respostas originais em francês, cuja versão completa se intitulou “Cette Étrange institution

qu'on appelle la littérature", publicada no livro *Derrida d'ici, Derrida de là*, organizado por Thomas Dutoit e Philippe Romanski.

Por ser um diálogo, desde a origem, enunciado em mais de uma língua (*plus d'une langue*: categoria derridiana de inspiração babélica), sempre que necessário são aqui referidos, entre colchetes, os termos utilizados pelos interlocutores num ou noutra idioma. Isso é tanto mais relevante porque, como se poderá verificar, Derrida retoma literalmente, em inglês, às vezes com sutil ironia, alguns dos termos da fala de Attridge.

DEREK ATTRIDGE – O senhor declarou para sua banca de tese, em 1980, o seguinte: “Meu interesse mais constante, eu diria que antes mesmo de meu interesse filosófico, se isso é possível, voltava-se para a literatura, para a escritura dita literária”.¹ E o senhor publicou vários textos que apresentam leituras de textos literários, sobre os quais logo falaremos. Contudo, uma grande parte de suas obras tem se preocupado com escritos que poderiam ser qualificados

¹ A *écriture* corresponde, em seu sentido mais corrente, à “escrita”. Sobretudo em Derrida, Barthes e Blanchot, o termo se revestiu de uma força de pensamento que, durante muito tempo, o levou ser traduzido para o português, nos textos desses autores, quase exclusivamente como “escritura”. Todavia, ambos os valores devem ser preservados na passagem para nosso idioma, motivo pelo qual, a depender do contexto, utiliza-se aqui alternadamente uma ou outra tradução. (N. do R. T.)

preferencialmente como filosóficos. O senhor poderia explicar melhor a afirmação acerca de seu *interesse primeiro* [*your primary interest*] pela literatura e dizer como se relaciona com seus trabalhos aprofundados sobre textos filosóficos?

JACQUES DERRIDA – O que seria um *primary interest*? Nunca ousaria dizer que meu interesse primeiro voltou-se para a literatura, em vez de para a filosofia. A anamnese seria arriscada, porque gostaria de escapar de meus próprios estereótipos. Para isso, seria preciso determinar o que era chamado de “literatura” e de “filosofia” durante minha adolescência, num tempo em que, na França pelo menos, as duas se entrecruzavam por meio das obras então dominantes. O existencialismo, Sartre, Camus estavam presentes em toda parte e a memória do surrealismo ainda estava viva. E, se essas escrituras praticaram um tipo bastante novo de relação entre filosofia e literatura, foram, no entanto, preparadas para isso por uma tradição nacional e por certos modelos, que recebiam uma legitimidade sólida por parte do ensino nas escolas. Além disso, os exemplos que acabei de dar parecem muito diferentes entre si.

Decerto, eu 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 até mesmo deslocada: na própria

escritura e não somente na reflexão histórica ou teórica. É 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. Neste momento, aqui mesmo, por meio de um gesto que comumente seria chamado de “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. No momento “narcísico” de identificação “adolescente” (uma identificação difícil e frequentemente relacionada, em meus cadernos de juventude, ao tema gideano de Proteu), ocorria acima de tudo o desejo de inscrever apenas uma ou duas memórias. Digo “apenas”, embora já o sentisse como tarefa impossível e infinita. No fundo, havia algo como um movimento lírico em direção às confidências ou confissões. Ainda hoje, permanece em mim um desejo obsessivo de salvar o que acontece – ou *deixa de acontecer* – na inscrição ininterrupta, sob a forma de memória. O que eu poderia ficar tentado a denunciar

como um engodo – isto é, a totalização ou a acumulação [*rassemblement*] – não é o que me faz prosseguir? A ideia do polílogo interno, tudo o que, mais tarde, numa forma, espero, um pouco mais refinada, pôde igualmente levar-me a Rousseau (por quem sempre devotei verdadeira paixão, desde a infância) ou a Joyce foi, em primeiro lugar, o sonho adolescente de conservar o rastro [*trace*] de todas as vozes que me atravessavam – ou *quase atravessavam* –, o que devia ser tão precioso e único, a um só tempo especular e especulativo. Acabei de dizer “deixa de acontecer” e “quase atravessavam” para marcar o fato de que o que *acontece* – em outras palavras, o acontecimento único cujo rastro gostaríamos de conservar – é também o próprio desejo de que o que não acontece deva acontecer, sendo, portanto, uma “história” na qual o acontecimento já intercepta, dentro dele próprio, o arquivo do “real” e o da “ficção”. Sendo assim, teríamos dificuldade não em discernir, mas em separar a narrativa histórica, a ficção literária e a reflexão filosófica.

Portanto, havia um movimento de lirismo nostálgico e enlutado para reservar, talvez codificar, em suma para tornar, a um só tempo, *acessível e inacessível*. E, no fundo, esse é ainda meu desejo mais ingênuo. Não sonho com uma obra literária, nem com uma obra filosófica, mas sim com que tudo o que ocorre, acontece comigo ou deixa de acontecer, seja como que *selado* (colocado em reserva, escondido

para ser conservado, e isso em sua própria assinatura, na verdade como uma assinatura, na própria forma do selo, com todos os paradoxos que atravessam a estrutura de um selo). As formas discursivas e os recursos em termos de objetivar o arquivamento, de que dispomos, são muito mais pobres do que o que acontece (ou deixa de acontecer, daí o excesso da hipertotalização). Naturalmente posso analisar, “desconstruir”, “criticar” esse desejo de *tudo + n -*, mas é uma experiência que amo, conheço e reconheço de fato. No momento de minha adolescência narcísica e de meu sonho “autobiográfico”, a que estou me referindo agora (“Quem sou eu? Quem é esse eu? O que está acontecendo?” etc.), os primeiros textos pelos quais me interessei eram marcados por esse desejo: Rousseau, Gide ou Nietzsche – textos que não eram simplesmente literários, tampouco filosóficos, mas confissões: os *Devaneios de um passeador solitário*, *As confissões*, o *Diário* de Gide, *A porta estreita*, *Os frutos da terra*, *O imoralista*, e, ao mesmo tempo, Nietzsche, o filósofo que fala em primeira pessoa, ao passo que multiplica nomes próprios, máscaras e assinaturas. Assim que as coisas se tornam um pouco sedimentadas, o fato de não renunciar a nada, nem sequer às coisas de que nos privamos, por meio de um polílogo “interno” interminável (supondo que um polílogo possa ainda ser “interno”), significa também não renunciar à “cultura” que carrega essas vozes. A tentação

enciclopédica se torna então inseparável da autobiográfica. E o discurso filosófico é, muitas vezes, apenas uma formalização econômica ou estratégica dessa avidez.

Todavia, o tema da *totalidade* circula aqui de maneira singular entre literatura e filosofia. Com efeito, nas cadernetas ingênuas ou nos diários íntimos de adolescente a que me refiro de memória, a obsessão pelo *proteiforme* motiva o interesse pela literatura na medida em que esta parecia ser para mim, de modo confuso, a instituição que permite *dizer tudo*,² de acordo com *todas* as figuras. O espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.

² Como assinalam os tradutores Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby, a expressão francesa *tout dire* expressa o duplo sentido de “dizer tudo”, como possibilidade de exaurir um assunto (em inglês, *say everything*), tanto quanto de “dizer qualquer coisa” indiscriminadamente (em inglês, *say anything*). (N. da T. e do R. T.)

Para responder seriamente a sua pergunta, seria preciso uma análise da escola e da família em que nasci, de sua relação ou não com os livros etc. Em todo caso, quando estava começando a descobrir essa estranha instituição chamada literatura, a pergunta “O que é a literatura?” se me impôs em sua forma mais ingênua. Somente um pouco mais tarde, esse será o título de um dos primeiros textos de Sartre que acredito ter lido depois de *A náusea* (a qual me causara forte impressão, decerto provocando em mim alguns movimentos miméticos; resumidamente, tratava-se de uma ficção literária fundada numa “emoção” filosófica, o sentimento de existência como excesso, o “ser-em-demasia”, o próprio além do sentido que dava origem à escritura). Perplexidade, então, diante dessa instituição ou esse tipo de objeto que permite dizer tudo. O que é isso? O que “resta” quando o desejo acabou de inscrever algo que “permanece” [*reste*] lá, como um objeto à disposição de outros e que pode ser repetido? O que significa “restar”?³ Essa pergunta, subsequentemente, assumiu formas talvez um pouco mais elaboradas, mas desde o início da adolescência, quando eu mantinha esses cadernos, ficava absolutamente perplexo diante da possibilidade de confiar coisas ao papel. O devir filosófico dessas questões passa pelo conteúdo dos textos

³ O substantivo *reste* e o verbo *rester* têm um forte valor pensante em toda a obra de Derrida e por isso foram vertidos sempre que possível com seus equivalentes em português “resto” e “restar”. (N. do R. T.)

da cultura a que tinha acesso – quando se lê Rousseau ou Nietzsche, tem-se algum acesso à filosofia –, tanto quanto pela perplexidade ingênua ou maravilhada diante do “resto” como coisa escrita.

Subsequentemente, a formação filosófica, a profissão, a posição de professor foram também um desvio para voltar a esta pergunta: “O que é a escritura em geral?” e, no espaço da escritura em geral, a esta outra pergunta, que é mais e outra coisa além de um simples caso particular: “O que é a literatura?”; a literatura como instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também essa instituição da ficção que dá, *em princípio*, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. Nesta altura, seria preciso colocar questões jurídicas e políticas. A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, 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.

D. A. – O senhor poderia esclarecer mais sua visão da literatura como “essa estranha instituição que permite dizer tudo”?

J. D. – Esclareçamos então. O que chamamos de literatura pressupõe que seja dada licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa, permanecendo, ao mesmo tempo, protegido de toda censura, seja religiosa ou política. Quando Khomeini fez um apelo para o assassinato de Rushdie, aconteceu-me de assinar um texto – sem aprovar literalmente todas as suas formulações – que dizia ter a literatura uma “função crítica”. Não tenho certeza de que “função crítica” seja a palavra adequada.

Em primeiro lugar, isso limitaria a literatura ao lhe fixar uma missão, uma única missão. Significaria dar uma única finalidade à literatura, atribuir-lhe um sentido, um programa ou um ideal regulador, ao passo que ela poderia também ter outras funções essenciais, ou até mesmo não ter nenhuma função, nenhuma utilidade fora de si mesma. Desse modo, ela pode ajudar a pensar ou a delimitar o que “sentido”, “ideal regulador”, “programa”, “função” e “crítica” podem querer dizer. Mas, acima de tudo, a referência a uma função crítica da literatura pertence a uma linguagem que não faz nenhum sentido fora do que, no Ocidente, relaciona a política, a censura e a suspensão da censura na origem e na instituição da literatura. Finalmente, a função crítico-política da literatura,

no Ocidente, permanece muito ambígua. A liberdade de dizer tudo é uma arma política muito poderosa, mas pode imediatamente se deixar neutralizar como ficção. Esse poder revolucionário pode tornar-se muito conservador. O escritor pode, igualmente, de fato ser considerado irresponsável. Ele pode, eu diria até que deve, às vezes, reivindicar certa irresponsabilidade, pelo menos no tocante a poderes ideológicos, de tipo zhdanoviano, por exemplo, que tentam cobrar dele responsabilidades extremamente determinadas perante os órgãos sociopolíticos e ideológicos. Esse dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante de poderes constituídos, talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade. Diante de quem ou do quê? Eis toda a questão do porvir ou do acontecimento prometido por ou para tal experiência, que há pouco eu chamava de democracia por vir. Não a democracia de amanhã, não uma democracia futura, que estará presente amanhã, mas aquela cujo conceito se relaciona ao por-vir,⁴

⁴ Derrida enfatiza o sentido aberto, indeterminado da palavra *avenir* (que normalmente se traduz como “futuro”), dividindo-a em *à-venir*. Cria-se uma distinção, não meramente opositiva, entre esse *por-vir* ou *porvir* aberto ao advir do evento e um futuro pré-programado. Em todo esse contexto, ocorre um jogo etimológico com o *venire* latino, sinalizando, no jogo do texto em francês, para o vir, o chegar (*venir*), o advento (*avènement*) e o evento ou acontecimento (*événement*). *Arriver*, “chegar”, é também um dos verbos equivalentes ao nosso acontecer, tanto quanto o pronominal *se passer*. Todos esses termos (constituindo, em linguagem clássica, um “campo semântico”) remetem para o caráter indeterminado do acontecimento. (N. do R. T.)

à experiência de uma promessa empenhada, que é sempre uma promessa sem fim.

Adolescente, sem dúvida eu sentia que estava vivendo em condições nas quais era, a um só tempo, difícil e, portanto, necessário, urgente, dizer coisas que não eram permitidas; em todo caso, importava me interessar por aquelas situações em que os escritores dizem coisas que não são permitidas. Para mim, a Argélia dos anos 1940 (Vichy, o antissemitismo oficializado, o desembarque dos Aliados no final de 1942, a terrível repressão colonial da resistência argelina em 1945, no momento dos primeiros eventos sérios, anunciando a guerra de independência da Argélia) não era apenas nem basicamente a situação de minha família; mas é verdade que meu interesse pela literatura, pelos diários íntimos, pelos periódicos em geral, também significava uma revolta típica, estereotipada contra a família. Minha paixão por Nietzsche, por Rousseau, e também por Gide, que eu lia muito naqueles tempos, significava, entre outras coisas: “Famílias, odeio vocês.” Pensava a literatura como o fim da família e da sociedade que esta representava, mesmo que aquela família fosse também, por outro lado, perseguida. O racismo era onipresente na Argélia naqueles tempos, prorrompendo em todos os sentidos. Ser judeu e vítima do antissemitismo não poupava ninguém do racismo antiárabe, que eu sentia

a meu redor, de forma manifesta ou latente. A literatura, enfim certa promessa de “poder dizer tudo”, era, em todo caso, um esboço do que me chamava ou acenava, na situação em que estava vivendo naquele momento familiar e social. Mas, sem dúvida, era muito mais complicado e sobredeterminado do que é, atualmente, pensá-lo e dizê-lo, em poucas palavras. Ao mesmo tempo, acredito que a literatura também muito rapidamente se tornou a experiência de uma insatisfação ou de uma falta, de uma impaciência. Se a questão filosófica parecia, pelo menos, necessária para mim, é porque talvez tivesse um pressentimento de que, às vezes, poderia haver uma inocência ou irresponsabilidade, até mesmo uma impotência, na literatura. Eu pensava, decerto inocentemente, que não apenas se pode dizer tudo na literatura sem consequência alguma, mas também, no fundo, que o escritor como tal não questiona a essência da literatura. Talvez, tendo como pano de fundo uma impotência ou inibição diante da escrita literária que eu desejava, mas sempre colocava num local mais alto e mais distante de mim, rapidamente me interessei 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.

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 analisar o jogo da escritura, ou, então, o de certos movimentos inocentes de 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, de inventar (a língua e na língua), mas tal desejo recusaria se mostrar enquanto não abrir um espaço ou arranjar uma morada adequada ao animal que está ainda encolhido em sua toca, parcialmente adormecido.

D. A. – O senhor fez uma distinção entre “literatura” e “*belles-lettres*” ou “poesia”, distinção esta presente em outros textos seus (em “Préjugés: Devant la loi”,⁵ por exemplo). O senhor poderia ser mais preciso sobre o que fundamenta a hipótese dessa diferença?

⁵ J. Derrida, Préjugés: Devant la loi, em *La Faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985, p. 87-140. (N. do R. T.)

J. D. – As duas possibilidades não são inteiramente separadas. Estou me referindo, nesse caso, à possibilidade histórica de a poesia épica, lírica ou outra não somente permanecer oral, mas de não dar origem ao que se chamou de literatura. O termo “literatura” é uma invenção muito recente. Anteriormente, a escrita não era indispensável para a poesia ou para as belas-letas, tampouco a propriedade autoral ou mesmo a assinatura individual. Esse é um enorme problema, difícil de ser abordado aqui. O conjunto de leis ou convenções que estabeleceu o que se chama de literatura na modernidade não era indispensável para que obras poéticas circulassem. Não me parece que a poesia grega ou latina, as obras discursivas não europeias pertençam à literatura *stricto sensu*. Podemos dizer isso sem reduzir absolutamente o respeito ou a admiração que merecem. Se o espaço institucional ou sociopolítico da produção literária como tal é algo recente, ele não envolve simplesmente as obras, mas as afeta em sua própria estrutura. Não estou preparado para improvisar nada muito pertinente a esse respeito, mas me lembro bem de ter usado alguns seminários de Yale (por volta de 1979-1980) para analisar o surgimento dessa palavra “literatura” e as mudanças que a acompanharam. O princípio (ênfasis que é um *princípio*) de “poder dizer tudo”, a garantia sociojurídico-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. O que não significa que o Ocidente em algum momento tenha respeitado esse princípio: pelo menos, aqui ou ali foi estabelecido como princípio.

Dito isso, mesmo se um fenômeno nomeado “literatura” apareceu historicamente na Europa, nessa ou naquela data, isso não significa que seja possível identificar o objeto literário de forma rigorosa. Não quer dizer que haja uma essência da literatura. Quer dizer até o contrário.

D. A. – Se examinamos agora os textos literários sobre os quais o senhor escreveu, é notável que formam um conjunto mais homogêneo do que os textos filosóficos (ainda utilizando essas categorias de forma altamente convencional): a maioria é do século XX, de fatura modernista ou, pelo menos, não tradicional (alguns diriam “difícil”) no uso da linguagem e das convenções literárias: Blanchot, Ponge, Celan, Joyce, Artaud, Jabès, Kafka. O que o levou a fazer essa escolha? Ela foi necessária, em termos da trajetória de sua obra?

J. D. – De que forma os textos literários *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 que escrevi formariam, como o senhor diz, um grupo mais homogêneo? Por um lado, quase sempre escrevo a partir de solicitações ou de provocações, as quais dizem respeito mais frequentemente aos contemporâneos, quer seja Mallarmé, Joyce ou Celan, Bataille, Artaud ou Blanchot. Mas essa explicação permanece insatisfatória (houve Rousseau e Flaubert também), ainda mais porque minha resposta a essas expectativas nem sempre é dócil. Todos esses “textos modernistas do século XX ou, pelo menos, não tradicionais” [*Twentieth Century Modernists – or at least their non-traditional texts*] têm em comum o fato de estarem inscritos numa experiência *crítica* de literatura. Em si mesmos, ou até em seus atos literários, eles carregam e articulam uma pergunta, sempre a mesma, mas a cada vez colocada de maneira singular e diferente: “O que é a literatura?” ou “De onde vem a literatura?”, “O que se deve fazer com a literatura?” Esses textos operam um tipo de retorno; *são*, eles próprios, uma espécie de retorno à instituição literária. Não que sejam somente reflexivos, especulares ou especulativos, nem que suspendam a referência a algo mais, como é tão frequentemente sugerido por rumores estúpidos e desinformados. E a força do acontecimento deles se deve ao fato de que um pensamento sobre sua própria possibilidade (geral e singular) é acionado numa obra *singular*. Tendo em mente o que dizia antes,

sou levado com mais facilidade na direção de textos muito sensíveis em relação a essa crise da instituição literária (que é mais do que e diferente de uma crise), na direção do que se chama de “o fim da literatura”, de Mallarmé a Blanchot, o mais-além do “poema absoluto”, que “não há” (*das es nicht gibt*, Celan). Porém, tendo em vista a estrutura paradoxal dessa coisa que se chama de literatura, seu início é seu fim. Começou com certa relação para com sua própria institucionalidade, ou seja, para com sua fragilidade, sua ausência de especificidade e de objeto. A questão de sua origem foi imediatamente a questão de seu fim. Sua história *se constrói* como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o acontecimento por relatar e que nunca terá estado presente. Nada poderia ser mais “histórico”, porém essa história somente pode ser pensada mudando as coisas, em particular a tese ou a hipótese do presente, ou seja, algumas outras coisas, não é mesmo? Não há nada mais “revolucionário” do que essa história, mas a “revolução” terá também que ser alterada. É talvez o que está acontecendo... Esses eram todos textos que, em suas várias formas, não eram mais pura e simplesmente literários. Mas, quanto às questões inquietantes sobre a literatura, eles não somente as colocam, mas também lhes dão uma forma teórica, filosófica ou sociológica, como é o

caso de Sartre, por exemplo. Seus questionamentos estão também ligados ao ato de uma performatividade literária e de uma performatividade crítica ou em crise. E neles se encontravam reunidas as duas preocupações ou desejos da juventude dos quais eu falava há pouco: escrever de modo a pôr em jogo ou a manter a singularidade da data (o que não retorna, o que não se repete, experiência prometida da memória como promessa, experiência da ruína ou da cinza); e, ao mesmo tempo, no mesmo gesto, questionar, analisar, transformar essa estranha contradição, essa instituição sem instituição.

O que talvez seja fascinante é o acontecimento de uma singularidade poderosa o suficiente para formalizar as questões e as leis teóricas que lhe dizem respeito. Sem dúvida, teremos que voltar a essa palavra *potência*. A “potência” de que a linguagem é capaz, a potência que *há*, como linguagem ou como escritura, é a de que uma marca singular seja também repetível, iterável, como marca. Ela começa, então, a diferir de si própria o suficiente para se tornar exemplar e, portanto, comportar certa generalidade. Essa economia de iterabilidade exemplar é, por si mesma, formalizadora. Ela também formaliza ou condensa a história. Um texto de Joyce é, ao mesmo tempo, a condensação de uma história dificilmente delimitável. Mas essa condensação da história, da linguagem, da enciclopédia, permanece aqui indissociável

de um acontecimento *absolutamente* singular, de uma assinatura *absolutamente* singular, e, portanto, também de uma data, de uma língua, de uma inscrição autobiográfica. Num traço autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica – eis o que realmente me interessa. Não sou o único a me interessar por essa potência econômica. Tento entender suas leis, mas também indicar porque nunca se pode encerrar ou completar a formalização de tais leis. Isso ocorre precisamente porque o traço, a data ou a assinatura – em suma, a singularidade insubstituível e intraduzível do único – é iterável como tal, fazendo e não fazendo parte do conjunto marcado. Enfatizar esse paradoxo não é um gesto anticientífico, ao contrário. Resistir a esse paradoxo, em nome de uma pretensa razão ou de uma lógica do senso comum é a própria figura de um suposto iluminismo [*enlightenment*] como forma do obscurantismo moderno.

Tudo isso deve nos levar, entre outras coisas, a pensar sobre o “contexto” em geral de forma diferente. A “economia” da literatura me parece, *às vezes*, mais poderosa do que a dos outros tipos de discurso, por exemplo, o discurso histórico ou filosófico. *Às vezes*: depende das singularidades e dos contextos. A literatura seria potencialmente mais potente.

D. A. – Na *Gramatologia*, o senhor observa que “com exceção de uma ponta ou de um ponto de resistência, que foi apenas reconhecido como tal muito tarde, a escritura literária quase sempre e em quase em todo lugar, de acordo com modos e em épocas muito diferentes, prestou-se a essa leitura *transcendente*, a essa busca pelo significado que estamos colocando em questão”.⁶ Essa expressão “prestou-se a” [*s’est prêtée d’elle-même à; lent itself*] sugere que, embora essa massa de textos literários possa convidar a tal leitura *transcendente*, isso não é obrigatório. O senhor vê possibilidades para a releitura do que seja denominado como literatura por caminhos que contrariariam ou subverteriam essa tradição dominante? Ou isso somente seria possível para *alguns* textos literários, como é sugerido por sua referência, em *Posições*,⁷ a “certa prática ‘literária’”, que foi capaz, antes do modernismo, de operar contra o modelo dominante de literatura?

J. D. – O senhor disse “prestou-se a” [*lent itself*]. Será que todo texto, todo discurso, qualquer que seja o tipo

⁶ J. Derrida, *Gramatologia*, trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 196. Citação modificada a partir da tradução proposta por Bennington e Bowlby, em cotejo com o trecho original em francês (*De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 229). (N. da T. e do R. T.)

⁷ *Idem*, *Posições*, trad. Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte, Autêntica, 2001. (N. da T.)

– literário, filosófico e científico, jornalístico, coloquial – não se presta, o tempo todo, a essa leitura? Dependendo do tipo de discurso que acabei de nomear – mas haveria outros – a forma desse “prestar-se a” [*lending oneself*] é diferente. Seria preciso analisá-lo de maneira específica a cada caso. Inversamente, em nenhum desses casos é-se simplesmente obrigado a realizar essa leitura. A literatura não tem nenhuma originalidade pura nesse sentido. Um discurso filosófico, jornalístico ou científico pode ser lido de forma “não transcendente”. “Transcender”, nesse caso, significaria ultrapassar o interesse pelo significante, pela forma, pela linguagem (observe que eu não digo pelo “texto”), na direção do sentido ou do referente (essa é a definição da prosa, um tanto simplista mas bastante cômoda, de Sartre). É possível fazer uma leitura não transcendente de qualquer tipo de texto. Além disso, não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso. Decerto, isso não significa que a literariedade seja meramente projetiva ou subjetiva – no sentido da subjetividade empírica ou do capricho de cada um. Acredito que essa linguagem de tipo

fenomenológico seja necessária, mesmo se, num determinado ponto, deva ceder o lugar ao que, na situação de escritura ou de leitura, em particular relativamente à literatura, põe a fenomenologia em crise, bem como o próprio conceito de instituição ou de convenção (mas isso nos levaria demasiado longe). Sem suspender a leitura transcendente [*transcendant reading*], mas mudando de atitude com relação ao texto, é sempre possível reinscrever num espaço literário qualquer enunciado – um artigo de jornal, um teorema científico, um fragmento de conversa. Há, portanto, um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos “atos” de inscrição e de leitura.

Mas não é suficiente suspender a leitura transcendente [*transcendant reading*] para lidar com a literatura, para ler um texto como literário. É possível se interessar pelo funcionamento da linguagem, por todos os tipos de estruturas de inscrição, suspendendo não a referência (isso é impossível), mas a relação *tética* com o sentido ou com o referente, sem, apesar disso, constituir o objeto como literário. Daí a dificuldade de apreender o que contribui para a especificidade da intencionalidade literária. Em todo caso, um texto não pode, por si só, evitar prestar-se a

uma leitura “transcendente”. Uma literatura que proibisse a transcendência anularia a si mesma. Esse momento de “transcendência” é irreprimível, mas pode ser complicado ou dobrado; e é nesse jogo das dobras que está inscrita a diferença entre as literaturas, entre o literário e o não literário, entre os diferentes tipos ou momentos textuais de textos não literários. Em vez de, precipitadamente, periodizar ou de dizer, por exemplo, que uma literatura moderna resiste mais à leitura transcendente, deve-se cruzar a tipologia com a história. Há tipos de textos, momentos numa obra, que resistem a essa leitura transcendente mais do que outros, e isso vale não apenas para a literatura no sentido moderno. Em poesia ou na epopeia pré-literária (na *Odisseia*, tanto quanto em *Ulysses*), essa referência ou essa intencionalidade irreduzível pode também suspender a crença *tética* e ingênua no sentido ou no referente.

A poesia e a literatura têm como traço comum, mesmo que sempre de maneira desigual e diferente, suspender a ingenuidade *tética* da leitura transcendente. Isso também dá conta da força filosófica dessas experiências, uma força de provocação para pensar a fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal; uma força que é pelo menos potencial, uma *dýnamis* filosófica, passível, no entanto, de se desenvolver somente na resposta, na experiência da leitura, pois não se encontra escondida no texto como uma substância. Poesia e literatura proporcionam ou

facilitam o acesso “fenomenológico” àquilo que faz de uma tese uma *tese como tal*. Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela “tese”, a experiência literária, como escritura ou como leitura, é uma experiência “filosófica” neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese; é uma experiência não *tética* da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, do que Husserl chamou de “atitude natural”. A conversão fenomenológica do olhar, a “redução transcendental”, que ele recomendava, talvez seja a condição mesma (não digo a condição natural) da literatura. Mas é verdade que, levando essa proposição às últimas consequências, ficaria tentado a dizer (como o fiz noutro lugar) que a linguagem fenomenológica, na qual estou apresentando assim as coisas, termina por ser desalojada de suas certezas (presença a si da consciência transcendental absoluta ou do *cogito* indubitável etc.), e desalojada precisamente pela experiência extrema da literatura, ou mesmo tão simplesmente da ficção e da língua.

O senhor também pergunta: “O senhor vê possibilidades para a releitura do que seja denominado como literatura por caminhos que contrariariam ou subverteriam essa tradição dominante? Ou isso somente seria possível para *alguns* textos literários (...)?”

Mais uma resposta “economista”: é sempre possível inscrever na literatura algo que não fora originalmente destinado para ser literário, dado o espaço convencional e

intencional que institui e, portanto, constitui o texto. Convenção e intencionalidade podem mudar, sempre induzindo certa instabilidade histórica. Mas, se é possível reler tudo como literatura, alguns acontecimentos textuais se prestam a isso melhor do que outros, suas potencialidades são mais ricas e mais densas. Daí o ponto de vista econômico. Essa riqueza em si não dá origem a uma avaliação absoluta – absolutamente estabilizada, objetiva e natural. Daí a dificuldade de teorizar essa economia. Embora alguns textos pareçam ter um maior potencial para formalização, configurando obras literárias e obras que dizem muito sobre a literatura e, portanto, sobre si mesmas, obras cuja performatividade, de algum modo, parece a maior possível no menor espaço possível, isso pode somente dar origem a avaliações inscritas num contexto, a leituras localizadas, que são, elas próprias, formalizantes e performativas. A potência não está escondida no texto como uma propriedade intrínseca.

D. A. – Para certos teóricos e críticos literários que se associam à desconstrução, um texto é “literário” ou “poético” quando resiste a uma leitura transcendental do tipo que acabamos de discutir...

J. D. – Acredito que nenhum texto resiste a isso de forma alguma. A resistência absoluta a tal leitura pura e

simplesmente destruiria o rastro do texto. Diria, em vez disso, que um texto é poético-literário quando, por meio de um tipo de negociação original, sem anular o sentido ou a referência, faz algo com essa resistência, algo que, precisamente, teríamos muita dificuldade para definir, pelas razões que mencionava anteriormente. Pois tal definição supõe não apenas que levássemos em consideração modificações convencionais e intencionais múltiplas, sutis e estratificadas, mas também, num certo ponto, o questionamento dos valores de intenção e de convenção que, com a textualidade do texto em geral e a literatura em particular, são testados em seus limites. Se todo texto literário joga e negocia a suspensão da ingenuidade referencial, da referencialidade *tética* (não da referência ou da relação intencional em geral), cada texto o faz de modo diferente e singular. Se não há essência da literatura, ou seja, identidade a si da coisa literária, se o que se anuncia ou se promete como literatura nunca se apresenta como tal, isso quer dizer, entre outras coisas, que uma literatura que falasse apenas da literatura ou uma obra que fosse puramente autorreferencial se anularia de imediato. O senhor dirá que talvez seja isso que está acontecendo. Nesse caso, é essa experiência de aniquilação do nada, com o nome de literatura, que interessa a nosso desejo. Experiência do Ser, nada mais, nada menos, à beira do metafísico [*au bord du métaphysique*], a literatura talvez

se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante do que o mundo, razão pela qual, não é idêntica a si mesma, o que se anuncia e se recusa com o nome de literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial.

Mas se ela não se abrisse para todos esses discursos, se não se abrisse para quaisquer daqueles discursos, tampouco seria literatura. Não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *Suspensa* quer dizer *suspensão*, mas também *dependência*, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma. Sem dúvida, toda linguagem se refere a algo além de si mesma ou à linguagem como alguma outra coisa. Não se deve escamotear essa dificuldade. Qual é a diferença específica da linguagem literária a esse respeito? Será que sua originalidade consiste em parar e prestar atenção nesse excesso da linguagem sobre a linguagem? Em exhibir, em observar [*re-marquer*], em oferecer à observação esse excesso da linguagem como literatura, a saber, uma “insti-tuição” que não consegue identificar a si mesma porque está sempre em relação, a relação com o não literário? Não, pois ela não mostra nada sem dissimular *o que* ela mostra e *que* o mostra. O senhor dirá que isso também é válido para qualquer linguagem e que estamos reproduzindo um enunciado

cuja generalidade pode ser lida, por exemplo, em textos de Heidegger, que não têm relação alguma com a literatura, mas com o próprio ser da linguagem em sua relação com a verdade. É verdade que justamente Heidegger coloca o pensamento e a poesia *em paralelo* (um ao lado da outra). Nessa mesma perspectiva, ainda *temos dificuldade* de definir a questão da literatura, dissociando-a da questão da verdade, da essência da linguagem, da essência simplesmente. A literatura “é” o lugar ou a experiência dessa “dificuldade” que também se tem com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral. Se a questão da literatura nos obsedia, especialmente neste século, ou mesmo nesta metade de século após a guerra, em sua forma sartriana (“O que é a literatura?”) ou então na forma mais “formalista”, porém igualmente essencialista da “literariedade”, isso ocorre talvez não porque se espere uma resposta do tipo “S é P”, “a essência da literatura é isso ou aquilo”, mas, antes, porque neste século a experiência da literatura atravessa todos os sismos “desconstrutivos” que abalam a autoridade e a pertinência da questão “O que é?” e todos os regimes associados da essência ou da verdade. Em todo caso, voltando a sua pergunta inicial, é nesse “lugar” difícil de situar que meu interesse pela literatura se cruza com meu interesse pela filosofia ou metafísica – não repousando, finalmente, em nenhuma das duas.

D. A. – O senhor poderia ser mais explícito sobre a maneira como pensa que a tradição ocidental em termos da literatura e da leitura de textos literários seja dominada por pressupostos metafísicos [*the Western tradition of literature and of reading literature as dominated by metaphysical assumptions*]? Em *Posições*, o senhor se refere à “necessidade de um trabalho formal e sintático” para barrar as más interpretações da literatura, tais como “tematismo, sociologismo, historicismo, psicologismo”, mas o senhor adverte também quanto a uma redução formal da obra. É necessário fazer aqui uma distinção entre literatura e crítica literária? Em sua opinião, há tipos de crítica ou comentário que escapem a tais reduções?

J. D. – Os “pressupostos metafísicos” [*metaphysical assumptions*] podem habitar a literatura ou a leitura (o senhor disse “leitura de textos literários” [*reading literature*]) de várias formas, que precisam ser distinguidas muito cuidadosamente. Não são falhas, erros, pecados ou acidentes que poderiam ser evitados. Por meio de tantos programas tão necessários – linguagem, gramática, cultura em geral –, a recorrência de tais “pressupostos” [*assumptions*] é tão estrutural que não seria uma questão de eliminá-los. No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas. A semântica e a temática de um texto

literário carregam ou “assumem” (no sentido da palavra em francês ou em inglês) alguma metafísica.⁸ Esse conteúdo em si mesmo pode ser estratificado, passando por temas, vozes, formas, gêneros diferentes. Mas, retomando a expressão deliberadamente ambígua que utilizei há pouco, o *ser ou estar-suspenso* da literatura neutraliza o pressuposto [*assumption*] que ele comporta; ele tem esse poder, mesmo se a consciência do escritor, do intérprete ou do leitor (e todos desempenham esses papéis de alguma forma) nunca possa tornar esse poder completamente efetivo e presente. Primeiramente, porque esse poder é dúbio, ambíguo, contraditório, *suspenso sobre e entre, dependente e independente*; “pressuposto” [*assumption*] a um só tempo assumido e suspenso. A palavra bastante ambígua *ficção* (que, às vezes, é utilizada erroneamente como se fosse coextensiva com a literatura) diz algo sobre essa situação. Nem toda literatura é do gênero ou do tipo “ficção”, mas há ficcionalidade em toda literatura. Seria preciso encontrar uma palavra diferente de “ficção”. E é através dessa ficcionalidade que se tenta tematizar a “essência” ou a “verdade” da “linguagem”.

Embora eu nem sempre, ao menos não em todos os aspectos, concordasse com ele nesse ponto, Paul de Man

⁸ Como o próprio Derrida assinala, tanto o verbo francês *assumer* quanto, e sobretudo, o inglês *to assume* detêm o sentido de “assumir” ou de “pressupor”, “presumir”, “ter como pressuposto”, “ter como hipótese”. (N. do R. T.)

não estava errado em sugerir que, no fundo, toda retórica literária em geral é por si mesma desconstrutiva, pelo fato de praticar o que se poderia chamar de um tipo de ironia ou de afastamento com relação à crença ou à tese metafísica, mesmo quando aparentemente a coloca em evidência. Possivelmente, isso deveria ser tornado mais complexo; “ironia” talvez não seja a melhor categoria para designar essa “suspensão”, essa *epoché*, mas há decerto algo irreduzível na experiência poética ou literária. Sem ser a-histórico, longe disso, esse traço, ou antes esse *re-traçó* [*retrait*, retirada], excederia muito as periodizações da história da literatura ou a da poesia e das belas-letas, de Homero a Joyce, aquém e mais além.

Dentro desse imenso espaço, muitas distinções permanecem necessárias. Alguns textos ditos “literários” “questionam” (não digamos “criticam” ou “desconstroem”) a filosofia de forma mais severa, mais temática ou mais bem informada do que outros. Às vezes, esse questionamento passa de maneira mais eficiente pela prática efetiva da escrita, da encenação, da composição, do tratamento da língua e da retórica, do que por argumentações especulativas. Às vezes, os argumentos teóricos como tais, mesmo na forma de crítica, são menos “desestabilizadores” ou, digamos, simplesmente menos inquietantes para os “pressupostos metafísicos” [*metaphysical assumptions*] do que essa ou aquela “maneira

de escrever”. Uma obra sobrecarregada de teses “metafísicas” óbvias e canônicas pode, na operação de sua escrita, ter efeitos “desconstrutivos” mais poderosos do que um texto que se autoproclama radicalmente revolucionário sem afetar em nada as normas ou os modos da escrita tradicional. Por exemplo, algumas obras que são altamente “falocêntricas” em sua semântica, em seu significado intencional, em suas próprias teses, podem produzir efeitos paradoxais, paradoxalmente antifalocêntricos, pela audácia de uma escritura, que, de fato, perturba a ordem ou a lógica do falocentrismo, tocando nos limites onde as coisas são revertidas: nesse caso, a fragilidade, a precariedade, a própria ruína da ordem se torna mais aparente. Estou pensando, aqui, tanto no exemplo de Joyce como no de Ponge. O mesmo ocorre de um ponto de vista político. A experiência, a paixão da língua e da escritura (aqui estou falando igualmente de corpo, de desejo, de provação), pode atravessar discursos tematicamente “reacionários” ou “conservadores” e lhes conferir um poder de provocação, de transgressão ou de desestabilização maior do que o dos pretensos textos “revolucionários” (sejam de direita ou esquerda), que não ousam se arriscar e prosseguem nas formas neoacadêmicas ou neoclássicas. Estou pensando também num número grande de obras deste século, cuja mensagem e cujos temas políticos seriam legitimamente considerados “de direita” e cujo trabalho de escrita e de pensamento não

pode mais ser classificado com igual facilidade, seja em si mesmo ou em seus efeitos.

Nossa tarefa talvez seja indagar por que tantas obras e sistemas de pensamento poderosos deste século têm sido o lugar de “mensagens” filosóficas, ideológicas e políticas que são às vezes conservadoras (Joyce), às vezes brutal e diabolicamente homicidas, racistas, antisemitas (Pound, Céline), outras vezes equivocadas e instáveis (Artaud, Bataille). As histórias de Blanchot ou de Heidegger, a de Paul de Man também, são até mais complicadas, mais heterogêneas em si mesmas e tão diferentes umas das outras que essa mera associação correria o risco de confundir mais ainda alguns daqueles que multiplicam sua própria inépcia a esse respeito. A lista, infelizmente, seria longa. Na questão do equívoco, da heterogeneidade ou da instabilidade, a análise, por definição, escapa a todo fechamento e a toda formalização exaustiva.

O que vale para a “produção literária” também vale para a “leitura de textos literários” [*reading literature*]. A performatividade sobre a qual acabamos de falar exige a mesma responsabilidade por parte dos leitores. Um leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem tampouco um “receptor”. Reencontram-se, portanto, os mesmos paradoxos e as mesmas estratificações. Uma crítica que se apresenta com proclamações, teses ou teoremas

“desconstrutivistas” pode praticar, se posso colocar assim, a mais convencional das leituras – e vice-versa. Entre os dois extremos, no próprio interior de cada leitura, assinada por uma e mesma pessoa, certa desigualdade e até certa heterogeneidade permanecem irreduzíveis.

Sua questão também se refere à “necessidade de um trabalho formal e sintático”, em oposição ao “tematismo”, ao “sociologismo”, ao “historicismo”, ao “psicologismo”, mas igualmente se refere à advertência contra a redução formalista. Se achei necessário fazer gestos aparentemente contraditórios a propósito dessa questão, foi porque essa série de oposições (forma/conteúdo, sintaxe/semântica ou temática) me parece, como tenho muitas vezes observado, especialmente em “La Double séance” [A dupla sessão],⁹ incapaz de dar a exata medida do que ocorre no acontecimento e na assinatura de um texto. Ora, é sempre essa série de oposições que governa os debates com as reduções sociopsico-historicistas da literatura, alternando os dois tipos de hegemonia.

Isso me leva à última parte de sua pergunta: “É necessário fazer aqui uma distinção entre literatura e crítica literária?” Não tenho certeza. O que acabou de ser dito tem a ver com ambas. Não me sinto confortável com a distinção rigorosa

⁹ “La Double séance” é um dos ensaios de *La Dissémination* (Paris, Seuil, 1972, p. 199-317). (N. do R. T.)

entre “literatura” [*literature*] e “crítica literária” [*literary criticism*], nem com a confusão entre as duas. Qual seria o limite rigoroso entre elas? A “boa” crítica literária, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura ou contra-assinatura literária, uma experiência inventiva da linguagem, *na* língua, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido. Esse texto nunca se deixa completamente ser “objetivado”. Contudo, não diria que se pode misturar tudo e fazer desaparecer as distinções entre todos esses tipos de produção “literária” ou “crítica” (pois há também uma instância “crítica” em funcionamento *na* obra dita literária). Portanto, é preciso determinar ou delimitar outro espaço onde se justifiquem distinções pertinentes entre certas formas de literatura e certas formas de... – não sei que nome dar a isso, eis o problema, é preciso inventar um para aquelas invenções “críticas” que pertencem à literatura enquanto deformam seus limites. De qualquer modo, não distinguiria “literatura” [*literature*] e “crítica literária” [*literary criticism*], mas não assimilaria umas às outras todas as formas de escrita ou de leitura. Essas novas distinções deveriam abrir mão da pureza e da linearidade das fronteiras. Deveriam ter uma forma que fosse, a um só tempo, rigorosa e capaz de levar em consideração a essencial possibilidade de contaminação entre todas essas oposições, aquelas que mencionamos anteriormente e também aquela entre literatura e crítica ou leitura ou interpretação literária.

D. A. – Tentando aprofundar essa questão, o senhor diria que a tradição da crítica literária tem se mostrado tão governada pelos pressupostos metafísicos [*governated by metaphysical assumptions*] quanto a filosofia, e mais ainda do que os textos literários de que trata?

J. D. – Para dar uma resposta rápida, diria que sim. Porém, simplesmente, do mesmo modo que um discurso filosófico, uma crítica literária não é apenas “governada pelos pressupostos metafísicos” [*governated by metaphysical assumptions*]. Nada jamais é homogêneo. Mesmo entre os filósofos associados à tradição mais canônica, as possibilidades de ruptura estão sempre esperando para ser efetuadas. Sempre pode ser mostrado (tentei fazer isso, por exemplo, em relação à *Khôra* do *Timeu*¹⁰) que os motivos mais radicalmente desconstrutores estão operando no texto dito platônico, cartesiano e kantiano. Um texto nunca é totalmente governado pelos “pressupostos metafísicos” [*metaphysical assumptions*]. Portanto, o mesmo será verdade para a crítica literária [*So the same will be true for literary criticism*]. Em “cada caso” (e a identificação do “caso”, da singularidade, da assinatura ou do *corpus* já é um problema), há uma dominação, uma dominante, do modelo metafísico, e então há contraforças que ameaçam

¹⁰ J. Derrida, *Khôra*, trad. Nícia Adan Bonatti, Campinas, Papirus, 1995. (N. da T.)

ou minam essa autoridade. Essas forças de “ruína” não são negativas, participando da força produtiva ou instituidora daquilo mesmo que elas parecem estar atormentando. Há hierarquias e relações de força: tanto na crítica literária, aliás, quanto na filosofia. Elas não são as mesmas. Deve ter efeitos na crítica literária o fato de esta lidar com textos declarados “literários”, a respeito dos quais dizíamos há pouco que, por si mesmos, suspendem a tese metafísica. É difícil falar *em geral* da “crítica literária”. Enquanto tal, em outras palavras, enquanto instituição, instalada ao mesmo tempo que as universidades europeias modernas, a partir do início do século XIX aproximadamente, creio que a crítica literária tendeu a ser mais filosófica do que a própria literatura, precisamente porque queria ser teórica. Desse ponto de vista, ela talvez seja mais metafísica do que os textos literários sobre os quais fala. Mas seria necessário ver do que se trata em cada caso. Em geral, a crítica literária é muito filosófica em sua forma, mesmo se os profissionais em questão não foram treinados como filósofos [*trained as philosophers*] ou se declaram suas suspeitas sobre a filosofia. A crítica literária talvez seja estruturalmente filosófica. O que eu estou dizendo não é necessariamente um elogio – pelas próprias razões de que estamos falando.

D. A. – O senhor também vê a demonstração [*demonstration*] da solidariedade histórica da literatura com a tradição metafísica como tarefa importante [*an important task*] a ser realizada pelos críticos literários [*literary critics*]? E, de alguma maneira, gostaria de questionar (no sentido crítico do termo), o prazer, até mesmo o gozo [*enjoyment*] que a maioria dos leitores teve, e ainda tem, com esse tipo de literatura e com a crítica que a promove? A literatura, entendida e ensinada dessa forma, ou seja, como logocêntrica e metafísica, é cúmplice de uma ética e de uma política específicas, historicamente e no presente?

J. D. – Cito, primeiramente, sua frase: “O senhor também vê a demonstração da solidariedade histórica da literatura com a tradição metafísica como tarefa importante a ser realizada pelos críticos literários?” Por “demonstração”, o senhor talvez esteja também dando a entender desconstrução: demonstração de um elo que deve ser, se não denunciado, pelo menos questionado, desconstituído e deslocado. De todo modo, creio que é preciso demonstrar essa solidariedade, ou, em todo caso, tomar consciência do elo da literatura e de uma história da literatura com a tradição metafísica, embora esse elo seja complicado, pelas razões que acabei de apresentar.

Ao contrário do que alguns acreditam ou têm interesse em fazer acreditar, considero-me, desse ponto de vista, muito historiador, muito historicista. É preciso lembrar constantemente essa solidariedade histórica e a maneira como é pontuada. A desconstrução exige uma atitude altamente “historiadora” (*Gramatologia*, por exemplo, é um livro histórico do começo ao fim), embora se deva também suspeitar do conceito metafísico de história. Ele está em toda parte.

Portanto, essa “solidariedade histórica” da literatura com a história ou com a tradição da metafísica deve ser constantemente lembrada, mesmo se as diferenças e as distâncias devam ser apontadas, tal como fazíamos há pouco. Dito isso, essa tarefa, “uma tarefa importante” [*an important task*], como o senhor corretamente disse, não é apenas para os “críticos literários” [*literary critics*], é também para o escritor; não necessariamente um dever, no sentido moral ou político, mas, em minha opinião, uma tarefa inerente à experiência de leitura ou de escrita. “É preciso” haver essa historicidade, o que não quer dizer que toda leitura ou toda escrita seja historicizada, “historiadora”, menos ainda “historicista”. Voltaremos, sem dúvida, a esse problema mais adiante.

Há um tipo de historicidade paradoxal na experiência da escrita. O escritor pode ser ignorante ou ingênuo em

relação à tradição histórica que o sustenta, ou que ele transforma, inventa, desloca. Mas me pergunto se, mesmo na ausência da consciência ou do conhecimento histórico, ele não “trata” da história por meio de uma experiência que é mais significativa, mais viva, mais necessária em suma, do que a de alguns “historiadores” profissionais ingenuamente preocupados em “objetivar” o conteúdo de uma ciência.

Mesmo se não for um dever moral ou político (mas pode tornar-se um), essa experiência de escrita está “sujeita” a um imperativo: originar acontecimentos singulares, inventar algo novo na forma de atos de escrita, que não consistem mais num saber teórico, em novos enunciados constativos; dar-se a uma performatividade poético-literária pelo menos análoga à das promessas, das ordens, ou a atos de constituição ou de legislação, que mudam não somente a língua, ou que, ao mudar a língua, mudam mais do que a língua. É sempre mais interessante do que repetir. Para que essa performatividade singular seja efetiva e para que algo novo seja produzido, não é indispensável a competência histórica com certa configuração (a de certo saber universitário, por exemplo, acerca da história literária), mas ela aumenta as chances. Em sua experiência de escrita como tal, senão numa atividade de pesquisa, um escritor não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado, seja o da literatura, da história ou da filosofia,

da cultura em geral. Ele não pode deixar de levar isso em consideração de alguma forma, nem tampouco deixar de se sentir um herdeiro responsável, inscrito numa genealogia, quaisquer que sejam as rupturas ou as denegações a esse respeito. E quanto mais severa for a ruptura, mais vital é a responsabilidade genealógica. Não se pode deixar de levar em consideração, quer se queira ou não, o passado. Mais uma vez, essa historicidade ou essa responsabilidade histórica não está necessariamente ligada à consciência, ao conhecimento ou mesmo à temática histórica. O que eu acabei de sugerir é válido tanto para Joyce, essa imensa alegoria da memória histórica, quanto para Faulkner, que não escreve convocando em cada frase, e em várias línguas a um só tempo, toda a cultura ocidental.

Talvez seja possível relacionar isso a sua pergunta sobre *enjoyment*? Não sei se essa palavra pode ser traduzida por *plaisir* [prazer] ou *jouissance* [gozo] (palavra esta que é tão difícil de traduzir para o inglês). A experiência de “desconstrução”, de questionamento, de leitura ou de escritura “desconstrutora” de nenhuma forma ameaça ou lança suspeita sobre o *enjoyment*. Acredito justamente no contrário. Sempre que há “gozo” [*jouissance*] (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”. São eles que, aliás, recriminam aqueles a que chamam de “desconstrucionistas” por privá-los de seu deleite habitual na leitura das grandes obras ou dos ricos tesouros da tradição, e, simultaneamente, por serem tão lúdicos, obtendo tanto prazer e dizendo o que bem entendem para o próprio prazer etc. Contradição interessante e sintomática. Esses mestres da “lógica capciosa” entendem de alguma forma obscura que os “desconstrucionistas”, para utilizar esse vocabulário ridículo, não são os que mais se privam de prazer. O que, às vezes, é difícil de suportar.

É claro que a questão do prazer, do princípio do prazer e de seu mais-além não é simples, sobretudo na literatura, e nós não podemos tratar disso aqui. Mas, sendo um pouco abrupto e aforístico, queimando as etapas de reflexão psicanalítica e remetendo ao que tento demonstrar em *O cartão-postal*,¹¹ digamos que não há desconstrução eficiente sem o maior prazer possível. Pode-se – de forma provisória e por comodidade, para ganhar tempo – apresentar tais paradoxos em termos de recalque e de levantamento [*levée*] do recalque. A literatura levantaria o recalque: em certa medida pelo menos, a seu modo, nunca totalmente,

¹¹ *Idem, O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007. (N. do R. T.)

de acordo com roteiros regulados, mas sempre modificando suas regras naquilo que se chama de história da literatura. Esse levantamento ou esse simulacro de levantamento do recalque, simulacro que nunca é neutro e sem eficácia, talvez se deva a esse ser ou estar-suspenso, a essa *epoché* da tese ou do “pressuposto metafísico” [*metaphysical assumption*], de que falávamos há pouco. Isso pode proporcionar um prazer sutil e intenso. Pode ser produzido sem literatura, “na vida”, na vida sem literatura, mas a literatura está também a seu modo “na vida”, na “vida real” [*real life*], como dizem irrefletidamente os que creem na distinção entre a “vida real” e a outra. O prazer está relacionado ao jogo que é jogado nesse limite, ao que está suspenso nesse limite. Está também relacionado a todos os paradoxos do simulacro e mesmo da *mimesis*. Pois, se a “desconstrução”, recorrendo a essa palavra novamente para abreviar, pode desmontar certa interpretação da *mimesis* – o que chamei de mimetologismo, uma *mimesis* reduzida à imitação –, a “lógica” do *mimēsthai* é indesconstrutível, ou antes, desconstrutível como a “própria” desconstrução. Esta é, a um só tempo, identificação e desidentificação, experiência do duplo, pensamento da iterabilidade etc. Como a literatura, como o prazer, como tantas outras coisas. O prazer obtido na *mimesis* não é necessariamente ingênuo. As coisas em jogo na *mimesis* são muito engenhosas. E mesmo se houver alguma irreduzível ingenuidade, desconstruir não

consiste em denunciar ou dissolver a ingenuidade, esperando escapar dela completamente: seria, antes, certa forma de tirar partido dela e de levá-la em consideração.

Portanto: nada de desconstrução sem prazer e nada de prazer sem desconstrução. “É preciso”, se tal se deseja ou se pode, tirar partido ou partir daí. Mas desisto de continuar improvisando. Falta-nos tempo e espaço.

D. A. – O tipo de releitura histórica a que me referi, na questão anterior, talvez esteja sendo mais posto em prática em algumas formas de crítica feminista, que têm como objetivo revelar os pressupostos falocêntricos dos textos literários e dos comentários feitos sobre tais textos durante muito tempo. Esse tipo de trabalho coincide em alguns aspectos com o seu? Em que medida o termo “literatura” nomeia a possibilidade de se ler textos de forma a colocar o falocentrismo tanto quanto o logocentrismo em questão?

J. D. – Outra questão bastante difícil. Não é mesmo verdade que a crítica literária “feminista”, enquanto tal, enquanto fenômeno institucional identificável, é contemporânea do aparecimento do que se chama de desconstrução no sentido moderno? Esta desconstrói, primeiro e essencialmente, o que se anuncia na figura do que propus chamar de falogocentrismo, para indicar, de fato, certa

indissociabilidade entre falocentrismo e logocentrismo. Foi depois da guerra – e mesmo bem depois de uma época cuja data e limite poderiam ter como referência Simone de Beauvoir – que a “crítica feminista” [*feminist criticism*] se desenvolveu como tal. Não antes dos anos de 1960, e mesmo, se não estou enganado, no que diz respeito às demonstrações mais visíveis e organizadas, não antes do final dessa década. Aparecer ao mesmo tempo que o tema da desconstrução, como desconstrução do falogocentrismo, não necessariamente e nem sempre significa depender dela, mas pelo menos pertencer à mesma configuração e participar do mesmo movimento, da mesma motivação. A partir daí, as estratégias podem, com certeza, diferir, opondo-se aqui ou ali, e as disparidades podem aparecer.

Mas, se me permitir, desviando um pouco do assunto, vamos voltar ao que falávamos sobre a literatura em geral: lugar, a um só tempo, institucional e selvagem, lugar institucional no qual, em princípio, é permitido colocar em questão ou, de qualquer modo, suspender toda a instituição. Uma instituição contrainstitucional pode ser, a um só tempo, subversiva e conservadora. Pode ser conservadora naquilo que é institucional, mas também pode ser conservadora naquilo que é anti-institucional, naquilo que é “anarquista”, e na medida em que certo anarquismo pode ser conservador. Seguindo essa lógica, se voltarmos à questão da literatura ou da crítica

“feminista”, corremos o risco de reencontrar os mesmos paradoxos: às vezes, os textos que são mais falocêntricos ou falogocêntricos em sua temática (de certa forma, nenhum texto escapa completamente ao assim programado) podem também ser, em alguns casos, os mais desconstrutores. E seus autores podem ser, em termos estatutários, homens ou mulheres. Há, às vezes, mais recursos desconstrutores – quando se quer ou pelo menos se pode operar algo com eles na leitura, e não há nenhum texto antes ou fora da leitura – em alguns textos escritos por Joyce ou Ponge, que muitas vezes parecem falocêntricos ou falogocêntricos, do que em alguns textos que, tematicamente, são de uma forma teatral “feministas” ou “antifalogocêntricos”, sejam assinados com nomes de homens ou de mulheres.

Em virtude da dimensão literária, o que textos “falogocêntricos” exibem é imediatamente suspenso. Quando alguém encena um discurso ou um comportamento hiperbolicamente falocêntrico, ele/a não o subscreve assinando a obra, ele/a o descreve e, descrevendo-o como tal, ele/a o expõe, exibindo-o. Qualquer que seja a atitude presumida do autor ou da autora sobre a questão, o *efeito* pode ser paradoxal e, às vezes, “desconstrutor”. Mas não se deve falar genericamente, não há regras aqui a ponto de cada obra singular ser apenas um caso ou exemplo delas, uma amostra. A lógica da obra, especialmente em literatura, é uma

“lógica” da assinatura, uma paradoxologia da marca singular e, conseqüentemente, do excepcional e do contraexemplo.

Textos como os de Nietzsche, Joyce, Ponge, Bataille, Artaud, violentamente falocêntricos de tantas maneiras, produzem efeitos desconstrutores, e precisamente contra o falocentrismo, cuja própria lógica está sempre pronta para se reverter ou se subverter. No sentido inverso, se posso falar dessa maneira, quem acreditará de modo irrefletido que George Sand, George Eliot, ou imensas escritoras modernas, como Virginia Woolf, Gertrude Stein ou Hélène Cixous, escrevem textos que são simplesmente não ou antifalocêntricos? Nesse caso, peço que se verifique, atentamente, a cada vez. Devem existir refinamentos, tanto em relação ao conceito ou à lei do “falocentrismo” quanto em relação à possível pluralidade das leituras de obras sempre singulares. Hoje estamos numa fase ligeiramente “grosseira” e pesada da questão. Na polêmica, confia-se demais nas pretensas identidades sexuais dos signatários, no próprio conceito da identidade sexual; as coisas são tratadas de modo demasiadamente genérico, como se um texto fosse isso ou aquilo, de forma homogênea, por esse ou aquele motivo, sem levar em consideração o que, no status ou na própria estrutura de uma obra literária – diria ainda nos paradoxos de sua economia –, deveria desencorajar tais simplificações.

Sendo ou não falocêntrico (e isso não é tão fácil de decidir), quanto mais “poderoso” o texto (todavia, a potência não é aqui um atributo masculino, sendo, frequentemente, a fragilidade mais desarmada), mais ele é escrito, mais abala ou permite que sejam pensados seus próprios limites, assim como os do falocentrismo, de toda autoridade e de todo “centrismo”, de toda hegemonia em geral. Levando em consideração esses paradoxos, alguns dos textos mais violentos, mais “reacionários”, mais odiosos ou diabólicos detêm, a meu ver, um interesse do qual nunca abrirei mão, em particular um interesse político do qual nenhuma intimidação, nenhum dogmatismo, nenhuma simplificação deveria nos desviar.

D. A. – O senhor diria, então, que um texto literário que põe em questão o logocentrismo age do mesmo modo com relação ao falocentrismo, fazendo-o no mesmo ato e na mesma medida?

J. D. – Se pudesse responder numa palavra, eu diria que sim. Se tivesse tempo de elaborar sentenças, eu desenvolveria esta sugestão: embora falocentrismo e logocentrismo sejam indissociáveis, a ênfase pode ser dada mais aqui ou ali, de acordo com os casos; a força e a trajetória das mediações podem ser diferentes. Há textos que são mais

imediatamente logocêntricos do que falocêntricos, e vice-versa. Alguns textos assinados por mulheres podem ser tematicamente antifalocêntricos e fortemente logocêntricos. Nesse caso, as distinções deveriam ser depuradas. Mas, em última instância, a dissociação radical entre os dois temas é a rigor impossível. O falocentrismo é uma coisa única, embora seja uma coisa articulada que exige estratégias diferenciadas. Isso é o que está em jogo em alguns debates, reais ou virtuais, com feministas militantes, as quais não entendem que, sem uma leitura exigente do que articula logocentrismo e falocentrismo, em outras palavras, sem uma desconstrução consequente, o discurso feminista se arrisca a reproduzir, de forma bastante grosseira, aquilo mesmo que supostamente critica.

D. A. – Passemos agora para autores e textos específicos: Numa entrevista, o senhor se referiu a Samuel Beckett, juntamente com outros escritores, cujos textos “abalam os limites de nossa língua”. Ao que saiba, o senhor nunca escreveu sobre Beckett. Trata-se de um projeto futuro ou há razões para esse silêncio?

J. D. – Uma resposta breve. Esse é um autor do qual me sinto muito próximo ou do qual gostaria de me sentir muito próximo, mas também do qual me sinto próximo demais.

Precisamente devido a essa proximidade, é difícil demais para mim, fácil demais e difícil demais. Talvez eu o tenha evitado em parte por causa dessa identificação. Difícil demais também porque ele escreve – em minha língua, e numa língua que é dele até certo ponto, minha até certo ponto (para nós dois, é uma língua “diferentemente” estrangeira) – textos que são tão próximos de mim quanto distantes demais, para que eu seja capaz de “responder” a eles. Como escrever em francês na esteira de alguém ou “com” alguém que faz operações nessa língua que me parecem tão fortes e tão necessárias, mas que devem permanecer idiomáticas? Como escrever, assinar, contra-assinar performativamente textos que “respondem” a Beckett? Como evitar a irrelevância de uma pretensa metalinguagem acadêmica? É muito difícil. Talvez o senhor me diga que, em relação a outros autores estrangeiros, como Kafka, Celan ou Joyce, eu tentei.¹² Sim, pelo menos tentei. Não falemos do resultado. Eu tinha um tipo de desculpa ou de alibi: escrevo em francês e, de vez em quando, cito trechos em alemão ou em inglês, contudo é desnecessário dizer que as escrituras, as “assinaturas performativas”, não são apenas incomensuráveis de um modo

¹² Cf., especialmente: J. Derrida, *Préjugés, Devant la loi*, em *La Faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985; *Idem, Schibboleth: pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986; *Idem, Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987. O único traduzido em português é o último: “Duas palavras por Joyce”, trad. Regina Grisse de Agostino, em A. Nestrovski (org.), *riverrun: ensaios sobre James Joyce*, Rio de Janeiro, Imago, 1987, p. 17-39. (N. da T. e do R. T.)

geral, mas acima de tudo não dispõem de uma “língua comum”, pelo menos no sentido corrente do termo. Dado que Beckett escreve num francês específico, seria preciso, para “responder” à sua obra, tentar realizar performances de escrita impossíveis para mim (salvo algumas poucas tentativas balbuciantes – e, portanto, orais –, em alguns seminários dedicados a Beckett em anos precedentes). Fui capaz de arriscar compromissos linguísticos com Artaud, que também tem sua maneira de amar e violar, de amar violando certa língua francesa. Mas em Artaud (que é paradoxalmente mais distante, mais estrangeiro para mim do que Beckett) há textos que me possibilitaram transações de escrita. Independentemente do que pensem de seu sucesso ou de seu fracasso, entreguei-me a eles e os publiquei. Isso não foi possível no caso de Beckett, o qual terei, portanto, “evitado”, como se sempre já o tivesse lido e entendido bem demais.

D. A. – Faz sentido dizer que a escritura de Beckett já é tão “desconstrutora”, ou “autodesconstrutora”, que não resta muito a fazer?

J. D. – Muito provavelmente, sim. Certo niilismo é, a um só tempo, interior à metafísica (o cumprimento final da metafísica, diria Heidegger) e já situado mais além.

Com Beckett, em particular, as duas possibilidades estão na maior proximidade e competição possível. Ele é e não é niilista. Acima de tudo, essa questão não deveria ser tratada como um problema filosófico fora ou acima dos textos. Nas vezes em que, com estudantes, lia alguns textos de Beckett, eu pegava três linhas, passava duas horas com elas e então desistia, porque não teria sido possível, honesto ou até mesmo interessante extrair algumas linhas “significativas” de um texto dele. A composição, a retórica, a construção e o ritmo de suas obras, mesmo aquelas que parecem mais “decompostas”, são o que “resta” finalmente de mais “interessante”; eis a obra, a assinatura, o resto que resta quando a temática está exaurida (e também exaurida por outros, faz muito tempo, de outros modos).

Com Joyce, pude fingir destacar duas palavras (*He war* ou *yes, yes*); com Celan, uma palavra “estrangeira” (*Schibboleth*); com Blanchot, uma palavra e dois homônimos (*pas*).¹³ Mas jamais afirmarei ter “lido” ou proposto uma leitura geral dessas obras. Escrevi um texto que, em face do acontecimento do texto de um outro, como me ocorre em determinado momento, bastante singular, procura “responder” ou “contra-assinar”, num idioma que vem a ser meu. Mas um idioma nunca é puro, sua iterabilidade o abre

¹³ “Pas” é um dos ensaios do livro em torno de M. Blanchot, *Parages*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Galilée, 2003 [1986], p. 17-108. Para os outros autores, cf. a nota anterior. (N. do R. T.)

a outros. Se minha própria “economia” puder provocar outras leituras singulares, ficaria encantado. Se puder produzir aqui ou ali “efeitos de generalidade” relativa, ao exceder a singularidade, isso está inscrito na estrutura iterável de toda e qualquer linguagem, mas, para falar disso seriamente, seria preciso reelaborar toda uma “lógica” da singularidade, do exemplo, do contraexemplo, da iterabilidade etc. É o que tento fazer, de outro modo, noutros lugares, geralmente no decorrer das leituras que acabei de mencionar. Todas se oferecem, simultaneamente, como reflexões sobre a assinatura, o nome próprio, a singularidade. Tudo isso para explicar que desisti de escrever orientado para Beckett – por enquanto.

D. A. – “L’Aphorisme à contretemps” [O aforismo a contratempo]¹⁴ é um texto incomum para o senhor, visto que apresenta uma leitura de uma obra do século XVI, *Romeu e Julieta*. Uma obra literária tão histórica e culturalmente distante como essa apresenta problemas específicos para a leitura que o senhor propõe? E sua escolha dessa peça foi casual, atendeu a um convite, ou sente que, entre as obras de Shakespeare, essa merece atenção especial em termos de seus interesses e objetivos?

¹⁴ “L’Aphorisme à contretemps” é um dos textos de *Psyché: inventions de l’autre*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Galilée, 2003 [1987], t. II, p. 131-144. (N. do R. T)

J. D. – Como o senhor destacou, não li *Romeu e Julieta* como um texto do século XVI, seria incapaz disso. O título era, na verdade, “O contratempo”. E também o aforismo, o que significa que nem mesmo pretendi ler a própria obra em sua totalidade. Não que me interesse apenas por textos modernos, mas não tinha a competência necessária para ler essa peça “em sua época”. Devo lembrar também as razões, que são também as oportunidades, pelas quais escrevo esse tipo de texto. Espontaneamente, nunca teria tido a audácia de escrever sobre *Romeu e Julieta* ou sobre qualquer outra coisa de Shakespeare. Meu respeito diante de uma das maiores obras do mundo me deixa excessivamente intimidado e me faz sentir incompetente em demasia. Nesse caso, pediram-me para fazer um texto curto e oblíquo, a fim de acompanhar uma encenação. Nesse esboço de leitura de *Romeu e Julieta*, privilegiei os motivos do contratempo e da anacronia, nos quais, por outro lado, estava interessado, precisamente no lugar em que intersectam a questão do nome próprio. Gostaria, contudo, de dizer algo sobre o problema histórico, já que o senhor perguntou: “Uma obra literária tão histórica e culturalmente distante como essa apresenta problemas específicos para a leitura que o senhor propõe?”

Sim, vários e sérios problemas, para os quais penso estar razoavelmente atento. Seria preciso reconstituir, da maneira mais informada e inteligível, se necessário contra

a história usual dos historiadores, o elemento histórico de uma peça como essa – não somente a historicidade de sua composição por Shakespeare, sua inscrição numa cadeia de obras etc. (pelo menos indiquei essa dimensão em meu texto e coloquei o problema estrutural que implica), mas também o que é histórico na própria peça; é uma tarefa enorme, mas que considero totalmente necessária. Todavia, isso não significa que qualquer leitura que deixe fora essa história – e até certo ponto esse é o caso de minha modesta leitura nesse pequeno texto (é um texto pequenino) – seja *irrelevante*. Isso traz de volta a questão da estrutura de um texto em relação à história. Nesse caso, o exemplo de Shakespeare é magnífico. Quem demonstra melhor que textos totalmente condicionados por sua história, carregados de história e sobre temas históricos, oferecem-se tão bem para leitura em contextos históricos muito distantes de seu tempo e lugar de origem? Não somente no século XX europeu, mas também prestando-se a encenações e transposições japonesas ou chinesas?

Isso se deve à estrutura de um texto, ao que chamarei, para ser sintético, sua iterabilidade, que, a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização. Tudo isso é histórico do começo ao fim. A iterabilidade do rastro (unicidade, identificação e alteração na repetição) é

a condição da historicidade – como também é a estrutura de anacronia e de contratempo de que falo a propósito de *Romeu e Julieta*: desse ponto de vista, meu breve ensaio não é somente “histórico” numa ou noutra de suas dimensões, é um ensaio sobre a própria historicidade da história, sobre o elemento no qual os “sujeitos” da história, tanto quanto os historiadores, sendo ou não “historicistas”, operam. Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma “originariedade” pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade.

Não que o texto seja desse modo des-historicizado, mas a historicidade é feita de iterabilidade. Não há história sem iterabilidade e essa iterabilidade é também o que permite aos rastros continuarem a funcionar na ausência do contexto geral ou de alguns elementos do contexto. Faço uma explanação um pouco melhor a esse respeito em “Assinatura acontecimento contexto” e em *Limited Inc.*¹⁵ Mesmo se o contexto histórico de *Romeu e Julieta*, mesmo se suas bordas “externas” ou sua paisagem social interna não

¹⁵ J. Derrida, *Limited Inc.*, trad. Constança Marcondes César, Campinas, Papyrus, 1991, p. 349-373. (N. da T.)

forem completamente aquelas nas quais a leio, a peça pode ser lida hoje. Temos à disposição elementos contextuais de grande estabilidade (não naturais, universais e imutáveis, mas razoavelmente estabilizados e, portanto, também desestabilizáveis), que, por meio da competência linguística e da experiência do nome próprio, das estruturas familiares ainda análogas etc., permitem a leitura, a transformação, a transplantação etc. Há um jogo possível, com intervalos regularizados e transformações interpretativas. Mas esse jogo não seria possível sem a iterabilidade que, a um só tempo, repete o mesmo e – pela própria repetição – introduz nele o que se chama em francês de *jeu* [jogo, brincadeira e brinquedo], não simplesmente no sentido lúdico, mas também no sentido do que, pelo espaçamento entre as peças de um dispositivo, permite o movimento e a articulação – ou seja, a história, para o melhor e para o pior. Esse jogo é às vezes o que permite à máquina funcionar normalmente, mas às vezes também a mesma palavra designa uma articulação que é demasiado frouxa, sem rigor, a causa de uma anomalia e de uma disfunção patológica. A questão é sempre a de uma avaliação econômica: o que faz o “melhor jogo”? Em que medida o “bom” jogo, que faz as coisas funcionarem, corre o risco de dar origem ao “jogo ruim”, que compromete o bom funcionamento? Por que, querendo a todo custo evitar o jogo, pois poderia ser ruim, arriscamo-nos também a nos

privar do “bom” jogo, ou seja, resumidamente, de tudo, em todo caso, do funcionamento mínimo ou do assim denominado “normal”, em particular da significação, da escrita, da leitura, da história etc.?

É por isso que, por mais que seja oblíqua, parcial e modesta, uma leitura como a que procuro fazer de *Romeu e Julieta*, talvez não seja simplesmente irrelevante ou incompetente. Obviamente, não reconstitui *toda* a história. Mas quem teria a pretensão de fazê-lo? E eu disse algumas coisas sobre essa situação “histórico-anacrônica” ao falar da singularidade da e na peça de Shakespeare, de seu nome próprio e de seus nomes próprios. Sobretudo não tenho a pretensão de fazer dessa breve incursão um exemplo ou modelo. Foi algo que desejei assinar e até datar num momento passado em dezembro daquele ano, em Verona (como é dito no final do texto). Queria me lembrar disso e dizer que sou bastante sensível a essa história de contra-tempos, à história como contratempo, a essas leis que extrapolam enormemente o caso de *Romeu e Julieta*, pois isso se inscreve diretamente na estrutura do nome e da marca iterável. Ninguém é obrigado a se interessar pelo que me interessa. Mas se isso realmente acontecesse, então seria preciso perguntar o que acontece, em que condições etc. E é o que geralmente faço, mas nem sempre. Quis dizer que *Romeu e Julieta* não é o único, mas é um exemplo muito bom. Sua singularidade não deveria

nos escapar, mesmo que, como qualquer singularidade, seja uma entre outras. E o que vale apenas para uma obra, para um nome próprio, evidentemente vale para qualquer obra, ou seja, para qualquer singularidade e para qualquer nome próprio. O que é trágica e felizmente universal aqui é a absoluta singularidade. Como seria possível falar ou escrever de outra maneira? O que se teria a dizer de outra maneira? E tudo para jamais dizer nada, na verdade? Nada que toque em absoluto na singularidade absoluta sem imediatamente perdê-la, e, ao mesmo tempo, também sem nunca perdê-la? É o que sugiro nesse pequeno texto e em alguns outros, especialmente em *Schibboleth*, em *Feu la cendre* ou em “Che cos’è la poesia?”.¹⁶ Essa tragédia, quero dizer, esse destino sem destinação estritamente determinável, é também a tragédia da competência, da pertinência, da verdade etc. Há muito disso, mas é preciso haver esse jogo da iterabilidade na singularidade do idioma. E tal jogo ameaça o que ele mesmo torna possível. Não se pode separar a ameaça da sorte, nem a condição de possibilidade do que limita a possibilidade. Não há singularidade pura que afirme a si própria como tal sem logo se dividir e, portanto, se expatriar.

O senhor também me perguntou: “E sua escolha dessa peça foi casual, atendeu a um convite (...)?” Sim, atendi a um

convite, que poderia não ter acontecido. Mas eu não o teria atendido se a história de *Romeu e Julieta* – como para todo mundo – não significasse algo para mim, que eu quisesse comentar. E “contra-assinar” de alguma forma. Mas houve o elemento aleatório, obviamente, sempre a interseção de uma história antiga, de um programa imemorial e do acaso aparente. Se o ator-diretor Daniel Mesguich não tivesse montado a peça naquele momento (mas por que o fez?), se ele não estivesse interessado por aquilo que escrevo (mas por quê? Isso abre outra cadeia de causalidade), não teria me pedido nada e eu nunca teria escrito esse texto. Não seria uma grande perda. Tanto mais que certo conteúdo e certa lógica desse ensaio também podem ser encontrados em outros textos meus, numa forma, a um só tempo, similar e diferente. É sempre o efeito da mesma “lógica” a-lógica da marca singular e iterável. Em relação à pergunta “[O senhor] sente que, entre as obras de Shakespeare, essa merece atenção especial em termos de seus interesses e objetivos?”, não posso responder. Decerto, essa peça se presta, de forma “exemplar”, ao que eu queria dizer, ao que eu julgava necessário pensar sobre o nome próprio, sobre a história, sobre o contra-tempo etc. Mas tentei falar sobre tudo isso diretamente em relação a uma peça cuja singularidade não transplantável eu respeito. Sobre o mesmo “assunto”, escreveria algo completamente diferente se tivesse que responder

¹⁶ *Idem*, Che cos’è la poesia?, trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, 7Letras, n. 10, p. 113-116, maio 2001. (N. da T.)

(responsavelmente, esse é o ponto) a uma provocação diferente, ou contra-assinar uma obra singular diferente, assinando, mas com uma assinatura que contra-assina e procura responder de outra forma à assinatura do outro (como tentei fazer com as assinaturas e nomes próprios de Blanchot, Genet, Artaud, Ponge etc., mas também com textos em que o nome próprio não estava associado da mesma forma ao patronímico). Minha lei, aquela à qual tento me dedicar ou responder, é o *texto do outro*, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede. Porém, somente posso corresponder a isso de forma responsável (o mesmo vale para a lei em geral e para a ética em particular) se coloco em jogo, e em garantia [*en gage*], minha singularidade, ao assinar, com outra assinatura – pois a contra-assinatura assina ao confirmar a assinatura do outro –, mas também ao assinar de uma maneira absolutamente nova e inaugural, as duas coisas a um só tempo, como a cada vez que confirmo minha própria assinatura, assinando mais uma vez: cada vez da mesma maneira e cada vez de forma diferente, uma nova vez, mais uma vez, noutra data.

Dito isso, gostaria muito de ler e escrever no espaço ou na herança de Shakespeare, por quem tenho admiração e gratidão infinitas; gostaria de me tornar um “Shakespeare expert” (infelizmente, é demasiado tarde); sei que tudo está em Shakespeare: tudo e o resto, portanto, tudo ou quase.

Mas, enfim, tudo está também em Celan e, da mesma forma, embora diferentemente, em Platão ou em Joyce, na Bíblia, em Vico ou em Kafka, sem mencionar os vivos, em toda parte, bem, quase em toda parte...

D. A. – Uma das reivindicações tradicionais da crítica literária é a de sublinhar ou revelar a unicidade e a singularidade do texto que comenta. A crítica literária tradicional é capaz de alcançar esse objetivo? Em que medida isso faz parte de seus objetivos quando o senhor trabalha com textos literários? É possível falar da unicidade de um texto separada desse ou daquele ato histórico de leitura?

J. D. – Minha resposta será mais uma vez dupla e dividida, aparentemente contraditória. Porém, isso se deve ao que se chama de experiência da singularidade. *Por um lado*, certamente, subscrevo as “reivindicações tradicionais” [*traditional claims*], e a esse respeito compartilho o mais clássico dos interesses ou desejos: uma obra é sempre singular e tem interesse desse ponto de vista. E é por isso que gosto da palavra obra [*oeuvre*], por mais tradicional que seja, pois conserva essa conotação (a palavra inglesa *work* talvez geralmente não faça isso da mesma forma). Uma obra acontece apenas uma vez e, longe de ir contra a história, essa unicidade da instituição, que não é de forma

alguma natural e nunca será substituída, me parece completamente histórica. Deve-se referir a ela como um nome próprio e ao que um nome próprio carrega em si como referência insubstituível. A atenção à história, ao contexto e ao gênero é uma exigência, e não uma contradição, dessa singularidade, da data e da assinatura da obra: não a data e a assinatura que estariam inscritas na borda *externa* da obra ou *ao seu redor*, mas aquelas que constituem ou instituem o próprio corpo da obra, na beirada *entre* o “dentro” e o “fora”. Essa beirada, lugar da referência, é, a um só tempo, única e divisível, daí a dificuldade que eu anunciava. Pois, *por outro lado*, se há sempre *singularização*, a singularidade absoluta nunca é dada como um fato, um objeto ou um ente em si mesmo; é anunciada numa experiência paradoxal. Uma singularidade absoluta, absolutamente pura, se houvesse, nem mesmo apareceria ou, em todo caso, não estaria disponível para a leitura. Para se tornar legível, é preciso que ela *seja compartilhada* [*se partage*], que *participe e pertença*. Então, ela se divide e toma *parte* no gênero, no tipo, no contexto, no sentido, na generalidade conceitual do sentido etc. Perde-se a si própria para se dar. A singularidade nunca é uma coisa pontual, nunca é fechada como um ponto ou como um punho. É um traço [*trait*], um traço diferencial e diferente de si próprio: diferente *de si para consigo mesmo*. A singularidade difere de si mesma, diferindo-se para ser o

que é e para se repetir em sua própria singularidade. Não haveria leitura da obra – e tampouco nenhuma escrita, para começar – sem essa iterabilidade. Parece-me que são essas as consequências paradoxais a que a lógica das “reivindicações tradicionais” [*traditional claims*] deveria levar. Retomando os termos de sua pergunta, diria que a “melhor” leitura consistiria em *nos rendermos* aos aspectos mais idiomáticos da obra, também *levando em consideração* o contexto histórico do que é *compartilhado* ([*partagé*] tanto no sentido da participação quanto no da divisão, da continuidade e do corte da separação), do que pertence ao gênero e ao tipo de acordo com a cláusula ou o enclave de não pertencimento, que analisei em “La Loi du genre” [A lei do gênero].¹⁷ E toda obra é singular pelo motivo de falar singularmente tanto da singularidade quanto da generalidade. Da iterabilidade e da lei da iterabilidade.

Era isso o que dizíamos com relação a “Diante da lei”, de Kafka, esse texto que, ao mesmo tempo que fala de forma geral, poderosa, formalizadora e econômica da generalidade da lei, permanece absolutamente único entre todos os textos que falam da mesma coisa. O que acontece é sempre alguma *contaminação*. A unicidade do acontecimento é essa ocorrência de uma relação singular entre o único e

¹⁷ “La Loi du genre” é outro ensaio de *Parages* (p. 231-266). Cf. nota 13. (N. do R. T.)

sua repetição, sua iterabilidade. O acontecimento ocorre ou promete a si próprio inicialmente, apenas assim então, ao comprometer-se com a contaminação singular do singular e daquilo que o compartilha. Ocorre como impureza – e a impureza é, nesse caso, a sorte [*la chance*].

A singularidade assim “compartilhada” não se atém somente ao aspecto da escrita, mas também ao aspecto da leitura e daquilo que vem assinar, pela contra-assinatura, ao ler. Há como que um duelo das singularidades, um duelo da escrita e da leitura, no decorrer do qual uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar, correndo então o risco de *traí-la*, tendo que traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a invenção de outra assinatura igualmente singular. Assim redefinido, o conceito de contra-assinatura de fato concentra todo o paradoxo: é preciso se entregar singularmente à singularidade, mas é preciso então que esta se deixe compartilhar e, portanto, se comprometa, *prometa se comprometer*. Na verdade, nem mesmo penso que seja uma questão de *duelo* nesse caso, como acabei de dizer de forma um pouco precipitada: essa experiência sempre implica mais de duas assinaturas. Nenhuma leitura (e, analisando-se da perspectiva da obra, a escrita já é também uma leitura que contra-assina) seria – como poderia dizê-lo? – “nova”,

“inaugural”, “performativa”, sem essa multiplicidade ou essa multiplicação de contra-assinaturas. Todas essas palavras, que geralmente tendem a apagar os axiomas que estou lembrando aqui, necessitam de aspas (uma contra-assinatura não pode ser, de modo simples e absoluto, “nova”, “inaugural” ou “performativa”, já que inclui um elemento de repetição “improdutiva” e de pré-convenção, mesmo se for somente a possibilidade da linguagem e da língua).

Tomemos qualquer exemplo. Embora essa peça se insira numa cadeia de outros “Romeu e Julieta” (que menciono em “L’Aphorisme à contretemps”), o *Romeu e Julieta* que carrega a assinatura de Shakespeare, acontece apenas uma vez. Essa singularidade é trabalhada, na verdade constituída, pela possibilidade de sua própria repetição (leituras, números indefinidos de encenações, referências reprodutivas, citacionais ou transformadoras, em relação à obra tomada como original, que, em sua idealidade, acontece somente uma única, primeira e última vez). A leitura deve *se render* [*se rendre*] a essa unicidade, encarregar-se, guardar na memória, *dar conta dela* [*en rendre compte*]. Mas, para isso, para esse “render-se”, é preciso assinar por sua vez, escrevendo outra coisa que *responda ou corresponda*, de uma forma que seja igualmente singular, ou seja, irreduzível, insubstituível, “nova”: nem imitação, nem reprodução, nem metalinguagem. Essa resposta que contra-assina, essa

contra-assinatura responsável (por si própria e pelo outro), diz “sim” à obra, e novamente “sim, atesto que essa obra estava lá antes de mim, sem mim”, mesmo se ela começa exigindo a contra-assinatura co-respondente; e mesmo, portanto, se ela a tiver implicado desde a origem, de modo a pressupor a sua possibilidade no instante de nascimento e no de dar um nome. A contra-assinatura do outro texto se mantém sob a lei do primeiro, de seu passado absoluto. Mas esse passado absoluto já foi a demanda pela leitura que contra-assina. O primeiro texto apenas inaugura a partir e na expectativa da segunda contra-assinatura. Tem-se aqui uma cena incalculável, porque não se pode contar um, dois, três, nem o primeiro antes do segundo, uma “cena” que, por definição, nunca se revela e cuja fenomenalidade pode somente se furta, mas que deve ter programado as “reivindicações tradicionais” [*traditional claims*] de todas as “críticas literárias”. Ela produziu, decerto, a história de seus teoremas e de suas escolas.

D. A. – A propósito de uma “crítica literária desconstrutora”, Rodolphe Gasché escreveu o seguinte: “Derrida expôs, de fato, por meio de suas leituras de textos literários, as estruturas de textualidade e de ‘literatura’ com as quais a crítica literária deve trabalhar. Contudo, o tipo de infraestrutura que subjaz a esse trabalho ainda não foi

expressamente desenvolvido.”¹⁸ Será a “literatura” – que Gasché distingue, nesse caso, do que comumente se chama de literatura – constituída por uma infraestrutura específica, ou seja, distinguível claramente, por exemplo, da *différance*, do arquirrastrado, da suplementaridade? O senhor poderia dizer algumas palavras (esse é um tópico denso que só podemos abordar superficialmente aqui) sobre essa possível especificidade da “literatura”?

J. D. – A palavra *infraestrutura* me incomoda um pouco, embora eu próprio já a tenha usado uma vez com propósitos pedagógicos e analógicos, na *Gramatologia*, num contexto retórico e demonstrativo muito específico, e mesmo embora entenda o que justifica seu uso estratégico, proposto por Gasché (com quem, aliás, conversei a esse respeito). Numa análise da escritura “literária”, é certamente preciso levar em consideração as estruturas mais “gerais” (não ousou dizer “fundamentais”, “originárias”, “transcendentais”, “ontológicas” ou “infraestruturais”, e creio que isso deva ser evitado) da textualidade em geral. O senhor lembrou: *différance*, arquirrastrado, suplemento e tudo o que chamei de “quase-transcendental”, em *Glas*. Essas estruturas gerais

¹⁸ R. Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986, p. 269. Tradução francesa de Marc Froment-Meurice, *Le Tain du miroir*, Paris, Galilée, 1995. (N. do R. T.)

estão implicadas em todo texto literário, mas nem todos os textos são literários – Gasché está correto em lembrar isso. Uma vez que se situou a estrutura da textualidade em geral, é preciso determinar seu devir-literatura, se é que posso colocar assim, e então distinguir entre a ficção em geral (nem toda ficção é literária, nem toda literatura é estritamente da ordem da ficção), a poesia ou as belas-letas, a literatura, que tem esse nome somente há poucos séculos etc. É preciso também – e é disso justamente que estamos falando – discernir com exatidão o fenômeno historicamente determinado das convenções sociais e das instituições que dão lugar, seu lugar à literatura. Gasché está correto em indicar que essa estrutura histórico-institucional não é uma “infraestrutura” geral do texto. Não está no mesmo nível do que não chamarei de infraestrutura, mas sim de generalidade sem limites da *différance*, do rastro, do suplemento etc. Dito isso, talvez seja neste ponto que poderia haver uma discussão com Gasché para além da escolha estratégica de terminologia: embora a literatura não seja o texto em geral, embora nem toda arquiescritura seja “literária”, indago-me se a literatura é simplesmente um exemplo, um efeito ou uma região entre outras de alguma textualidade em geral. E imagino se é possível simplesmente lhe aplicar a questão clássica: o que, com base nessa textualidade geral, faz a especificidade da literatura, a literariedade?

Pergunto isso, em suma, por duas razões.

1. Em primeiro lugar, é possível que a escritura literária, na modernidade, seja mais do que um exemplo entre outros, constituindo antes um fio condutor privilegiado para acessar a estrutura geral da textualidade, o que Gasché chama de infraestrutura. O que a literatura “faz” com a língua detém um poder revelador, que certamente não é único, pois ela pode compartilhá-lo até certo ponto com o direito, com a linguagem jurídica, por exemplo, mas que, numa dada situação histórica (precisamente, a nossa própria, e essa é uma razão a mais para nos sentirmos envolvidos, provocados, convocados pela “questão da literatura”), nos ensina mais, e até o “essencial”, sobre a escrita em geral, sobre os limites filosóficos ou científicos (por exemplo, linguísticos) da interpretação da escrita. Em suma, essa é uma das razões principais de meu interesse pela literatura, e estou convencido de que isso motiva o interesse de tantos teóricos da literatura pelos procedimentos desconstrutivos quando privilegiam a escritura.

2. Em segundo lugar, mesmo se for preciso analisar exaustivamente essas questões histórico-institucionais, a política e a sociologia da literatura, esta não é uma instituição entre outras ou como as outras. Percebemos, mais de uma vez, no decorrer desta conversa, o traço paradoxal: é uma instituição que consiste em transgredir e transformar,

portanto em produzir sua lei constitucional; ou, melhor dizendo, em produzir formas discursivas, “obras” e “acontecimentos”, nos quais a própria possibilidade de uma constituição fundamental se encontra, no mínimo “ficcionalmente”, contestada, ameaçada, desconstruída, apresentada em sua própria precariedade. Consequentemente, se a literatura compartilha certo poder e certo destino com a “jurisdição”, com a produção jurídico-política dos fundamentos institucionais, da constituição dos Estados, da legislação fundamental e mesmo das performatividades teológico-jurídicas, que ocorrem na origem da lei, em certo ponto ela pode também excedê-las, interrogá-las, “ficcionalizá-las”: com vistas a nada, é claro, ou a quase nada, produzindo acontecimentos cuja “realidade” ou duração nunca é assegurada, mas que, por isso mesmo, dão tão mais a “pensar”, se isso ainda quer dizer algo.

D. A. – Em “La Double séance” [A dupla sessão] o senhor usa a formulação “não há literatura – ou, quando muito, tão pouca”.¹⁹ Poderia explicar esse comentário?

J. D. – Não me lembro do contexto no qual pensei que poderia dizer – brincando um pouco, mas acreditando na necessidade da provocação – “há tão pouca literatura”.

¹⁹ “La Double séance”, p. 275. Cf. nota 9. (N. do R. T.)

Isso com certeza não significava haver poucos textos que eu considere autenticamente literários, por exemplo, os que fui conduzido a privilegiar, com ou sem razão (os de Mallarmé ou de Joyce, de Blanchot ou de Celan, de Ponge ou de Genet). Não – pelas razões sobre as quais acabamos de falar, eu enfatizaria, diferentemente, que a existência de algo como uma *realidade literária propriamente dita* sempre permanecerá problemática. O acontecimento literário talvez seja mais acontecimento (porque é menos natural) do que qualquer outro, mas, por isso mesmo, torna-se muito “improvável” e difícil de verificar. Nenhum critério *interno* pode garantir a “literariedade” essencial de um texto. Não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura. Procedendo-se a análise de todos os elementos de uma obra literária, nunca se encontrará a própria literatura, somente alguns traços que ela compartilha ou toma emprestado, e que se pode encontrar noutros lugares também, noutros textos, seja uma questão de língua, de significações ou de referentes (“subjativos” ou “objetivos”). E mesmo a convenção que permite a uma comunidade chegar a um acordo sobre o status literário desse ou daquele fenômeno permanece precária, instável e sempre sujeita a revisão. A “tão pouca literatura” sinalizava para essas convenções e, portanto, para essa ficção acerca de uma ficção inencontrável dentro de um texto, em vez de indicar uma pequena biblioteca ideal. Não

direi que tudo está nesse “tão pouca”. Mas, se não for quase tudo, é tudo exceto nada – ou, se for nada, é um nada que *conta e, a meu ver, conta muito.*

D. A. – O senhor expressou, no passado, um desejo de escrever um texto ainda menos categorizável pelas convenções de gênero do que *Glas* ou *O cartão-postal*. Se fosse levado a fazê-lo, qual seria a relação entre seu texto e as tradições e instituições existentes? Um texto que não seria mais nem filosofia, nem literatura, tampouco uma contaminação mútua de filosofia e literatura? Quem seria capaz de lê-lo?

J. D. – Ainda agora, e mais do que nunca, mais desesperadamente do que nunca, sonho com uma escritura que não seria nem filosofia, nem literatura, nem mesmo contaminada por uma nem por outra, ainda que mantendo – não tenho desejo de renunciar a isso – a memória da literatura e da filosofia. Certamente, não sou o único a sonhar com isso, o sonho de uma nova instituição em suma, de uma instituição sem precedente, sem pré-instituição. O senhor dirá que, precisamente, esse é o sonho de toda obra literária. Toda obra literária “traí” o sonho de uma nova instituição da literatura. Ela o trai, primeiramente, ao revelá-lo: cada obra é única e é uma nova instituição por si só. Mas o trai também ao fazê-lo fracassar: enquanto única, ela aparece

em um campo institucional preparado de forma a que se destaque e se apague: *Ulysses* chega como mais um romance, que se coloca na estante e inscreve numa genealogia. Ele tem seus ancestrais e seus descendentes. Mas Joyce sonhou com uma instituição especial para sua obra, inaugurada por ela como uma nova ordem. E ele não alcançou isso, em certa medida? Quando falei a esse respeito, como fiz em *Ulysses Gramophone*, tive mesmo que entender e também compartilhar seu sonho: não somente compartilhar, tornando-o meu, reconhecendo-o como meu, mas compartilhá-lo por *pertencer ao sonho* de Joyce, por *fazer parte dele*, perambulando em *seu espaço*. Não somos, hoje, pessoas ou personagens em parte constituídas (como leitores, escritores, críticos, professores) *no e pelo* sonho de Joyce? Não somos o sonho de Joyce, os leitores de seus sonhos, aqueles com quem ele sonhou e que nós sonhamos ser, por nossa vez?

Para a pergunta “Quem seria capaz de lê-lo?”, não há uma resposta preestabelecida. Por definição, o leitor não existe. Não antes da obra e como seu simples “receptor”. O sonho de que falávamos diz respeito ao que, na obra, produz seu leitor, um leitor ainda inexistente, cuja competência não pode ser identificada, um leitor que seria “formado”, treinado, instruído, construído, até engendrado, digamos *inventado* pela obra. Inventado, ou seja, a um só tempo, encontrado por acaso e produzido pela pesquisa. A obra então

se torna uma instituição formadora de seus próprios leitores, dando-lhes uma competência de que ainda não dispunham: uma universidade, um seminário, um colóquio, um currículo, um *curso*. Se confiássemos na distinção usual entre competência e performance, diríamos que a performance da obra produz ou institui, forma ou inventa, uma nova competência do leitor ou do destinatário, que, desse modo, torna-se um contrassinatário. Ela lhe ensina, *se ele estiver disposto*, a contra-assinar. O que interessa aqui é, realmente, a invenção de um destinatário capaz de contra-assinar e de dizer “sim”, de uma forma comprometida e lúcida. Mas esse “sim” é também uma performance inaugural, e dessa forma reencontramos a estrutura da iterabilidade que nos impediria, neste ponto, de fazer uma distinção rigorosa entre a performance e a competência, bem como entre produtor e receptor. Tanto quanto entre o destinatário e o signatário, o escritor e o leitor. Esse é o espaço com o qual *O cartão-postal* está comprometido. Ele fez isso de certa forma, a um só tempo geral e singular. Outras formas são certamente possíveis – e sim, eu gostaria também de me consagrar a elas.