

**MILENA CLÁUDIA MAGALHÃES SANTOS GUIDIO**

**OS LOGROS DA AUTOBIOGRAFIA:  
UM ESTUDO DOS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS  
EM JACQUES DERRIDA**

**São José do Rio Preto – SP**

**2008**

**MILENA CLÁUDIA MAGALHÃES SANTOS GUIDIO**

**OS LOGROS DA AUTOBIOGRAFIA:  
UM ESTUDO DOS TRAÇOS AUTOBIOGRÁFICOS  
EM JACQUES DERRIDA**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Doutora em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto – SP

2008

Esta pesquisa contou com o apoio do CNPq por meio de uma bolsa de estudos e também com o apoio da Capes em forma de bolsa no exterior.

A minha mãe, porque a amo incondicionalmente.  
E a Maneca e a Jéssica, que me amam incondicionalmente.  
E a Marinalva pela (a)ventura de nossos sonhos.  
E a Chicozé, a quem tudo dedico, até a vida, embora espantada retenha em mim o espanto de  
Derrida quando diz: por amor eu fiz.

## AGRADECIMENTOS

não quero ceder ao gesto meramente institucional. nenhum dos meus agradecimentos deve sê-lo. quero fazer uma genealogia dos meus afetos. sobretudo expressar minha gratidão ao **marcos**. tenho em mim a certeza de que nada teria feito se não fosse ele. sua atenção, sua presteza, sua inteligência, seus questionamentos elípticos e brilhantes sempre produzem em mim um assombro inominável; eu poderia facilmente nomear esse assombro com outra palavra, porém guardo-a para mim. pois é certo que nunca terei palavras suficientes para dizer-lhe da felicidade que é.

também ao **arnaldo**, que lê meus trabalhos minuciosamente já faz tanto tempo e me aconselhou em uma manhã de sol a não correr o risco de tropeçar – foi a lição de humildade mais valiosa. e ao **orlando**, que me leu faz pouco tempo e tão minuciosamente que escreveu antes o que eu nem havia tido tempo nem inteligência de imaginar. ainda tem o **alberto**, que em poucos *riscos* retirou todo excesso que fui capaz de perceber, deixando um ponto de interrogação infinito em cada linha que tracei. e a **rosemar**, com sua memória maravilhosa, na seção de pós onde todos – sem exceção – parecem estar ali apenas para destravancar seja o que for com rapidez e simpatia.

muitos participaram da minha aventura pessoal. e por estes tenho um amor infinito. **meu pai** me ensinou a mais bela das lições::: o alheamento infindo ao comezinho da vida; com ele aprendi o deslumbre do qual não me desgarrar nem quando escrevo; eu *passarinho*. e tenho em mim sempre uma saudade infinda de minha mana **mácia**. e também de **morg ferdin** e **nando**, que são meu riso e meu gesto espalhados pelo mundo. e tem a **lelé** que veio de repente e de quem guardo a dança louca na tarde quente: puro encanto. e nada é mais inteiro do que o que me une a **maneca** e a **jéssica**, este amor indizível. e **manu** acompanha quase tudo e nunca me deixa entrar em colapso; tem sempre a palavra certa, o silêncio exato. e **binho**, com seus *telegramas* bem humorados, não deixa nunca a bola do nosso encontro baixar.

e quem diminuiu a dor da estranheiridade que nunca senti nestes quatro anos foi a **d. irene**, que me acolheu com apego e com doçura em um amor próximo ao de mãe e também a **denise** que me acolheu em sua casa com todos os meus muxoxos e devaneios, dando-me sua paciência, sua cumplicidade e também livros, riso, cerveja e música. e meus tios-sogros, **chica** e **zé**, foram os pais que eu queria para mim. **marcio**, em longos e emails cheios de delírios, me deu todas as provas de amizade que tem maior cara de para todo o sempre. e tem a menina **lan** com sua beleza silenciosa; e *além-bem longe* encontrei meu *anjo ruivo* **marie**, que me deu a palavra em francês quando esta eram apenas balbucios; nosso *échange* é pleno de amor, admiração e generosidade. e a **dri-amada** me encheu de inspiração com seus silêncios assombrosos de artista; e lá também teve a **ana flor**, riso fácil, delírios mil e cumplicidade; e **mari flor** sempre tão disposta a me alimentar, dado meu pouco jeito com o alimento; e **christian**, que nada sabia de derrida, mas muito sabia de música e de delicadeza; e **daniel** que fez um esforço danado para proporcionar dias de riso e de vinho. e tudo isso tive com **carmi** e **makarios**: riso música vinho delicadeza papo cabeça denço lugar no mundo. se nada restasse deste tempo, se nenhuma linha tivesse sido lida ou escrita, esses encontros já teriam me dado muito.

e atravessando tudo isto tem o amado **chicozé** e nossas gargalhadas e nosso amor que nasceu junto com esta empreitada. tem também a presença amiga para sempre amiga da **mari**, com nossos sonhos e nosso querer-bem, testemunhando quase todos os meus alheamentos, quase todos os meus mergulhos.

*O que é vivo não comporta cálculo.*

Franz Kafka

## RESUMO

O *corpus* de Jacques Derrida é atravessado pelo que aqui chamamos de traços autobiográficos, que ganham forma em *lances* espalhados de maneiras diversas um pouco por toda parte. Esses *lances* produzem uma perturbação no gênero autobiográfico, tal como ele foi referendado pelos estudiosos que o instituíram. Denominamos essa perturbação de *logro* em dois sentidos: para especificar as diferenças da experiência derridiana no uso do autobiográfico que, por meio de hesitações e de ressalvas, aponta os *enganos* desse discurso e para enfatizar o que ele *alcança* ao inscrever-se a partir da enunciação do eu. A hipótese – sempre mais de uma – é a de que o seu discurso não prescinde do que ele nomeou de trabalho “na língua com a língua”, que retira em partes a exigência de uma busca de identidade que seria o próprio deste discurso. O corpo-a-corpo não é com as especificidades da vida e da obra, pois estas são colocadas de imediato como indissociáveis. O corpo que interfere no *corpus* expõe na cena o que normalmente é colocado fora-de-cena; isso explica as muitas passagens em que uma questão entra na outra que, por sua vez, reverbera outra e assim por diante. Sem requerer de maneira “exemplar” a abolição do discurso objetivo, a recusa é em falar a respeito de assuntos em um tom impessoal e de modo genérico. A noção de subjetividade é trespassada pela de acontecimento, sendo este relacionado à maneira como os textos se configuram como o que irrompe de maneira imprevista. Uma poética do segredo é cortejada, resultando em uma elaboração distinta do conceito de verdade engendrado pelo discurso filosófico. Seguindo de muito perto a “letra” de Derrida, tratamos desses pontos analisando alguns dos livros em que os lances autobiográficos surgem, ora de modo mais evidente, ora menos; especificamente, nos dois últimos capítulos tratamos de livros como *Voiles*, *Mémoires d’aveugle* e *Circonfissão*, sendo este considerado, geralmente, a autobiografia propriamente dita deste filósofo.

## RÉSUMÉ

Le *corpus* de Jacques Derrida est parcouru par ce que nous appelons ici « traits autobiographiques » qui prennent la forme de *jetées* éparpillées de diverses manières un peu partout. Ces jetées perturbent le genre autobiographique tel qu'il a été référencé par ses fondateurs. Nous caractérisons cette perturbation de *leurre* dans deux sens : pour préciser les différences de l'expérience derridienne dans l'usage autobiographique qui, par le biais d'hésitations et de restrictions, montre les *pièges* de ce discours et pour accentuer ce qu'il *atteint* en s'inscrivant à partir de l'énonciation du je. L'hypothèse – toujours plusieurs – est que le discours autobiographique ne peut se passer de ce que Derrida a appelé le travail « dans la langue avec la langue », qui retire en partie l'exigence de la recherche d'une identité à soi qui serait propre à ce discours. Le corps à corps n'est pas entre les spécificités de la vie et de l'œuvre, car celles-ci sont aussitôt considérées comme étant indissociables. Le corps qui intervient dans le *corpus* révèle dans la scène ce qui est normalement placé hors scène ; ce qui explique les nombreux passages où une question s'incruste dans une autre qui, à son tour, en reflète une autre et ainsi de suite. Sans exiger pour autant de manière "exemplaire" l'abolition du discours objectif, *parler-au-sujet-de*, d'un ton impersonnel, générique, est rejeté. La notion de subjectivité est percée par celle de l'événement, celui-ci étant lié à la manière dont les textes arrivent de manière imprévue. L'on courtise alors une poétique du secret, ce qui résulte en une élaboration distincte du concept de vérité engendré par le discours philosophique. Tout en suivant de près la « lettre » de Derrida, nous évoquons ces points en analysant quelques livres dans lesquels surgissent les jetées autobiographiques, de caractère plus ou moins évident ; dans les deux derniers chapitres particulièrement, nous traitons de livres tels que *Voiles*, *Mémoires d'aveugle* et *Circonfession*, ce dernier étant généralement considéré comme l'autobiographie proprement dite de ce philosophe.

## Lista de Figuras

Figura 1	Página de <i>La contre-allée</i> , de Catherine Malabou e Jacques Derrida	23
Figura 2	Imagens dos cadernos e de auto-retratos de Antonin Artaud	94
Figura 3	As colunas de <i>Glas</i>	113
Figura 4	Imagens das gravações de <i>D’ailleurs Derrida</i>	128
Figura 5	Capa de <i>Mémoires d’aveugle</i>	146
Figura 6	Página de <i>Voiles</i>	149
Figura 7	Os V de Savoir: cada palavra conta	168
Figura 8	Página de <i>Circonfissão</i> : “girar em torno” à margem	191
Figura 9	Página de <i>Circonfissão</i> . A pose não-pose do quadro vivo	216

## SUMÁRIO

<b>PREÂMBULO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – RUGAS DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA</b>	<b>32</b>
Dois exemplares da tradição	39
<i>i. A cena de nomeação de Santo Agostinho</i>	
<i>ii. A máquina de Rousseau</i>	46
Dois casos de crítica	53
<i>i. O pacto em jogo</i>	
<i>ii. A lei do gênero</i>	63
O lugar à margem do eu	69
A teoria encena a autobiografia	80
<b>CAPÍTULO II – LANCES DO LOGRO AUTOBIOGRÁFICO</b>	<b>92</b>
Lance 1: Um pouco por toda parte	103
Lance 2: Corpo e <i>corpus</i>	116
Lance 3: A imagem lança a assinatura ao outro	126
Aqui bem poderia ser mais um lance	141
<b>CAPÍTULO III – RUÍNAS DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA</b>	<b>143</b>
Ainda as ruínas	174
<b>CAPÍTULO IV – A CIRCUNVOLUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA</b>	<b>184</b>
«Uma língua toda crua»	200
«Não esqueçamos que uma confiança é sempre uma delação de si»	208
O «quadro vivo» do «cartão-postal»	214
<i>Etcetera</i>	<b>225</b>
<b>Referências</b>	<b>238</b>

## PREÂMBULO

Gostaria de começar por uma vírgula. Ou por algumas expressões entre aspas, em itálico. Ou por travessões, reticências. E não seria por uma questão de estilo, na tentativa de marcar o pertencimento da minha escrita já em contato com a escrita do outro, mas para marcar a hesitação própria da escrita. A hesitação, a perplexidade, a indecidibilidade deveriam ser enunciadas de imediato em toda escrita. Se não fosse difícil *fazer*<sup>1</sup> um estilo, dizer o que é um estilo, começaria por uma vírgula. Assim como, a exemplo de Antonin Artaud, terminarei com um etc., que fará ressoar também o etc. de Jacques Derrida ou mesmo o “viver é etc.”, de Guimarães Rosa. Se começasse com a vírgula, diriam que evidencio um estilo. Colocar em primeiro plano a questão do estilo seria um modo fácil de aproximar-me do *corpus* de Derrida. No entanto, talvez por isso, seria uma forma errônea.

O estilo é um dos veios nas discussões acerca deste autor, freqüentemente associado à sua *veia* autobiográfica. E também está no centro das preocupações que buscam orientar e determinar a autobiografia como gênero. Alguns críticos franceses (LEJEUNE, 1975, 2000; GENETTE, 2004; GUSDORF, 1991a, 1991b), dadas as diferenças, afirmam que uma narrativa, para cumprir seu destino de autobiografia, deve ser o mais isenta possível de estilo. Se o objetivo é contar uma vida, traçar um percurso, da maneira menos dúbia possível, mediante determinadas normas acordadas

---

<sup>1</sup> Salvo lapsos, em todo o corpo da tese, utilizam-se os itálicos, exceto quando presentes em alguma citação, quando se quer chamar a atenção para a particularidade do uso de determinada palavra, e entre aspas, as expressões que pertencem ao vocabulário de outros autores, geralmente de Derrida.

previamente, o estilo seria uma espécie de contaminação a ser evitada. À autobiografia, distinta do romance (a este, sim, o estilo é um imperativo), não cabe inventar, figurar, desviar. Desde a retórica, passando pelas escolas formalistas, estruturalistas, o estilo está do lado da invenção, da forma, do desvio; isto é, em sentido oposto à questão, ao fundo, à norma, geralmente associados ao gesto autobiográfico. O estilo é uma *aberração* tratada geralmente em termos binários, nos quais os últimos (questão, fundo, norma) passam pela idéia de verdade, enquanto os primeiros (invenção, forma, desvio) como que assinam sua pertença à ficção. Devido à autobiografia, nos seus primórdios, ter-se estabelecido como gênero incompatível com a ficcionalidade, em que o autor deveria “seriamente” assumir a veracidade do narrado em um gesto factual (cf. GENETTE, 2004), é de se prever que a exclusão do estilo seja uma das maneiras de afirmação do gênero *como tal*, o que não quer dizer que, imperativamente, as autobiografias sigam tal regra. Por um lado, não há o interesse em segui-las e, por outro, mesmo quando há o interesse, é impossível fazer a distinção. Vêm daí as diversas categorias: romance autobiográfico, autoficção, literatura íntima, confissões, memórias etc.. Seria preciso um estudo para averiguar o quanto cada um desses gêneros deve à questão do estilo, a sua *colocação* em maior ou menor grau. Quanto menor o grau, maior a impressão de pureza, de aproximação ao vivido como tal.

Contraditoriamente, a autobiografia, na língua de um filósofo, é vista como estilo, também como uma espécie de contaminação a ser evitada. O filósofo como aquele que deve discutir a verdade, a razão, deve fazer uso da linguagem neutra, objetiva. Ora, neste contexto, a autobiografia é a *aberração*, é aquilo que encena a invenção, a forma, o desvio; é a ficção. A autobiografia é o estilo, ou, dito mais apropriadamente, conjuga-se a certo tratamento dado à língua a partir de uma referencialidade não-referencial, sem força de prova, de verdade, colocando à prova a

idéia mesma de que o discurso da verdade, sobre a verdade, o discurso da filosofia, em suma, não possa ser contaminado pela invenção, pela forma, pelo desvio, pela criação.

O malogro da definição começa a aparecer diante desses deslocamentos. De um lado, nenhuma autobiografia é isenta de criação, de ficcionalização; as trocas recíprocas entre um gênero e outro rasuram as categorias, sobrando ao estudioso a dificuldade de estabelecê-las. De outro, o privilégio dado à objetividade no discurso filosófico não significa que esta seja a forma por excelência, que a neutralidade seja a posição acertada do corpo do filósofo – o corpo do filósofo é também, ou sobretudo, um corpo autobiográfico, sendo que nem o *corpo*, nem o *auto*, devem ser vistos como presenças em si, mas, sim, como traços que conferem ao texto uma assinatura.

Sendo assim, as discussões que se seguem passam também pelas questões políticas, institucionais que dizem respeito à questão da língua e ao modo como nos acostumamos a usá-la de acordo com o lugar que ocupamos. Pensando em um dos títulos de Derrida – *Du droit à la philosophie* –, podemos atentar para o fato de que a inserção da escrita de si em um discurso no qual esta não é esperada é uma reivindicação de direito não propriamente à filosofia, mas àquilo que esta deixou de fora para se constituir como tal. Trata-se não de uma reivindicação exemplar, que deva ser instituída, posta na instituição, mas uma das tantas maneiras de afirmar o discurso como “acontecimento singular”, em que se deve a cada vez “criar um modo de exposição apropriada” (DERRIDA, 2005a, p. 31). Isso não significa abdicar da objetividade ou duvidar desta simplesmente pela razão de ser *objetiva*.

Um dos propósitos deste trabalho é colocar em tensão estes dois sentidos de autobiografia: um constituído dentro dos estudos literários, em linhas de força bem demarcadas, em constante tensão com as questões de referencialidade e literariedade; e outro, não instituído, mas posto em contato com a língua do filósofo franco-argelino Jacques Derrida. Os escritos desse filósofo influenciaram bastante, nas últimas décadas,

os estudos literários, seja porque seus textos marcam uma “indecisão” entre o literário e o filosófico (embora seja um erro afirmar que há uma predileção pelo literário), seja porque muitos deles tratam de questões que dizem respeito diretamente ao literário.

Desenvolver a idéia de autobiografia no momento mesmo em que a realiza, ou aparenta realizar, é o “programa” de Derrida em *Circonfissão*, publicado em 1991, às margens de um livro sobre ele. Este é apenas o gesto mais evidente em uma obra toda ela marcada pelo autobiográfico (e isso não exclui dizer que muitas outras questões têm a mesma prioridade e propriedade). Desse modo, percorrer os traços autobiográficos nos textos de Derrida é tanto fazer um estudo sobre esse caráter específico de sua obra quanto especular sobre o funcionamento do gênero autobiográfico nos limites do sistema literário. Enquanto, neste, críticos buscam certa “pureza” através da crença de que “dizer a verdade” é próprio dos textos confessionais, íntimos, memorialistas, sendo o que os distinguiria da ficção; em Derrida, a busca é pelo que a impureza pode pôr em movimento, pelo que a textualidade pode fazer pelo texto.

Os “atos de escritura”, as “cenas performativas” deste autor põem à prova a impaciência pelo direto. A operação realizada não é privilegiar o indireto, pois isso significaria abolir a complexidade dos limites entre um gênero e outro, favorecendo um em detrimento do outro; pelo contrário, a intenção é mostrar que se pode jogar com a complexidade, ao invés de ignorá-la, fazendo do jogo um assunto sério. O jogo é o espaço do incalculável, aberto ao suplemento e avesso à totalização, ao fechamento. Nesse sentido, jogar com a autobiografia, representá-la e apresentá-la, é uma tentativa de retirar a essência dos discursos, seja filosófico, literário ou autobiográfico. A paciência é reivindicada como modo de leitura. No primeiro texto de *Du droit à la philosophie*, Derrida encena as perguntas – que ressoam sempre certo tom acusativo – que são feitas em razão de seu *estilo*:

Sempre existem aqueles impacientes *para ir – diretamente – ao – ponto – e – atingir – sem – atingir – de – frente – o – verdadeiro – conteúdo – dos – problemas – urgentes – e – graves – que – se – colocam – a – todos – etc.* Eles não tardarão em julgar lúdico, preciosista, formal, e mesmo fútil, uma análise que abre esse leque de significações e frases possíveis: “Por que esta lentidão e esta complacência? Por que as etapas *lingueiras*? Enfim, por que não se fala diretamente das questões sérias? Por que não ir direto ao ponto?” (1990a, p. 14) (itálicos do autor)<sup>2</sup>.

Trata-se de demonstrar que o volteio é também uma forma de aceder ao direto e não de que o direto não importa. O jogo – menosprezado por alguns – faz da interpretação, da leitura, uma ação ativa (criativa), forçando as esferas seja da objetividade, seja da subjetividade, uma vez que resiste à análise, à determinação que anteciparia como devem se passar as ações direcionadas ao outro. As “etapas *lingueiras*”, a “*lentidão*”, formalizadas aqui pelo uso dos traços e do itálico, embora promovam um julgamento desfavorável ao lúdico, uma espera impaciente, são uma maneira de sugerir que a imposição de uma “língua filosófica” – e o fato de ela estar diretamente relacionada à objetividade – é um engodo cuja história é preciso analisar. A paciência é a prova dos nove de todo acesso ao conhecimento; qualquer um disposto a ir ao encontro das “questões sérias” necessita tratar cada caso e abdicar da pressa de chegar sem nenhum obstáculo. A *língua* de Derrida faz lembrar essa questão que deveria ser elementar. Quando ela *roça* o registro autobiográfico traz consigo a idéia de jogo, uma vez que algumas das formas de presença dos volteios (do “girar em torno”)

---

<sup>2</sup> No texto em francês: « Certains sont toujours impatients *d'accéder – directement – aux – choses – mêmes – et – d'atteindre – sans – atteindre – tout – droit – le – vrai – contenu – des – problèmes – urgents – et – graves – qui – se – posent – à – tous – etc.* Ils ne manqueront donc pas de juger ludique, précieuse et formelle, voire futile, une analyse qui déploie cet éventail de significations et de phrases possibles: ‘Pourquoi cette lenteur et cette complaisance ? Pourquoi ces étapes *langagières* ? Pourquoi ne parle-t-on pas enfin directement des vraies questions? Pourquoi ne pas aller droit aux choses mêmes?’ ».

passam por cenas de confissões, de memórias, de agradecimentos ou pedidos de desculpas que testemunham certa performatividade idiomática<sup>3</sup>.

O *estilo* dos gêneros interessa pouco, mas, sim, forçar as suas fronteiras. O que constitui um conceito? E onde se encontra a fronteira? O que distingue um do outro? O que é a fronteira de um conceito? Por serem possíveis tantas questões em razão da presença do autobiográfico, o objetivo não é propriamente especificar o que é autobiografia (o que poderia pressupor uma nova reconfiguração desta que seria válida para todo e qualquer enunciado que privilegiasse a exposição do eu), mas demonstrar como esta se comporta no *corpus* de Jacques Derrida. É a este assunto que nos prendemos ao tratarmos das diferentes maneiras da enunciação do eu por este autor: quais as possibilidades abertas ao gênero autobiográfico quando em contato com a língua do filósofo? Se a enunciação é tanto teórica quanto autobiográfica, é teórica e autobiográfica, abrindo o leque das “significações e frases possíveis”, pode-se extrapolar o próprio gênero? A experiência filosófica deste autor interdita de antemão que pensemos em um uso do registro autobiográfico que não seja atravessado por muitas outras discussões. Retomemos um pouco para localizar melhor o ter-lugar derridiano.

A obra do filósofo franco-argelino é geralmente conhecida pela palavra “desconstrução”; termo de difícil definição que, de certo modo, teve uma sobrevida à revelia de seu criador. Não foram poucos os equívocos e mal-entendidos gerados pelo sentido de negatividade dado, inicialmente, à palavra, mas logo estendido ao modo peculiar de leitura desenvolvido por Derrida (cf. SISCAR, 2003). Qualquer que seja o sistema formado em torno de uma idéia, ele acaba por agregar outros sentidos não

---

<sup>3</sup> Derrida chama de idiomático uma propriedade relacionada à língua, à maneira de usar o idioma, sem que, no entanto, se confunda com estilo. É um “cruzamento de singularidades”, presente no corpo. Tem relação com a invenção de uma língua, com o sonho de apropriação de uma “nova” língua presente na “velha”. Assim sendo, seria uma propriedade de que não nos apropriamos totalmente, mas que nos pertence quando do trabalho com a língua.

previstos no início, mesmo que se afirme tratar não de um sistema, e sim de “uma espécie de dispositivo estratégico aberto sobre seu próprio abismo, um conjunto não fechado, não finito e não totalmente formalizável de regras de leitura, de interpretação, de escrita” (DERRIDA, 1990a, p. 446)<sup>4</sup>. Como não foi possível barrar esses sentidos – e continua não sendo –, o trabalho deste autor, como que batizado pela controversa palavra, não cessou de afirmar a positividade do seu gesto.

A palavra, guardando relação com os termos “Destruktion” ou “Abbau”, do filósofo alemão Martin Heidegger, foi introduzida em *Gramatologia*. A partir daí reaparece muitas outras vezes, mas quase sempre entre aspas, ou pluralizada, “desconstruções”, na tentativa de inverter o sentido único que denota devido à relação com o seu significado corrente. Neste, assim como nos outros primeiros livros, essa palavra se relaciona com o conjunto de leituras críticas que desenvolviam um diálogo tenso e fértil com o que então se agrupava pelo nome de estruturalismo. Como afirma Derrida (1987b, t. 2, p. 11), “Desconstruir era também um gesto estruturalista, em todo caso, um gesto que assumia uma certa necessidade da problemática estruturalista, mas era também um gesto anti-estruturalista – e seu destino se deve, por um lado, a esse equívoco”<sup>5</sup>. Nessa dupla relação, sobressaía-se a crítica à *estrutura*, sobretudo porque era uma leitura que buscava demonstrar como essas estruturas tinham sido colocadas insistentemente como forma exemplar de análise. Se o horizonte imediato era o estruturalismo, a crítica dirigia-se a muitas outras questões (inicialmente, postas sob os termos generalizantes de logocentrismo e fonocentrismo), mas logo se pôde perceber, por aqueles que continuaram a ler ou por aqueles que leram posteriormente tanto os primeiros livros como os subseqüentes, como é o meu caso, que os textos tratavam de

---

<sup>4</sup> No texto em francês: « ... une sorte de dispositif stratégique ouvert, sur son propre abîme, un ensemble non clos, non clôturable et non totalement formalisable des règles de lecture, d'interprétation, d'écriture ».

<sup>5</sup> No texto em francês: « Déconstruire, c'était aussi un geste structuraliste, en tout cas un geste qui assumait une certaine nécessité de la problématique structuraliste. Mais c'était aussi un geste anti-structuraliste – et sa fortune tient pour une part à cette équivoque ».

uma outra enorme gama de interesses que não remetia aos “ismos” que a teoria estava acostumada a manejar, embora, sobretudo por causa de estudos desenvolvidos nos Estados Unidos, deu-se a essa gama diversa de interesses o nome de pós-estruturalismo.

A *mise en abîme* efetuada por Derrida não se desprega do gesto inicial *desconstrutor*, no sentido de que a sua obra, em extensão espantosamente volumosa, desenvolvida durante mais de 40 anos, não funciona como uma forma de reconsideração de problemáticas propostas por ele, mas, sim, como colocações ao mesmo tempo novas e já previstas pelos operadores de leitura, ou “indecidíveis”, termo proposto por ele na tentativa de afastar-se do fechamento do “conceito”. Vêm daí duas impossibilidades: a de tratar de todo o seu *corpus* que faça menção ao autobiográfico, qualquer que seja a forma discursiva, e a de escolher um único livro dentre o *corpus*. Veremos que a solução encontrada não resolve os problemas que porventura surgiriam se tivéssemos escolhido o primeiro ou o segundo caminho.

De modo geral, o fio condutor destes trabalhos passa pela atenção dada ao escrito, ou à escritura, tradução proposta em *Gramatologia* para o vocábulo *écriture*, que em francês significa geralmente escrita<sup>6</sup>. Esse tratamento dado ao texto, do qual o gesto autobiográfico é apenas um dos modos, guarda como que uma hesitação entre o que é da ordem da escrita e o que é da ordem da voz. O que parece contraditório vindo daquele que ao investigar os passos do lingüista Ferdinand de Saussure denunciou o privilégio dado à voz, à presença em si, é uma das comprovações de que o movimento não tinha a intenção de, ao mostrar o “privilégio”, colocar o seu contrário no lugar. A “hesitação” encenada na escrita, que por vezes parece emprestada do discurso oral, suspendendo a neutralidade e a objetividade, reorienta aquilo que entendemos por texto.

---

<sup>6</sup> Nascimento (1999) opta pelo termo “escrita” que corresponderia em português ao sentido francês, alertando que, embora “escritura” seja rico em conotações, exclui a problemática da dificuldade da tradução posta como fundamental na terminologia de Derrida.

Ao pôr em movimento termos como traço, *différance* (com sua alteração vocálica surda), hímen, resto, tímpano, colocam-se em estado de alerta os sentidos da escrita.

Talvez fosse o caso simplesmente de nomear esta tese de “Derrida e autobiografia” ou “Desconstrução e autobiografia”. Assim, ressaltaríamos desde logo a disposição da desconstrução de se impor à tarefa de perguntar como um “e” pode transformar tanto o que vem antes como o que vem depois de um “e”. Derrida (2005c, p. 16) afirma que esta talvez seja a tarefa mais constante da desconstrução: “o que quer e o que não quer dizer, o que faz e não faz um *e*”. Por isso, um título envolto pelo “e”, para-além da fácil identificação e catalogação, explicitaria a dificuldade de definir tanto uma quanto outra, pois apenas aparentemente o “e” mantém a identidade de cada palavra. Na verdade, modifica uma e outra, marcando as diferenças, uma vez que as palavras ganham novos sentidos quando um “e” se interpõe entre elas:

... a desconstrução introduz um “e” de associação e dissociação no seio de cada coisa, ela reconhece de início a divisão de si no interior de cada conceito. E todo seu “trabalho” se situa nesta junção ou nesta dis-junção: há escrita e escrita, invenção e invenção, dom e dom, hospitalidade e hospitalidade, perdão e perdão (DERRIDA, 2005c, p. 9)<sup>7</sup>.

E eu acrescentaria que há autobiografia *e* autobiografia; não que a condição seja dar continuidade ao discurso, mas tal acréscimo explicita a própria condição da tese. Se não houvesse no conjunto de textos assinados Derrida a injunção, junção, disjunção no “e” de autobiografia e autobiografia, não existiria a tese. Tratar desse traço aparentemente à mostra, mas que se esconde em um infindável conjunto de textos, tem como hipótese que, na sua obra, a autobiografia se coloca de maneira outra da narrativa autobiográfica propriamente dita, engendrando discussões que dizem respeito ao modo

---

<sup>7</sup> No texto em francês: « ... la déconstruction introduit un ‘et’ d’association et de dissociation au coeur même de chaque chose, elle reconnaît plutôt cette division de soi au-dedans de chaque concept. Et tout son ‘travail’ se situe à cette jointure ou à cette dis-jointure: il y a écriture et écriture, invention et invention, don et don, hospitalité et hospitalité, pardon et pardon ».

como tratamos os textos. O “e” que tiraria a identidade da palavra autobiografia torna-se assim a razão da existência da tese.

Tocamos aqui na questão do método, visto que a desconstrução não se constitui como tal senão com um “e” que lhe acompanha. Não existe uma delimitação conceitual da palavra desconstrução. Ela só ganha sentido no conjunto de textos – que são leituras – que discutem outras questões que não a desconstrução em si. No entanto, isso não lhe retira o estatuto da “solidão” da qual Derrida fala permanentemente (1992, 2005c). É talvez pela condição de não existir sem o outro, naquilo que há de mais irreduzível, que se geram os conflitos.

Na inscrição da sua obra, Derrida já nos impõe uma ameaça e ao mesmo tempo um dom: é preciso ter tempo, é preciso dar tempo, e, por outro lado, nunca dará tempo; jamais será possível encontrar um centro organizador. O corpo da obra constitui-se de mais de 70 livros que se disseminam, se auto-referenciam e se auto-justificam. Ao nos colocarmos diante desse entrançamento, vemo-nos também na obrigação de ler o que os *textos leram*. É, pois, uma tarefa impossível rastrear *todas* as referências a respeito da autobiografia. O que nos resta é tratá-la a partir dos aspectos que nos interessam, advindos da própria obra.

Tendo-se abolido o uso da vírgula para o início do preâmbulo, outra forma imaginada para iniciar seria fazer um inventário das citações acerca da autobiografia (caminho através de itinerários – possibilidades de escrever uma tese – que foram abandonados por uma ou outra razão). Um capítulo apenas com citações acerca da autobiografia forneceria, de antemão, os argumentos válidos para a existência de um trabalho sobre o assunto. A economia seria evidente, estaria à vista de qualquer leitor, como se eu estivesse a dizer, de um só golpe, que o segredo da autobiografia neste autor é um fio que escorre por toda parte, em toda parte, de toda parte. E, indo mais além, que o segredo da autobiografia escorre em todo e qualquer texto, não apenas nos de Derrida.

Se existe uma tese neste filósofo, é esta. Porém, por ser justamente um segredo, para manter o estatuto de segredo, não se revela jamais, embora, estranhamente, para que exista segredo, deve-se “ouvir falar” que existe segredo. Podendo estar para além do dizer, o segredo contradiz o sentido de verdade como revelação. Pode existir uma verdade que permanece em segredo, em vias de ser proferida, sempre em vias de... É o que discutiremos no terceiro capítulo. A autobiografia não se fixa como lugar de dizer a verdade, mas de insinuar o segredo, de ouvir-falar sobre o segredo. Algo muito próximo se passa com a citação nos textos de Derrida. É preciso que uma citação esteja evidente, colocada entre aspas e indicada a referência? Não em Derrida. Nele, é difícil especificar exatamente o que é e o que não é citação; há uma indecidibilidade que é da ordem de como os textos são lidos por ele. Escrever muito próximo da literalidade da língua do outro é, por um gesto arriscado, uma das formas de marcar sua assinatura.

Fazer um inventário de citações também se configuraria em uma tentativa de diálogo direto com este filósofo. Esse tipo de diálogo não é estranho a sua vasta bibliografia. Muitos dos seus livros são compostos por diálogos, seja pela via da simulação, seja pela colaboração com outros autores. As cenas autobiográficas mais nítidas no seu *corpus* advêm dessa segunda categoria. Um dos exemplos é *Voiles*. Na reunião dos dois textos que compõem o volume, escrito por Derrida e pela escritora Hélène Cixous, as questões do gênero são tanto as similaridades e diferenças do feminino-masculino quanto o que desenrola a linguagem do segredo – a todo o momento velado, a todo o momento desvelado – em gestos de memórias e de confissões. É o que veremos também no terceiro capítulo.

As cenas autobiográficas também estão presentes em livros especificamente dirigidos a outros, nos quais geralmente se pode ouvir a voz do outro em toda a sua tessitura, explicitando o que falávamos ainda a pouco da proximidade com a língua do outro. *Mémoires. Pour Paul de Man* e *Adieu. A Emmanuel Lévinas* são textos de

amizade, de luto, sobre a amizade, sobre o luto, que abrigam não apenas *homenagens* aos autores, mas também idéias que estão ou ainda serão tratadas em outros livros. Os escritos confessionais que tratam ao mesmo tempo da obra dos autores e da de Derrida, no momento do luto, põem a seco a face tanatobiográfica da auto-biografia. Esses textos tratam de acontecimentos que se tecem a partir da vida (como a morte dos amigos, por exemplo); e assim ficamos sabendo não por um “a-fora” do livro, e sim pelas marcas do discurso (“Perdoem-me por deixar falar aqui minha memória, prometo a vocês não abusar” DERRIDA, 1988a, p. 31)<sup>8</sup>, o que tira o caráter de uma constituição teórica alheia ao presente, ao que se passa ao redor.

Eu inventaria, portanto, mais um diálogo. Com o uso das citações no primeiro capítulo, estaria realizando o inverso do programa proposto pelo escritor inglês Geoffrey Bennington. Em *Jacques Derrida*, no seu texto *Derridabase*, justamente acima de *Circonfissão*, esse autor não o cita jamais. Como afirma: era só a certeza que tinha ao aceitar a proposição de escrever um livro sobre Derrida para a coleção *Les contemporains*: a de não citá-lo em momento algum. Em *resposta*, Derrida escreve *Circonfissão*, marcado, nas suas 59 perífrases, pelo signo da mãe “morrente” – prestes a morrer, tratando das lágrimas de um luto vivenciado, das vísceras expostas, do sangue, da veia, inevitavelmente da morte e da escrita como o que está à “espera sem espera” da morte. No quarto capítulo, veremos que o livro é uma destinação àquele que escreve acima dele, não se distanciando da forma do diálogo, mas infiltrando elementos desconhecidos a essa forma. Considerado o livro autobiográfico por excelência, todo o capítulo é dedicado a ele e as suas questões.

Por outro lado, meu propósito de um capítulo de citações estaria muito próximo da proposta do livro *La contre-allée*, assinado pela filósofa francesa Catherine Malabou e por Jacques Derrida, e onde a cena autobiográfica é explícita desde o primeiro

---

<sup>8</sup> No texto em francês: « Pardonnez-moi de laisser parler ici ma mémoire, je vous promets de n'en point abuser ».

instante. Neste livro, que também faz parte de uma coleção (*Voyager avec...*), a autora escolhe e comenta textos do autor citando-o longamente. Os comentários de Malabou estão em itálico e as citações dos textos de Derrida em caracteres normais, quando normalmente se faz o contrário (figura 1). No livro, Derrida não disserta. Escreve cartas a Malabou. A “conversa séria” passa pelo jogo das cartas enviadas e também pelo jogo da amarelinha proposto pela autora<sup>9</sup>. Como se tivesse com um mapa na mão, o leitor pode ler os capítulos na ordem aleatória em que estão colocados ou, se preferir, pode se “deixar guiar” pelo itinerário proposto. O leitor pode ir à deriva ao mesmo tempo que a deriva como tema é colocada em xeque pelo envio das cartas, nas quais Derrida diz que sempre desconfiou da palavra “deriva”. Do início ao fim são cenas autobiográficas o que vemos.

Em que momento o autor assina um texto? Qual o limite da intertextualidade, da intersecção de um texto em outro? O que se passa entre a assinatura e a contra-assinatura? Essas questões são encenadas no livro; e quando digo *encenadas*, ao invés de *discutidas*, explico que não se trata de uma discussão teórica, do desenvolvimento de discussões pela via “direta”; estamos justamente no terreno das “etapas languageiras”. Poderia Malabou assinar como autora do texto, uma vez que apenas organiza as citações de Derrida? E ele poderia assinar o texto como autor quando, além de suas citações, constam no livro apenas cartas que envia a Malabou?

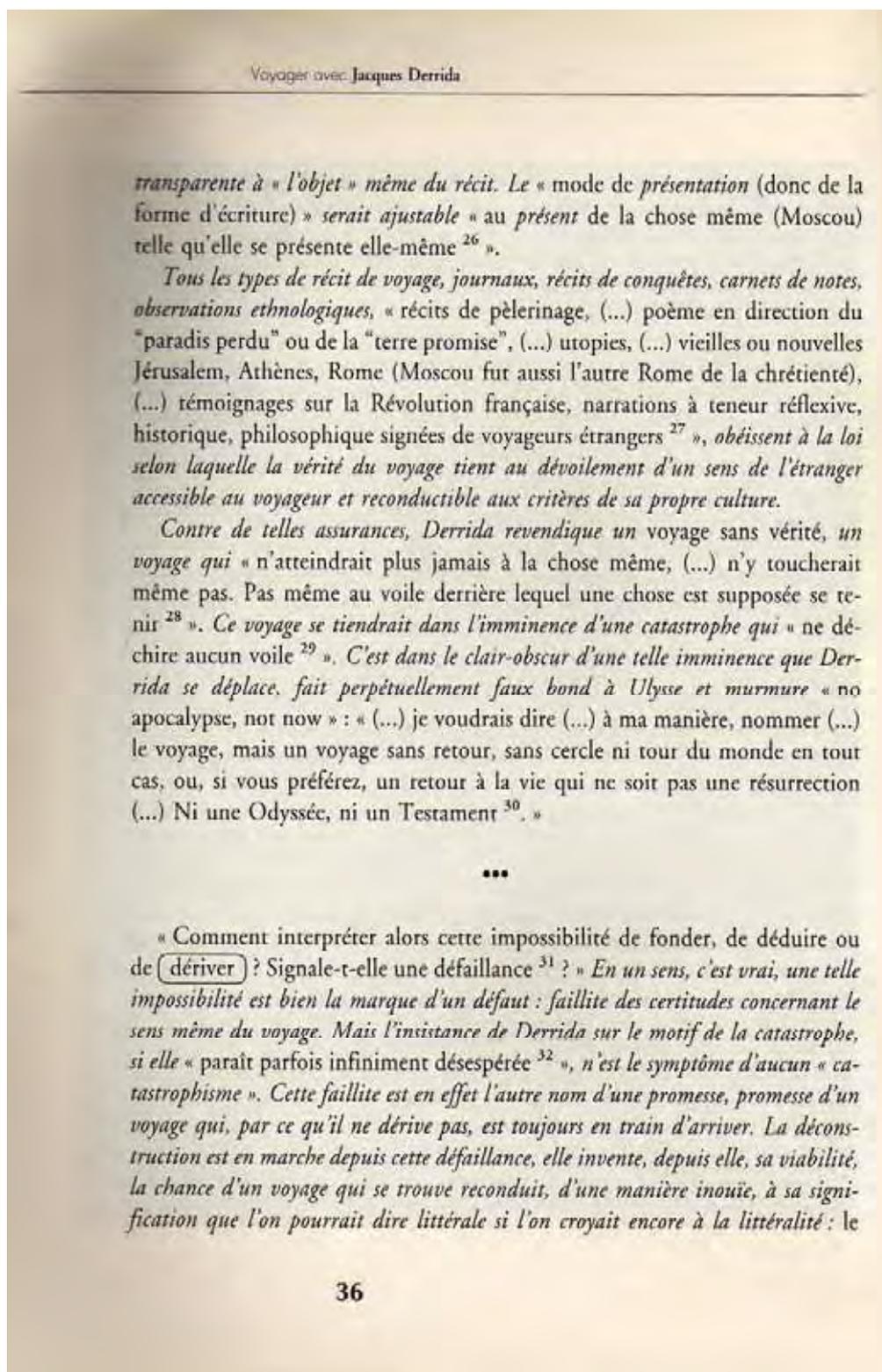
O texto em contato com o outro afirma uma dupla face da assinatura que não é estranha ao trabalho de Derrida e passa pelas questões da língua, do idioma, do que ele chamou de idiomático (e no qual o gesto autobiográfico se infiltra também). A lei da constituição da assinatura não é instaurada por um *outro* exterior ao texto, e sim em contato, em atrito, com o outro.

---

<sup>9</sup> A autora propõe uma leitura aleatória, como no livro *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortazar.

Figura 1

Página de *La contre-allée*, de Catherine Malabou e Jacques Derrida: o entrançamento dos textos com a circunferência em deriva.



A assinatura vem de si, deslocando sem cessar a assinatura do outro na sua constituição e de tal maneira que a singularidade é reportada pelo acontecimento. A diferença é ao mesmo tempo marcada e alterada pela singularidade do outro que, no entanto, também é alterada pelo acontecimento da contra-assinatura. Como a assinatura é marcada por um acontecimento, *a priori*, inesperado, imprevisível, confirmar a assinatura do outro é reafirmar também a sua, em um movimento que não é linear, que não ocorre uma única vez e de uma única maneira. Na leitura dos livros, as diferentes colocações de um mesmo assunto não se revertem em um sentido único, não dão identidade à obra, pois essa identidade é perturbada o tempo todo pela relação com o outro. Se a obra se faz em relação com o outro, como afirma Derrida ressoando nitidamente Emmanuel Lévinas, não significa que este outro seja determinado; ele é da ordem do incalculável, não podendo ser previsto antecipadamente.

A inscrição do autobiográfico passa por esse movimento. A identidade afirmada pela assinatura advém da tensão estabelecida com a “singularidade”, o “idioma”, o “apelo” da assinatura do outro; e é um movimento incessante, que acontece sempre, mas a cada vez e de maneira diferente. Derrida afirma, em *L'Oreille de l'Autre*, que, quanto à assinatura (no caso, a de Nietzsche), não se trata apenas de “recebê-la”, mas também de “produzi-la”, pois a assinatura está à espera do próprio acontecimento, e o acontecimento é confiado ao outro: “a assinatura não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto” (1982, p. 72)<sup>10</sup>. Essa “operação” é tanto tratar o texto do outro quanto acontecimento como “confirmar” sua assinatura no próprio texto. Quando Derrida escreve, por exemplo, as memórias, em memória, de Paul de Man, é também uma luta contra a morte presente desde sempre no

---

<sup>10</sup> No texto em francês: « la signature ce n'est pas simplement un mot, ou un nom propre au bas d'un texte, c'est l'ensemble de l'opération, l'ensemble du texte, l'ensemble de l'interprétation active qui a laissé une trace ou un reste ».

nome próprio; é pelo fato de este sobreviver à morte daquele que escreve que assinar o texto não é apenas confirmar o nome próprio; de certo modo é lutar contra a desapropriação que o texto lhe confere (cf. 1982; 1988b).

Um capítulo de citações, assim como o gesto de Malabou, em *La Contre-Allée*, seria uma dupla assinatura, ou uma contra-assinatura na assinatura de Derrida. Vejamos: as citações de Derrida presentes no livro não estavam, em sua origem, distribuídas da maneira escolhida pela autora. Ela também comenta os trechos, fazendo circunferências em torno das palavras que provêm de “*deriva*”. Devido ao cruzamento das duas assinaturas, o livro, tal como disposto, daquele modo e não de outro, e apenas ali, é já um outro acontecimento, uma outra cena. Malabou deve assiná-lo porque seleciona, organiza e comenta as diversas citações do filósofo que, antes, estavam apenas espalhadas em outros livros; ele deve assiná-lo porque suas cartas compõem o volume, além das suas inúmeras citações em um livro que trata da sua concepção de viagem. Uma estranha cena de constituição da assinatura é formada. E é assim em cada livro. O que há de mais contínuo nas diversas concepções de assinatura é o fato de esta só ser possível se levarmos em conta cada assinatura; ou seja, cada novo texto. Se observássemos outro livro que dramatiza esse movimento como, por exemplo, *Signéponge*, tudo seria de outra forma. Foge-se de qualquer sistematização. São muitas as maneiras de tratar uma mesma questão.

Derrida inicia *L'autre cap* apontando os riscos da sistematização que pode estar presente mesmo em círculos não visivelmente midiáticos. A sistematização pode estar, inclusive, nos rituais ditos acadêmicos: “Um colóquio sempre se encarrega de esquecer o risco que corre: o de ser somente um dos espetáculos onde, em boa companhia, justapomos discursos ou dissertações sobre um assunto geral...” (1991a, p. 11)<sup>11</sup>. Ele

---

<sup>11</sup> No texto em francês: « Un colloque s’emploie toujours à oublier le risque couru: d’être seulement l’un de ces spectacles à l’occasion desquels, en bonne compagnie, on juxtapose des discours ou des dissertations sur un sujet général ...».

aponta o risco como tentativa de escapar dele, não mediante o faz-de-conta que o risco não existe, mas justamente pela alusão à sua possibilidade. O risco é de ceder ao ritual, às regras do ritual; espécie de representação em que cada um sabe o papel a ser desempenhado. O sentido eclesiástico, registrado no dicionário, de colóquio é, de fato, “conversação ou debate entre duas ou mais pessoas com o fim de se discutir uma questão de doutrina, sobretudo religiosa, tendente a lançar luz sobre uma dúvida, conciliar seguidores de opiniões diversas etc.” (cf. Dicionário Houaiss). O que Derrida faz, em *L'autre cap*, texto de um colóquio, é uma espécie de quebra de protocolo, estabelecendo-o não como local de “conciliar seguidores de opiniões diversas”, mas de discutir opiniões conflitantes. Ainda em *L'autre cap*, ele “insiste” sobre o corpo para lembrar que não existe identidade, que não se pode proferir “eu” ou “nós” sem que haja uma diferença a si. O ato de “confiar” suas “memórias”, “sentimentos”, “confissões”, “revelações” que partem do seu corpo e atravessam o acento da sua voz é uma maneira de se identificar *com* o outro, *como* o outro, *para* o outro. Fica evidente que escrever na forma autobiográfica não tem a ver com apelo narcisista ou com constituição de identidade.

A injunção do “e” na desconstrução, que abriga, entre outros, a contenda autobiográfica; a impossibilidade de deter-se seja em um livro seja em todo o *corpus* derridiano; o diálogo entretecido ou simulado com outros autores na feitura do corpo *heterotanatobiográfico*; o arriscado ensejo de fugir das demandas da sistematização são aspectos, são pontos em Derrida que situam os objetivos e as hipóteses deste trabalho, embora deva ser permitido confessar que estes ganham corpo não no momento em que são formulados, mas no momento em que passam a existir como *corpo*. Uma tese muda desde o momento em que é concebida; isto é, quando existe como projeto, como promessa, até ao momento em que, devido à necessidade da impressão, ela deve ser encerrada. Se, inicialmente, temos uma tese, é justamente quando esta se perde que a

temos de fato, materialmente, corporalmente. É a perda que permite a existência da tese. Pois quando esta chega, acontece, já é outra tese, outras teses percorrem os capítulos, as partes, o corpo da tese *principal*. Daí não haver uma relação de origem, de princípio que conduz a escrita; a origem se perde na experiência do percurso. São já sentidos diferentes! Por isso, o que imaginamos na origem da escrita é diferente do que posteriormente vemos como escrita.

O que nos leva, inicialmente, a um autor? Dentre tantos que o currículo universitário e a própria experiência de leitor nos apresenta, o que nos faz escolher no momento em que se pede, exige-se, uma escolha? Qual nome dar a uma decisão que, vista depois, parece-nos tão prosaica? Qualquer que seja, é sempre um nome comum; trata-se sempre de predicados que imperativamente devem ser deixados de lado em nome de uma suposta ou exigida fidelidade às leis acadêmicas da escrita. Confesso que me deixei levar pelo jogo estéril do “gosto/não gosto” a que alude Roland Barthes. Em um texto sobre memória e confissão, deve-se ter a permissão, deve-se arriscar a permissão da confissão, ao menos no *preâmbulo*. Uma vez que o risco se infiltra em qualquer pequena alteração do ritual, cito este autor tendo em mente a proposição derridiana de que citar nunca é um ato inocente. Citá-lo aqui não é como citar qualquer outro que tivesse pensamento semelhante. Barthes – e seus biografemas – é a parte por fazer, que sempre restará por fazer neste trabalho. Inicialmente, a idéia era situar tanto o *corpus* autobiográfico de Derrida como o de Barthes. Se este não aparece como sujeito, como assunto, as leituras que eu fiz de sua obra desde que iniciei minha vida acadêmica acabam por se fazerem presentes. Escolher um autor, um assunto, é ao mesmo tempo preterir outros sem abandoná-los totalmente. A rede de interesses é aproximativa.

A filiação, a herança, a autobiografia, a confissão, das quais me valho nesse instante, não são temas desconhecidos de Derrida. São, portanto, razões da minha escolha. Foram ele e os autores que lhe cercam quem me ofereceram a possibilidade da

vírgula, do capítulo de citações, embora sejam eles mesmos quem os tenham retirado de mim. Os cuidados que devem cercar qualquer trabalho de escrita me impedem de realizar gestos que poderiam ser analisados, na melhor das hipóteses, como falta de criatividade e, na pior, como repetição, plágio, apropriação de outros gestos, movimento de outros corpos. O impossível de tal escolha, a censura previamente articulada por mim, paradoxalmente, assinala a constituição de uma assinatura sem a qual não é possível nem mesmo começar a escrever.

De forma paradoxal, este também é o modo como Derrida inscreve a autobiografia. Sua assinatura antecede qualquer assunto, tendo por objetivo exceder as determinações teóricas, as certezas dos enunciados por meio de uma demanda afetiva advinda da leitura de textos e de *amigos*. Tal excedente configura-se mediante a cena da ficção em textos teóricos, jogando um contra o outro, um em favor do outro. Dito de outro modo, não se pode afirmar com segurança onde termina a vida e onde começa a obra. As premissas que permitem o traço autobiográfico estão colocadas desde os primeiros textos, porém, devido à insurgência do presente, este ganha mais visibilidade a partir dos anos 1980, ligando-se a circunstâncias bem determinadas. Como os temas engendram sempre mais de um tema, as cenas autobiográficas,

→ dentro de uma lei geral, (i) requisitam um questionamento às noções de verdade como desvelamento. Interroga-se não a verdade, mas, sim, os conceitos de verdade predominantes na filosofia, na teoria, em uma visada muito próxima da de Nietzsche, mas que a excede em favor de uma interpelação à identidade (neste caso, muito próxima às questões da judeidade); e (ii) realizam-se, sobretudo, através do tratamento dado à língua. O corpo-a-corpo, de fato, não é com a vida *versus* a obra, uma vez que estas já se colocam como indissociáveis, e sim com a língua na tentativa de levá-la às fronteiras que, neste caso, poderiam ser aquelas que dividem a teoria da ficção.

→ dentro de uma lei da autobiografia, (i) renunciam a qualquer concepção de uma autobiografia finita e determinada. Não existe, de fato, uma autobiografia em todo o *corpus* derridiano; existem cenas autobiográficas, lances confessionais, em um tom mais e menos elevado; e (ii) a subjetividade não se fecha sobre o sentido de subjetividade; ou melhor, não é nem mesmo pleiteada; a autobiografia é um acontecimento da língua que desmembra o auto pondo-o em contato com a heterotanobiografia, em um projeto de abertura incondicional ao outro.

Girando em torno dessas questões, e das que se agregam a elas, no primeiro capítulo, fazemos, de certo modo, o que dissemos que não faríamos: especificamos o que se entende por autobiografia. Se o fazemos não é por meio de um panorama, de um *corpus* exemplar, embora tratemos de autores como Santo Agostinho, Jean-Jacques Rousseau, Philippe Lejeune; *personagens* que constituem nosso imaginário acerca do assunto, seja no campo *literário*, seja no *teórico*. De fato, a intenção é discutir sobre o que incomoda Derrida dentro do que ele chama de “lei do gênero”.

Este primeiro capítulo aponta uma espécie de “calcanhar de Aquiles” que atravessa toda a tese: escrever sobre Derrida, delimitando a questão autobiográfica, não basta como *delimitação*. São tantos os assuntos a serem tratados, são tantos os caminhos que poderiam ser seguidos, que o risco, sempre mais de um, é generalizar o que não é da ordem do generalizável. No segundo capítulo, tento lograr a generalização mediante lances do “logro autobiográfico”. Essa expressão, utilizada por ele, adquire dois sentidos: um que explica como ele consegue escrever *autobiograficamente* um pouco por toda parte e um outro que trapaceia os sentidos da autobiografia, expondo uma série de aporias desse discurso. Trata-se de especificar que, ao se valer do registro autobiográfico, o autor expõe os seus impasses. Ao mesmo tempo aceitando e problematizando a assertiva de que há um entrançamento do autobiográfico em todo o

seu *corpus*, analisamos a questão específica de que o traço autobiográfico da maneira como colocada por ele complica o “regime” do autobiográfico.

No terceiro capítulo, devido à problemática da “verdade” atravessar toda a cena autobiográfica neste filósofo, perscrutamos o segredo *tal como* ele é posto por Derrida. Seguimos essa questão através de livros que encenam uma retórica do velamento e do desvelamento. Especificamente *Mémoires d’aveugle* e *Voiles*, mas também *O cartão-postal*, *Paixões* e *O monolinguismo do outro*. Para adentrarmos nestas veredas advindas do espaço bíblico, mas também psicanalítico, veremos como a retórica do “véu” passa pela problemática da noção de verdade.

No quarto capítulo, retomamos a hipótese de que se “perturba” a lei geral da autobiografia, mas agora, depois de apreendidas, no capítulo anterior, as idéias de segredo, traço, ruína, observaremos como elas atingem a *autobiografia propriamente dita* de Jacques Derrida, que é *Circonfissão*. Retomamos a gênese do livro para averiguar em que sentido a sua configuração deve-se às circunstâncias e, ao mesmo tempo, já está predita nos livros anteriores, embora se sustente por um discurso que o apresenta como um “acontecimento”. Desse modo, chega-se a uma estranha aporia: *Circonfissão* é e não é uma autobiografia, pertence e não pertence ao gênero; e isso se deve, em grande parte, à *mise en abîme* citacional da qual o livro é composto.

A estratégia em relação a todas essas questões foi a de seguir de muito perto a “letra” de Derrida. Sabendo que corria o risco de fazer uma tese explicativa, embora não creia que tenha sido o caso, ou tão-somente o caso, optei por especificar o que, para mim, é uma experiência distinta da questão autobiográfica, tentando mostrar no que consiste essa distinção. Se assim o fiz foi por desacreditar desde o princípio em contrapalavras que ligam a autobiografia a um gesto meramente narcísico e/ou de busca de identidade. De certo modo, o que fiz se relaciona à minha descrença em generalizações que parecem ditar que existe uma ordem do presente que diagnostica

uma desordem irreversível. Deliberadamente, escolhi tratar de um “caso particular” que se nega, em qualquer que seja o contexto, a ser “exemplar”, que busca dar a cada questão uma atenção que não passa pelas regras da generalidade. O que faço, então, não serve de exemplo. É um exercício meramente especulativo. É sobre o exército de um homem só, como canta uma letra de música já antiga de uma banda pop. É sobre um *tal Derrida*, como diz seu amigo Jean-Luc Nancy.

Especular é uma palavra adequada para se referir aos traços autobiográficos, porque estes se manifestam em lances retórico-especulativos. Um *campo político* é traçado ao redor, pois a inscrição do autobiográfico não se separa das questões da língua *apropriada* à teoria, à filosofia. É uma maneira de se perguntar, sem necessariamente exigir ou dar uma resposta, o que seria dos filósofos – e da história da filosofia –, o que seria dos teóricos – e da história da teoria – se estes não tivessem se comportado, na maior parte do tempo, como se não tivessem uma vida, não existisse um corpo. No filme que lhe consagram Dick e Kofman, logo no início, Derrida aparece procurando as suas chaves, enquanto outras imagens surgem mostrando-o como um dos mais importantes e inventivos filósofos da contemporaneidade. Para além do jogo citacional que já tem início (como se ouvíssemos um eco do “eu esqueci meu guarda-chuva” nietzscheano), flagra-se de imediato o encadeamento, o entrançamento, a sobreposição do corpo e do *corpus*. Há sempre múltiplas demandas em gestos de memória, de testemunho, de confissão. Mas quais? É porque ainda não sei a resposta que inicio. Deveria começar, portanto, não com uma vírgula, e sim com um ponto de interrogação.

## RUGAS DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Que é que o homem no fundo sabe acerca de si mesmo? Sim, se ele conseguisse, ao menos uma vez, perceber-se completamente como se estivesse metido num expositor de vidro iluminado! (Nietzsche, 2005, p. 8-9).

O conceito de autobiografia ressoa para mim como “outra-biografia”. Não se trata de autocentramento: o eu é uma multidão (Hélène Cixous, 2002, p. 26).

A autobiografia está na moda. Até onde essa frase – de efeito, sobretudo – pode nos levar? Aonde ir com ela? Acompanhá-la na sua assertiva ou colocá-la entre parênteses? *A autobiografia está na moda* pode adquirir vários tons. E não devemos desconsiderar esses tons no momento de pensar as razões por que é tão fácil proferi-la sem ferir o que parece ser a ordem de um tempo específico – o nosso.

Se dita por Philippe Lejeune, o mais importante especialista francês no assunto, essa frase pode querer dizer apenas que quando ele começou, no início dos anos 1970, ainda não era assim. Ainda. É o que ele afirma em um dos seus textos. Assim, a sua vidência pode ser mais aclamada. A sua contribuição, ainda mais valiosa. Se dita por qualquer outro especialista nada afeito ao *gênero*, pode soar como zombaria; haveria aí o Narciso à espreita, a acusação da propensão narcisista que parece inerente a todo gesto autobiográfico. Quando se fala com sobressaltos a respeito da *onda* autobiográfica, quase sempre se pensa nesta como resultante da era da imagem que já tinha tomado conta dos derradeiros decênios do século passado e parece alastrar-se de vez neste início de milênio. Esquece-se oportunamente todo o lastro da história da autobiografia, que demonstra claramente que sempre houve uma propensão à exposição de si através de

escritos. A propagação seria como um daqueles vírus que pode estar alojado em alguns dos milhares de *blogs* da Internet que contribuem para a sensação de que a esfera do testemunho é mais que nunca pública, estando exposta à curiosidade de qualquer um que tenha a disposição de navegar nas suas ondas. E o que falar dos *reality shows*? O slogan que os sustenta é algo como “qualquer um pode dar uma espiadinha”, não importa o quanto seja desinteressante assistir a pessoas tentando fazer de conta que não ligam para o fato de até a ida ao banheiro ser filmada. O que prevalece é o leve entorpecimento propiciado pela sensação de que se trata de “pessoas comuns” vivendo histórias verdadeiras, e não propriamente de uma novela ou um programa de auditório, embora a estrutura montada se assemelhe aos dois. Visto assim, é muito fácil associar o dizer de si na era da imagem ao narcisismo. Na Internet, em agosto de 2007, surgiu o que rapidamente passou a ser chamado de “blogs de celebridades”, no portal na Internet da maior rede de comunicação do país<sup>1</sup>. O princípio é simples. Ao ser convidado, a personalidade ganha uma página na Internet, formando uma rede que segue a mesma lógica da maioria dos *blogs*, que é escrever sobre qualquer assunto cotidiano no formato de diário. Rapidamente, as revistas de grande circulação nacional (Veja, Folha de São Paulo, O Globo etc.) se mobilizaram para discutir a *novidade*, colocando geralmente a problemática do privado *versus* público, com questionamentos que iam desde as infrações gramaticais tão comuns nestes espaços até à discussão sobre a exposição íntima que esse tipo de texto parece deflagrar.

Se antes, como pensa Linda Anderson (2001), as autobiografias de celebridades ajudaram a desancar de vez o prestígio do gênero (que precisou, por exemplo, rever a questão da autoria, uma vez que as celebridades invariavelmente contratam escritores para escrevê-las), hoje os diários virtuais contribuem enormemente para a idéia de alastramento. Estes não são relatos autobiográficos propriamente ditos. São espécies de

---

<sup>1</sup> O chamado “bloglog”, criado pela Rede Globo de televisão e que conta com várias personalidades. O endereço é: <http://bloglog.globo.com/> Acessado em dezembro de 2007.

diários, mas, ao fazerem parte do grupo das “escritas de si”, compõem o quadro de generalização. Sempre houve essa confusão. Confissões e memórias geralmente são vistas como sinônimos de autobiografia. Autoficção e romance autobiográfico mantêm certo distanciamento, mas apenas em aspectos exteriores. A ênfase no desprestígio advindo do alastramento tem como fundo um viés comparativo com a história da autobiografia que privilegia o estudo de escritores célebres e também tem relação com o estado de coisas que permite tal alastramento. Não se trata de dar razão aos que participam de tal demanda de escrita mediante a adesão aos blogs nem àqueles que os discutem a partir de uma grande rede de generalidades, como se a escrita de diários virtuais fosse o sintoma de uma crise irrefreável da exploração do privado. Levando em conta o que diz o autor de *Auto-bio-graphie*, Georges Gusdorf (1991b, p. 229), a escrita de si requer uma dose de auto-estima para que o “eu” vire uma “personagem”, entretanto não é a exposição do privado que a rege, e sim o “desejo de não aceitar uma verdade” já colocada. Essa ressalva não impede que sejamos críticos em relação ao modo como se dá o alastramento, mas permite pensar que, não importa qual seja, a crítica deveria vir acompanhada de cuidado com as diferentes estratégias que coexistem no que tendemos a tratar como se fossem “comunidades”.

O modo como se discute hoje a respeito das *formas de confissão* não se distancia muito de como se discute a literatura contemporânea. Para alguns, há uma tendência à simulação da enunciação autobiográfica como ficcional, que, em linhas gerais, faz com que a literatura se encaminhe para a veia testemunhal. Embora traçar tendências seja sempre problemático, o crítico Italo Moriconi (2006, p. 161) afirma: “Eu diria que o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou

marqueteados como ‘romances’, ‘novelas’, ‘contos’<sup>2</sup>. No propalado esvaziamento do público leitor, seriam narrativas como estas, rompendo com a fronteira do ficcional e do confessional, que ainda despertariam algum interesse. Além disso, segundo Moriconi, o escritor deixou de ser recluso (mas será que algum dia o foi?) e passou a estar cada vez mais presente na mídia a tratar seja de seus livros, seja de assuntos afins.

Independentemente do que signifique “presença autobiográfica real”, afirmações desse tipo não estão isentas de certa acusação ou mesmo de certo lamento como se a literatura estivesse sendo invadida no seu lugar, no que lhe é próprio; busca-se uma pureza que, na verdade, nunca foi o próprio da literatura. É uma questão do tempo. E por sê-lo, é difícil saber até onde essa análise é justa e condizente com o que acontece, ou se algumas das conclusões a que chegamos deste estado de coisas fazem parte da dificuldade de avaliarmos o que é da ordem da contemporaneidade, daquilo que nos chega pela imediaticidade dos fatos. Devido à artificialidade com que as imagens na mídia são produzidas (que Derrida chama de *artefactualidade*), historicamente há uma reserva de desconfiança a ela (diga-se de passagem, há razões para isso!). Se a verdade sobre si é elogiada, a publicidade de si é condenada. Exemplarmente, as imagens da guerra do golfo, transmitidas com o selo do “ao vivo” e para todo o mundo, marcando definitivamente a internacionalização das notícias, talvez tenham sido o primeiro e mais impactante aviso de que seria preciso prudência na avaliação da imagem (paradoxalmente, foi a falta de prudência que produziu essa necessidade). Em outro contexto, Derrida (1996b, p. 13) alerta para o fato de que “a internacionalização aparente das fontes de informação se dá geralmente a partir de uma apropriação e de uma concentração dos capitais de informação e de difusão”<sup>3</sup>. O que nos parecia absolutamente real, foram, na verdade, imagens filtradas, interpretadas, passíveis de nos

---

<sup>2</sup> Devo estas informações à leitura de um texto de Márcio Renato Pinheiro da Silva. Agradeço a ele pela autorização em usá-las quase literalmente.

<sup>3</sup> No texto em francês: « ...l'internationalisation apparente des sources d'information se fait souvent à partir d'une appropriation et d'une concentration des capitaux d'information et de diffusion ».

fazer acreditar em versões, em determinados pontos de vista. As imagens mais do que nunca nos diziam não do poder de mostrar o real, mas, sim, da grande carga de interpretação que trespassa qualquer real, qualquer verdade.

Quanto à exposição de si na mídia, não se pode falar de inocência e, ao mesmo tempo, não se pode tirar daí a conclusão de uma degeneração, de um distanciamento da ética. Pode mesmo haver uma função reguladora das notícias quando as pessoas públicas têm espaço nos meios de comunicação, operando um dismantelamento nas relações de poder que governam as notícias; e isso desde questões mais complexas até aos fatos mais prosaicos. Por exemplo, nos “blogs das celebridades”, é comum haver desmentidos de notas veiculadas pela mídia que se ocupa das suas vidas. O que não quer dizer que os desmentidos tenham valor de verdade mais do que a notícia, mas o fato de haver uma contrapalavra em um tempo mais rápido e em um espaço midiático de igual força produz alterações significativas na veiculação das histórias, uma vez que tanto a informação quanto o desmentido ganham publicidade, criando um conflito de forças que questiona e põe em risco o que antes era unilateral na “artefactualidade” das notícias.

Se hoje temos a impressão de que o homem está nu, assim como o rei nu da fábula, e essa nudez é cultuada como uma intrusão desejada e fetichizada do privado, por outro lado novas formas de leitura devem ser inventadas para dar conta desse acontecimento. É provável que a construção de novas maneiras de se relacionar com o objeto fetichizado e fetichizante, recriando modos de percepção e recepção, seja mais produtivo do que a negação pura e simples. Os auto-retratos nus do pintor Egon Schiele, com seu falo ereto, expõem uma fragilidade difícil de contemplar. Diante deles, apenas um tolo pensaria em exibicionismo. Na maioria, os auto-retratos nada têm a ver com a facilidade exibicionista da auto-exposição. O pintor holandês Rembrandt fazia gravuras de seu rosto e pintava-o para estudar os movimentos da face; Van Gogh pintava a si

mesmo porque não tinha dinheiro para pagar modelos. Francis Bacon não falou de dinheiro, mas afirmou que pintava a si mesmo por falta de modelos; e disse mais de uma vez e de diferentes maneiras que detestava seu rosto. As suas imagens disformes não deixam de ter relação com a busca de Rembrandt, que era uma busca pela pintura. Existe nos seus gestos uma busca de saber-fazer, saber-dizer a impossibilidade da representação. O eu desnudo mostra não apenas o ser desnudo, mas reafirma qualquer coisa da indecidibilidade do consciente e do inconsciente, do gesto e da maquinalidade do gesto; da intenção e da supressão imediata da intencionalidade.

Ora, pode-se dizer, e com razão, que o estatuto do auto-retrato é diferente do da autobiografia. E que os exemplos, ávidos por se contraporem às análises vigentes, vêm de outra época, pertencendo a outro campo que não estes que parecem apresentar em poses espetaculares a decadência, a degenerescência a partir de uma única escolha: o culto ao amor de si, à escolha inequívoca do eu como objeto narcísico. No entanto, a falta mais grave impingida à escrita autobiográfica é a matéria-prima do auto-retrato: a exposição da face, a deliberada decisão de se auto-retratar para, em seguida, estar à mercê do outro, do olhar do outro. Não se trata, portanto, de negar o culto, a pose espetacular, o oportunismo, a condição de um tempo, mas, sim, de reivindicar o direito de reconhecer a diferença de cada gesto, de não nos entregarmos facilmente à generalização, de não apostarmos de imediato no que ainda é inconclusivo da *face* do nosso tempo. Tratar um objeto-fetichismo com velhas armas empunhadas contra ele é participar da sua fetichização, é colaborar para que sua condição permaneça irrevogável.

Os sentidos estremecem a cada vez que irrompe um acontecimento. E cada texto é um acontecimento. A literatura não parece ameaçada, mas tão-somente confrontada com outra ordem de valores. O fato de haver uma literatura cada vez mais autobiográfica não deveria ser motivo de pânico, mas chances de análises infinitas acerca da tentação de se dizer, de procurar sentidos no que escapa ao dizível: o eu.

Quem sou eu quando me digo? O que digo quando penso dizer eu? Como dizer eu? O eu tem quantas maneiras de se dizer? Estas deveriam ser perguntas a serem colocadas a cada vez que uma proposta de transcendência, de transparência do eu parece irromper.

A adesão à frase inicial deste capítulo (*a autobiografia está na moda*) põe um problema, uma vez que a moda molda o corpo, assim como molda determinadas maneiras de perceber um assunto. Se o retorno do sujeito propagado de diversos modos nos discursos, mediante uma veia autobiográfica, for colocado como um fenômeno da moda, resultante da facilidade cada vez maior da divulgação das imagens, é provável que mais uma vez se perca a chance de uma análise mais isenta de pré-julgamentos. Como afirma Derrida (1996b), devemos mais do que nunca pensar nosso tempo, porém sem esquecer que, para fazê-lo, é preciso uma análise quase infinita.

O que se segue é também uma forma de pensar a autobiografia como questão do nosso tempo sem perder de vista sua *infinitude*, a infinidade de possibilidades de abordá-la. Para tanto, a seleção das questões, neste primeiro momento, diz muito da proximidade com a discussão acerca da formação do gênero, da colocação do gênero nos estudos literários, e as suas implicações tanto para o que faz Derrida quando se utiliza da linguagem autobiográfica quanto, ao fazê-lo, nos leva a pensar acerca da especificidade de cada acontecimento textual. Isso significa pensar a “lei do gênero” a partir de duas faces: a que é delimitada pelo estudioso e a que, ao entrar em confronto com a delimitação, a transborda. Não se trata exatamente de dizer o que é autobiografia, mas de situar alguns dos seus impasses. Colocar essas questões, muitas vezes com o auxílio de Derrida, nos levará a perceber como a clausura no gênero é ao mesmo tempo uma necessidade e uma violência que se dão no *corpo* de qualquer escrita autobiográfica, tenha-se ou não a intenção de fazê-lo. Aliás, a intenção (do autor, do

leitor) é um dos problemas da lei do gênero<sup>4</sup>. Esses impasses se relacionam com o modo como lidamos com a teoria e traçamos seus campos delimitativos.

## Dois “exemplares” da tradição

### *i. A cena de nomeação de Santo Agostinho*

Quando Santo Agostinho começa a escrever as *Confissões*, em 397, sem saber, ele imprime nossas idéias acerca das escritas do eu. No entanto, a palavra *autobiografia*, segundo Anderson (2004, p. 7), surge apenas no início do século XIX, em 1809, com o poeta Robert Southey descrevendo o trabalho do poeta português Francisco Vieira, embora haja registros anteriores de usos superficiais. O Dicionário Houaiss marca sua aparição somente em 1841. E o *Petit Robert* em 1836. Divergências à parte, o fato é que cercar essa palavra é se colocar em posição de inquietude; seu lugar não é preciso; menos ainda, reconhecido o lugar, possa se dizer do seu prestígio.

Qualquer discussão sobre a autobiografia refere-se às questões de identidade. Desde a cena original – a do relato cristão – surge a cena da nomeação. Não existe um ser sem um nome, o qual não pode, para o homem, ser um nome comum. É o nome próprio que estabelece a diferença, constitui a identidade; isto é, mantém a relação, na tradição teológica ocidental, com o Ser Supremo, com Deus. Essa especularidade nos aponta ao menos duas questões: o si é um conceito teológico e constitui-se em uma relação de secundariedade. O homem é “feito à imagem de Deus”, mas Deus é o ser

---

<sup>4</sup> Na lei do gênero, segundo Derrida, escutamos sempre um “deve-se” ou um “não se deve” que “habita o conceito ou constitui o valor do gênero”. Cada vez que se fala em gênero, é preciso pensar no seu “limite”, que acompanha “normas” e “interditos”. “Assim, a partir do momento que o gênero se anuncia, é preciso respeitar uma norma, não se deve transpor a linha limítrofe, não se deve arriscar a impureza, a anomalia ou a monstruosidade” (1986b, p. 234/235). No texto em francês: « Ainsi, dès que du genre s’annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l’impureté, l’anomalie ou la monstruosité ».

absoluto, portanto “Esta *imago* é uma imitação, uma cópia, uma semelhança, uma representação” (TAYLOR, 1985, p. 64)<sup>5</sup>. Isso não impede que a inter-relação de Deus e do homem se expanda. Se Deus é a onipresença, ser como presença, eternamente presente nele mesmo, tanto temporal como espacialmente, Ele é ao mesmo tempo o intocável, o inacessível; Ele é único. E a condição de unicidade (o único criador) lhe dá também a condição de centralidade. Ele é auto-centrado tanto quanto o centro de tudo. Deus tudo vê (e isso é determinante para a fundação do sentido de autobiografia que advém das *Confissões*, de Santo Agostinho).

A unidade identifica Deus. Não há mutabilidade; é desde sempre Um. É sua identidade. Taylor (1985, p. 67), lendo Hegel, afirma, no entanto, que é ingênuo ver a identidade como uma “simples igualdade-em-si”: “Quando compreendemos Deus como absolutamente idêntico a si, o que em-si é complexo é compreendido como substância”<sup>6</sup>. E como tal, como essência absoluta ela deve estar sempre presente. Derrida (1967a, p. 339) assim identifica a substância, relacionando-a com o conceito de sujeito: “O conceito de sujeito (consciente ou inconsciente) remete àquele de substância – portanto, de presença – de onde ele nasceu”<sup>7</sup>. Retornamos, portanto, à cena original: o homem, embora mantenha sua posição de secundariedade, traz para si as mesmas identificações do divino: “Criado à imagem de Deus, o sujeito humano reflete a subjetividade divina. O si, portanto, pode ser definido em termos de relação a si. A atividade de relação a si culmina na reflexividade da consciência-de-si” (TAYLOR, 1985, p. 70)<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> No texto em francês: « Cette *imago* est une imitation, une copie, une ressemblance, une représentation ».

<sup>6</sup> No texto em francês: « Quand on comprend Dieu comme l’absolument identique-à-soi, ce qui en-soi est complexe, il est saisi comme substance ».

<sup>7</sup> No texto em francês: « Le concept de sujet (conscient ou inconscient) renvoie nécessairement à celui de substance – e donc de présence – dont il est né ».

<sup>8</sup> No texto em francês: « Créé à l’image de Dieu, le sujet humain reflète la subjectivité divine. Le soi, donc, peut être défini en termes de relation à soi. L’activité de la relation à soi culmine dans la réflexivité de la conscience-de-soi ».

Eis a cena da constituição da subjetividade que trespassa a narrativa autobiográfica. Na nossa tradição, as *Confissões*, de Santo Agostinho<sup>9</sup>, são o primeiro grande exemplar dessa constituição. Evidentemente, quando este as escreveu não tinha em mente os predicados formados posteriormente em torno dele, por causa dele, e atribuídos à escrita de si. O historiador francês Lucien Jerphagnon (2002) lembra que já existiam textos antigos que faziam alusão à vida pessoal, mas sempre de maneira rápida e espaçadamente (Sêneca, Ovídio, Plínio, Marco Aurélio, entre outros, em suportes diferentes, contaram, em algum momento, fatos de suas vidas). O eu era uma categoria não tão importante como nos nossos dias. O que era da ordem da intimidade guardava-se para si. Daí o gesto inovador de Santo Agostinho, quando se confessa um homem com o coração em sobressalto, agitado por dúvidas e vontades.

Clément (2000) sugere que as *Confissões* são o livro das lágrimas; e são por elas que Derrida se interessa com “um olho infalível”. A cena do jardim de Milão, narrada por Santo Agostinho em *Confissões*, é o local do testemunho das lágrimas, de onde derivaram tantas outras cenas, em um jogo intertextual incessante e do qual Derrida participa de um modo estranho e poético em *Circonfissão*. A cena do jardim de Milão é uma cena de leitura e também de conversão; é a leitura sendo paga com lágrimas. Como o próprio nome já diz: um convertido se confessa, dirige-se a Deus, não porque Deus não sabe, mas justamente o contrário: porque Ele tudo sabe, é o absoluto, está em toda parte. Santo Agostinho é quem nada sabe antes da conversão, antes de se dirigir ao outro, ao Absoluto. É por existir antes totalmente mergulhado na ignorância de si que se endereça ao outro; não a qualquer outro, mas àquele que pode, enfim, lhe dar a identidade, pois não poderia existir identidade em si, mas tão-somente mediante uma reflexividade-de-si dirigida a outro. É um anúncio e um ato de fé. Assim, a idéia

---

<sup>9</sup> A edição utilizada das *Confissões*, de Santo Agostinho, é a tradução do latim para o francês de J. Trabucco.

fundadora de subjetividade já é mergulhada na indecisão, na incompletude. Tanto o mundo de fora como o de dentro estão em desordem; e a narrativa é o lugar de inscrever a desordem.

Daqui tiramos um dos sentidos da narrativa autobiográfica cuja cena é, de certo modo, sempre uma conversão endereçada a um destinatário, embora tanto aquele que escreve quanto o que recebe podem encenar sua instabilidade. O sentido de conversão faz do autobiográfico uma espécie de releitura da vida, e não propriamente a vida; embora muitas dessas narrativas se constituam por meio da ilusão da representação da vida. A releitura aponta inevitavelmente para o passado – é como uma seta que se dirige ao não-sentido para trazer dali o sentido. Para Clément (2000, p. 52), o sentido de comentário (da vida, de um momento da vida) seria “a exigência da existência da narrativa autobiográfica”<sup>10</sup>; a sua razão de ser. Daí o porquê de ser tão comum os fatos convergirem para um mesmo momento – seja o da narração, seja o que explica todos os outros. Em Santo Agostinho, que oferece como dom à literatura ocidental o modo de escrita confessional, o acontecimento é o do jardim de Milão, quando, embaixo de uma figueira, em lágrimas, ouve a voz que lhe chega aos ouvidos como um “signo divino”, que lhe diz: “Tome, leia!”. Seguindo a ordem, o conselho, o dom, ele abre as Epístolas de São Paulo e lá encontra o que, para ele, explica sua existência e dá a ela novo rumo. Desse modo, as *Confissões*, quando parecem encenar a história de uma vontade dividida, encenam, de fato, o modo como uma vontade dividida transforma-se em testemunho de conversão. É o que afirma Jerphagnon (2002, p. 24): “O que ele relata é uma experiência sem cessar rememorada, revivida, reativada em um presente que ele compartilha com todos os outros. O que ele consigna é um testemunho”<sup>11</sup>. O acontecimento do jardim é também aquele que procura conciliar os eus que compõem a

---

<sup>10</sup> No texto em francês: « ...l'exigence d'existence du récit autobiographique ».

<sup>11</sup> No texto em francês: « Ce qu'il relate, c'est une expérience sans cesse remémorée, revécue, réactivée dans un présent qu'il partage avec tout les autres. Ce qu'il consigne, c'est un témoignage ».

narrativa, pois se a narrativa autobiográfica se esforça para apresentar um único eu (a forma gramatical é, geralmente, a primeira pessoa do singular), também é certo que como releitura da vida apresenta uma convergência de eus ou, mesmo, uma divergência de eus. A inconsciência de si, para Santo Agostinho, não diz respeito ao olhar do outro, pois, se o olhar do outro é o olhar do Absoluto, este lhe vê na transparência da existência. A inconsciência é a inconsciência de si, daí a dificuldade de falar de si, de dirigir-se ao outro sem confessar a culpa, embora a confissão de culpa almeje sua remissão. Taylor sugere que, apesar da consciência da inconsciência, Santo Agostinho crê que, por ter sido criado à imagem de Deus, a estrutura do homem deve estar ligada a Deus, como um reflexo. Por isso, esse pensador procura conceber um tipo de subjetividade que permita explicar como se efetua a identidade à imagem de Deus: “Na medida em que é um reflexo do sujeito divino, a subjetividade humana é tri-unitária. ‘Nós existimos e sabemos que existimos e usufruímos dessa existência e desse saber’” (1985, p. 69)<sup>12</sup>. Assim como a Santíssima Trindade é consubstancial e inseparável de Deus, também podemos pensar em uma subjetividade que seja uma e tripla ao mesmo tempo, o que justificaria a investigação de si, que é o próprio de *Confissões*.

A nomeação gera o impasse, cria o conflito, porque o homem, para Santo Agostinho (1964, p. 15), é a “parte medíocre da criação de Deus”, isto é, sua cópia imperfeita. Desde a primeira linha, ele se dirige a Deus, através da citação das Santas Escrituras, exaltando sua grandeza: “Vós sois grande, Senhor, e soberanamente digno de louvores, grande é vossa potência e vosso saber sem limites”<sup>13</sup>. Ao homem, essa “parte medíocre”, resta dirigir-se ao Senhor pedindo que lhe deixe falar: “No entanto, deixai-me falar à vossa misericórdia, ‘eu que sou apenas terra e cinza’ deixai-me falar,

---

<sup>12</sup> No texto em francês: « Dans la mesure où elle est un reflet du sujet divin, la subjectivité humaine est tri-unitaire. ‘Nous existons et nous savons que nous existons et nous jouissons de cette existence et de ce savoir’ ».

<sup>13</sup> Na tradução francesa: « Vous êtes grand, Seigneur, et souverainement digne de louanges, grande est votre puissance et votre sagesse sans bornes ».

porque é a vossa misericórdia que falo, e não a um homem que faria pouco de mim” (1964, p. 19)<sup>14</sup>. A estrutura de dirigir-se a outro, em busca de perdão, é própria da narrativa autobiográfica, esteja explicitada ou não. A identidade do narrador depende dessa relação com o destinatário, senão a nomeação está comprometida.

Antes de Santo Agostinho, a confissão era um ato heróico, feita, geralmente, à hora da morte. Nele, a diferença é a presença de um eu até então não enunciado, e é esse modelo de enunciação que servirá ao gênero autobiográfico. Lahouati (2001, p. 23) afirma que “Incontestavelmente, a atitude cristã favoreceu a emergência ocidental da autobiografia: se a salvação eterna é o que está em jogo na existência terrestre, e se a salvação pode ser conquistada pela confissão dos pecados, o conhecimento de si torna-se fundamental”<sup>15</sup>. Benatouïl (2005, p. 37), em número dedicado a Santo Agostinho, afirma que “Acostumados às biografias edificantes que terminavam em uma conversão, alguns contemporâneos de Agostinho se surpreenderam com o fato de ele contar a sua no meio de sua obra e não hesitar em mostrar em seguida o quanto a sua alma permanece presa às incertezas e às tentações”<sup>16</sup>. Esse espanto perdurou no tempo e fez lei. Dentro do sistema literário, até mesmo as autobiografias clássicas tiram da instabilidade do eu o *leitmotiv* dos seus escritos.

Consideradas as devidas proporções, Santo Agostinho é, neste sentido, um fundador de discursividade, e isso se deve à posição do eu angustiado que tem lugar na sua narrativa. Goulven Madec, grande estudioso de Santo Agostinho, revela que já havia precedentes textuais na sua narrativa (“As Confissões são, nesse sentido, uma

---

<sup>14</sup> Na tradução francesa: « Cependant laissez-moi parler à votre miséricorde, ‘moi qui ne suis que terre et cendre’ laissez-moi parler, puisque c’est à votre miséricorde que je parle, et non à un homme qui se moquerait de moi ».

<sup>15</sup> No texto em francês: « Incontestablement l’attitude chrétienne a favorisé l’émergence occidentale de l’autobiographie: si le salut éternel est l’enjeu de l’existence terrestre, et si ce salut eut être acquis par l’aveu des fautes, la connaissance de soi devient fondamentale ».

<sup>16</sup> No texto em francês: « habitués aux biographies édifiantes s’achevant sur une conversion, certains contemporains d’Augustin se sont étonnés qu’il raconte la sienne au milieu de son ouvrage et n’hésite pas à montrer ensuite combien son âme demeure en proie aux incertitudes et aux tentations ».

reprise, um ‘pastiche’, dos Salmos e outros estudos bíblicos”<sup>17</sup>, sendo que o que há de diferente é o fato de ele ter descoberto “uma linguagem: como falar de Deus e falar com ele”. Nisso consistiria a diferença com os textos da época. Sua intenção não era “construir um sistema pessoal”, mas, sim, “colocar sua palavra a serviço da palavra de Deus” (2005, p. 46); e colocá-la usando a forma verbal eu, o que ele não faz, por exemplo, em *Cidade de Deus*, quando se utiliza da forma verbal nós. É o princípio da reivindicação ao nome próprio.

De Jean-Jacques Rousseau a Michel Leiris, passando por Chateaubriand, André Gide, Jean-Paul Sartre, ou escritores brasileiros como Graciliano Ramos, Pedro Nava, Bernardo Carvalho e muitos outros que encenam a literatura “íntima”, por meio de confissões, memórias, autobiografias, romances autobiográficos, autoficções, diários, e mais uma variedade de textos híbridos, expõe-se uma relação tensa – ao usar ou não a primeira pessoa do singular – com a questão do nome próprio. Leituras advindas do gesto de Santo Agostinho instituíram a “escrita de si” como algo que é da ordem de uma luta que diz respeito não somente ao externo, mas também ao interno; surge, pois, a dicotomia público/privado; estes sendo tratados geralmente não como lugares de difícil localização, mas estabelecidos por uma via de mão única, tratando o público como o revelado (o que se pode expor) e o privado como o segredo (o que se deve guardar). O sistema filosófico e também o literário, em uma proximidade muito reveladora com a voz do senso comum, tendem a considerar que a literatura íntima rompe com as regras do poder/dever, cometendo o perjúrio da exposição, de revelação do segredo. Em uma associação que é, antes de tudo, pejorativa, examina-se esse tipo de literatura sob um ângulo único, fazendo uma relação direta e perversa que liga a exposição do eu inevitavelmente à sua valorização. Se para muitos livros autobiográficos, a assertiva pré-julgadora é verdadeira, para outros é totalmente infundada.

---

<sup>17</sup> No texto em francês: « Les Confessions sont ainsi une reprise, un ‘pastiche’, des Psaumes et autres études bibliques ».

## ii. A máquina de Rousseau

Em *A fita da máquina de escrever*, conferência reunida em *Papel-máquina*<sup>18</sup>, Derrida relaciona a história das *Confissões* à máquina – ou a uma *mekhané*. A máquina faz derrapar coincidindo as *Confissões*. Não qualquer confissão, mas aquelas que foram as primeiras na nossa “tradição cristã ocidental” e, por isso, tornaram-se referência, modelo, exemplo; enfim, talvez máquina: a de Santo Agostinho e a de Jean-Jacques Rousseau (as de Rousseau são finalizadas em 1770, mas são publicadas entre 1781 e 1789, depois de sua morte). Explorando a confissão do roubo, cometido pelos dois autores na idade de 16 anos, Derrida engendra o acontecimento à máquina de uma maneira que ele mesmo considera inesperada. O sentido de *acontecimento* nega de antemão a vinculação das *Confissões* à máquina<sup>19</sup>, uma vez que esta se liga à idéia de repetição. Seria o caso de escapar a qual dos sentidos? Do acontecimento ou da máquina? Tal pergunta, a meu ver, reverbera outra: seria o caso de acreditar naquilo que acontece (no acontecimento) ou observar aquilo que é “repetição automática” (a máquina)? Dito assim, os dois sentidos são incompatíveis. Como explicar então que se juntam em tantas confissões, fazendo coincidir as de Rousseau e de Santo Agostinho, e mesmo a de Derrida? Correndo o risco de criar ou de fazer ver um monstro, “uma monstruosidade por vir”, este autor obriga-se a pensar na possibilidade de um acontecimento-máquina que advém da irredutibilidade da obra. Para tanto, reúne duas idéias aparentemente incompatíveis. E o faz como uma re-leitura do texto de Paul De Man, “Desculpas (*Confissões*)”, sobre as *Confissões*, de Rousseau, presente em

---

<sup>18</sup> Nas citações de *Papel-máquina*, utilizo a tradução brasileira de Nascimento.

<sup>19</sup> Mais adiante, falaremos mais da idéia de acontecimento. Por ora, Derrida comenta: “Pensa-se que um acontecimento digno desse nome deveria não ceder nem se reduzir à repetição. Para corresponder ao nome acontecimento, o acontecimento deveria sobretudo *acontecer* a alguém, em todo caso a algum vivente, que se encontre *afetado* por isso, consciente ou inconscientemente. Não há acontecimento sem *experiência* (e isso é o que, no fundo, ‘experiência’ quer dizer), sem experiência consciente ou inconsciente, humana ou não, do que acontece ao vivente” (2001c, p. 36).

*Alegorias da leitura*, fazendo uma rasura no “acontecimento textual” de De Man, que não cita a vinculação entre Santo Agostinho e Rousseau<sup>20</sup>.

Diante do arquivo das *Confissões*, que ele diz formar uma “genealogia das confissões”, Derrida (2001c, p. 44) se pergunta: “Jamais observou-se, nesse imenso arquivo, que Agostinho e Rousseau confessam ambos um roubo? E que ambos o fazem no Livro II das suas *Confissões*, num lugar decisivo e até mesmo paradigmático”. E não se trata de qualquer roubo; pois estes são tratados por aqueles que contam como acontecimentos determinantes na constituição das suas *Confissões*. Mais de um milênio separando uma confissão da outra, a leitura comparativa de Derrida põe em colapso a proposta de subjetividade única das confissões de Rousseau; e a sua frase inicial – “Eis o único retrato de homem, pintado exatamente ao natural e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente jamais existirá” (1959, p. 4)<sup>21</sup> – adquire um suplemento de ficção. A promessa de sinceridade, a verdade, ao menos parte delas, já tinham sido enunciadas antes, ainda que em circunstâncias diferentes. Segundo Derrida (2001c, p. 111), todos os livros das *Confissões* são dependentes do “compromisso performativo de não perjurar ou abjurar”. Embora os textos de Rousseau contenham indícios fortes de que ele leu Santo Agostinho, não se sabe ao certo até onde o jogo intertextual é intencional. E a leitura de Derrida não afirma que houve essa intenção. Joga-se com a probabilidade e as suas conseqüências para a formação do arquivo das confissões. Demarca-se um “como se” que produz um estranhamento, um enxerto, uma invaginação, para usar suas palavras. O “como se” faz parte ao mesmo tempo do seu arquivo (que o inscreve como epígrafe da segunda parte de *Gramatologia* e também do de Rousseau, pois se trata de uma frase de *Confissões*: “Eu estava como se tivesse

---

<sup>20</sup> A leitura que Derrida faz das *Confissões* de Rousseau tendo em mente o texto de De Man mereceria uma análise de cada questão, tanto em relação à autobiografia quanto à problemática dos performativos. Detenho-me aqui apenas na discussão acerca da indecidibilidade constitutiva do gênero.

<sup>21</sup> No texto em francês: « Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais ».

cometido um incesto”). Estamos diante não de um segredo desvelado, mas de um sem a possibilidade de revelação, margeando o limite próprio da literatura: a indecidibilidade entre realidade e ficção. O gesto de Rousseau de confidenciar uma singularidade única margeia uma engrenagem, faz o entorno de uma lei. Não uma lei anterior ao seu gesto, mas a que advém dele:

Como se, por um suplemento de ficção no que permanece como ficção possível, Rousseau tivesse brincado de calcular um artifício de composição: ele teria inventado um enredo, um nó narrativo, como que para atar uma fita em volta de uma cesta de pêras. Esse enredo fabuloso teria sido somente um estratagema, a *mekhané* de uma dramaturgia destinada a se inscrever no arquivo de um novo gênero quase literário, a história das confissões intituladas *Confissões...* (2001c, p. 46).

O suplemento de ficção desestabiliza o gênero “quase” literário. O que acontece a Rousseau já aconteceu a Santo Agostinho (e acontece a Derrida). A máquina já tinha sido posta em andamento, ele soubesse ou não. Isso não quer dizer que a alteridade não esteja manifesta, e sim que ela pode manifestar-se mesmo quando parte de uma estratégia que colocaria Rousseau em “uma linhagem clandestina ou criptada”, em um arquivo das confissões. O que, de certo modo, se dá desde quando o título *Confissões* é nomeado:

Rousseau teria gravado seu nome na economia arquivada de um palimpsesto por meio de quase-citações tomadas na espessura palimpsestuosa e lenhosa de uma memória quase literária: uma linhagem clandestina ou criptada. Eis aqui talvez uma criptografia testamental da narração confessional, o segredo de uma autobiografia compartilhada, entre Agostinho e Rousseau, o simulacro de uma ficção ali mesmo onde ambos, *tanto* Agostinho *quanto* Rousseau, aspiram à verdade, a uma veracidade do testemunho, que nunca cederia à mentira literária ... (2001c, p. 47).

A cena do roubo da fita, seguida da acusação feita a Marion, anunciada como se nunca tivesse sido revelada e, de fato, fosse a razão mais forte da escrita das *Confissões*, passa a ser dessa maneira não um testemunho de veracidade, e sim uma enorme máquina de pedir desculpas de Rousseau, de perdoar-se de antemão por acreditar na sua justeza, na sua inocência (Deus sabe que ele é inocente; é contra os homens que é preciso lutar). Ora, Derrida alerta para o fato de que o que acontece com Rousseau continua a “acontecer” e “chega” até nós (e ele se vale aí dos dois significados de *arriver*), formando um “delicado e abissal problema de arquivamento – consciente ou inconsciente” (2001c, p. 48). O “como se” abre uma fissura na veracidade esperada da confissão. As marcas retóricas não dão conta de fixar o que é ou não verdadeiro. Funcionam mais no processo de persuasão e convencimento articulado pelo escritor<sup>22</sup>.

A meu ver, o arquivo que herdamos quando da formação de um gênero, sobretudo neste que marca sua indecidibilidade desde a constituição, sendo carregado por um “quase” literário que lhe parece inerente, é um dos responsáveis pelas rupturas que surgem na sua formação. Isto é, um arquivo se constitui, por exemplo, em *Le pacte autobiographique*, de Lejeune. Rousseau, André Gide, Sartre, Michel Leiris se ligam na formação do gênero, mas cada um tem suas especificidades. Algumas delas, embora mantenham a relação com o gênero, farão transbordar o que foi fixado como lei. Herda-se “por um efeito de sucessão, pelo efeito de complexas máquinas de escrita e de arquivar” (2001c, p. 64). E a herança, muitas vezes, faz reverberar uma escrita na outra.

A cada vez que se começa uma nova escrita do eu, esta já carrega a sua herança, já traz em si todas as outras escritas do eu, estando aberta para repeti-las ou para denegá-las. O movimento aqui é muito próximo daquele exposto por Italo Calvino, em

---

<sup>22</sup> Não podemos esquecer o que é confessado em quase toda autobiografia: a indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso. Jean-Paul Sartre, em *As palavras*: “O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que se escreve sobre os loucos, sobre os homens. Relatei os fatos com a exatidão que a minha memória permitiu. Mas até que ponto creio no meu delírio? Esta é a questão fundamental e no entanto não sou eu quem decide sobre ela. Vi posteriormente que podemos conhecer tudo em nossas afeições exceto a sua força, isto é, a sua sinceridade” (1964, p. 51).

*Por que ler os clássicos.* Na sétima *razão*, ele escreve: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (1993, p. 11). Derrida dá outro nome a esse movimento. De certo modo, radicaliza a questão da influência, da filiação, demonstrando as instabilidades produzidas quando se considera a “maquinalidade”, a “maquinação” que acompanha o trabalho de arquivo, envolvendo a complexa teia que ora firma um gênero, ora desestabiliza-o. Não podemos esquecer que a arquivagem funciona como “um lugar e uma instância de poder”. Não é por outra razão que surgem tantos gêneros ou subgêneros partícipes da escrita do eu. É um movimento não apenas de registro, mas também de seleção e distinção. Isto é, de luta por “ter-lugar” no arquivo. É famosa a querela entre Lejeune e os teóricos da autoficção. Não se trata de uma simples resistência aos pressupostos de um subgênero do gênero autobiográfico, mas, sim, resistência à formação de outro gênero que poderia em última instância desestabilizar e desvalorizar um outro.

Quando Derrida enfatiza a questão da “última palavra” professada e relativizada logo em seguida por Rousseau, também tratada por De Man no seu texto, vemos que, por outra via, a autobiografia é devedora da idéia de “última palavra”, como se esta fosse lugar para se dizer tudo que ainda não foi dito e não mais se dirá depois. Não apenas Derrida, mas muitos teóricos das escritas do eu aderem ao sentido cristão, considerando a confissão como a revelação de uma culpa, de algo censurável que vem à tona. A autobiografia seria então uma espécie de lugar para remissão dos pecados? De certo modo, esse sentido é bastante plausível, visto que, na origem do conceito, confessar é pedir perdão. A última palavra da confissão visaria a outra que seria a do ouvinte, leitor da confissão; este sim detentor da última palavra. A última palavra não seria exatamente a última; a penúltima talvez. A última caberia ao outro. Segundo

Derrida (2001c, p. 65), “o perdão, a desculpa, a remissão da falta, a absolvição absoluta se propõem sempre na figura, se posso dizê-lo, da última palavra”. Uma última palavra impossível, porque sempre dada ao outro.

Neste sentido, a autobiografia não seria o lugar da remissão dos pecados por duas razões: primeiro, a escrita é em si culpada; o rastro da herança evidencia a retórica da culpa por meio de autojustificativas, de denegações etc.. A declaração de culpa permanece arquivada, mas também o pedido de desculpas. Eu diria, ao contrário do que afirma Derrida, que é uma culpa sem culpa, pois se pede desculpa, usa-se a linguagem da desculpa quando se considera que já não há culpa. Se a culpa é o pulso, a pulsão que se inscreve no arquivo da confissão, não se espera nada mais do outro do que a confirmação de que não existe culpa. Na leitura que faz de Rousseau, De Man (1996, p. 312) afirma que confessar primariamente consiste em “superar a culpa e a vergonha em nome da verdade: é um uso epistemológico da linguagem, no qual os valores éticos de bem e mal são sobrepujados por valores de verdade e falsidade”. Se considerarmos esse sentido primeiro da confissão, a culpa somente é revelada visando à redenção.

Por outro lado, existe o perjúrio ou a decisão deliberada de não se confessar sem abdicar do eu. Existe o simples gozo da escrita (ou o “gozo ambíguo”, o “júbilo terrível e severo da inscrição” a que Derrida alude sem, no entanto, dizer que isso por si só livra a escrita da culpa). Existe o gozo por nada que é a escrita, o desvencilhar-se da dívida ancestral da escrita, encaminhando-se para a perversão, para a extremidade dos sentidos (BARTHES, 2005, t. 4). Como todo juramento traz em si a possibilidade do perjúrio, no que diz respeito à escrita autobiográfica, pode-se simplesmente escolher abjurar desde o início, sem que jamais o outro saiba. É o que funda a indecidibilidade da escrita autobiográfica.

Rousseau põe como ninguém – até por ser considerado um texto fundador – a questão da sinceridade no centro da narrativa autobiográfica. Reivindicando-a, ele se

insurge contra os homens de letras parisienses da sua época, colocando na exposição da sua vida toda a credibilidade de sua obra. Seria um homem sozinho contra todos; é o que parece ser dito até às *palavras finais*: “Eu disse a verdade. Se alguém sabe de coisas contrárias ao que acabo de expor, mesmo que mil vezes provadas, sabe de mentiras e de imposturas” (1959, p. 656) <sup>23</sup>. Sua empreitada acaba por dar aos fatos mais pueris o caráter de grandes provações; mesmo a declaração de uma mentira é colocada como a mais pura vontade de tudo dizer devido à promessa de dizer a verdade. Para além dos gestos contraditórios de Rousseau, a máquina textual põe ela mesma uma dobra no que se refere à originalidade, à subjetividade, à sinceridade, expondo os paradoxos e as contradições do seu projeto autobiográfico. Algo se passa, na *obra*, que não é só da ordem do que é dito nela, mas também do que lhe atravessa para além da *performance*, da *práxis*.

No entanto, Derrida pondera que o imperativo de Rousseau, mais do que a verdade mesma, é o *compromisso* com a verdade. É o juramento que está em questão, determinando a escrita. Todo “o conteúdo de conhecimento, de verdade ou de revelação depende *já*, desde a primeira linha do livro, de um performativo de promessa: a promessa de dizer a verdade...” (2001c, p. 111). O compromisso é de não perjurar ou abjurar. E esse juramento, feito na célebre primeira página das *Confissões*, é uma aposta no futuro. Ou, nas suas palavras, é um “compromisso no futuro, para com o futuro” e de maneira exemplar. Considerar que o texto sobrevive (e mesmo defender a sua existência) é desfazer, em parte, a cena dos acontecimentos futuros; fazendo com que estes, no porvir, passem por uma economia do dizível, do repetível, e mesmo do já-dito:

Sobrevivendo-lhe, estando destinada a essa sobre-vivência, a esse excesso sobre a vida presente, a obra como rastro implica, desde o começo, a estrutura da sobre-vivência, ou seja, o que *corta* a

---

<sup>23</sup> No texto em francês: «”J’ai dit la vérité. Si quelqu’un sait des choses contraires à ce que je viens d’exposer, fussent-elles mille fois prouvées, il sait des mensonges et des impostures ».

obra da operação. Esse *corte* lhe garante uma espécie de independência ou de autonomia arquivada ou quase maquinal (não digo maquinal, digo *quase* maquinal), um poder de repetição, de repetibilidade, de iterabilidade, de substituição serial e protética de si para consigo (2001c, p. 104).

Esse corte faz com que Derrida, ao comparar as cenas de roubo que existem tanto em Santo Agostinho quanto em Rousseau, e também em sua *Circonfissão*, chegue à conclusão de que, marcado pela experiência literária, o que de fato aconteceu (chamemos de conteúdo da vida) passe a parecer um “exercício”, embora tenha acontecido (voltaremos a esta questão no quarto capítulo). Ele não o diz com estas palavras, sua discussão não se encaminha para isto, mas não haveria definição de gêneros sem a “obra como rastro”, sem o “poder de repetição”. Não existe gênero de uma obra só. É um agrupamento de obras que mais ou menos se assemelham que forma um gênero, tornando possível a sua definição. Levar isso em conta é não ignorar a “autonomia arquivada ou quase maquinal” e, ao mesmo tempo, não reduzir os textos a uma estrutura fechada, repetindo-se indefinidamente. Como lembra Derrida, vemo-nos diante de uma aporia – de uma “aterradora aporia”: a obra é um acontecimento e, ao mesmo tempo, “o rastro de um acontecimento”. O imperativo de Rousseau de *compromisso* com a verdade, e por extensão o da narrativa autobiográfica em geral, vive em conflito com essa aporia. A cada vez, o rastro de um acontecimento pode obsedar o acontecimento-outro do texto.

## **Dois casos de crítica**

### *i. O pacto em jogo*

O livro *Le pacte autobiographique*, do lingüista francês Philippe Lejeune, que surge em 1975, apesar da enorme influência no meio acadêmico francês, já parece

possuir um sentido anacrônico, que será confirmado pelas publicações posteriores do mesmo autor. Nestas, ele tentará resolver os “pontos cegos” do seu texto, os quais, para seus contemporâneos, parecem ser muitos. Lejeune é, sem dúvida, o mais importante teórico francês do gênero autobiográfico, considerado o primeiro que sistematizou, por meio de estudos de poética e de crítica, um conjunto de textos de tradição autobiográfica francesa. Foi ele o principal responsável pelo estatuto de gênero dado a esse tipo de narrativa. Não há um só livro acerca do assunto que não faça referência ao seu mais famoso livro. “Ainda é possível escrever na França sobre a autobiografia sem fazer referência a Philippe Lejeune?”<sup>24</sup>, pergunta, na primeira frase de *Situations Autobiographiques*, Thierry Poyet (2004), respondendo retoricamente que não. Isso não significa que haja unanimidade em torno das suas proposições e, no entanto, não se pode deixar de admitir que as características fincadas em seu livro, embora questionadas por muitos, passaram como lei do gênero.

Muitas das contestações se devem ao fato de Lejeune construir seu corpo teórico a partir de leituras de autores de relatos autobiográficos canonizados, extraíndo daí sua definição de autobiografia, que, em síntese, é: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando acento sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (1975, p. 14)<sup>25</sup>. Não é preciso ser especialista para perceber que essa conceituação deixa de fora enorme quantidade de textos, estando adequada tão-somente aos textos clássicos autobiográficos. Ele mesmo o confirma quando diz:

Fico surpreso quando se fala em definição de autobiografia segundo Philippe Lejeune; minha definição é aquela de todos os bons dicionários; eu a peguei no Larousse, acrescentando somente

---

<sup>24</sup> No texto em francês: « Est-il encore possible d'écrire en France sur le sujet de l'autobiographie sans faire référence à Philippe Lejeune? »

<sup>25</sup> No texto em francês: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

uma restrição de campo para centrá-la no modelo rousseauista: “história da personalidade”. ... a solenidade do batismo. Eu peguei a definição nos dicionários, mas, sobretudo, levei-a a sério. Definir algo é lhe dar um valor (2005, p. 21)<sup>26</sup>.

Lejeune faz uma confissão que retira a força, expondo a fragilidade do seu “batismo”, fazendo dele uma espécie de compilador em um momento de ebulição das ciências humanas em que o questionamento, e não a aceitação de conceitos já dados marcava o tom. Para se ter uma idéia, 1975 é o ano em que Roland Barthes publica *Roland Barthes por Roland Barthes* e o grupo do *Nouveau Roman* começa a inserção na escrita de si. Derrida já tinha publicado no ano anterior um livro como *Glas*. Em todos estes, guardadas as diferenças, está fortemente marcada a tensão da quebra dos gêneros.

E o grande esforço de Lejeune firma-se na tentativa de marcar a distinção entre um gênero e outro – romance autobiográfico e autobiografia. Ele se impõe a essa tarefa – e também a de extrair daí a revalorização da autobiografia no sistema literário. A inserção da autobiografia como texto literário é o que daria a esta a importância devida, o que, segundo ele, ainda não havia acontecido, especialmente em razão de não ter havido ainda um estudo de poética que privilegiasse as formas narrativas, embora seu estudo parta do princípio de que não é por meio das formas narrativas que se pode estabelecer o gênero autobiográfico, e sim mediante o “pacto de leitura” (1975, p. 8), uma vez que os aspectos internos estariam como que condicionados ao contrato de leitura. A diferença, segundo ele, existe, mas pode ser mais bem reconhecida a partir de aspectos externos. O texto autobiográfico seria considerado como tal por meio de um contrato de leitura que instituiria o pacto autobiográfico: espécie de pacto de honra em

---

<sup>26</sup> No texto em francês: « Je suis troublé quand on parle de la définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune; ma définition est celle de tous les bons dictionnaires, je l'ai prise dans Larousse, ajoutant juste une restriction de champ pour la centrer sur le modèle rousseauiste: 'l'histoire de la personnalité'. ... et la solennité d'un baptême. J'ai pris la définition dans les dictionnaires, mais surtout je l'ai prise au sérieux. Définir quelque chose, c'est lui donner une valeur ».

que o autor identificado na capa do livro (onde também estaria explícito o tipo do gênero: confissões, autobiografia, diário etc.) se comportaria desde o princípio como narrador do livro, proferindo eu e comprometendo-se com a intenção de contar aspectos de sua vida, de “dizer a verdade”. Posteriormente, Genette (2004) afirma que a autobiografia só pode ser considerada *condicionalmente* literária. Em sua constituição, seria outra coisa, sem que se diga exatamente o quê.

Aceitando a condição extratextual, o pacto é validado como a condição mais plausível para a instituição do gênero. Entretanto o próprio Lejeune percebe que a configuração do pacto traz algumas questões insolúveis se o critério de análise for unicamente o do autor (que se desdobraria em narrador e protagonista). Por causa disso, a figura do leitor é essencial. Caberia a este, na análise global da publicação, aceitar o “contrato implícito ou explícito” proposto pelo autor. O pacto selado definiria o modo de recepção do leitor, que precisaria estar propenso a aceitar o texto como autobiográfico.

Como percebe Belarbi (2004), a partir da leitura que faz do artigo de Bruss, *L'autobiographie comme acte littéraire*, são inúmeros os problemas advindos da idéia de pacto, o que, segundo ele, faz com que o termo autobiografia, embora muito utilizado, seja mal definido. Bruss, em seu artigo, problematiza um pouco mais a questão do autor do que o faz Lejeune, ao afirmar que aquele exerce um duplo papel: visto que está tanto na origem do assunto do texto quanto na sua estrutura, o autor pode muito bem se dar ao direito de não revelar expressamente que seu texto é autobiográfico, pode inclusive negá-lo, renegando o pacto.

Seguindo esse raciocínio, se o pacto deve ser necessariamente proposto pelo autor, quando ele não o propõe expressamente, evidentemente que aquele que deveria aceitar o pacto não tem nenhuma obrigação de instituí-lo por conta própria. Embora este seja um contra-argumento forte, tanto o raciocínio de Lejeune (como argumento) quanto

o de Belarbi (como contra-argumento) partem do princípio que o pacto só pode ser selado dentro de condições ideais. Além do mais, a necessidade, para o autor, de enunciar a sua intenção e, para o leitor, de estar de acordo com ela, põe uma questão grave de leitura. Envolvido em um protocolo de leitura, o texto autobiográfico conota em si as idéias de referencialidade, verdade, exatidão, anteriores e exteriores, mas também como parte da estrutura textual. Idéias que o termo literatura, desde sua fundação, tende a afastar.

A figura do autor no relato autobiográfico é ainda mais problemática e diz respeito ao nome próprio. A identidade autor-narrador-personagem, vista como uma das suas principais características, desconsidera que toda identidade é constituída de diferenças, sendo a autobiografia também o espaço de encenar essas diferenças. A identidade das três instâncias e as fraturas que nelas ocorrem são também assunto do gesto autobiográfico; muitas autobiografias o demonstram.

Quando Lejeune (1975; 1986) assegura que a narrativa autobiográfica é a paixão pelo nome próprio, acredita que a nomeação é dada de antemão, como algo exterior à obra, e não como algo que é encenado tanto na interioridade quanto na exterioridade da obra. Para ele, *nome próprio* designa o nome posto na capa do livro; não um nome qualquer, mas o de quem escreve e publica: “É no nome que se resume toda a existência do que se chama autor: única marca no texto de um indubitável fora do texto, remetendo a uma pessoa real, que pede que atribuamos a ela, em última instância, a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (1975, p. 23)<sup>27</sup>.

Sem querer, Lejeune cria um problema para sua definição de nome próprio, pois, segundo ele, o autor deve se *apropriar* do nome; seria *imprópria* uma autobiografia em que constasse o nome – tivesse a autoria – que não fosse da *propriedade* de um autor.

---

<sup>27</sup> No texto em francês: « C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit ».

Neste momento, essa concepção condiz perfeitamente com a segunda parte do seu gesto fundador, que é o de tratar de textos autobiográficos de autores célebres, daqueles nomes intrinsecamente ligados à história da autobiografia, pelo menos à francesa (de resto, a ausência de Santo Agostinho em seu livro fundador se explica porque Lejeune admite tratar apenas de autores franceses): Jean Jacques Rousseau, André Gide, Jean-Paul Sartre e Michel Leiris. Nos trabalhos posteriores, quando se volta para a construção de um arquivo de autobiografias de pessoas “comuns”, ele repensa sua definição de nome próprio. Porém, mesmo quando, em *Moi aussi*, retoma a questão para responder aos pontos cegos de seu livro de 1975, sua discussão continua tratando tão-somente dos problemas referenciais: o autor pode colocar o próprio nome na personagem principal quando, na capa, está escrito que o livro é um romance, e não uma autobiografia? É o que se pergunta, tendo que admitir que muitas autobiografias e romances fizeram uso desse recurso que ele julgava, em 1975, uma impropriedade. Recordemos o que ele afirma:

A autobiografia (narrativa contando a vida do autor) supõe que haja identidade entre o autor (exatamente como aparece, através de seu nome, na capa), o narrador da narrativa e a personagem de que se fala. É um critério muito simples, que definiu, ao mesmo tempo, a autobiografia e todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, ensaio) (1975, p. 30)<sup>28</sup>.

O “critério simples” se mostra falho, e a explicação dada em *Moi aussi* avizinha-se do problema sem de fato resolvê-lo. Analisando a querela em torno de alguns romances, ocorrida na tensão entre a edição e a divulgação na mídia, ele como que afirma que esta última tanto evidencia como soluciona os problemas da edição. Dando

---

<sup>28</sup> No texto em francês: « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tout les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai) ».

como exemplo o livro *Le Têtard*, de Jacques Lanzmann, busca demonstrar que, embora na capa do livro esteja escrito “romance”, as entrevistas do autor ou do editor, os comentários dos críticos, acabam por demonstrar que se trata de uma autobiografia, indicada desde o início pela identificação entre autor e personagem.

Ora, Lejeune não leva em consideração que o nome próprio não pode ser um gesto anterior e exterior à linguagem, pois guarda relação com a propriedade, o impróprio, a apropriação, a expropriação (DERRIDA, 1974; 1978a) que têm lugar no próprio corpo da narrativa. O que não percebe é que o espaço autobiográfico põe em jogo a propriedade, pois é o lugar de se pôr não a verdade (o que ele impõe como obrigação do autor para com o leitor), mas de encenar a verdade como questão; que a propriedade – seja de uma pessoa, de um texto – não vem sem que antes seja questionado o que é próprio e a sua relação com a impropriedade. Mesmo nos autores célebres estudados por Lejeune, essa questão não é algo que seja alheio à retórica dos seus textos. A própria assertiva de que aquele que escreve a autobiografia já deve ter o nome constituído (ou seja, não é qualquer um que tem um nome próprio!) demonstra que há troca e dom na apropriação do nome – e isso não escapa a certa violência; é preciso lutar para possuir as “honras do nome”, e essa luta se trava também nos textos e, talvez, sobretudo, naqueles que engendram o gesto autobiográfico.

Lejeune não está só na pouca atenção dada às questões suscitadas pelo nome próprio. A divisão dos vários gêneros ditos autobiográficos (autoficção, romance autobiográfico, autobiografia) passa pela busca de pureza do nome; de saber exatamente qual o lugar ocupado pelo eu. Não é dada, por exemplo, a *concessão* da ficcionalidade; não é permitida nenhuma contaminação. Visto por esse lado, o sentido de “próprio” em francês é bem adequado, pois, além de designar “o que pertence de uma maneira exclusiva ou particular a uma pessoa, uma coisa, um grupo”, quer dizer também, dentre suas acepções, limpo, cuidado, impecável (cf. *Petit Robert*). Derrida (1974, p. 13), na

leitura que faz de Jean Genet, afirma que “Dar um nome é sempre, como toda certidão de nascimento, sublimar uma singularidade e indicá-la, entregá-la à polícia”<sup>29</sup>. É como um à mercê desde sempre às leis. Ter um nome próprio é estar, de certo modo, sujeito à lei do gênero, cuja performance não se desprega de certa generalidade para tirar daí a sua força; mas é ao mesmo tempo a chance de exceder a toda lei (DERRIDA, 2003c), de ultrapassar a relação da autobiografia com o romance autobiográfico, a autoficção, e outros, enxertando-se uns nos outros em um só corpo de texto. Os compartimentos vêm da crença de que é possível *limpar* o terreno, não *temer a polícia*, uma vez que os mandamentos da lei são seguidos à risca. Em suma, o sujeito chega “limpo” na hora do testemunho, da confissão. Também questionando essa linha, Taylor (1985, p. 74) lembra que “Em uma perspectiva monoteísta, ser é ser uno. Para ser uno, o sujeito não pode errar e deve permanecer sempre limpo. Seguindo o caminho reto e justo, o sujeito espera ganhar sua posse mais preciosa: ele mesmo”<sup>30</sup>. Constroem-se a exigência de estabilidade e homogeneidade da instância narrativa, o pacto autobiográfico, a continuidade narrativa, a ordem cronológica; funções perfeitamente adequadas à concepção de autobiografia que se sustenta na concepção de que o ser que escreve tanto seguiu como continuará seguindo o “caminho reto e justo”. Entretanto, sabemos que o jogo de forças do qual participa o nome próprio não se rende a essas determinações; ao contrário, passa por todas essas determinações para enfraquecê-las, revelando suas contradições.

A instituição da doxa como que estreitou a visão da crítica desenvolvida sob a égide do pacto autobiográfico de Lejeune. Calle-Grubber (*in* MALLET, 1999) lembra que, no entanto, é ela quem rege há mais de trinta anos a teoria literária. Tal fato não

---

<sup>29</sup> No texto em francês: « Donner un nom, c’est toujours, comme tout acte de naissance, sublimer une singularité et l’indiquer, la livrer à la police ».

<sup>30</sup> No texto em francês: « Dans une perspective monothéiste être est être un. Pour être un, le sujet ne peut pas errer et doit toujours rester propre. En suivant la ligne droite et étroite, le sujet espère gagner sa possession la plus précieuse: lui-même ».

pode ser contradito, porém é bom não esquecer que as resistências surgidas tiveram a força de constituir outras doxas, ou usando outra linguagem, outros gêneros, como a autoficção, proposta por Serge Doubrovsky e a nova autobiografia, por Alain Robbe-Grillet. Tratava-se de romper o liame entre referencialidade e ficcionalidade, deixando recair sobre a segunda o tom do registro autobiográfico, uma vez que é esta cada vez mais a veia exposta nos textos. Por outro lado, esses confrontos demonstram a fragilidade de qualquer operação que tenta dar contornos rígidos à autobiografia que cada vez mais se entranha em outros gêneros, a ponto de desestabilizar seja qual for a conceituação que lhe seja oferecida e também de ocasionar fissuras nos gêneros em que se infiltra.

A busca por categorias fechadas em torno da literatura íntima, da escrita de si (variedade de nomes que por si só exprime a instabilidade) se dá também por causa da conhecida resistência a esses textos. Lejeune (*in* POIRIER 2002, p. 213), ao resumir as críticas feitas ao termo autobiografia, substituído muitas vezes pelo termo “escrita de si” porque este parece resolver os problemas do prefixo “auto”, afirma que: “Autobiografia não soa bem: Moralmente, é um vício (narcisismo, etc.). Psicologicamente, é um erro (impossível se conhecer). Esteticamente, é uma facilidade, não é arte. Enquanto que ‘escrita de si’ tem uma outra aparência”<sup>31</sup>. Neste sentido, ele acerta em cheio no alvo ao mostrar os pontos de resistência. O que lhe faltou perceber é que, sendo questão *estética, psicológica, moral*, a autobiografia problematiza aquilo que lhe opõe resistência. Quando uma autora como Nathalie Sarraute, que assume o caráter autobiográfico da sua obra, escreve um livro com o título *Enfance*, no qual diz que “não se trata de uma autobiografia”, para em seguida afirmar “Dessa vez, eu disse que se

---

<sup>31</sup> No texto em francês: « L'autobiographie, c'est pas bien: Moralement, c'est un vice (narcissisme, etc.). Psychologiquement, c'est une erreur (impossible de se connaître). Esthétiquement, c'est une facilité, ce n'est pas de l'art. Tandis que 'écriture de soi', ça a une autre allure ».

tratava de mim”<sup>32</sup>; não é apenas a autobiografia que sofre a contrariedade da sua lei, mas outras instâncias também são contrariadas, como a “moral” (que se pergunta constantemente qual o lugar que deve ocupar o “eu”, repudiando qualquer passo que se avizinha da “imitação”); a estética (mostra-se a ambivalência do eu na sua relação com o mundo); a psicológica (o eu provoca uma cisão repudiando veementemente sua emotividade). Esses sistemas são forçados a conviver com uma instância íntima, privada, que, não cabendo nas leis que lhe são impostas, invade outros campos, forçando-os a se abrirem. A imagem tende à metaforização, mas forçar essa espécie de passagem é, de certo modo, afirmar que a divisão dos gêneros está sendo sustentada por bases muito pouco sólidas, facilmente transponíveis.

Tanto para a ficção como para a crítica, o problema está colocado. Como confessa Genette (2004), a atenção privilegiada dada à narrativa dita ficcional deve-se ao fato de esta ser considerada, implicitamente, a “narrativa por excelência”, sendo as outras vistas como subgêneros. É uma forma de dizer que qualquer intromissão do autobiográfico oferece perigo à essência do ficcional, como se houvesse uma essência. Segundo Gasparini (2004, p. 11), no livro em que empreende um trabalho exaustivo a respeito da autoficção, a marginalidade da escrita de si acentua-se em alguns movimentos: “O formalismo, a Nova Crítica, o estruturalismo, de algum modo, fecharam o sistema exigindo que os textos fossem lidos e estudados neles mesmos, de maneira imanente, totalmente separados de seu autor”<sup>33</sup>, o que confirma o que o próprio Gérard Genette confessa: que a narratologia privilegiou a narrativa ficcional.

---

<sup>32</sup> No texto em francês: « ...il ne s'agit pas d'une autobiographie » ... « Cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi ».

<sup>33</sup> No texto em francês: « Le formalisme, le New Criticism, le structuralisme ont en quelque sorte verrouillé le système en exigeant que les textes soient lus et étudiés en eux-mêmes, de façon immanente, complètement détachés de leur auteur ».

## ii. A lei do gênero

Em 1991, na publicação de *Fiction e diction*, Genette, com o título *Récit fictionnel, récit factuel*, busca fazer, a partir dos parâmetros da *Narratologia*, um estudo sobre a autobiografia. A sua distinção entre ficção e dicção demonstra a primazia da primeira. Tida como um dos modos de dicção (a outra seria a poesia, de regime constitutivo; ou seja, não importa como se defina a forma poética, “o poema é sempre uma obra literária”), a autobiografia (ou a prosa não ficcional) só pode ser percebida como literária de maneira condicional. Nas suas palavras (2003, p. 131):

A meu ver, uma obra seria “de dicção” quando fosse recebida como obra (condicional) somente por dicção, sem ter inicialmente correspondido ao critério objetivo e constitutivo – poético ou ficcional. Eu pensava, por exemplo, no domínio francês, nos textos de Montaigne, Pascal, Saint-Simon, Michelet, Rousseau das *Confissões* ou dos *Devaneios*, Chateaubriand das *Memórias* e de *Rancé*, e cabe a cada um acrescentar a – ou retirar de – essa lista tudo o que, esteticamente, lhe agrada ou lhe desagrada, porque este é, custe o que custar, o motivo da qualificação<sup>34</sup>.

Pôr condições à literariedade da “prosa não ficcional” no mesmo momento em que se coloca a prosa ficcional como literária, “independentemente de todo julgamento de valor”, é fazer da primeira a *prima pobre* das narrativas. Se o esquecimento é confessado, vem em forma de confissão, ele não se dá sem que se diga antes a justeza do esquecimento, como se antes tivesse sido tratado do que realmente importava – da “narrativa por excelência” que seria a narrativa ficcional (idem, p. 141). Não discutimos aqui a importância do trabalho de Genette; apenas explicitamos os ditames, convenções

---

<sup>34</sup> No texto em francês: « Dans mon esprit, une oeuvre était ‘de diction’ lorsqu’elle n’était reçue comme oeuvre (conditionnelle) que par diction, sans avoir d’abord satisfait au critère objectif et constitutif – poétique ou fictionnel. Je pensais par exemple, et pour le domaine français, aux textes de Montaigne, de Pascal, de Saint-Simon, de Michelet, du Rousseau des *Confessions* ou des *Rêveries*, du Chateaubriand des *Mémoires* et de *Rancé*, et il va de soi que chacun peut ajouter à – ou retrancher de – cette liste indicative tout ce qui, esthétiquement, lui plaît ou lui déplaît, puisque tel est ici, vaille que vaille, le motif de qualification ».

e limites da lei do gênero. A autobiografia instituída como narrativa apenas condicionalmente literária é tributária ainda uma vez da (boa ou má) vontade do leitor, que pode a seu bel-prazer atribuir-lhe ou não literariedade (o que não é de todo mau, pois isso lhe dá uma grande margem de liberdade!). O problema é entre a referencialidade (atribuída à autobiografia) e a ficcionalidade (negada a esta).

Como a ficcionalidade se opõe à referencialidade, estando a autobiografia ligada pelo contrato a esta, o problema é distinguir o valor do texto, é justificar a falta que parece limitar a ascensão, o ter-lugar da narrativa autobiográfica, pois o lugar reivindicado desde a constituição do gênero é o de texto literário (é esta a primeira expressão de desejo do livro de Lejeune (1975, p. 7): “a autobiografia se apresenta inicialmente como texto literário”)<sup>35</sup>. Ora, definir propriedades de um texto não é tarefa fácil. O que é a propriedade do texto, se esta se mostra apenas a partir de um estatuto *oficial* facilmente deslocado? No estudo de Genette, que trata o texto não-ficcional com a mesma nomenclatura do texto ficcional, vemos de imediato que o que é dito de um tipo de texto pode-se dizer do outro; o que não significa dizer que não haja diferença de gêneros (afirmando ingenuamente que uma autobiografia é um romance e o romance é uma autobiografia), e sim que a lei do gênero é, por um movimento contraditório, contrariar a sua própria lei por meio de enxertos, contaminações, sendo difícil fazer divisões, estabelecer limites, uma vez que estes são facilmente transpostos.

Derrida (1986b, p. 12), questionando-se sobre a lei, pergunta “Como reconhecer as fronteiras? O funcionamento e os efeitos institucionais? Como avaliar as competências, o regime dos enunciados, a regra específica, a autoridade própria?”<sup>36</sup>. Mais adiante, quando trata sobre a lei do gênero a partir do texto de Maurice Blanchot,

---

<sup>35</sup> No texto em francês: « ... l'autobiographie se présente d'abord comme un texte littéraire ».

<sup>36</sup> No texto em francês: « Comment en reconnaître les frontières, le fonctionnement et les effets institutionnels? Comment évaluer les compétences, le régime des énoncés, la règle spécifique, l'autorité propre? ».

*La folie du jour*, que para ele faz da “impossibilidade da narrativa o seu tema”, afirma que:

Um texto não saberia *pertencer* a nenhum gênero. Todo texto *participa* de um ou vários gêneros, não existe texto sem gênero, sempre há gênero e gêneros, mas essa participação nunca é uma pertença. E isso não devido a um transbordamento de riqueza ou de produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas devido ao *traço* de participação, do efeito do código e da marca genérica. Delimitando um gênero, um texto se distingue dele (1986b, p. 245) <sup>37</sup>.

Não se trata de negar a história da constituição dos gêneros nem mesmo de suspender a ficcionalidade ou a referencialidade de um texto. Insistir na *distinção*, pelo contrário, confere uma abertura que diz respeito ao que se entende por literatura e se entende por autobiografia. Tratar a literatura ou textos que são considerados literatura apenas condicionalmente a partir da questão dos gêneros é obrigatoriamente assumir a mistura. Em um mesmo gênero, habitam, coexistem, outros gêneros, sem que possamos defini-los de antemão. O transbordamento não é apenas um efeito de leitura; é um efeito que coexiste já na própria narrativa. Mais ainda: qualquer que seja a definição, ela vem de um movimento que passa pela leitura e pelo texto. Se não é apenas um efeito de leitura, se é possível que um texto, qualquer que seja, traga em si traços que o distingam, também é perfeitamente possível que esses traços possam ser substituídos, dando-lhes nova distinção. Não se diz nada de novo. Qualquer texto sobre o gênero mexe no vespeiro da (in)definição, porque as relações entre os gêneros não permitem unificação. Qualquer conceito, na hora de mostrar a sua exemplaridade, precisa ser trabalhado a partir de diferentes textos, o que acarreta, de imediato, uma fissura na exemplaridade. As questões práticas de definição são tentativas mais e menos felizes de

---

<sup>37</sup> No texto em francês: « Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque ».

delimitação, de rearranjo dos *exemplares*. Em outro texto, Derrida (2003c, p. 69) afirma:

São questões *práticas*, sem dúvida, práticas no sentido inicialmente *técnico* do termo (classificação, datação, categorização, fichamento, delimitações internas do corpus), mas também questões *práticas* no sentido *ético* ou *deontológico* do termo (quem tem o direito de classificar de ficção literária ou de documento não literário? Quem autoriza quem a revelar o que há de segredo ou de não segredo em uma obra literária pública?...)<sup>38</sup>.

A questão do direito não é qualquer questão, pois, ao escolher, institucionalmente, oficialmente (escolha do autor, do editor, dos dois), se um texto pertence a um gênero ou a outro, escolhe-se também a sua posição. Embora existam as convenções (por exemplo, as de publicação e de catalogação), sempre haverá um grau de indecidibilidade na pertença. Entre os gêneros referenciais (história, jornalismo, discurso teórico etc.), a autobiografia talvez seja o que guarda relação mais próxima com o princípio da subjetividade, devido ao fato de ser o lugar em que a presença do eu é não apenas aceita como também esperada. Se considerarmos que uma história contada, em uma narrativa autobiográfica, funda-se a partir da memória do sujeito que escreve, temos uma indistinção fundante. Pode-se escapar a qualquer procedimento de verificação.

O segredo suspende – ou pode suspender – a referencialidade, dando abertura ao ficcional, ou vice-versa. Sim! Um gênero como a autoficção sobrevive da ambigüidade entre o ficcional e o referencial. Na leitura, regulamentar o que é da ordem de um e da ordem do outro é uma impossibilidade. Dentro dessa problemática, o quase-consenso de que qualquer texto é passível de tornar-se literatura (e esta é a principal questão que

---

<sup>38</sup> No texto em francês: « Ce sont des questions *pratiques*, sans doute, pratiques au sens d'abord *technique* du terme (classification, datation, catégorisation, fichage, délimitations internes du corpus), mais aussi des questions *pratiques* au sens *éthique* ou *déontologique* du terme (qu'a-t-on le droit de classer comme fiction littéraire ou comme document non littéraire ? Qui autorise qui à dévoiler quoi de secret ou de non secret dans une œuvre littéraire publique?... ) ».

permeia os textos autobiográficos) adquire uma estranha feição: na indecidibilidade entre ficção e dicção, o que realmente está em jogo não é distinguir o que é da ordem da verdade, do referencial, da experiência e o que é da ordem da invenção, da ficção. O que se discute no imperativo da definição é o valor que permeia uma e outra borda, uma vez que a ficção tem o *passé libre* para a literatura. Esse é o *passé* cortejado pela autobiografia de modo ambíguo: ora tão-somente pendendo para a ficção, ora reivindicando o direito de o factual ser também literatura. Porém, quem pode classificar? Derrida parece sugerir que a “re-marcação”<sup>39</sup> não seria da ordem do institucional, mas da impossibilidade de registrar um gênero em sua pureza.

O que chama de a “lei da lei do gênero” advém de “um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do *parasita*” (1986b, p. 237)<sup>40</sup>. Uma obra não participa apenas de um gênero, embora esteja irremediavelmente ligada a um. No momento mesmo em que é instituída a pertença, outros fatores não absolutamente distinguíveis impedem que ela se dê por completo. Segundo ele (idem), “O traço que marca a pertença inevitavelmente se divide, a borda do conjunto começa a formar por invaginação um bolso interno maior que o todo”<sup>41</sup>. A “re-marcação” não estaria tão-somente nas menções feitas nas capas dos livros ou naquelas feitas pelo autor ou pelo leitor:

A re-marcação de pertença não passa forçosamente pela consciência do autor ou do leitor, embora geralmente o faça. Ela pode também contradizer essa consciência ou enganar quanto à “menção” explícita, torná-la falsa, inadequada ou irônica a partir de todas as espécies de figuras sub-determinantes (1986b, p. 234)<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Usamos aqui uma das traduções possíveis de “remarque” proposta na tradução brasileira de *Circonfissão*.

<sup>40</sup> No texto em francês: « ... un principe de contamination, une loi d’impureté, une économie du *parasite* ».

<sup>41</sup> No texto em francês: « Le trait qui marque l’appartenance s’y divise immanquablement, la bordure de l’ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout ».

<sup>42</sup> No texto em francês: « La remarque d’appartenance ne passe pas forcément par la conscience de l’auteur ou du lecteur, bien qu’elle le fasse souvent. Elle peut aussi contredire cette conscience ou faire mentir la ‘mention’ explicite, la rendre fautive, inadéquante ou ironique selon toutes sortes de figures surdéterminantes ».

A distinção não se confunde com a intenção; nem a do leitor, nem a do autor, embora uma e outra não se descolem das marcas de pertença. O importante é não medir em critérios simplificados o que é por si só impregnado de ambigüidade. Isto é, não se trata de dar à distinção um grau de valoração, como se faz normalmente. Trata-se de reivindicar para o gênero um lugar de indecidibilidade, confiando-lhe à literatura. Definir que a autobiografia é condicionalmente literária afeta também a literatura, uma vez que não sabemos ao certo os seus limites. Para Derrida, os limites são traçados na/pela literatura, e não fora dela. A “potência própria da literatura” seria a de nos dar a chance de lê-la nos privando do poder da escolha. Essa privação seria também o dom (“genial e generoso”) “de [nos] retirar ou denegar o poder e o direito de decidir, de decidir entre realidade e ficção, testemunho e invenção, efetividade e fantasma, fantasma do acontecimento e acontecimento do fantasma etc.” (2003c, p. 58)<sup>43</sup>. Sendo assim, a pergunta de quem tem o direito de distinguir remeteria sempre a uma aporia: quando há testemunho, há em contrapartida a possibilidade da ficção. Ora, a aporia levaria a autobiografia ao *quase* literário, bem como a literatura ao *quase* testemunho. Não são poucos os escritores que apontam essa indecidibilidade; é a velha *confissão* de que não sabem o quanto têm de suas vidas – e da vida dos que lhes cercam – em suas obras. Ambos – o testemunho e a ficção – compartilham da mesma injunção do segredo para sempre não revelado. Pensemos na irredutibilidade da obra. Se esta é marcada pelo acontecimento, se existe apenas quando se separa de seu signatário, o gênero não existe de modo exterior e anterior à obra. É sempre um movimento alheio ao fechamento, como um distúrbio sem remédio.

---

<sup>43</sup> No texto em francês: « ...de vous retirer ou de vous dénier le pouvoir et le droit de décider, de trancher entre réalité et fiction, témoignage et invention, effectivité et fantasme, fantasme de l'événement et événement du fantasme etc. ».

## O lugar à margem do eu

Para alguns, é o declínio das grandes narrativas do estruturalismo, o esfacelamento do movimento, que abre caminho para os textos autobiográficos. Defende-se que as razões pelas quais alguns dos mais importantes autores desta época optaram nas décadas seguintes por uma escrita, digamos, mais *subjetiva* resultam das amarras a que foram investidos devido ao forjamento de uma objetividade científica postulada pelas ciências humanas nesta época. É o que parecem afirmar os autores Roger-Michel Allemand e Christian Milat (2004, p. 13): “No início dos anos 1980, diante do declínio das grandes ideologias, no momento em que o conceito de estrutura se apaga em proveito do sujeito, registra-se, na França, um nítido interesse por tudo que pertence ao biografismo”<sup>44</sup>. Esse interesse estaria determinado pelo apagamento do conceito de estrutura, que teria trazido, em contrapartida, o aparecimento do sujeito. A opinião subjacente é a de que não havia lugar para a autobiografia no conceito de estrutura. O historiador François Dosse (2005, p. 337), ao comentar sobre os biografemas barthesianos, reafirma a opinião: “O retorno progressivo do sujeito no decorrer dos anos 1970 permite a Roland Barthes desvencilhar-se de sua carapaça teórica que lhe impedia de dar livre curso ao seu prazer da escrita”<sup>45</sup>. À idéia de apagamento é acrescida a de impedimento cujo desenlace seria a destituição da “carapaça teórica” em favor do “prazer da escrita”. Dessas assertivas, podemos tirar algumas conclusões. A primeira delas, e a mais importante, é que estas subentendem o afastamento da subjetividade e da teoria, como se toda evocação ao eu subjetivo indicasse um afastamento da teoria. O horizonte – equivocado, na maioria das vezes –

---

<sup>44</sup> No texto em francês: « Au début des années Quatre-vingt, face au déclin des grandes idéologies, au moment où le concept de structure s’efface au profit du sujet on enregistre, en France, un net regain d’intérêt pour tout ce qui ressorti au biographisme ».

<sup>45</sup> No texto em francês: « Le retour progressif du sujet au cours des années 1970 permet à Roland Barthes de se débarrasser de sa carapace théorique qui l’empêchait de laisser libre cours à son plaisir d’écriture ».

que se forma traz como pressuposto que todo discurso com a inserção do sujeito não tem validade teórica.

Quando se pretende forjar um sistema, geralmente se tende à investigação das semelhanças, uma vez que marcar as diferenças pode neutralizar a própria formação do sistema. Somente depois de fincadas as bases, parte-se para o campo das distinções. Na teoria, tem sido assim com o que ficou conhecido como estruturalismo francês. Embora seja possível, em linhas gerais, situar esse movimento no tempo (início nos anos 1950, ascensão em meados dos anos 1960, declínio no fim da mesma década), assim como nomear os diferentes campos de saber e seus autores mais conhecidos, como o da lingüística (Roman Jakobson, Émile Benveniste), o da literatura (Roland Barthes), o da antropologia (Claude Lévi-Strauss), o da psicanálise (Jacques Lacan) e o da filosofia (Michel Foucault e Jacques Derrida), e mesmo apontar os princípios gerais (especialmente, a assunção da linguagem), é preciso recorrer às condições históricas, sociais e políticas da época para tentar esboçar as razões pelas quais autores de pensamentos tão distintos, de abordagens tão diversas, foram agrupados sob o signo da estrutura. A proposição mais aceita é a de que, situados em disciplinas tão díspares, cada um a seu modo aplicou “conceitos da lingüística estrutural ao estudo dos fenômenos sociais e culturais” (CULLER, 1999, p. 120)<sup>46</sup>.

No que diz respeito aos estudos literários, no estruturalismo, contestam-se, sobretudo, as abordagens da literatura baseadas nos estudos dos autores e da época, fazendo com que o discurso não fosse levado em conta; ou o que passou a ser definido como discurso. Por esse ângulo, é clara a relação conflituosa da geração dos “estruturalistas” com a tradição. O *saber nascente* pretendia contornar o saber que

---

<sup>46</sup> Definir uma época, e ainda mais um grupo de pessoas, utilizando-se de expressões como *cada um a seu modo* denota a fragilidade com a qual se constituem todo panorama e toda tentativa de agrupamento, pois não podemos utilizar expressões como esta, ou um termo como o de geração, sem violentar o princípio da diferença. É preciso levar em conta a dificuldade do *a posteriori* quando recorremos a expressões como esta.

parecia “incontornável”, porém a abertura de um sistema resultou no fechamento de outro. Com o uso da terminologia lingüística, fez-se da leitura do texto literário uma microscopia cientificista. A linguagem, até então ausente nos sistemas de significação, passa a ser vista como o a-mais que pode retirar as disciplinas do seu pré-cientificismo. Isto é, os objetos têm significação se mediados pela linguagem, se procurássemos nesta, e não nos objetos, não propriamente o sentido, mas a possibilidade de escavar os múltiplos sentidos. Buscavam-se a exatidão, o rigor analítico, geralmente atribuído a esse movimento, como se estes fossem a pedra de toque que eleva e destitui ao mesmo tempo o seu lugar nas ciências humanas. Uma das críticas a ser feitas posteriormente é a de que o rigor analítico era fundamentado na vontade de cientificidade nunca antes vista nas ciências humanas. Em dado momento, Roland Barthes (1972, p. 22) acredita que uma análise rigorosa só pode ser alcançada submetendo a teoria a “um modelo que lhe forneça seus primeiros termos e seus primeiros princípios”.

A partir do rigor concebido como tal, não importava muito se os textos fossem ou não autobiográficos, uma vez que não eram estudados a partir de seu significado. Se o *eu*, dentro de um sistema de substituições, podia ser substituído por elementos diferentes se a estrutura continuasse a mesma, significava que não havia nenhuma razão para tratar das implicações do seu uso. O rigor segue, portanto, as linhas da cientificidade, retirando o eu da sua subjetividade psicológica. A categoria do eu é, antes de tudo, gramatical ou submetida ao projeto estruturalista, como na psicanálise lacaniana.

Há uma “asfixia”, propiciada pela “inflação”, nos conceitos de linguagem dando a entender que esta pode abarcar tudo. Derrida anuncia essa *asfixia* no momento em que se dispõe a não contribuir para a *inflação*; para tanto, busca redefinir tanto linguagem quanto escrita, fazendo ver que a teoria estruturalista é devedora da idéia de centro. Ao fazer sua leitura saussuriana, volta-se para a figura da recorrência, buscando desvelar as

identidades contidas no texto de Saussure – e nos textos que o seguem, constitutivos da lingüística. Se não houver o questionamento (não reduzir a uma busca de origem) dos conceitos, e o modo como são criados, estes são reduzidos a “evidências que desde sempre parecem óbvias”; isto é, à “fragilidade teórica” fácil de ser identificada. É o que afirma Derrida em *Gramatologia* (1967a, p. 35).

Embora o impacto da palestra de Derrida, no famoso Colóquio ocorrido na Universidade John Hopkins, dos Estados Unidos, dentre a de tantos outros nomes célebres, tenha repercutido a ponto de ser considerado o momento de rasura do estruturalismo, ele é o primeiro a afirmar que os acontecimentos dessa época não podem ser atribuídos a uma única pessoa; isso significaria retornar à velha idéia de “corte epistemológico”. O que ocorre é uma rasura na própria linguagem, no sentido da linguagem, afastando-a da noção de signo, embora não se pretenda nem mesmo substituí-la ou evitá-la dada a impossibilidade. Se ele foi o primeiro a produzir a rasura, o que acontece em seguida não é da ordem do calculável. Mais uma vez, cada um produziria as próprias conseqüências da rasura.

Talvez a ruptura tenha sido, sobretudo, na maneira de compreender o “rigor” estruturalista que estava em uma relação dois a dois de rigor = ciência. Heidegger (1968, p. 49), em outro contexto, adverte que “o conhecimento matemático não é mais rigoroso do que o conhecimento histórico ou filológico; ele tem simplesmente o caráter de ‘exatidão’, o que não coincide com ‘rigor’”<sup>47</sup>. A crença na suposta coincidência foi uma das bases do estruturalismo, mitificando o uso terminológico da lingüística como a maneira mais apropriada de exercer o rigor; isto é, alcançar a cientificidade. Essa mitificação foi uma das razões por que não cabia no discurso estruturalista a presença do eu tal como reivindicada pela escrita autobiográfica.

---

<sup>47</sup> Na tradução francesa: « La connaissance mathématique n’est pas plus rigoureuse que la connaissance historique ou philologique; elle a simplement le caractère de l’exactitude, ce qui ne coïncide pas avec la ‘rigueur’ ».

Quando Derrida (1967a, p. 243) afirma: “O que pretendo acentuar é apenas que a passagem para além da Filosofia não consiste em virar a página da Filosofia, (o que finalmente acaba sendo filosofar mal) mas em continuar a ler de *certa maneira* os filósofos”<sup>48</sup>; não estaria aí, desde o primeiro momento, a “chance” do porvir autobiográfico? Quanto a essa outra *maneira* de ler os filósofos, dentre tantos exemplos, podemos pensar na leitura feita de Hegel em *Glas*, evocando uma cena de família e colocando este filósofo lado a lado, emparelhando-o, emparedando-o, com o texto sobre Jean Genet, cujo *corpus* mantém indecisa a relação entre vida e obra. Em linhas gerais, advém daí certo tratamento dado ao tom do discurso, que funcionaria como uma forma de marcar a singularidade entre tantos discursos. Se houve mudança no estatuto da linguagem, não se desfez a atenção dada a ela. Entretanto, essa atenção acompanhou a necessidade de mantê-la mais “pura” possível de conceituação, por meio de experimentos que a aproximavam, sem os dogmatismos do passado, de certa condição afim à subjetividade.

Devido a movimentos como este, estruturalista e não-estruturalista ao mesmo tempo, o estatuto da subjetividade foi modificado, o que não quer dizer ruptura. O “eu” que surge procura se distanciar das conceituações já solidificadas, abrindo novas camadas de sentido, aproximando-se bastante das discussões acerca do sujeito que tiveram início em trabalhos como os de Michel Foucault, Jacques Lacan e Roland Barthes. Formou-se, por exemplo, todo um campo de estudo a partir de dois textos ainda hoje bastante lidos nos departamentos de teoria literária: *A morte do autor*, de Roland Barthes (publicado, pela primeira vez, em 1968) e *O que é um autor*, de Michel Foucault (texto de conferência de 1969). A repercussão desses textos ajudou a criar o cenário para a destituição do autor na teoria da literatura, embora sejam os seus trabalhos posteriores (e até mesmo anteriores) que desfazem a cena “apocalíptica”. O

---

<sup>48</sup> Sigo a tradução brasileira de Schnaiderman.

estudo imanente dos textos estava tão em voga nos anos estruturalistas que citar nomes de autores exigia uma explicação. É o que afirma Foucault (2001, p. 267) no início da sua conferência, quando se dispõe a tratar da “relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente”<sup>49</sup>.

Tanto no texto de Barthes como no de Foucault, o questionamento do autor acontece tendo como premissa uma concepção estruturalista de literatura, que, neste momento, interessava aos dois autores, embora depois esse interesse seja negado. O texto é desdobrado “em um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Está aí a definição estruturalista de texto por excelência. Não é difícil reconhecer nessa definição a concepção de que falávamos; e, a partir dela, a figura do autor tem espaço não para marcar sua “interioridade”, mas para ensaiar seu “desaparecimento”, como se não houvesse possibilidade do duplo gesto.

Os dois autores partem da mesma premissa: a de que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem”, nas palavras de Barthes (2002, t. 3, p. 40)<sup>50</sup>. Tanto um texto como o outro têm como destinatário imediato o papel da crítica nas leituras de uma obra, tratada a partir da psique do autor. Se, tanto para Barthes como para Foucault, era consenso que os autores (Mallarmé sendo a figura máxima) constituíam na escrita o seu desaparecimento (Kafka, Proust, Flaubert), ou seja, haviam mudado o estatuto da literatura, estava claro que a crítica, por outro lado, não sabia muito bem como agir diante de tal acontecimento. Barthes (idem, p. 41) afirma que: “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente está tiranicamente centrada no autor, sua

---

<sup>49</sup> Sigo a tradução brasileira de Barbosa.

<sup>50</sup> Sigo a versão publicada no tomo 3 das *Obras Completas* de Barthes, reeditadas em 2002. Isso explica o ano entre parênteses. No texto em francês: « ... l'écriture est destruction de toute voix, toute origine ».

pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; ... a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu...”<sup>51</sup>.

Ele crê, e os dois autores se distanciam nessa crença, que a ênfase na escritura (relacionada à estrutura neste momento) teria a força de retirar o primado (o “reinado”) do autor – e como extensão o do crítico –, enquanto, para Foucault, a crítica não desaparece e em um só gesto reafirma sua necessidade e potencializa a figura do autor. Isso se daria por que a noção de escrita, para apagar as marcas do autor, se caracterizaria pela utilização de duas modalidades: “a modalidade crítica e a modalidade religiosa”. Dar à escrita “um estatuto originário”, pensar nela como “ausência”, “não seria representar em termos transcendentais o princípio religioso do sentido oculto (com a necessidade de interpretar) e o princípio crítico das significações implícitas, das determinações silenciosas, dos conteúdos obscuros (com a necessidade de comentar)?” Foucault (2001, p. 271) pergunta retoricamente, ameaçando com isso a assertiva de que o percurso pela estrutura, o seu desfiar, afasta a figura do autor, pois, para ele, a presença do autor permanece *a priori*.

Os autores apresentam soluções diferentes para o mesmo impasse. No entanto, neste momento, embora pareçam considerar como dada a morte do autor, apenas explicitam o quanto este está ligado às figuras do humanismo que se combatiam então. Foucault (2001, p. 271) considera que a tarefa que cumpre à crítica é “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor”, embora ele assim não o faça, preferindo mostrar “os problemas suscitados pelo uso do nome do autor”. E como para Barthes o desaparecimento do autor acarreta também o da crítica, ele nomeia o leitor como a possibilidade da unidade da obra; o que tiraria sua origem, mas, por outro lado, lhe daria um destino. No entanto, o leitor, aqui, segue regras de leitura bem estabelecidas, não se

---

<sup>51</sup> No texto em francês: « L’image de la littérature que l’on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l’auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; ... l’*explication* de l’oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite... ».

constituindo de fato como exterior ao texto. Tal solução não se apresenta sem problemas. O que temos é a tentativa de identificar o que é interior e exterior ao texto, pondo-os em campos opostos. A noção de autor relaciona-se a uma certa identidade do sujeito (individualismo, subjetividade, singularidade) que tanto Barthes como Foucault tentavam negar, de modo que a escrita pudesse falar por si só. Admitia-se a possibilidade de que a vida fosse uma obra (era assim que se relacionava Proust ao seu grande romance), mas não que a obra fosse uma vida. Para esses autores, as obras consideradas mais importantes encenavam o desaparecimento do eu; e não o contrário (uma relação vida-obra). Conseqüentemente, os gêneros que encenavam essa presença eram ignorados, sendo considerados gêneros menores que não mereciam a atenção da crítica, menos ainda a atenção de estudiosos ligados às preocupações da linguagem em suas diversas modalidades.

Esse tipo de vocabulário – desaparecimento, morte –, expandido em grande parte devido a esses dois textos que corroboraram a idéia, vinda de muito antes, de que a literatura encena a própria morte, constrói à sua revelia o reforço da Doxa da qual desejava escapar. Derrida (1992, p. 270) lembra que a palavra “liquidar”, utilizada para explicar o movimento de questionamento ao sujeito, cabe melhor em outros “códigos”: “finanças, banditismo, terrorismo, criminalidade civil ou política, só falamos de ‘liquidação’ na posição da lei, e mesmo da polícia”<sup>52</sup>. Segundo ele, tal vocabulário, ao ser utilizado como estratégia discursiva, não faria mais do que reforçar um círculo vicioso em torno do problema. A partir do diagnóstico de “liquidação”, surge a promessa de reabilitação, de justiça, que culmina na “palavra de ordem”: “retorno ao sujeito, retorno do sujeito”<sup>53</sup>. A história da crítica é pensada em uma continuidade,

---

<sup>52</sup> No texto em francês: « finances, banditisme, terrorisme, criminalité civile ou politique; et on ne parle donc de ‘liquidation’ que dans la position de la loi, voire de la police ».

<sup>53</sup> No texto em francês: « ... il accuse: on a voulu ‘liquider’, on a cru pouvoir le faire, nous ne laisserons pas faire. Le diagnostic implique donc une promesse: nous allons faire justice, nous allons sauver ou réhabiliter le sujet. Mot d’ordre, donc: retour au sujet, retour du sujet ».

dividida em períodos esquematizáveis, cabendo a “nós” instaurar o ponto culminante e, após, a inevitável queda. Não é de outra maneira que se delineia a história do estruturalismo, marcada pela ascensão e pela saturação advinda de um processo de ruptura. É assim também que se delineia seu início com o famoso corte epistemológico de Saussure. A operação de unificar a noção de sujeito cristaliza a idéia de que existe um único Sujeito que precisa ser combatido e apenas para isso serve um vocabulário como este.

Esse procedimento pôde ser notado nos estudos literários que transportaram para a figura do autor discussões advindas dos estudos filosóficos acerca da concepção homogênea de sujeito, tratando essa figura a partir de um sentido unificado, universal, o que passou a ser visto como o embate do sujeito clássico *versus* o sujeito moderno. Era comum que a crítica, ao negar a presença do autor na análise de uma obra, o fizesse mediante a negação do autor empírico, aquele identificável e privilegiado pela história da literatura (foi o que fizeram Barthes e Foucault). Posto como figura anterior e exterior à obra, o autor era negado sumariamente em favor de outra entidade tão abstrata quanto a do próprio autor – a escrita. Como vimos, essa substituição não resolveu o problema.

Mediante um processo quase invisível, as análises deste período estabelecem relações que deixam repercutir um mesmo ponto de partida: a tentativa de negar o lastro historicista e psicologizante que predominava nas leituras. Convém lembrar do inescapável abordado por Heidegger (1968, p. 276): “Seja o que for que tentamos pensar, e qualquer que seja a maneira escolhida, pensamos na atmosfera da tradição”<sup>54</sup>. No embate com a tradição, é evidente que alguma coisa se deu nas noções de sujeito, nos estudos desenvolvidos a partir dos anos 1960. No entanto, segundo Derrida, a resistência posta na análise do que ocorreu deve localizar-se no sentido homogêneo

---

<sup>54</sup> Na tradução francesa: « Quoi que ce soit que nous essayions de penser et de quelque manière que nous nous y prenions, nous pensons dans l’atmosphère de la tradition ».

dado às noções de sujeito quando são discutidos, posteriormente, a sua liquidação ou o seu retorno. Geralmente, essas discussões passam pelo processo de unificação, que é falso, não correspondendo aos muitos sentidos de sujeito constituídos pela filosofia: “eu não disse: ‘não existe a problemática do sujeito’, mas ‘ela não se deixa reduzir pela homogeneidade’” (1992, p. 282)<sup>55</sup>.

E mais. Para ele, as diferentes estratégias de “tratamento do sujeito” não diagnosticam a sua liquidação. Ao contrário, muitas das obras de alguns autores são devedoras da noção do sujeito. Em escritores como Lacan, Althusser, Foucault, na esteira dos autores privilegiados por eles (Freud, Marx, Nietzsche), “o sujeito é talvez reinterpretado, re-situado, reinscrito; não é certamente ‘liquidado’” (1992, p. 271)<sup>56</sup>. Ele lembra que, durante estes anos, muitos estudos, inclusive os seus, têm início a partir de uma certa dobra da fenomenologia husserliana, e não apenas heideggeriana, ajudando a deslocar (sem que isso significasse apagamento) a concepção de sujeito absoluto. Avesso à idéia de totalidade, de generalização, não é estranho que, tendo sido Derrida entre os estudiosos dessa época quem insere de maneira mais radical a experiência singular em seus textos, seja quem menos tratou diretamente da problemática do sujeito, embora essa problemática, sem ser necessariamente nomeada, percorra toda a extensão de sua obra. Como ele afirma, preferiu falar sempre de um “efeito de subjetividade”, mais do que de subjetividade.

Grosso modo, é provável que a sua estratégia resida no descentramento da questão do sujeito, assegurando as discussões a este respeito a partir do tratamento dado aos assuntos próximos. Deve-se reivindicar outro porvir, outras possibilidades de dar tratamento à Doxa do sujeito, sem a imediata identificação com o absoluto, universal, racional, sem colocá-lo a partir da “hegemonia moderna do sujeito” definida em grandes

---

<sup>55</sup> No texto em francês: « je n’ai pas dit ‘il n’y a pas de problématique du sujet’, mais ‘elle ne se laisse pas réduire à l’homogénéité’ ».

<sup>56</sup> No texto em francês: « le sujet est peut-être réinterprété, resitué, réinscrit, il n’est certainement pas ‘liquidé’ ».

linhas por Heidegger. Segundo ele, o tratamento dado às discussões acerca da *différance*, do rastro, da destinerrância já teria aberto o campo para o porvir de outro sujeito:

Penso naqueles que gostariam de reconstruir um discurso sobre o sujeito que não seja pré-desconstrutivo, sobre um sujeito que não tenha mais a figura do domínio de si, de adequação de si, centro e origem do mundo, etc., mas que definiria antes o sujeito como experiência finita da não-identidade de si, de interpelação inderivável como a que vem do outro, do rastro do outro, com os paradoxos ou as aporias do ser-diante-da-lei, etc. (1992, p. 280)<sup>57</sup>.

Ora, poderíamos nos perguntar se tal reivindicação não esboça uma concepção de sujeito que apaga aquela outra que ele afirma não ter sido apagada, uma vez que o sujeito aqui é já um outro; estaria ligado à questão do outro. Para começar a responder, podemos especular que o tratamento dado ao outro não tem sua origem na negação do sujeito supostamente apagado; não é a reconstituição do seu contrário, mas a constituição de uma “responsabilidade” do sujeito que não seja devedor do rastro conceitual que o aprisiona (ainda uma vez uma palavra devedora do código da lei) à história da metafísica.

Essa discussão, feita aqui em linhas gerais, procede de um debate bem mais complexo da formação do conceito de sujeito que advém da questão do ser e da sua constituição a partir de uma idéia de Ser absoluto, do ser como presença. De modo algum, estão desgarradas do que formou o conceito de autobiografia – e do que se chamou de retorno ao sujeito, que tem em uma de suas pontas a narração de si.

---

<sup>57</sup>No texto em francês: « Je pense à ceux qui voudraient reconstruire aujourd’hui un discours sur le sujet qui ne soit pas pré-déconstructif, sur un sujet qui n’ait plus la figure de la maîtrise de soi, de l’adéquation à soi, centre et origine du monde, etc., mais définirait plutôt le sujet comme l’expérience finie de la non-identité à soi, de l’interpellation indériverable en tant qu’elle vient de l’autre, de la trace de l’autre, avec les paradoxes ou les apories de l’être-devant-la-loi, etc. ».

## A teoria encena a autobiografia

Ao colocar entre aspas o desaparecimento do sujeito e seus correlativos (apagamento, morte), tampouco é legítimo falar de ressurreição, reaparecimento, retorno, pois esse segundo vocabulário, derivado do primeiro, sim, exigiria uma identidade, uma relação de identificação que absolutamente não existe. Se examinarmos o gênero autobiográfico e o que é feito dele a partir dos anos 1970, veremos que não se trata de adesão, no sentido de aceitação, seja da história, seja dos modos de composição da autobiografia.

A autobiografia, tal como é posta como gênero, guarda uma estreita relação com a noção de sujeito como presença, mas é justamente essa relação que é colocada em xeque por aqueles que seriam os responsáveis pelo retorno da escrita de si. Até mesmo autobiografias que guarda relações próximas com as leis do gênero, como a de Louis Althusser (1992), que a escreve levantando a “pedra tumular do silêncio” que recaiu sobre ele após ter sufocado sua esposa em um momento de delírio, possui suas especificidades, e, na primeira parte, é mais um testemunho trágico da sua existência do que uma tentativa de reconstituição da vida. Paul Ricoeur, um dos autores que trata longamente da posição do sujeito nas narrativas, traça sua trajetória intelectual em *Reflexions faites: autobiographie intellectuelle* com evidente incômodo, impingindo um discurso impessoal e restringindo-se, como já diz o título, ao seu trajeto profissional. Tanto um como o outro estão certos que não pode haver constituição e reconstituição de si pela escrita.

Daí que a pergunta mais legítima a ser feita é: o que muda no estatuto da autobiografia quando ela passa pela linguagem de escritores como Barthes, Derrida, Althusser, Ricoeur? Algo acontece aí que não é da ordem da relação, mas, sim, do desdobramento. Nos textos desses autores, o que se vê é um questionamento

surpreendente e inovador da subjetividade, pois, mais radicalmente do que possa em princípio parecer, se tece de modo intransponível a questão do sujeito – comecemos por usar essa nomeação sem temor – como questão da linguagem, sem a autoridade da identificação; a começar pela questão do nome próprio. Não se trata de negar o sujeito, tampouco de afirmá-lo, mas de colocar em cena os seus paradoxos tanto quanto os paradoxos da escrita.

Afirmar o trabalho de Lejeune como anacrônico diz menos respeito à tentativa de dizer que um outro trabalho foi mais bem realizado teoricamente do que à necessidade de especular saídas que se efetuaram não por um trabalho, digamos, teórico, mas justamente por aqueles trabalhos que apontaram um a-fora, um para-além, da teoria (no que isso implica na impossibilidade de estar fora). Isto é, que colocaram em cena o gesto autobiográfico na própria encenação, *encenando-os*, como é o caso de *Roland Barthes por Roland Barthes*, de *Circonfissão*, de Derrida (que será tratado especificamente na quarta parte deste trabalho) e até mesmo de *L'avenir dure longtemps*, de Althusser. São trabalhos como estes que colocam em suspenso a idéia de retorno, não porque neguem a existência de uma ênfase nas discussões da exposição do eu, mas porque o próprio lugar dado ao eu faz ver que, sob o emblema do retorno, se escondem várias nuances talvez mais importantes do que se pensarmos a partir da generalidade que a idéia de retorno obriga a compor.

Dito de outra forma, um melhor modo de tratar a inscrição do autobiográfico no *corpus* de um autor seria vê-la a partir da idéia de acontecimento que se realiza a cada vez de modo inesperado. Este irromperia devido às exigências construídas no percurso, mas teria, ao mesmo tempo, a força de negar as exigências do percurso, como se este pudesse ser afirmado e negado concomitantemente pelo jogo de identidades e diferenças construído por ele. O acontecimento não seria, no entanto, uma revelação, e sim aquilo que tem lugar apenas uma vez. As “autobiografias” engendradas por Barthes, Derrida,

Althusser irrompem intempestivamente tanto nas suas obras quanto no formato tradicionalmente ligado ao gênero.

Participar do discurso da doxa (narcisismo, referencialidade...) é marcar a impossibilidade de investigar o campo em que se dá cada gesto autobiográfico. Cada escritor tem sua razão para escrever sua autobiografia, na forma que mais lhe parece apropriada, em que seu nome mais lhe parece próprio, fazendo com que toda autobiografia seja diferente. Os biografemas de Barthes em nada se assemelham à circunbiografia de Derrida. Isso não significa dizer que as linhas gerais de um gênero não possam ser circunscritas, mas deixa claro que as tentativas de circundar o gênero passam pela anulação do acontecimento, justamente em um espaço que acredita tratar da singularidade. Talvez o que Calle-Grubber não disse, mas é quem permite dizer, é que o discurso instituído por Lejeune traz problemas sobretudo porque criou um modo discursivo que remete o problema do autobiográfico, no sistema literário, a questões de confinamento ao gênero, geralmente em oposição ao ficcional, mas especificamente ao romance, como se fossem registros incompatíveis. E para ganhar em pureza – autonomia e reconhecimento –, o autobiográfico precisasse despregar-se das ambivalências da escrita. Nos discursos de linha francesa sobre a autobiografia, repete-se geralmente a mesma linha: a favor de ou em oposição a Lejeune, o objetivo é inventariar e constituir os gêneros da escrita autobiográfica, normalmente mediante um modelo exemplar (textos autobiográficos canonizados ou textos contemporâneos que se contrapõem aos canonizados). A crítica é ainda extremamente tributária a valores de verdade, forma, tradição, porque dificilmente os discute ou discute muito rapidamente, pois o que interessa é um estudo de poética que permita o ter-lugar de um texto exemplar.

É revelador que não se encontrem (ou se encontrem muito raramente), na extensa lista de estudos acerca do autobiográfico, trabalhos sobre o *Ecce Homo*, de

Nietzsche, ou mesmo sobre escritores como Maurice Blanchot e Hélène Cixous. É como se os estudiosos vivessem em um mundo que desconhecesse totalmente estes últimos que, no entanto, lhes são contemporâneos e tratam, por vias diferentes, do mesmo campo de preocupações. Por outro lado, é quase infinita a lista de trabalhos sobre Santo Agostinho, Rousseau, André Gide, Michel Leiris, entre outros, o que talvez indique uma auto-alimentação perniciosa que interdita uma posição realmente radical sobre os paradoxos que circundam esse gênero. O que fazem autores como Althusser, Derrida e Barthes em seus livros autobiográficos – e também em outros textos – não é exatamente crítica, mas uma outra maneira de tratar essa questão que bem pode servir para esclarecer alguns pontos. Vejamos.

A narrativa autobiográfica de Althusser, *L'avenir dure longtemps*, publicada postumamente, dadas as circunstâncias em que foi escrita, provavelmente seja o que melhor demonstra a experiência do acontecimento que é a autobiografia dentro de um contexto em que não se espera a sua possibilidade. À primeira vista, a obra de Althusser se comporta geralmente com um tom impessoal, no qual não cabe referência à vida. Considerado por alguns totalmente estranho ao resto de sua obra, esse texto teria mesmo a força de destruí-la (cf. GUENOUN *in* MALLET, 1999, p. 231). Provavelmente escrito em 1985, cinco anos depois da morte trágica da sua esposa, sufocada por ele em um momento de delírio, minuciosamente descrito por ele nas primeiras páginas, o livro assemelha-se ao escrito de um morto, tamanha era a exclusão em que se encontrava (“O senso comum considera freqüentemente que o criminoso ou o assassino, potencialmente reincidente, portanto constantemente ‘perigoso’, deve ou deveria permanecer indefinidamente excluído da vida social – *em último caso, por toda sua vida*”; 1992, p. 38)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> No texto em francês: « L'opinion commune considère volontiers que le criminel ou le meurtrier, potentiellement récidiviste, et donc constamment 'dangereux', doit ou devrait demeurer indéfiniment retranché de la vie sociale – *à la limite toute sa vie* ».

O contexto em que é escrito não impede que o livro acompanhe e acolha as tomadas de posição anteriores de Althusser. Guenoun (*in* MALLET, 1999, p. 236) afirma: “*L’avenir dure longtemps* não se mostra, nem voluntária nem involuntariamente, nem explícita nem implicitamente, como um livro de Althusser autobiógrafo dirigido contra Althusser teórico”<sup>59</sup>. A hipótese de que há uma diferença essencial que marca os dois gestos – o teórico e o autobiográfico – é geralmente acolhida por aqueles que visam dar ao segundo um carácter puramente de exposição do privado, da ordem do íntimo, quando de fato a constituição do nome próprio de um escritor, seja filósofo, seja romancista, seja crítico, seja teórico, passa pelas esferas do público e do privado, em uma intersecção que ainda precisa ser mais bem estudada. Ao contrário do percurso de Barthes que, visto por um olhar retrospectivo, parece ter construído a possibilidade de um livro como *Roland Barthes por Roland Barthes*, o livro de Althusser forçou a sua entrada, permitindo inferir que, mesmo em uma situação em que não é prevista, a autobiografia como traço faz parte da constituição da teoria e vice-versa. É nessa linha que segue o artigo de Guenoun (*idem*): “Elas se contaminam, se respondem, no interior do que é preciso aprender a olhar como agenciamento teórico, ou teórico-narrativo, do conjunto”<sup>60</sup>.

O que um livro como este traz de mais perturbador para o *affaire* autobiográfico é a constatação de que ele é acolhido por qualquer que seja a empreitada teórica, sem desnaturalizá-la com a contaminação da exposição do privado. Em outro contexto, é o que Derrida tentará demonstrar quando se deixa acompanhar por uma equipe de filmagem que tem a permissão de ir com ele a todos os lugares, inclusive à sua casa. As conseqüências não são apenas para o registro autobiográfico, mas também para o

---

<sup>59</sup> No texto em francês: « *L’avenir dure longtemps* ne se révèle, ni volontairement ni involontairement, ni explicitement ni implicitement, comme un livre d’Althusser autobiographe dirigé contre Althusser théoricien ».

<sup>60</sup> No texto em francês: « Elles se contaminent, se répondent, au sein de ce qu’il faut apprendre à regarder comme agencement théorique, ou théorique-narratif, d’ensemble ».

teórico, quando o que é da ordem do acontecimento privado impõe uma releitura que deve considerar esse acontecimento também como parte do teórico.

Outra questão importante diz respeito ainda ao nome próprio. Althusser afirma categoricamente que o salvo-conduto do qual foi beneficiário lhe coloca sob o “estado de não-responsabilidade”. Do ponto de vista judiciário, isso significa a perda do nome, a destituição da propriedade de seu nome; uma vez que é considerado não-sujeito de direito, não deve (e não pode) responder por seus atos, sendo essa a própria condição do *non-lieu*. Marca-se fortemente a cena de desapropriação não estranha ao espaço autobiográfico. E Althusser explicita bem isso quando escreve seu livro em substituição ao que lhe é interdito: a defesa pública. Ao contrário do que institui Lejeune – e outros, a escrita é o espaço de encenar a perda do nome, e não o espaço que, obrigatoriamente, é ocupado por uma constituição exterior. Do ponto de vista jurídico, não há reconstituição do nome e, no caso de Althusser, consiste em espaço que traz à tona uma falha do sistema judiciário, sem que, no entanto, possa funcionar como lugar de constituição – ou restituição – do nome próprio. Ele se dirige a outrem – afirma expressamente dirigir-se aos amigos, mas dirige-se muito mais que aos amigos, uma vez que se dirige àqueles que não lhe ouviram em razão de a lei a que está submetido – na condição de expropriado – não permitir.

O livro, portanto, apesar de se inscrever em uma linhagem, nada tem a ver com a idéia de retorno do sujeito. De modo algum podemos ver na decisão de Althusser de contar a sua versão da morte da esposa, pela qual recebe o salvo-conduto (*non-lieu*) por demência, uma decisão advinda de reconsiderações teóricas em que julgasse necessário o “retorno do recalcado”, que é o que quase sempre sustenta o discurso do retorno. Se assim podemos dizer, a decisão advém de um contexto pessoal, das dores e das sanções que o corpo experimenta diante de uma situação como a sua. Há uma constatação bem

objetiva: o fato de não ter tido um julgamento público não lhe deu também a possibilidade de se explicar publicamente. E é o que ele pretende com sua narrativa.

Também no texto que Derrida escreve *para* Barthes naquele que seria o primeiro dos muitos textos que endereçaria aos mortos, pelos mortos, com os mortos, podemos ver muitos pontos sensíveis que dizem respeito ao gênero autobiográfico. Ele se deixa levar pela “lei do nome”. Ao intitular seu discurso *Les morts de Roland Barthes*, insere nesse plural “uma docilidade confiante” que reconhecemos naquele que porta o nome próprio Roland Barthes. A palavra avizinha-se do citacional, ecoando a pluralidade que foi a própria denominação colada em e por Barthes. Ao mesmo tempo, a rendição à lei do nome revela o quanto este porta a própria morte, sobrevivendo a ela. É também uma forma de Derrida fazer aparecer a sua assinatura por outra via até então não considerada pelo gênero autobiográfico, visto que implica tratar a assinatura *dentro* dos textos, encenada nos textos; como vemos em *Glas*, em *O cartão postal*, e em tantos outros textos. Ao tratar do estilo de Barthes, o *estilo* de Derrida é citá-lo, mas não pela citação convencional, e sim como se fosse o próprio gesto de Barthes ao citar. Citar como Barthes é, aqui, a marca da assinatura derridiana.

Trata-se de um gesto autobiográfico que atenta, dá atenção, à própria maneira com que Barthes se prendia e ao mesmo tempo se descolava das leis do nome, ao evocar quase sempre o que há de autobiográfico em qualquer que seja a obra, sem, no entanto, dar-lhe um crédito efetivo. O endereçamento realiza-se em forma de um “para ele”, porque neste “para” reside a destinação, a doação, não apenas à obra, mas também ao sujeito. E uma vez que Barthes não está mais, a destinação, a doação, a destinação como doação são motivos para pensar a “singularidade” que os outros enxergavam nele, mas que com certeza também chegava a ele – a singularidade.

Tratando sem tratar do nome próprio Barthes, Derrida faz uma leitura – do primeiro e do último livro desse autor – indicando, não com força de exemplaridade, o

movimento único que é da ordem de qualquer autor e, aqui, particularmente de Barthes. A obra é lida em seu movimento singular, da mesma maneira como este pensava tratar qualquer assunto que lhe interessasse. Sem poder conter a violência que sempre acompanha o ato de falar de um sujeito ou de um assunto, Derrida trata dele “como se”, ao falar, fizesse aparecer um “idioma”, aquilo que é mais irreduzível no nome próprio, visto que é o que lhe escapa.

Devido ao seu gesto, ele mesmo autobiográfico, Derrida pode ler o gesto de Barthes espalhado em sua obra, como se nessa busca fosse aparecer o “negativo” do idioma (“Como se o ar, o passo, o estilo, o timbre, o tom, o gesto de Roland Barthes... fossem de repente me confiar seu segredo como um segredo a mais, escondido atrás dos outros”; 2003b, p. 63)<sup>61</sup>, sendo que aqui o segredo é a “intimidade”, mas também o “inimitável”. A leitura passa pela identificação, por certa imitação, embora se reconheça que esta possa ser a mais vil das tentações diante da morte, o fazer “como ele” para dar-lhe a palavra; decupar sua palavra em busca do “detalhe”. Não se trata de ser o “sujeito incerto” (autodenominação célebre) que foi Barthes, mas de observar como essa autodenominação é ela mesma da ordem das buscas efetuadas por esse escritor.

De uma outra maneira, Barthes também atinge os postulados da crítica sobre a autobiografia. Quando lemos *Roland Barthes por Roland Barthes*, fica mais fácil compreender o trabalho efetuado por ele ao escrever seus biografemas. As suas buscas têm a força de ruir algumas das mais valorizadas características do espaço autobiográfico instituído como conceito por Lejeune e seus herdeiros, dentre elas a tripla identidade do sujeito que escreve uma autobiografia. Barthes abandona a dissertação, ou, se quisermos dizer em termos lingüísticos, a metalinguagem, e usa o *eu* (transfigurado também em “você” e “ele”) como encenação para dirigir-se ao outro. No entanto, como a relação com a escrita não é uma relação identitária, o eu não se

---

<sup>61</sup> No texto em francês: « comme si l’allure, le pas, le style, le timbre, le ton, le geste de Roland Barthes ... allaient tout à coup me livrer leur secret comme un secret de plus, caché derrière les autres ».

estabiliza na escrita. Dividido, enuncia a impossibilidade de escrever sobre si mesmo. Isso produz uma espécie de errância no discurso e infere uma hesitação entre aquilo que ele diz pretender fazer e aquilo que, de fato, é feito. A “mão que traça” o livro não tem a exigência (ou a crença) de compor o discurso da verdade, de legitimar os fatos vividos, em uma temporalidade reconhecível.

Assim como Derrida, Barthes não produz seu texto pela via das convenções da retórica autobiográfica, uma vez que estas se sustentam em um discurso que pretende apagar as marcas da contradição, pautando-se na idéia de auto-reconhecimento ou coincidência consigo mesmo. O “para mim” barthesiano não pertence nem ao discurso teórico (uma vez que este ainda, a despeito de tantas mudanças, privilegia a isenção do eu), nem ao eu biográfico (uma vez que o *eu* utilizado se desdobra em muitos sem pretender a uma ordem cronológica). O que se constitui é uma *hesitação* difundida, espalhada, pelas mesmas linhas de forças que geram a ambigüidade barthesiana.

Não se trata de saber se os fatos “privados” enxertados compõem um quadro coerente, mas de perceber o jogo contido em um texto híbrido que faz da contradição, da repetição e do fragmento elementos ao mesmo tempo de composição e de desarticulação. Fazendo-se um círculo em torno de determinados assuntos, sem jamais completar uma síntese esclarecedora ou definidora, os gestos auto-reflexivos do autor servem para reforçar o que se está pondo em jogo. Barthes (2002, t. 4, p. 726) pergunta: “Como é que os raios do espelho reverberam, repercutem sobre mim?”. O movimento retórico expõe a impossibilidade de uma visão *reflexa*, embora reflexiva; gesto muito próximo ao de Derrida (1991c, p. 15-18) quando inscreve, em *Circonfissão*, o “medo de deixar revelar-se no *scanner*, na análise”, sugerindo que o percurso do seu dizer sobre si será o da “confidência sem verdade que gira em torno de si mesma”. No flagrante do corpo dos biografemas, não há exposição possível da pura subjetividade, embora,

quando ensina o que seria seu último curso no Collège de France, Barthes (2003, p. 25) coloca como uma das marcas da sua geração o recalque do sujeito:

O que não se deve suportar é recalcar o sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade. Pertencço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito: seja pela via positivista (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), seja pela via marxista (muito importante, mesmo se isso não aparece mais em minha vida) → Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura<sup>62</sup>.

De todo modo, não há concordância com a idéia de sujeito generalizada e generalizadora, e sim filiações que demandam questionamentos constantes à própria idéia de filiação (seria necessário expor aqui o modo como ele trata os conceitos). Basta ver como escreve sua “autobiografia” rompendo de imediato com a primeira lei do gênero. O *eu* é, alternadamente, *ele* e *você* como uma das formas de “trapaça”, demonstrando que não é o vai-e-vem do sujeito da enunciação narrativa que reprime o autobiográfico. Pelo contrário, esse vai-e-vem é uma das suas tantas possibilidades, sobretudo porque encena o deslocamento do nome próprio no texto, dentro do texto. Ele afirma sobre o eu proustiano: “Portanto, inútil perguntarmos se devemos escrever *ele* ou *eu*; é um certo *Eu* que deve ser encontrado (ou um certo *Ele*)” (idem, p. 331)<sup>63</sup>.

Encenar as figuras do *eu* põe em destaque o fato de o eu ser um papel dentre tantos que podem ser encenados. E nesse ponto as leis da autobiografia também são quebradas: no reconhecimento de um sujeito cindido; mais do que incerto, incapaz de

---

<sup>62</sup> No texto em francês: « ...la chose à ne pas supporter, c'est de refouler le sujet – quels que soient les risques de la subjectivité. Je suis d'une génération qui a trop souffert de la censure du sujet: soit par voie positiviste (objectivité requise dans l'histoire littéraire, triomphe de la philologie), soit par la voie marxiste (très importante, même s'il n'y paraît plus, dans ma vie) → Mieux valent les leures de la subjectivité que les impostures de l'objectivité. Mieux vau l'Imaginaire du Sujet que sa censure ».

<sup>63</sup> No texto em francês: « Donc, inutile de se demander si on doit écrire *il* ou *je*; c'est un certain *Je* qui doit être trouvé (ou un certain *Il*) ».

proferir o eu em sua totalidade. A escrita de fragmentos embaralha os tempos, quebra o discurso linear, retira o caráter retrospectivo do texto autobiográfico. O que se estabelece, portanto, não é propriamente a defesa de determinado gênero (continua a se desconfiar, e muito, das classificações).

A generalidade inerente ao gênero é rompida. O tratamento do eu só é realizado dessa forma uma única vez. Repeti-lo, nesse caso, seria plagiá-lo; ou seja, enfraquecê-lo. O que se pode fazer é colocar esse tratamento em contato com linhas de força divergentes, reforçando o que é da ordem da “singularidade plural” que compõe o nome Barthes (o que quer dizer muito claramente que a singularidade aqui não tem valor de lei). O “eu como vocação” que Sontag (1982) vê em Barthes não está somente posto no que seria sua autobiografia, mas também na busca do que lhe serve apenas quando lhe “flecha”, lhe “perfura”, o que é uma outra maneira de instalar o autobiográfico e, de modo não intencional, rasurar ainda uma vez seus sentidos. Do mesmo modo, os cursos oferecidos por ele no Collège de France são também da ordem do autobiográfico; o que interessa, naquele momento, é enunciar o que lhe causa estranhamento ou causa espanto; o que é da ordem do Desejo.

Assim, tanto Barthes como Derrida interditam a generalização, o modelo, tendo em vista que adotam uma maneira muito particular de influência, em um esforço de investigação que não resulta em apropriação, mas, sim, em expropriação de conceituações. Embora se tenha uma profunda consciência de pertença, cada um carrega o irreduzível do seu nome, corre o risco da aventura pessoal, do gesto inaugural que renega tacitamente e taticamente a origem. Daí a dificuldade de sistematizar qualquer estudo.

A “escuta deste tempo” é inevitavelmente perigosa do ponto de vista do olhar retrospectivo. E por outro lado, há uma chance do olhar retrospectivo, se “paciente”, acolher as diferenças, como se somente a paciência pudesse revelar o que se esconde e

se mostra e se promete na vida e na obra. Por isso, se houve ênfase na questão do sujeito, e se essa ênfase passa também pela escrita autobiográfica, não devemos unificá-la. Derrida coloca as questões da vida, estejam elas encenadas ou não na obra (mas será possível ainda tal distinção?), como da ordem do acontecimento. “Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade”; é uma das lições de Barthes e também de Derrida.

## LANCES DO LOGRO AUTOBIOGRÁFICO

O corpo de seu pensamento, operando no tratamento gráfico do subjétil, é de ponta a ponta uma dramaturgia, muitas vezes uma cirurgia do *projétil* (Derrida, 1986a, p. 25).

... O corpo não se cala, é testemunha voluntária. O corpo pede para ter voz. O que não foi dito pode ser esquecido? Só o que não se diz é preciso dizer (Siscar, 2006, p. 21).

Derrida utiliza pelo menos duas vezes a expressão “autobiografia do logro” como forma de denegação do fazer autobiográfico. E o faz de maneira complexa, denunciando inicialmente o logro não no conceito, mas no uso que faz dele, o que, por um duplo gesto, acaba evidenciando o logro no conceito. Ou seja, é a si que acusa de lograr os sentidos do eu presentes no autobiográfico. Entretanto, lograr não seria um gesto de má-fé, um artifício ou uma manobra, mas, sim, uma espécie de *ressalva* e mesmo de *hesitação* para apontar as ilusões, as armadilhas do discurso autobiográfico. Ainda aqui seria uma maneira de não se restringir à unicidade do conceito, espalhando-o e especulando-o à sua maneira. A indistinção começaria pelo lugar não-específico dado ao registro, cuja *experiência* está espalhada um pouco por toda parte, de maneira cifrada ou aberta, e sempre acompanhada de alguma outra questão. Ao mesmo tempo que se vale do registro autobiográfico de modo abrangente, espalhando-o em todo o seu trabalho, esse registro não vem na forma pura, não é jamais propriamente autobiográfico. Podemos encontrá-lo na forma de pequenas confissões, ditas

expressamente no início de uma conferência (“Antes mesmo de um aparte, concedam-me o tempo de duas confissões às quais eu devo assim, sem demora, pedir para que acreditem”; 2004b, p. 495)<sup>1</sup>, assim como podemos encontrá-lo em trechos maiores, no entremeio de outros assuntos (como no texto + R, em *La vérité en peinture*) e, principalmente, no uso do autobiográfico para abordar uma outra questão (*Un ver à soie* é, *na verdade*, um tratado sobre a *verdade* a partir de um texto de Cixous), sem contar as muitas vezes em que, em forma de comentário, expressa a sua opinião sobre o assunto (a conferência *Otobiographies* é um dos exemplos mais notáveis).

Não existe *uma* autobiografia de Derrida, embora *Circonfissão* seja comumente vista como tal. O logro é, assim, colocado desde o suporte, como se houvesse a perfuração no momento da inscrição. A palavra *logro* pode ser pensada, no seu sentido etimológico, como isca, armadilha, suporte. Em um dos “cartões” de *O cartão postal* (1980, p. 32), lemos: “Você me disse um dia, acho, eu escrevo sempre *sobre* o suporte, diretamente sobre o suporte, mas também a seu respeito”<sup>2</sup>. Escrever *sobre* o suporte *no* suporte seria uma maneira de “empreender” a sua “destruição”. É o que faz Derrida. De maneira um pouco “teatral”, pergunta *autobiograficamente* o que quer dizer autobiografia. Ainda nesse sentido, abordar um assunto exigiria sempre uma certa perfuração, certa destruição do suporte. Há várias alusões aos sentidos que circundam o suporte em *O cartão postal* (suporte/ suportar/ insuportável), mas é, sobretudo, nos textos sobre Antonin Artaud que encontramos o que seja, para ele, perfuração, destruição do suporte. Ou melhor, nos textos e nos desenhos – perfurados, queimados – de Artaud, temos noção da luta corporal travada no suporte, através do suporte, diretamente no suporte (figura 2).

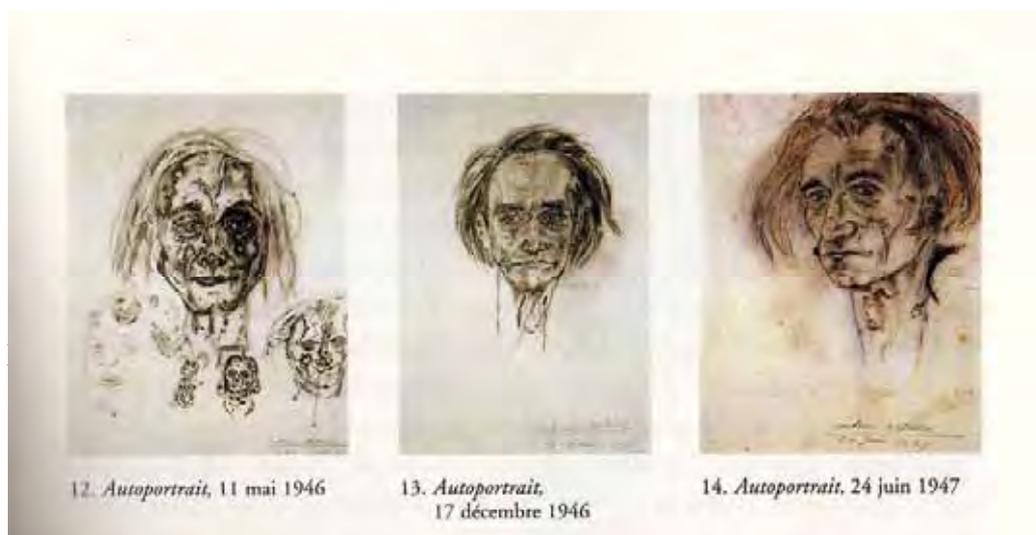
---

<sup>1</sup> No texto em francês: « Avant même un exergue, accordez-moi le temps de deux confessions. Auxquelles je dois ainsi, sans attendre, vous demander de croire ».

<sup>2</sup> No texto em francês: « Tu me l’as dit un jour, je crois, j’écris toujours *sur* le support, à même le support mais aussi à son sujet ».

Figura 2

Imagens dos cadernos e de auto-retratos de Antonin Artaud, reproduzidos em *Artaud Le MoMA*, de Jacques Derrida: a perfuração do suporte.



A destruição não é a destruição da obra, mas a própria obra, na medida em que faz parte da constituição da obra; sendo inseparável da desapropriação, expropriação, que se aloja nela. As marcas participam irremediavelmente dos desenhos – boa parte deles é auto-retrato –, como se Artaud não pudesse *suportá-los* sem inferir neles a incineração, sem golpeá-los até quase à desfiguração, como um contragolpe à idéia de desenho, de auto-retrato. Não um ato de loucura (pelo menos, não loucura no sentido de crise; talvez no sentido de “não ter lugar em si mesmo”), mas uma inserção na história da arte através do ataque, do “golpe”, de uma maneira absolutamente única. Referir-se à singularidade dos golpes não quer dizer tratá-los exemplarmente, e sim especificar que os golpes desferidos nos desenhos dizem respeito a acontecimentos que, estes sim singulares, podem a cada vez exigir e/ou realizar uma demanda distinta. Talvez o que haja de mais comovente (para usar o léxico invariavelmente usado na leitura dos discursos autobiográficos) nos gestos de Artaud seja a afirmação tácita de acontecimentos que pedem sempre uma nova leitura, um olhar não adestrado sobre o que se convencionou chamar loucura, crise, que produziriam o acontecimento. O rastro autobiográfico está ligado à estrutura do acontecimento, e não à singularidade do indivíduo, por isso é importante a investigação dos modos como se tenta expressar essa singularidade.

Em *Enlouquecer o subjétil*, encontramos, em relação a Artaud, a mesma idéia desenvolvida em *O cartão postal*. Derrida (1998, p. 35) escreve: “Ele mesmo... nunca escreve sobre seus desenhos e pinturas, mas antes diretamente neles. A relação é outra, é de imprecação, de altercação, e sobretudo aquela que remete a um subjétil, ou seja, ao alcance de um suporte”<sup>3</sup>. Este não faz do mesmo modo (é ele mesmo quem ressalta a impossibilidade de fazê-lo), mas, à sua maneira, seu trabalho ante o autobiográfico realiza perfurações, golpes e contragolpes que colocam à prova as dificuldades de

---

<sup>3</sup> Utiliza-se aqui a tradução brasileira de *Forcener le subjectile*.

sustentar, suportar determinadas demandas, realizar certas operações, sem que seja feito *cirurgicamente* um corte em tais demandas, em tais operações. Pode-se mesmo inferir que, se existe em Derrida, ao circunscrever o autobiográfico, uma deliberação, uma aproximação com algum outro traço autobiográfico, é do gesto de Artaud que ele não se afasta, embora Santo Agostinho e Nietzsche pareçam dominar a cena quando ele trata teoricamente do assunto. Esse não-afastamento se relaciona ao sentido de dívida evocado por ele em relação a alguns autores. Não se trata de escrever *como* ou *à maneira de*, numa espécie de imitação ou pastiche, mas evocar, por meio da escrita, a dívida a determinado posicionamento de um autor. Embora Artaud não tenha escrito uma autobiografia, seus escritos são inseparáveis da sua vida, misturando-se o tempo todo; e também é assim em Derrida, que cola a experiência da vida nos seus escritos, tornando-os *autobiográficos* e ao mesmo tempo *filosóficos*. A essa fusão, essa confusão, se juntam aspectos importantes que dramatizam os dois gêneros, provocando ruídos em um e outro. Há um sentido metalingüístico desvirtuado na maneira indireta de abordar um assunto tal como faz Artaud e também Derrida em dívida com ele.

Quando há a recusa – premeditada ou não – de abordar um assunto diretamente, de ir direto ao ponto, ocorre uma reflexão do que ocorre, geralmente, em determinadas cenas, determinados gêneros. Colocar-se no gênero, sem de fato seguir as suas leis, é forçar as leis, as diretrizes especificadas de antemão. Acontece a cena, e também a extra-cena, pois comparece na cena o que normalmente estaria fora dela<sup>4</sup>. Falar diretamente no suporte é fazer falar o suporte e também trair o suporte. Por isso, ocorre o sentido metalingüístico desvirtuado; isto é, não ocorre um ato metalingüístico intencional, não se fala diretamente da quebra do gênero, não se insurge diretamente

---

<sup>4</sup> Depois de ter desenvolvido este capítulo, tomei conhecimento do trabalho de doutorado de Lígia Maria Winter, em andamento, sobre a “mimesis obscena”, conceito desenvolvido pela autora tendo como um dos fundamentos o livro *Enlouquecer o subjétil*, apontando para esse caráter dos trabalhos de Artaud e Derrida que colocam “em cena” outras cenas (obs-cena) geralmente estranhas à cena, formalizando uma *traição do subjétil*.

sobre o assunto, mas quando se trata dele de modo indireto. Isso ocorre porque a tentativa é de *trair* o assunto; tenta-se fazer algo diferente fazendo *outra coisa*. Evidentemente, tal procedimento, se existe, nem sempre é bem sucedido. Também não se sabe ao certo se havia a intenção de ser bem sucedido, pois o que se expressa é o não-desejo de exemplaridade ou o de criar uma linha crítica (por exemplo, novos fundamentos para a autobiografia) que se cristalizasse.

Assim como em Artaud não podemos relevar o aspecto “cruel” onde se passa a dramatização do corpo inorgânico (desesperado, agônico, febril, fatiado), não podemos atenuar os traços de ironia que permeiam alguns dos gestos confessionais derridianos, que expõem certa crueldade diante do “programa”; isto é, certo esfacelamento do programático. No filme *Derrida*, de Dick e Kofman, esse filósofo afirma levar a ironia a sério, pois esta é necessária, uma vez que “desafia os conceitos do senso comum”. A maneira como se dá, em alguns de seus textos, o endereçamento ao outro; não de maneira dúbia, mas de maneira a mostrar, quase didaticamente, que o “dom” recebido do outro é também uma “permissão” já dada de antemão por aquele que *recebe* o dom carrega um traço de ironia que destaca a dificuldade das relações marcadas necessariamente pela alteridade. É o que está colocado em *O cartão-postal*:

... mas de fato a ordem que eu finjo receber de você é uma permissão que me dou – e me dou *todas* –, a primeira sendo escolher meu assunto, trocar de assunto, manter o mesmo enquanto acaricio um outro com *a mesma mão*, e que provoço um terceiro com minha pluma ou minha raspadeira. *Tauta men tauté*. Eu me “paraliso” (1980, p. 66).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No texto em francês: « mais en fait l’ordre que je feins alors de recevoir de toi, c’est une permission que je me donne – et je me les donne *toutes* –, la première étant de choisir mon sujet, de changer de sujet, de garder le même alors que j’en caresse un autre de *la même main*, et que j’en irrite un troisième avec ma plume ou mon grattoir. *Tauta men tauté*. Je me ‘paralyse’ ».

A aparência caótica do discurso detalha uma cena fora da cena, constituindo jogos de cenas em que um assunto, ou vários, é tratado dentro de outro e de outro, podendo assim continuar indefinidamente. Manipular o suporte, o “sobre”, é, para Derrida, *conseguir, alcançar, conquistar, gozar* a permissão dada a ele (por ele mesmo) de tratar sobre diferentes assuntos ao mesmo tempo, evocando-os, sugerindo-os, encenando-os, começando-os. O verbo *tratar*, como geralmente usado, é fatiado, cortado, repellido, pois é levado a tantos lugares quanto possível – pode-se ir, em uma cena de destinação, até à *mão* de Heidegger, sem que isso seja nomeado, mas apenas evocado por meio da mudança de caracteres, como talvez se faça, neste momento, em *O cartão postal*. Talvez, porque os textos operam a demanda de *talvezes*, de decifração, jogando com a percepção, uma vez que se declaram atópicos a ponto de repelir, deixar ao abandono, aquele a quem se destina (que sempre pode ser o leitor): “Que você não me leia mais, é tudo, até logo, tchau, não sou visto nem percebido, estou completamente em outro lugar. Chegarei lá, tente também” (1980, p. 67)<sup>6</sup>. Essa forma de destinação, veremos, percorre de ponta a ponta a configuração de *Circonfissão*, não se podendo desligá-lo do outro texto que paira acima e a quem se destina.

Este fora-de-cena, obscena, nas palavras de Winter, é um dos *suportes* do logro. Conseguir, alcançar, conquistar, gozar fazem parte da semântica do verbo lograr em português. Enquanto a palavra *leurre* em francês, assim como o verbo *leurrer* carregam, no dicionário, apenas o sentido negativo de impostura, engodo e também iludir, enganar, o verbo lograr e a palavra logro, embora contenham o mesmo sentido em português, carregam um lado *positivo*, como se, em um estranho movimento, Derrida tivesse antevisto que todas as permissões dadas a ele por ele mesmo estavam previstas na expressão “autobiografia do logro” cunhada por ele. Lograr o autobiográfico não é apenas enganá-lo, mas também alcançá-lo, conquistar o direito de utilizá-lo na

---

<sup>6</sup> No texto em francês: « Que tu ne me lises pas, c’est tout, salut, ciao, ni vu ni connu, je suis tout à fait ailleurs. J’y arriverai, essaie aussi ».

constituição de outra língua, permitindo-se um outro lugar que deve ser alcançado por um outro, sob o risco do abandono<sup>7</sup>.

Em livros como *Circonfissão*, *Voiles*, *Mémoires d'aveugle*, a voz enunciativa é o eu, a voz autobiográfica por excelência, mas ela pode ganhar tanto um caráter dissertativo quanto narrativo. O procedimento de fazer a voz enunciativa pronunciar-se a partir de um eu que se dá o direito de fazer confissões não é mero ornamento. O suporte nunca é um detalhe. E chamar a atenção para ele, assim como para a experiência que leva ao seu uso, faz da escrita derridiana uma forma alterada de escrita, que de certo modo logra os objetivos do leitor devido aos desvios empreendidos. Essa escrita deixa à mostra o tempo todo que existe uma maneira de suportar, sustentar, o discurso que é da ordem do incalculável, do não programado, da tentativa de abertura ao outro, que não é uma abertura ligada ao ente, como em Heidegger, em busca da verdade condicionada ao desvelamento do ente, e sim abertura que diz respeito ao outro totalmente outro, na sua diferença mais irreduzível, de modo que há sempre uma luta, um entrave, um estranhamento, no encontro, no estar-junto.

O princípio da enunciação autobiográfica em Derrida não é revelar a verdade. A verdade não é desvelada; é rasgada, colocada às intempéries do corte, da “circuncisão”, da circunscrição em lugares a serem definidos a cada vez; e isso se faz por meio do trabalho com a língua. O corte, embora pareça ser uma figura, não o é. Compõe a semântica que abre os assuntos para vários outros. A questão nunca é apenas o assunto, o conteúdo, mas também a língua. É o que ele nomeia diversas vezes de “corpo-a corpo com a língua” que atravessa a linguagem<sup>8</sup>. A forma discursiva não é um dentre os suportes; é o próprio suporte, é o trabalho que se faz no suporte quando se dá atenção a ele. Insiste-se sobre a forma discursiva porque não existe nada que não seja trespassada

---

<sup>7</sup> Devo ao professor Orlando Amorim, quando da leitura deste texto no exame de qualificação, a atenção dada aos dois sentidos da palavra logro.

<sup>8</sup> Em muitos casos, Derrida utiliza a palavra língua quando deveria escrever linguagem, criando assim uma aproximação, espécie de sinonímia marcada pela indecidibilidade, entre uma e outra.

por ela. Existe uma tradição francesa nesta atenção à linguagem. Maurice Blanchot e Roland Barthes são apenas dois dos que vêm de imediato à mente. Cada um, à sua maneira, trata da linguagem usando-a de maneira própria, assinando-a como uma prática. Por isso, nomeamo-los tão facilmente escritores. No entanto, ao contrário destes dois, quando Derrida assim o faz, não cria um efeito de aproximação, e sim de recuo, de distanciamento e mesmo de negação (existem tantos não-leitores de Derrida que se arriscam a falar dele!).

O traço autobiográfico não segue um exemplar na ordem do discurso. Seu trabalho com a língua não pode ser comparado com o de nenhum outro filósofo. É ao mesmo tempo de adesão e repulsa a esse fazer. Derrida *não faz* uma autobiografia a exemplo de outros filósofos que, fazendo-a em determinado momento, em outros, mantêm uma posição de distanciamento do e mesmo de desconfiança ao autobiográfico; também não espalhou o eu mantendo a crença na afirmação de uma identidade, mas justamente para contrabalançar a idéia de identidade constantemente colada a sua pessoa, devido tanto a seus textos quanto ao fato de ser um filósofo judeu-franco-argelino reconhecido mundialmente, em um além-fronteiras inimaginável se levarmos em conta as dificuldades de leitura dos seus textos. Mesmo que se queira e se possa reunir em seus textos sua identidade, haverá sempre uma denegação advinda através do suporte; isto é, através da maneira como tal identidade é enunciada. A origem é deslocada. Perguntam-lhe: “O senhor falava a pouco da Argélia, é lá que tudo começou para o senhor...”. E ele responde: “Ah, você quer que eu diga coisas como ‘Eu-nasci-em-El-Biar-no-subúrbio-da-Argélia-família-judia-pequeno-burguesa-assimilada-mas’”. Isso é necessário? Eu não conseguiria fazê-lo; é preciso que você me ajude...” (1992, p. 128)<sup>9</sup>. Essa esquiva também pode ser observada em outra entrevista quando pedem

---

<sup>9</sup> No texto em francês: « Vous parliez tout à l’heure de l’Algérie, c’est là que tout à commencé pour vous... ». ... « Ah, vous voulez que je vous dise des choses comme ‘Je-suis-né-à-El-Biar-dans-la-

novamente para que fale sobre a sua condição de judeu-argelino que, quando criança, foi expulso da escola na época da guerra (“Eu me sinto mal ao responder esta questão...” 2005d, p. 11)<sup>10</sup>. Por outro lado, não se furta em fazê-lo em livros como *O monolingüismo do outro*, dentro de um contexto em que faz todo o sentido expor, expor-se.

A recusa é em referendar a imagem caricatural, e não em falar sobre si. A palavra “logro” é utilizada também contra a facilidade do gesto confessional. É preciso falar *autobiograficamente* “na língua e com a língua”<sup>11</sup>. É assim em *Voiles*, de que faremos uma leitura mais detida no próximo capítulo. Em uma cena *decisiva* para entender algumas das concepções ligadas ao autobiográfico, ele se vale da expressão “autobiografia do logro” para quebrar a cena autobiográfica, diminuir não a sua inserção, mas a sua afirmação, a sua validade como lei, para trazer à cena o aspecto *fora-de-cena* que se realiza atravessado pelo trabalho com a língua.

O logro é uma afirmação sorrateira de que algo acontece e tem lugar a cada vez que se destina a alguém palavras que, parecendo impróprias, inapropriadas, reveladoras de uma intimidade que se deveria resguardar, trazem uma abertura em direção ao outro. A carga de dificuldade acrescentada a essa abertura confirma que o que se procura não é uma relação identitária com o outro, pois este deve permanecer absolutamente outro. Se isso se dá por meio da dramatização, ela pré-existe não como sintoma de uma verdade escondida que se deseja revelar, trazer à luz, mas como aquilo que é imediatamente

---

banlieue-d’Alger-famille-juive-petite-bourgeoise-assimilée-mais...’ Est-ce nécessaire? Je n’y arriverai pas, il faut m’aider... ».

<sup>10</sup>No texto em francês: « J’ai du mal à répondre à cette question.. ».

<sup>11</sup> Derrida usa esta expressão evocando outra cena de dívida no livro *Déplier Ponge*. Na ocasião, fala-se sobre sua “dívida” para com Francis Ponge e suas implicações para a concessão de entrevistas. Ele afirma: “Existe aqui uma primeira razão da qual me orgulho de partilhar com Ponge: a entrevista nos faz correr dois riscos: um que é de *falar-a-respeito-de*, mantendo discursos genéricos, propósitos ‘teóricos’ ou ‘críticos’ onde, ao contrário, seria preciso se explicar na língua e com a língua. *Explicar-se na língua com a língua* é mais bem realizado, geralmente, quando se escreve e não quando se improvisa um discurso”. No texto em francês: « Il y a là une première raison que je m’honore de partager avec Ponge: l’entretien nous fait courir deux risques, l’un qui est de *parler-au-sujet-de*, en tenant des discours de surplomb, des propos ‘théoriques’ ou ‘critiques’ là où, au contraire, il faudrait s’expliquer dans la langue et avec la langue. *S’expliquer dans la langue avec la langue*, cela se fait mieux, en général, quand on écrit et qu’on n’improvise pas un discours » (2005b, p. 13).

posto em cena, como se não fosse preciso imaginar o que acontece depois que as cortinas do teatro se fecham, pois tudo já teria se passado quando elas estão levantadas. Não existe fora-de-cena que já não seja encenado na cena. Existe uma máquina – no seu sentido mais geral – produzindo acontecimentos. O acontecimento às vezes se *produz*. Como vimos, é a tese arriscada de Derrida quando comenta um dos textos fundadores da concepção de autobiografia. O que se passou na idade de 16 anos de Rousseau terá se passado mesmo? A carga *hereditária* de uma semântica do roubo terá colidido coincidentemente? Ou é porque, ao contrário do gesto de Freud, que parece não confessar suas dívidas (basta observarmos seu “caso autobiográfico”), deve-se pagar a dívida, reconhecer as heranças, nem que seja de modo escondido, conflituoso e “invejoso”?

No filme *Derrida*, de Dick e Kofman, cena a cena, ele procura suas chaves, passa um fax, caminha pelas ruas, antecipa jocosamente o que vão afirmar pejorativamente sobre ele, inicia um discurso afirmando que não sabe onde este vai dar. *Mise en scène* em cenas ligadas ao autobiográfico? Ou apenas afirmação de que existe *mise en scène* em todo e qualquer gesto, em todo e qualquer discurso, sendo que a objetividade é apenas uma das *mise en scène* possíveis? Neste sentido, o logro reverte-se quase que imediatamente em uma espécie de retratação não especificamente da autobiografia, mas ao que nela comporta a autografia. A assinatura deve ser inventada a cada nova escrita para que não ocorra a cristalização. No caso de entrevistas, de filmes passados em meios televisivos, existe a interferência da assinatura do outro, que é quem realmente assina a imagem, e há a interferência da aparelhagem que sustenta a gravação, a montagem, a transmissão das imagens.

“Viver é perigoso”. E como escrita, a vida é marcada por jogos de cena que a delimitam, expondo-a sem, de fato, expô-la. É o que afirmam as passadas autobiográficas de Derrida. E se o fazem é porque incorrem no risco da

indecidibilidade; isto é, no desejo de não-fixação de conceitos, considerando-os nem mesmo como metáforas muitas vezes repetidas até ganharem sentido de verdade, a exemplo de Nietzsche, mas vendo-os como uma inevitabilidade renegada, posta à prova pela assinatura. Ora, o risco é ainda maior: mais do que da crítica, corre-se o risco da incompreensão. É quase certo que a filosofia não havia corrido tal risco antes. Ser criticada, talvez, mas nunca incompreendida. Deleuze e Guattari (1991), dizendo-a criadora de conceitos, colocam-na ante a linguagem que diz, e não a que encena; acredita-se, pois, que a palavra deve passar despercebida, inócua, transparente; ela deve tão-somente explicar, enfim conceituar.

Onde está o logro? Em síntese, esta é a questão. Para atravessar o “cabo”, é preciso antes se perguntar o que é atravessar, qual o limite, a fronteira, se existem mesmo. Levar a cabo uma demanda é permanecer fiel à estratégia, antes mesmo que ela exista como tal. Para perscrutar como Derrida realiza essa demanda, iremos nos valer do sentido dado por ele ao “lance” [*jetée*], ainda em *Enlouquecer o subjétil*, para analisar o que chamamos de cenas que logram o sentido do autobiográfico. Para Derrida (1986a, p. 43), “lance [é] o movimento que, sem nunca estar *ele mesmo* na origem, se *modaliza* e se dispersa nas trajetórias do *objetivo*, do *subjetivo*, do *projétil*, da *introjeção*, da *interjeição*, da *objeção*, da *dejeção* e da *abjeção* etc.”.

### **Lance 1: Um pouco por toda parte**

Se não existe uma autobiografia de Derrida, o que realmente existe? O que nos leva a falar de uma escrita contaminada pela confissão, com lances que remetem ao dizer de si sem que haja, de fato, uma autobiografia? O que nos autoriza a ligar seu nome à autobiografia, acrescentando um “e” que modifica seu nome próprio? “É verdade que me repetindo, me deslocando – pois o que me interessa é o deslocamento

na repetição, eu não cessei de me aproximar de uma escrita da qual se diz geralmente que é cada vez mais autobiográfica” (2005d, p. 10)<sup>12</sup>; ele afirma aparentemente confirmando a intensificação do traço autobiográfico no seu *corpus*<sup>13</sup>. No entanto, essa intensificação não é da ordem do programável, do que é estabelecido de antemão para garantir a unidade do percurso. Na pergunta que antecede essa resposta, os procedimentos retóricos da entrevistadora demonstram o quanto é difícil mesurar o trajeto filosófico de Derrida sem escapar das objeções que ele possa porventura fazer:

É uma tarefa assustadora ter que apresentar o senhor. Não importa o que eu diga, correrei o risco da anedota ou de categorias universalizantes vazias que o senhor não cessou de criticar, como a que afirma que o senhor é o pai da desconstrução... Finalmente, sei por antecedência que não terei razão em lhe dar razão (idem, p. 9)<sup>14</sup>.

As ressalvas da entrevistadora trazem as marcas do modo como ele busca as respostas em si, sem um fechamento definitivo nem uma identificação precisa, fazendo com que seja muito difícil a construção de uma imagem, e mesmo de uma identidade, uma vez que esta nunca cessa de se construir. As dificuldades de interpretar sua resposta surgem tanto nela mesma quanto nas circunstâncias em que é proferida. Este autor sempre contestou a divisão de seus textos, embora os tenha dividido em duas fases em *Posições*; porém, como se tratava de uma divisão mais estrutural do que cronológica, as suas “fases” formam imagens semelhantes às do labirinto; aquele que se aventura em segui-las pode perder-se em muitas vias. Sobretudo, trata-se, dado o “movimento

<sup>12</sup> No texto em francês: « Il est vrai que me répétant, me déplaçant – parce que ce qui m’intéresse, c’est le déplacement dans la répétition, je n’ai cessé de me rapprocher d’une écriture dont on dit souvent qu’elle est de plus en plus autobiographique ».

<sup>13</sup> Entrevista concedida à Radio France Culture, dentre uma série, ao programa “A voix nue”, entre 14 e 18 de dezembro de 1998, transcritas, posteriormente, no livro *Sur Parole. Instantanés philosophiques*, tendo sido a primeira edição em 1999. A edição utilizada aqui é a de bolso publicada em 2005.

<sup>14</sup> No texto em francês: « C’est une tâche redoutable d’avoir à vous présenter. Quoi que je dise, je tomberai sous le coup de l’anecdote ou de catégories universalisantes vides que vous n’avez cessé de critiquer, comme si j’affirme que vous êtes le père de la déconstruction. ... Je sais finalement par avance que j’aurai toujours tort de vous donner raison ».

inacabado”, de não “atribui[r] qualquer começo absoluto que possa garantir a unidade”. Em *Ponctuations: le temps de la thèse*, ele agrupa seus livros seguindo a mesma lógica estrutural, embora sem mais divisões, e com certa ordem cronológica, e o faz justamente para explicar o seu distanciamento de uma escrita “conduzida pelo modelo da tese clássica” (1999a, p. 451), o que explica o seu mal-estar e a resolução de não apresentar na sua defesa de tese de doutorado – extemporânea – na Sorbonne alguns dos seus livros (*Glas, Eperons. Les styles de Nietzsche, O cartão postal* etc.). O agrupamento feito escolhendo o que serve e o que não serve para o modelo da tese demonstra a ausência de unidade, evidenciando um deslocamento que não é regido por um *saber-fazer*, mas por uma rede de interesses que se agrupam às anteriores, e ao mesmo tempo reafirma-as e as reelabora incessantemente.

A resposta de Derrida acerca da aproximação com a escrita autobiográfica é dada após uma constatação da entrevistadora (ela se diz obrigada a proferi-la): “No entanto, eu sou obrigada a constatar que o que constitui o fio condutor mais explícito de seu percurso intelectual inscreve-se, escreve-se em seus textos diretamente sobre o filtro da autobiografia” (2005d, p. 9)<sup>15</sup>. Eis a dificuldade. A entrevistadora, ao tentar retoricamente antecipar as objeções, faz com que sub-repticiamente uma imposição trespasse a pergunta. Como responder a uma questão desse tipo? Como se comportar diante das leis da entrevista que exigem uma tomada de fala obrigatoriamente improvisada, delimitada por um tempo quase sempre insuficiente? Na advertência que redige quando da publicação dessas entrevistas, ele aponta mais uma vez para o problema da improvisação, do improviso, denominando-as de “palavras desarmadas”. Segundo ele, quando uma questão é dirigida a uma pessoa, o risco é o de a resposta já estar insinuada na “própria forma da questão”. Para manter o lado incompleto da

---

<sup>15</sup> No texto em francês: « Pourtant, je suis bien obligée de constater que ce qui constitue le fil conducteur le plus explicite de votre parcours intellectuel s’inscrit, s’écrit dans vos textes à même le filtre de l’autobiographie ».

“questão”, de que nos fala Blanchot (2001), deve-se estar atento a sua determinação que pressupõe uma parcialidade que lhe é própria. O fato de a questão “pré-impor” a possibilidade de uma resposta faz com que seja instalada na sua forma uma violência. As hesitações, as manobras para não dar uma resposta direta, a necessidade de dizer o que é da ordem da improvisação, seriam uma maneira de se deter sobre a forma da questão, da sua violência pressuposta; enfim de interrogar a própria questão.

Não é uma afirmação de superioridade da escrita. Ocorre que quando estamos no campo do improvisado deixamos de estar no discurso, “na língua com a língua”. Corre-se o risco apenas de “falar-a-respeito-de”. Neste sentido, segundo ele (2005d, p. 5), a entrevista carece “de um amplo desenvolvimento, de uma explicação ou de uma complicação, de uma análise mais demonstrativa, de uma nuance, de um refinamento, às vezes mesmo de uma objeção ou um recuo. De uma mudança de tom sobretudo”<sup>16</sup>. Desprovidos do tratamento com a língua, os assuntos estão sujeitos a uma exposição meramente objetiva, sem que sejam tocados pela língua. Se nas entrevistas há a impressão de maior clareza, isso se deve às exigências do formato, em que se é obrigado a tratar dos assuntos a partir de uma linguagem mais fácil, mais explicativa. Segundo Derrida, tratar de determinados assuntos sem o tratamento dado à língua é os trair. As evasivas, as reticências, que marcam a desconfiança em relação ao direto questionam os espaços públicos dominados pela “tele-tecnologia”, assim como a necessidade, colocada de maneira impositiva por muitos, de participar deles. Por não ser possível nem desejável ausentar-se desses espaços, o “timbre da voz”, o “tom” escolhidos são o “efeito de um trabalho” que lhe permite fazer parte de um “aparelho extremamente complicado” sem se render de todo.

---

<sup>16</sup> No texto em francês: « d'un ample développement, d'une explication ou d'une complication, d'une analyse plus démonstrative, d'une nuance, d'un raffinement, parfois même d'une objection à soi ou d'un retrait. D'un changement du ton surtout ».

Em outro momento, ele diz ter renunciado à decisão de não dar entrevistas porque precisava tratar de assuntos referentes às ações políticas em que estava engajado, por exemplo, no Greph e no Colégio Internacional de Filosofia, dos quais era um dos fundadores, mas a decisão não o fez abandonar o incômodo sentido em relação à mídia. Ele encena uma espécie de reserva aos apelos da mídia diferentemente da protagonizada por alguns dos detratores desta, como se fosse preciso participar dela para construir outra cena (o *il faut* essencial das concepções derridianas). Devido à necessidade de inserção, a contrapartida é fazer ver uma memória desesperada, que não deseja outra coisa senão viver tudo o que já foi vivido (é o final de *D'ailleurs Derrida*). A resposta de Derrida quanto ao fio autobiográfico que percorre sua obra está contaminada por essa desconfiança; talvez por isso contenha marcas que, sem força de discordância, relativizam a força da asserção. Dizer “eu não cessei de me aproximar” não é o mesmo que afirmar o *ter* de uma escrita autobiográfica ou a permanência em uma escrita autobiográfica. Em uma frase que poderia continuar “eu não cessei de me aproximar de uma escrita autobiográfica”, ele insere entre *escrita* e *autobiográfica* uma série de complicadores: “eu não cessei de me aproximar de uma escrita *da qual se diz geralmente que é cada vez mais* autobiográfica” (grifo meu). Ele devolve a palavra ao outro, coloca-a como a do outro, mas esta já retorna diferente, sem a força da assertiva; ou, antes, ainda uma assertiva, mas pertencente ao outro, não a ele. O outro indeterminado (*on*) traz à tona uma lei geral que, para ser assinada, corroborada, deve explicitar a sua forma de questão. Isso contribui para que a questão seja, como sugere Blanchot (2001), uma busca radical, no sentido de ir à raiz, ir ao fundo, para de lá arrancá-la. Basta ver que Derrida continua sua resposta tanto no sentido de aceitação como de problematização da assertiva de que seus textos estão cada vez mais autobiográficos:

Se os primeiros textos que publiquei não eram em primeira pessoa e estavam de acordo, com alguns distanciamentos apenas, com modelos acadêmicos, no decorrer das duas últimas décadas, de modo às vezes ficcional e não-ficcional, os textos em primeira pessoa se multiplicaram: atos de memória, confissões, reflexões sobre a possibilidade ou a impossibilidade da confissão... Estou convencido de que de uma certa maneira todo texto é autobiográfico e essa “tese” se encontra no interior desses escritos ditos autobiográficos. Conseqüentemente, eu diria que o que variou na repetição não é a relação com a autobiografia ou a passagem de textos não-autobiográficos a textos autobiográficos, mas uma certa modulação, uma certa transformação do tom e do regime da autobiografia. De fato, acredito que seria preciso desconfiar tanto da aparência não autobiográfica dos textos ditos antigos quanto da aparência autobiográfica dos textos ditos recentes (2005d, p. 9-10)<sup>17</sup>.

Algo mais do que intensificação é sugerido quando é feita a reivindicação de mudança de tom e do regime da autobiografia. A alegação de que esta sempre esteve presente, tendo sido o seu tom e o seu regime que se transformaram, retira a sua essência, o seu lugar de gênero. Não é como gênero que a autobiografia se faz presente em seu *corpus*, mas através do tom e do regime que estão sujeitos a mudanças. Na semântica musical do tom, diríamos que a intensidade da autobiografia pode aumentar, diminuir ou silenciar em cada texto. O que isso significa? Como delimitar o tom ou o regime de um texto?

Siscar, em *Jacques Derrida, Rhétorique et philosophie*, especifica questões que são determinantes para compreendermos que a alegação da modulação de tom, em vez de um estabelecimento fenomenológico do autobiográfico, tem a ver com a função que

---

<sup>17</sup> No texto em francês: « Si les premiers textes que j’ai publiés n’étaient pas à la première personne et se conformaient, à quelques écarts près, à des modèles plutôt académiques, au cours des deux dernières décennies déjà, sur un mode à la fois fictif et non fictif, les textes à la première personne se sont multipliés : actes de mémoire, confessions, réflexions sur la possibilité ou l’impossibilité de la confession... Je suis convaincu que d’une certaine manière tout texte est autobiographique et cette ‘thèse’ se retrouve à l’intérieur de ces écrits dits autobiographiques. Par conséquent, je dirais que ce qui a varié dans la répétition n’est pas le rapport à l’autobiographie ou le passage de textes non autobiographiques à des textes autobiographiques, mais une certaine modulation, une certaine transformation du ton et du régime de l’autobiographie. Je crois en fait qu’il faudrait autant se méfier de l’apparence non autobiographique des textes dits anciens que de l’apparence autobiographique des textes dits récents ».

a autobiografia exerce na escrita de Derrida. Siscar (1998, p. 221) afirma que “Em *D’un Ton apocalyptique*, o tom é associado ao elemento negligenciado pela filosofia na medida em que o ideal filosófico é, de fato, torná-lo inaudível, desenvolver-se na apatia, na ‘atonia’ ou na indiferença tonal”<sup>18</sup>. A oposição à “apatia”, à “indiferença tonal”, que não permitem a atenção ao trabalho com a língua, está explicitada nas cenas de confissões, de pedidos de desculpas, de recordações de fatos ligados à vida que acompanham os discursos de Derrida.

A concepção de tom sofre vários deslocamentos e isso se deve porque o tom reivindicado por Derrida tenta se separar do conceito corrente que o liga, por exemplo, a estilo. Essa distinção nos obriga a desfazer a idéia de que os traços autobiográficos compõem o seu estilo, como quando se diz que determinado escritor *tem* um estilo. Para entender o que seria o tom neste autor, segundo Siscar, é preciso primeiro especificar “a qualidade singular” do tom nos seus textos; o tom não definiria um gênero, que confirmaria, por exemplo, que os textos se distanciam do discurso filosófico em favor de uma linguagem mais poética. Quando um texto reivindica certa ficcionalidade, esta não pode ser pensada em função do gênero, e sim em função de uma indecidibilidade que é constitutiva da relação que se estabelece com o outro. Qualquer palavra direcionada ao outro é passível de estar contaminada por outra coisa que não seja a mera intencionalidade do dito, como quando Derrida afirma que todo juramento traz em si a possibilidade do perjúrio.

Se o tom não pode ser confundido com estilo nem pode definir um gênero, sua identificação pertence a outro campo. O tom é identificado na sua relação com o outro, é o que afirma Derrida (1983, p. 30): “Um tom pode ser tomado, e tomado do outro.

---

<sup>18</sup> No texto em francês: « Dans *D’un Ton apocalyptique*, le ton est associé à l’élément négligé par la philosophie dans la mesure où l’idéal philosophique est en effet de le rendre inaudible, de se déployer dans l’apathie, dans l’‘atonie’, ou dans l’indifférence tonale ».

Para mudar de voz ou imitar a entonação do outro e, necessariamente, do outro em si”<sup>19</sup>. Para pensar sobre isso que Siscar identifica como “aporia da origem”, e tal como acontece em Derrida, basta lembrarmos do texto *Le morts de Roland Barthes*, em que dissemos que o tom ali proferido era “como se” fosse o de Barthes (“o ar, o passo, o estilo, o timbre, o tom, o gesto de Roland Barthes”). O tom é “tomado do outro”, impondo certa imitação que acarreta deslocamentos no seu discurso de luto. Siscar (1998, p. 227) identifica essa “tomada do outro”, isto é, o tom, em *D’un Ton apocalyptique* na voz narrativa que, permanecendo em um quadro descritivo do texto de Kant, “retarda” e “difere” a conclusão, sendo que o que resta não é (ou não apenas) “um conteúdo de verdade” ou “um discurso que diz”. Eis, portanto, segundo ele, a essência do tom: “O que resta é um tom, uma qualidade de voz que reenvia tudo ao centro se transportando às margens...”. É o lugar que faz estar “na língua com a língua”.

O registro autobiográfico, mais do que ganhar o aval do filósofo, entra em processo de rasura, fazendo aparecer os paradoxos do discurso – ou o próprio distanciamento do discurso no sentido estritamente lingüístico, ficando mais visíveis as “posições”, o ponto de vista, e não a configuração das certezas, das questões que são tratadas no limiar das cenas autobiográficas. Não se trata de aderir ao gênero autobiográfico do modo como é geralmente aceito. Duas modalizações são feitas: tanto no discurso teórico-filosófico quanto no autobiográfico. Faz-se, antes, uma “certa modulação”, uma “certa transformação”. Cada texto funciona como se fosse um acontecimento singular, como já mencionado, que, no entanto, rasura o singular, colocando tanto o eu que profere como aquele que recebe em uma situação instável. E, embora passe por essa modalização, o registro autobiográfico inserido no discurso filosófico acarreta o distanciamento do “modelo acadêmico”, como fica explícito em

*Ponctuations: le temps de la thèse.*

---

<sup>19</sup> No texto em francês : « Un ton peut être pris, et pris à l’autre. Pour changer de voix ou mimer l’intonation de l’autre et, nécessairement, de l’autre en soi ».

Ocorrem na passagem do não-autobiográfico ao autobiográfico retomadas sempre contínuas de problemáticas, mas colocadas em textos que vão “em direção a configurações textuais cada vez menos lineares, de formas lógicas e tópicas, e mesmo tipográficas mais arriscadas, o cruzamento dos *corpus*, a mistura dos gêneros ou dos modos, *Wechsel der Töne*, sátira, desvio, enxerto, etc.” (DERRIDA, 1990d, p. 453)<sup>20</sup>. A assertiva de que todo texto é “de certo modo” autobiográfico não é a confirmação de uma linha diretriz, pois este surge em todos os textos de modo mais e menos aparente, podendo ser reunidos apenas em “feixes”. Em *Margens da filosofia*, Derrida sugere que a palavra feixe permite uma leitura que não se estrutura a partir da descrição de uma história, de narrativas de etapas, “texto a texto”, mas, sim, permite “a aproximação com a estrutura de uma intricação, de uma tecedura, de um cruzamento que deixaria repetir os diferentes fios e as diferentes linhas de sentido – ou de força – tal como estará pronto a enlaçar outros” (1972b, p. 28)<sup>21</sup>. Reunir em feixes o que é lançado sem origem (é este o sentido de lance) não significa agrupar para encontrar a unidade, mas ter que buscar as diferentes linhas e os diferentes fios lançados quando da construção da tecedura. O registro autobiográfico é modalizado no discurso mediante lances sem origem, e essa é a razão pela qual a passagem do não-autobiográfico ao autobiográfico não é evidente, não é facilmente localizável.

Textos como *Glas*, *O cartão postal*, *Circonfissão*, *Voiles*, excluídos do modelo da tese, são autobiográficos na mesma medida em que complicam o “regime” autobiográfico. Em *Glas*, o tratamento que dá tanto a Jean Genet como a Hegel é realizado por uma aproximação velada com o autobiográfico. Tanto na coluna em que analisa Hegel quanto na em que lê Jean Genet, Derrida retoma questões tratadas em seus livros anteriores (a querela estruturalista do signo, o *double bind*, a assinatura etc.),

<sup>20</sup> No texto em francês: « vers des configurations textuelles de moins en moins linéaires, des formes logiques et topiques, voire typographiques plus risquées, le croisement des corpus, le mélange des genres ou des modes, *Wechsel der Töne*, satire, détournement, greffe, etc. ... ».

<sup>21</sup> Sigo a tradução portuguesa de *Marges. De la philosophie*.

mas sob o estatuto de um novo gênero difícil de localizar. Esse movimento explicita a “tecedura”, o “cruzamento” dos diferentes fios que compõem a sua obra apresentada em feixes para a formação de outra coisa, de outro acontecimento, de onde não se pode extrair a origem. A questão da assinatura e do nome próprio, tão cara à autobiografia, é posta em contato com a assinatura e o nome próprio de Jean Genet, que com seus procedimentos de escrita rasura definitivamente o gênero autobiográfico. Tendo escrito uma obra extremamente marcada pelo tom confessional, na qual figura um livro como *Diário de um ladrão*, esse autor como que dramatiza a desapropriação do nome próprio tanto quanto ironiza a “monumentalização” da vida tão comum ao gênero autobiográfico. A “verdade sacralizada” em Genet, aludida por Sartre, é, antes, uma estratégia de negação da literatura que se constitui como gênero desligado do autor e do mundo. Apresentando – mais do que representando – o real, a vida, por um “tom” lírico que deseja converter o abjeto em objeto sagrado, Genet não descreve sua vida, e sim a coloca à disposição de uma retórica que desarma os sentidos da vida desligada do “tom” dado por ele na escrita (“A minha vida passada, eu a podia contar com outro tom, em outras palavras. Eu a heroicizei porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo. Minha preocupação com a coerência me impõe o dever de prosseguir minha aventura a partir do *tom* do meu livro”; 1949, p. 305)<sup>22</sup>. Derrida joga com essa característica do texto de Genet, colocando-o lado a lado com a coluna do texto de Hegel (figura 3), como dois sujeitos, dois assuntos (felicidade da língua francesa que possui a mesma palavra para *sujeito* e *assunto* = *sujet*), que têm um encontro visto como improvável graças à vontade daquele que assina o texto.

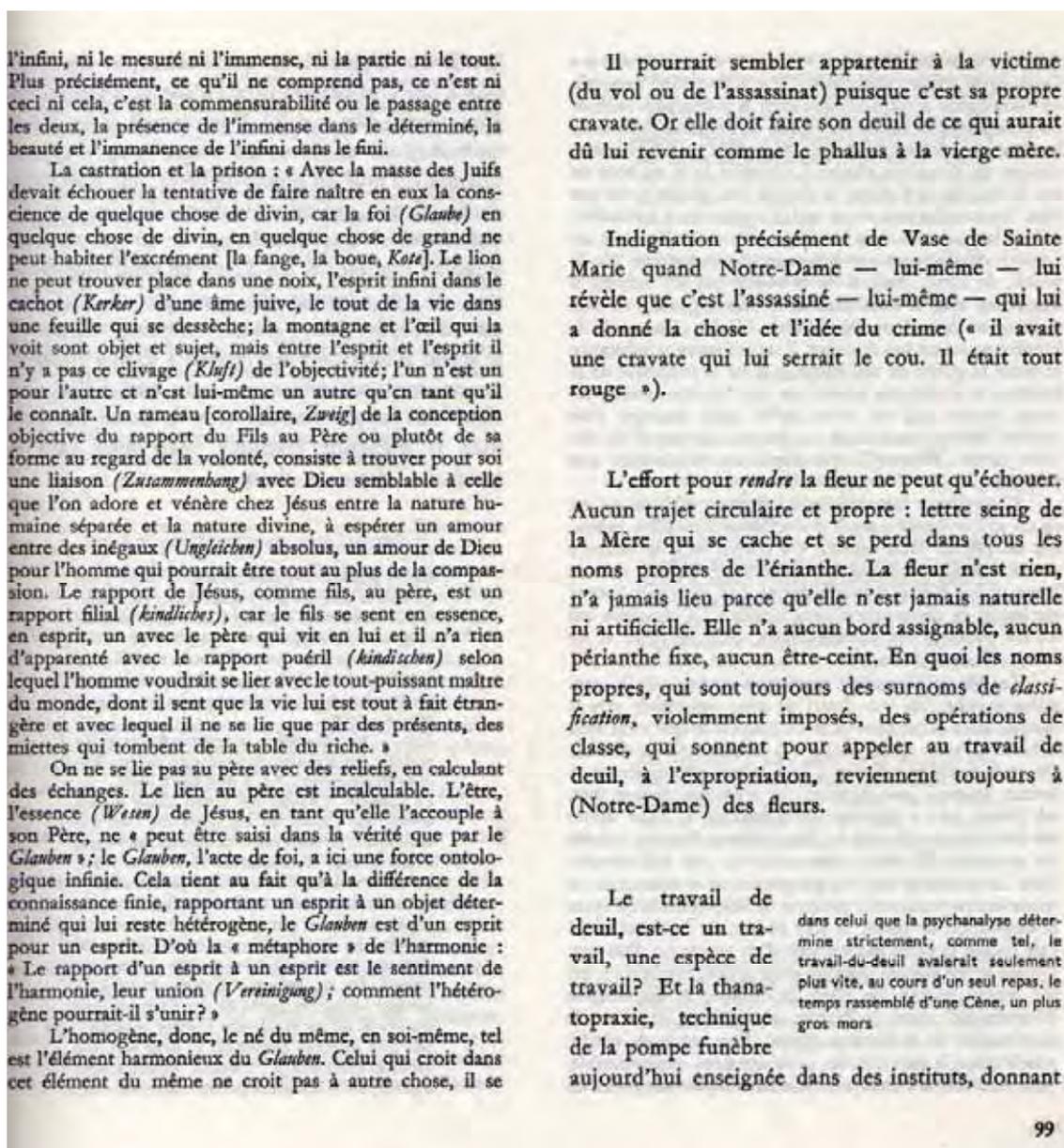
---

<sup>22</sup> No texto em francês: « Ma vie passée je pouvais la dire sur un autre ton, avec d’autres mots. Je l’ai héroisée parce que j’avais en moi ce qu’il faut pour le faire, le lyrisme. Mon souci de la cohérence me fait un devoir de poursuivre mon aventure à partir du *ton* de mon livre ».

Figura 3

As colunas de *Glas*.

“D’abord: deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc: incisives, tatouages, incrustations”.



Evidentemente, se a tese de Derrida é a de que todo texto é autobiográfico, isso inclui também o texto de outrem. O que há de diferente no seu modo é o fazer; isto é, o acontecimento de cada texto. Ao dramatizar tanto quanto problematizar, ou problematizar dramatizando, em diversos livros, de várias maneiras, o registro autobiográfico, procurando escapar aos fechamentos do discurso, ele “perturba” a propriedade do discurso filosófico. Pode-se, sim, ler sua obra, muitos o fazem, sem atentar para o registro autobiográfico, mas este vai estar sempre lá como uma das possibilidades de sua assinatura – como o que tanto pode estabilizar como colocar sob pressão o que está inscrito nela; daí os “lances” sem origem; o logro infiltrado nos lances.

Desde *Gramatologia*, Derrida questiona a noção de “origem”, afirmando que não se pode concebê-la como um ponto de partida que dá sentido a um percurso, a uma trajetória. Essa mesma concepção é a que impede que se confunda o *eu* do texto com a noção do sujeito como presença em si, vendo a presença como valor. Mostrar a “subtração” que o pensamento sofre no discurso oral é uma das maneiras de expor os riscos de uma valorização da presença; por exemplo, a do autor que explicaria sua obra de maneira menos equívoca do que o que já está dito na escrita. O “deslocamento na repetição” dos textos impede a localização, a afirmação de um “ter-lugar” imutável, embora seja o que também constitui o “ter-lugar” do *corpus* derridiano. O autobiográfico movimentava questões já colocadas em textos em que não se vê aparentemente a problemática do *eu*, o que demonstra o entrelaçamento, a contaminação, o enxerto, das questões.

Não existe a prescrição do autobiográfico, e isso é sugerido quando ele afirma que é necessário desconfiar dos “textos não autobiográficos” tanto quanto dos “textos autobiográficos”; a busca pode ser feita por toda parte, uma vez que não há origem, um traçado demarcado; existe o rastro, mas este não pode ser identificado como tal. É no

momento mesmo do gesto autobiográfico que se teoriza sobre a possibilidade e a impossibilidade da autobiografia, e de tal maneira que o gesto está ligado a determinados contextos, a determinada demanda.

O que se passa não é uma prescrição, um percurso absolutamente programado pelo autor que sabia de antemão o porvir de seu *corpus*. Não se constitui um *corpus* autobiográfico dentro do *corpus* de Derrida, e sim uma problemática do autobiográfico – embora ele desconfie da palavra *problemática* e, no mais das vezes, da palavra *autobiografia*. Acontece que se desconfia muito mais de uma linguagem esterilizada, higienizada, que apaga as contradições, os paradoxos. A intersecção do histórico – daquilo que vai acontecendo no tempo em que se constrói uma obra – permite a intensificação, a “chance” da inserção dos traços, embora nos primeiros textos não exista aparentemente uma propensão ao autobiográfico. Como afirmam Brault e Naas (*in* DERRIDA, 2003b, p. 20) a respeito do luto, “Não se trata aqui de encontrar uma significação latente do corpus de Derrida que se revelaria, uma significação implícita presente desde o início, mas ainda não desvelada”<sup>23</sup>. O desvelar sem saber o que viria foi sempre a “tarefa”, a “tentação”, o “sonho” da retórica de Derrida. Trata-se de *desvelar* o que já estava ali. Tal movimento não impede que surja daí o uso, embora diferenciado, do gênero autobiografia, com todos os riscos implicados. Se o desvelamento tem como imagem recorrente a semântica do véu, o desvelar da autobiografia não põe a nu uma verdade; é antes um ponto cego de fragmentos de vida como aquele em que, no filme *D’ailleurs Derrida*, de Safaa Fathy, ele fica obcecado pela imagem de um cego nas ruas da cidade de Toledo, como se este fosse a chave de uma narrativa que não pode se completar.

Dessa maneira, *um pouco por toda parte* enunciado é uma potência que ganha força aos poucos e dá força a outras entradas no texto, daí a autobiografia vir a ser

---

<sup>23</sup> No texto em francês: « Il ne s’agit donc pas ici de retrouver une signification latente du corpus de Derrida qui se révélerait, une signification implicite déjà présente dès le début mais pas encore dévoilée ».

também *tanatografia* (o ser-para-a-morte não indica propriamente o traçado daquele que assina, nem mesmo a pulsão de morte; o que coexiste na vida é a inevitabilidade da morte), *heterografia* (dirigir-se ao outro não significa torná-lo idêntico a si, e sim atravessá-lo na sua outridade irreduzível); envolvida, envolta, por uma pesquisa de todas as grafias, uma questão, sobretudo, de escrita e das possibilidades e impossibilidades da escrita. Isto é, como ele diria, em uma questão há mais de uma questão, sempre mais de uma.

O que aparentemente se pôs como resolvido é um nó para Derrida; um nó que é sondado por meio de traços autobiográficos. As especificidades dos traços ao mesmo tempo que são coerentes desafiam os sentidos do *específico*. O que é específico da autobiografia? Da filosofia? O que é específico do corpo? E do *corpus*? E, sobretudo, porque não se trata *especificamente* das coisas, preferindo sempre abordá-las, tomá-las de assalto, às vezes abandoná-las temporariamente, para em seguida encontrá-las mais à frente? São questões que aparecem a todo momento.

## **Lance 2: Corpo e *corpus***

Ao trazer cenas que deveriam estar fora-da-cena a uma cena, expondo uma cena fora de outra cena ou um lance que se encarrega de nos oferecer o subjetivo tendo em vista outro objetivo, a retórica da autobiografia entranha-se no *corpus* para fazer dizer mais além o corpo. Um lance que, veremos em *Circonfissão*, traz-nos o abjeto, projeta uma especulação não apenas do corpo, mas do corpo doente, em estado terminal. A retórica da autobiografia entranhada no *corpus* é uma investida na vida (no corpo), de modo que escrever é enunciar ao mesmo tempo a existência e o pensamento, sendo que para cada um destes (existência e pensamento) é preciso levantar hipóteses, proliferar referências, citações, e deslocar sentidos. A retórica serviria, portanto, como

suplemento, e não como acessório do qual se utiliza um filósofo para marcar algo que se pareça com ou se possa traduzir por estilo. Trata-se de mostrar um corpo outro da História, na história daquele que escreve; no próprio corpo da escrita.

Os sentidos que circundam a autobiografia no tratamento dado por Derrida pressupõem a presença do corpo, mas de um corpo já distinto; se assim quisermos dizer, um corpo ele mesmo texto (ou rastro) que existe a partir do momento em que pode estar no texto, faz parte do texto. O corpo não é aquele que decide o que fazer do texto, mas o que atesta a impossibilidade de saber de antemão o que será feito; é o que nega o “programa” – do modo como se encena em *Circonfissão*. Podemos falar no sentido mais primitivo, orgânico. Ele aparece, por exemplo, no vocabulário que alude invariavelmente ao corpo, sobretudo às partes, digamos, menos nobres. Também pode ser visto como metáfora do transporte, das idas e vindas do escrito, da escritura. Todos os dois sentidos estão inextricavelmente ligados à retórica da autobiografia. No modo mais elementar, podemos pensar que é impossível para o leitor, ao ler um autor que não escamoteia as suas reticências, os seus desvios, não *sentir* a presença do corpo. O *corpus* mostra-se ele mesmo extenuado, cansado, por meio de uma sintaxe que pondera sobre cada deslocamento, sem jamais perder a chance de fazer notar o deslocamento. Ao pôr em cena o corpo, a questão da finitude trespassa a cena. Trata-se de inquirir as possibilidades da sobrevivência do corpo escritural. O *corpus* seria o que sobrevive ao corpo?

Há um quê herético na fusão corpo/*corpus*. No sentido bíblico, dissociados, separados, representam um e outro a morte e a ressurreição. O corpo carnal desaparece para a possibilidade do anúncio da ressurreição. Sem o desaparecimento do corpo, não haveria o *corpus* da ressurreição. O corpo descarnado é a contraface da incontestabilidade da narrativa bíblica. Neste sentido, haveria um corpo na narrativa, porém o corpo morto, o corpo que pode vir a morrer, desaparece da narrativa. Resta um

outro, transcendental, indestrutível, que representaria o corpo da escrita. Na alegorização do corpo como escrita, o que *sobrevive* não é o corpo carnal. Advém daí que, mesmo quando os filósofos apontam para o tratamento do corpo, o objetivo tende para a universalidade do dizer, como se fosse a palavra do corpo descarnado. A subjetividade como potência de argumento é sempre subjugada em nome do afastamento do que, na linguagem psicanalítica, poderia parecer narcisismo.

Quando Roland Barthes (2002, t. 1), por exemplo, apresenta o *seu* Michelet, vem o assombro porque o que aparece é totalmente um outro; o historiador é mostrado pelo corpo; e um “corpo extenuado” pelas enxaquecas, pelas náuseas, possuidor de uma debilidade física que, no entanto, é o que, para Barthes, produziria o aparecimento da história. O que afrontou foi o fato de ele ter dito, logo no início, que se tratava de restituir-lhe a coerência, o que viria a dar em “uma rede organizada de obsessões” que estruturariam a “existência” e os escritos de Michelet. Não era comum, não importa qual discurso, salvo talvez o literário, relacionar a coerência a uma rede de obsessões.

Embora a imagem de Michelet não seja a de um historiador sem contradições que tenha cultuado uma escrita *exata*, o “Michelet” de Barthes causa indignação porque a “rede organizada de obsessões”, a sua “coerência”, traduz-se na exposição de um corpo sofredor. Esse corpo seria antes exclusivo dos escritores (em suas ficções). Beaujour (1980, p. 307-312), ao tratar do auto-retrato, afirma que, ao contrário dos filósofos, “os doentes, os comediantes, os poetas e os atletas geralmente falam sobre seus próprios corpos sem visar à universalidade”<sup>24</sup>. Embora cada escritor tenha sua maneira de se referir ao corpo, este não passa em silêncio. Por essa razão, o gênero do auto-retrato opõe-se ao “logos filosófico”. Esse autor afirma que o “corpo-outro” de um corpo próprio em que a experiência significativa dá lugar à “significação discursivo-cultural” é já um lugar discursivo, entretanto o corpo-outro do auto-retrato, o seu lugar

---

<sup>24</sup> No texto em francês: « les malades, les histrions, les poètes et les athlètes discourent souvent de leurs corps propre sans viser à l’universalité ».

discursivo, abrange todos os lugares, não apenas o discursivo, resultando daí o que parece ser a “invenção de uma mediação transcendente entre corpo e *corpus*”.

Entretanto, o que aqui se chama de mediação transcendente não se faz sem problemas. O transporte imaginário do corpo no *corpus* não esclarece o enfrentamento do *corpus*, de como este sofre interferências do corpo ao se constituir. Embora surja como o lugar da enunciação, este é mais uma vez aniquilado, transformando-se naquilo que dá forma à escrita no momento mesmo em que desaparece. Derrida (1992, p. 220), ao preterir a palavra “percurso” para o que materialmente compõe o seu *corpus*, afirma que talvez escolhesse no lugar a palavra “experiência”, uma vez que a sua origem “diz algo sobre a travessia com o corpo”<sup>25</sup>. A experiência como travessia com o corpo, segundo ele, não predeterminaria nada, não constituiria um espaço dado, mas um espaço aberto no momento mesmo da travessia, da experiência. No registro autobiográfico, o corpo da experiência, como experiência, é o que produz a escrita e está na escrita; as escaras não desaparecem, assim como também não desaparecem as passagens do corpo.

A idéia de *work in progress*, de percurso teórico, é aniquilada, produzindo a contaminação de um texto em outro em virtude não de uma coerência ou mesmo de uma reconsideração de determinado assunto, mas, sim, de uma lógica da repetição sustentada pelo que ele por vezes chama de fidelidade infiel; de desejar a eterna repetição nietzscheana da vida que possibilita a escrita; isto é, de nada renegar do vivido, sendo o vivido que produz as escritas em repetição, em *mise en abîme*; e um vivido que não existiria sem o escrito.

Como é sugerido em *O monolinguismo do outro*, se o objetivo é a “inscrição de si”, contar a própria história é ao mesmo tempo mostrar a impossibilidade de contá-la, pois o corpo é inevitavelmente implicado, seja porque o que se quer lembrar é para lembrar a si mesmo, seja porque para falar da impossibilidade é preciso se colocar como

---

<sup>25</sup> No texto em francês: « dit quelque chose de la traversée avec le corps ».

testemunho em diferentes estratos de memória do qual o corpo participa. Por mais paradoxal que pareça, em discussões acerca do “monoculturalismo”, “multiculturalismo”, “nacionalidade”, enfim sobre a pertença em geral, o discurso de Derrida apresenta marcas retóricas que evidenciam certo desconforto. Uma das vozes em *O monolingüismo do outro* se contrapõe às outras nestes termos: “Você diz o impossível. Teu discurso não se mantém em pé. Ele permanecerá sempre incoerente, ‘inconsistente’, diriam em inglês. Aparentemente inconsistente, em todo caso, gratuito na sua eloqüência fenomenal, porque sua retórica faz o impossível com o sentido” (1996c, p. 15)<sup>26</sup>. E por outro lado, não há paradoxo quando percebemos que é a exigência da presença do corpo que impõe esse tipo de discurso. Quando a via escolhida pode ser confundida com uma confissão íntima, o corpo participa do corpo-a-corpo com a língua; a figura da impossibilidade surge do embate que se dá entre o corpo e o corpo-a-corpo com a língua que não pode se materializar a não ser pela língua; ou seja, pelo suporte. O corpo não surge apenas como tema. A lógica dos textos diz desta experiência que é travessia do corpo sem que o corpo esteja de fato presente. O “de fato” aqui é a negação da materialidade. Só existe a representação do corpo, e não o corpo *em si*.

Derrida expõe a dificuldade de marcar uma identidade tendo como mediador um discurso que “se agüenta em pé” pelas mesmas vias que artistas e escritores contemporâneos não escondem a complexidade de se relacionar com o corpo; relação esta que não pode mais ser mimética nem partir de uma idealidade. A problemática da experiência do corpo na arte tende hoje a quebrar qualquer conceituação, qualquer previsibilidade de um corpo identitário. Em *Diário de um ladrão*, Jean Genet enfrenta essa dificuldade com a apresentação dos excrementos do corpo. Leva sua escrita às margens – nem literatura, nem autobiografia; e ao mesmo tempo autobiografia,

---

<sup>26</sup> No texto em francês: « Tu dis l'impossible. Ton discours ne tient pas debout. Il restera toujours incohérent, 'inconsistant', dirait-on en anglais. Apparemment inconsistant, en tout cas, gratuit dans son éloquence phénoménale, puisque sa rhétorique fait l'impossible avec le sens ».

literatura, no sentido de que são nos espaços da literatura e da autobiografia que se podem apresentar os limites, as barreiras, as fronteiras, para em seguida proporcionar uma espécie de ruptura. Assim, a corporeidade é uma agonística, no sentido de combate, de luta com o corpo; e apresentá-la é o modo de “enterrar” um certo sentido de literatura. “Enterrar” é a palavra utilizada por Derrida em *Glas* (1974, p. 45) quando escreve sobre Jean Genet e confessa que, pela primeira vez, tem medo de ser lido por um autor sobre o qual escreveu, dando a entender que o medo advém da certificação de que a vida de Genet – seus combates – produz o enterro da sua literatura. No entanto, esse enterro está em obra na própria literatura do autor, na glorificação dos excrementos, nos odores pérfidos, nos corpos (sempre minuciosamente descritos) dos marginais, marginalizados, à margem (como definir as personagens de Genet?) que compõem todo o mundo desse autor e todo o mundo dos seus livros.

O que, à primeira vista, pode parecer aos olhos desatentos representação da linguagem, retórica “gratuita”, é, antes, a evidência de que a representação do discurso neutro, pertencente ao campo filosófico, quando se trata de determinados assuntos como, por exemplo, o de identidade, não é possível para ele. E não o é não porque seja uma via imprópria no sentido em geral, mas imprópria para ele que tem implicado seu corpo, que necessita lhe dar uma identidade que não esteja de antemão fichada. Ao reconhecer uma “exterioridade necessária” para interrogar, para escrever, como a que se faz notar em suas leituras de filósofos de tradição grega e alemã, Derrida (1992) sugere que há dificuldades imensas, por exemplo, em lhe atribuir uma identidade judaica, embora ele não a negue. Se a falta de adesão a uma identidade fixa, fichada, é perceptível nos seus escritos deve-se ao fato não de estar demarcada, mas do fato de o seu lugar, esse além-exterior que articula as leituras, ser “talvez” o que ele encontra sem procurar. O “eu” não se instaura necessariamente na exposição do corpo. Pode ocorrer justamente o contrário.

Quando o sentido vacila e as fronteiras se misturam, as experiências do corpo no *corpus* sugerem a impossibilidade de um espaço tanto de representação quanto de identidade. Ora, como facilmente percebemos na arte, a presença do corpo instala uma perturbação – como o corpo da mãe em *Circonfissão* ou como o acento da voz em *O monolinguismo do outro*. Nesses livros, teme-se o fato de o aparecimento do corpo poder ser considerado indecência. Não se pode falar do corpo, também não se pode calá-lo. É porque se projeta uma presença, um eu, quando se fala em corpo, que surge a violência no discurso quando o corpo toca o *corpus*. Derrida explicita que escrever diz respeito ao corpo, não sendo algo alheio ao que lhe acontece; isso não quer dizer remetê-lo à presença física, ao autor, pois o que se traduz por corpo é o conjunto das circunstâncias, do contexto, dos *(pre)-textos*, que faz com que a escrita aconteça de um modo e não de outro. Esse conjunto de acontecimentos estaria na escrita, constituiria a escrita, não pela presença da “fala viva”, mas, sim, pelos rastros, pelos restos que afetam, que cobrem de afeto, o corpo – textual que seja. O “isto, aqui-agora” encenado nos textos que têm mais proximidade com o registro autobiográfico atualizaria, nesse sentido, a idéia de escrita que co-existe nos textos. Essa concepção não nasce nos textos marcadamente “autobiográficos”, como ele bem sugere. Exatamente o oposto; é devido à concepção de escrita derridiana, vinculada ao que ele chama de indecidíveis com o intuito de barrar a operação que os cristalizaria em conceitos (enxerto, rastro, contaminação etc.), que os textos autobiográficos têm a chance de surgirem. O autobiográfico surge porque o texto se lança na busca não de um estilo, mas de uma responsabilidade marcada pela forma do dizer.

A leitura que Derrida (1967b, *passim*) faz de Antonin Artaud talvez seja um dos primeiros textos que assinala a “chance” do registro autobiográfico não apenas porque fala de um escritor para quem a obra era indistinta do corpo, mas, sobretudo, porque põe de maneira percuciente a problemática do discurso, ao averiguar que o “discurso

crítico” não escapa das armadilhas do “discurso clínico” que busca ultrapassar, embora sejam “*de fato*” distintos. A preocupação com o dizer, com o “comentário”, é desde já “lançada ao ar”. “O que é um comentário?”, pergunta ele entre parênteses. A unidade dos dois discursos, a sua cumplicidade, se revelaria no fato de ambos fazerem de Artaud um “*exemplo*”, um “*caso*”. Entretanto Artaud gerou tanto a interdição do seu discurso quanto a do outro por meio da exposição de um corpo ele mesmo texto, que se recusou sistematicamente a ser um intermediário da obra, senão a própria obra. A sua “expressão” não se volta para uma exterioridade que seria alheia ao corpo mutilado, de escaras profundas que interditavam e ao mesmo tempo possibilitavam o escrito-corpo sempre vacilante, balbuciante.

Para Derrida, a crítica (“estética, literária, filosófica, etc.”) seria tributária de uma rede de exemplaridades que, embora não retirem a singularidade, retiram aquilo que seria “irremediavelmente” de Artaud, fazendo com que ele seja apenas um participante a mais de “uma essência universal do pensamento”, o “index de uma estrutura transcendental”. Ora, o que está em jogo não é uma simples refutação ao discurso crítico, tampouco uma defesa da “existência subjetiva” ou da “originalidade da obra”, e sim uma espécie de reivindicação ao “isto, aqui-agora” do discurso, ou, em outras palavras, ao discurso que mantenha sob vigilância o próprio *método*. Existe uma espécie de repetição na forma do *acontecimento* que faz com que tanto aquele que escreve quanto aquele sobre o qual se escreve deixem de ser meros partícipes de uma “comunidade”, um exemplar entre outros. Ele sugere que o “impoder”, aludido por Artaud, “não é a esterilidade do ‘nada a dizer’ ou a falta de inspiração. Pelo contrário, é a própria inspiração”. É este nada a dizer, o não saber o que dizer, que inicia o discurso.

“Você não imagina a que ponto eu posso estar privado de idéias”, diz Artaud (2004, p. 145)<sup>27</sup>.

Esse movimento mobiliza o discurso de Derrida em direção à escrita idiomática, ao sonho da escrita idiomática. O estranhamento da palavra inicial, a necessidade e ao mesmo tempo a impossibilidade de começar um discurso que seja já previamente calculado, que não contenha o dom da surpresa, a acolhida do inesperado, advêm da singularidade do corpo. Como em Artaud, a privação de idéias é o motor das idéias, da palavra. A indecidibilidade, a hesitação, como uma espécie de modulação da voz, trazem à tona a figura daquele que a pronuncia; o discurso não é gerado com o apagamento de quem escreve, mas ao mesmo tempo o portador da palavra não é identificável. Qualquer esquematização só ocorre mediante a violência da análise condenada desde o princípio a buscar a unidade. No entanto, vale assegurar que a unidade às vezes é também desejada por aquele que escreve (desejo proferido, sem dúvida, por Artaud que, no entanto, também anunciava a sua impossibilidade). A modulação da voz, e pensando em Artaud, do grito, leva ao distanciamento da voz da razão, ao questionamento da razão.

Se, ao finalizar um texto, a preocupação é apagar as marcas do presente da escrita, Derrida opera de outra maneira, deixando à mostra as *escaras*. O corpo que geralmente é escamoteado do *corpus* que lemos seria o mesmo que simula ausência de sentimentos ao proferir um discurso, dando à voz a neutralidade julgada própria diante do público, daí porque se deve negá-lo. Contrariamente, da mesma forma que renuncia retirar seu corpo do *corpus*, em uma espécie de dramatização retórica, ele também renuncia à neutralidade da voz, mostrando a expropriação da língua no momento mesmo que a profere. Se o ritual da tomada de fala exige um desempenho de segurança, a performance, se há, é aquela repudiada pelo ritual. Não é um corpo material, e sim um

---

<sup>27</sup> No texto em francês: « Vous n’imaginez pas à quel point je puis être privée d’idées ».

corpo discursivo que encena a sua impossibilidade por meio das hesitações. Assumem-se o vazio, o espaço cruzado, branco, o “nada a dizer” inicial, sem que isso guarde relação com o não ter o que dizer; é justamente o contrário. Também o nada a dizer não permite um “tudo a dizer”. Existe o imperativo da reflexão, do estudo, da leitura e da releitura, que faz ultrapassar o nada a dizer inicial, impondo riscos e responsabilidades. Estes passam pela experiência da aporia, cujo papel não deve ser descartado no questionamento da *verdade*.

Requerer a responsabilidade junto com a enunciação da aporia é afirmar que a presença do corpo no *corpus* não pode ser confundida com espetacularização, em um alinhamento à lógica do tempo que o trata tanto como suporte quanto como tema. Nada mais duvidoso do que relacionar essa tendência à mera espetacularização. Se a arte contemporânea elevou essa tendência a um grau inimaginável, não podemos esquecer que, por exemplo, pinturas como as de Francis Bacon e Egon Schiele já não tratam o corpo como mera exposição do eu, incluindo uma problemática da identidade que não passa pelo simples desejo narcísico. Ao contrário, as referências autobiográficas, advindas pela exposição do corpo, da vida privada etc., usadas como suporte e tema pelos artistas contemporâneos, em sua grande maioria, põem em colapso qualquer idéia de centralidade e predominância do eu consciente. E os pintores citados seriam apenas um dos exemplos colocado rapidamente, pois a multiplicidade de referências ao corpo não deveria nos permitir nem mesmo falar em tendência, quando a necessidade seria avaliar como cada caso é irredutivelmente diferente.

Se o corpo de Derrida não está ausente do seu *corpus*, é também uma das maneiras de escapar do “espetáculo *cultural*”. Sua aceitação em participar de filmes acerca da sua vida, não apenas de sua filosofia, não dilui o incômodo que qualquer espetacularização lhe causa. Seu corpo, nestes filmes, está sempre em uma posição de desconforto, seja quando expõe diretamente tal desconforto, seja nas reticências do

discurso. Se Roland Barthes confessava o tédio, Derrida confessava o nervosismo, como se nunca estivesse pronto para começar, para continuar o discurso; algo que é totalmente estranho à midiatização. O incômodo do corpo em filmes e entrevistas diz sobre a condição de se colocar diante de uma aporia e resolvê-la aporeticamente. Ele assume a dificuldade de um filósofo participar da mídia sem, no entanto, ausentar-se dela ou aderir a ela de modo acrítico. É por meio de transmissões *diretas* que ele reafirma a artificialidade do direto. A resistência é interpretativa e contra-interpretativa, sem incorrer no risco da adesão irrestrita ou da crítica sem fundamento (cf. 1996b). Ainda aqui o corpo é mediador dos critérios exigidos para que ele apareça. Logra-se (alcança-se) uma maneira de se expor opondo-se a determinadas leis; e isso acontece porque são logradas (enganadas), no interior mesmo, algumas dessas leis.

### **Lance 3: A imagem lança a assinatura ao outro**

A estrutura de “um pouco por toda parte” afeta profundamente a exposição de si enredada por Derrida na mídia. Quando digo enredar, reportando ao enredo, ainda estou na semântica do logro. Não existe exposição de si sem enredo, sem o malogro de uma exposição pela metade, seqüenciada por cortes, arranjos, montagens, seleções. Se estes são geralmente escamoteados no *produto* final, esse autor os coloca na cena, expondo-os. O que deveria estar fora da cena, faz parte dela. O enredamento é o fora-de-cena trazido para a cena. Há uma ordem do cálculo nos seus filmes mais biográficos que não deixa de fora nenhum dos outros aspectos engendrados na sua heterotanobiografia. Em *D’ailleurs Derrida*, dirigido pela poeta e cinegrafista egípcia Safaa Fathy, a poética é a da travessia como experiência. O sentido de percurso é rejeitado por meio das idas e vindas das paisagens quase sem nenhuma nomeação, o que dificulta a identificação dos lugares. A experiência que Derrida prefere no lugar de percurso para definir seu *corpus*

é levada a cabo do início ao fim neste documentário que é, de longe, o mais prestigiado pelos autores que rodeiam Derrida. Nele, a travessia é tanto metafórica como espacial. A paisagem é a Paris que abriga a língua que é e não é a de Derrida e também a América que o acolheu (Califórnia – Irvine, Laguna Beach, Los Angeles), e ainda a Argélia natal e a Espanha, terra de seus ancestrais (figura 4). Se a travessia anseia pelo desvelamento da origem, embora uma origem metafórica, isto é, poética, o logro é a todo instante evidenciado pela artificialidade produzida pelos deslocamentos. O anseio é logo descartado devido aos deslocamentos sucessivos. O lugar, o ter-lugar, é também um protagonista da cena. Explicitam-se os passos de um corpo errante, viajante, deslocado, aberto às intempéries, às exigências, do lugar. A memória é conduzida pelos lugares e não apenas pelo discurso.

O *d'ailleurs*, em um dos seus sentidos, carrega a dificuldade de um lugar-protagonista, que está além daquele que pertence e não pertence a este lugar. Sim, pois se há mais de um lugar (Argélia – Paris – Estados Unidos – Espanha), o homem que pertence a eles está sempre de passagem, sem verdadeiramente pertencer a nenhum deles e ao mesmo tempo pertencendo a todos. Essa não-pertença, que por vezes nos leva a pensar na pura representação, é validada pelas imagens. Mostra-se o momento da filmagem (isso também ocorre em *Derrida*, de Dick e Kofman) e não apenas o que foi filmado. O corte não elimina a cena extra, considerando o que deveria estar fora da cena. No livro organizado por Derrida e Fathy – *Tourner les mots. Au bord d'un film* (2000c), como uma espécie de comentário, de contra-diário, das filmagens, desde as primeiras linhas, a cena do “inconfessável” é confessada. Eles se dizem “cúmplices” e criminosos obstinados [*acharnés*] em traírem a carne, ou seja, o suporte, que aqui é tanto a concepção de documentário quanto a de biografia.

Figura 4

Imagens das gravações de *D'ailleurs Derrida*, em *Tourner les mots. Au bord d'un film*, de Jacques Derrida e Safaa Fathy: “a errante circunavegação”.

22. Laguna Beach, Californie : Jacques Derrida et Éric Guichard. « L'Acteur [...] se présente alors comme le simple instrument, voire le matériau brut entre les mains de l'Auteur qui forme, calcule, écrit et signe le film. »



23. Laguna Beach, Californie : Safaa Fathy et Éric Guichard.



24. Plage de Chenoua, Algérie : Mustapha Belmihoub et Nabil.



26. Almería, Espagne : Jean-François Mabire, Jacques Derrida.

Não há nenhuma redenção no suporte. O subjétil é mais uma vez abandonado. Como documentário, não se tem em vista nem a realidade nem a ficção. O entremeio é uma guerra branca entre o autor (Fathy) e o autor (Derrida). O centro que deveria ser o ator é descentrado, para dar lugar ao *ailleurs*, filmado muitas vezes sem o ator, significando por si só. Porém, significando o quê? Qual a origem do filme? Derrida, o filmado? Ou Fathy, a que filma? A que deseja filmar é, a cada instante, contrariada pelo ator, sendo obrigada a negociar cada cena. A operação, a cooperação é uma guerra surda. E se o é, deve-se ao fato de mais uma vez ser uma questão de assinatura. Derrida se sente um “instrumento”, um “material bruto” que vai ser apresentado, isto é, moldado pelo outro. Toda grafia tem uma finitude devido aos cortes. A montagem não é mais do que “selecionar, extrair, arrancar, destruir, excluir, circunscrever, diria quase circuncidar (ele pensa nisto visivelmente)” e isso fica explícito em “todas as passagens sobre circuncisão e excisão, no interior do filme”, afirma Derrida (2000c, p. 16)<sup>28</sup>. Uma imagem quase cristaliza: o ator não é “fácil”. No outro filme, isto também é confessado: a relação com a família dele é amorosa, diferente da relação com ele. Ora, isso acontece porque os dois filmes, aparentemente, podem ser confundidos com uma exposição íntima do autor. Se ele afirma constantemente seu lugar de filósofo é porque seu *profil* não se assemelha ao de um filósofo. Poder-se-ia, talvez, ajustá-lo a um pensador, pois a cátedra de filosofia exige determinadas demandas que são traídas por ele. Assim, estes filmes são uma traição ao lugar reivindicado por ele.

A estranheza, a estrangeiridade, do gesto – filmar não apenas um documentário sobre as idéias do autor, mas também *atravessar* a sua vida – está também posta em cena nos dois filmes por meio das vozes estrangeiras dos diretores. Safaa Fathy, egípcia, e Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, norte-americanos, são o acento estrangeiro da voz

---

<sup>28</sup> No texto em francês: « sélectionner, prélever, arracher, détruire, exclure, circonscire, on dirait presque circonscire (il y pense, visiblement) ... » ... « toutes les passages sur la circoncision et l’excision, au coeur du film ».

que ouvimos em algumas cenas a comandar a posição do corpo de Jacques Derrida, ele também estrangeiro à cena do documentário. No filme de Fathy, a quebra de fronteiras, a dificuldade de tradução, é expressa desde o título. Derrida se pergunta até onde é legítimo considerá-lo um filme francês, uma vez que o assunto, assim como seus a(u)tores demandam uma estrangeiridade. Os dois filmes, dadas as diferenças, funcionam desse modo. A tradução atravessa os dois no aspecto mais elementar e no mais metafórico. Partes em inglês e outras em francês obrigam a travessia de pelo menos duas línguas. A não-pertença da língua acompanha a não-pertença dos lugares. Embora Derrida seja um cidadão francês, ele é também *d'ailleurs*. Suas origens judaico-hispânico-argelinas mostradas nos filmes expõem uma estrangeiridade não apenas evidente, mas calculada.

A perspectiva não poderia pretender à verdade, à realidade, senão transfigurá-las como uma forma de traição. Deve-se a isso a proposta de expandir o *d'ailleurs* não apenas como cenário, como paisagem, mas como outro corpo que participa da cena (o que só poderia se realizar se em cada uma o cenário fosse minimamente elaborado), trazendo outra conseqüência: diante do lugar, milimetricamente traçado, que é também protagonista, e por isso não funciona como ilustração do dizer, cabe a Derrida improvisar (o que não significa que o improviso não exija a repetição, o corte, a seleção, etc.). Se em um filme ficcional, a improvisação é raramente aceita, o documentário possui geralmente essa relação de escuta ofertada pelo diretor que ouve pacientemente o outro e depois seleciona o ouvido. Entretanto o improviso é limitado, delimitado pelos lugares, uma vez que estes também dizem, exigindo uma determinada palavra. A palavra é imposta – mesmo que de improviso – pelos lugares, porque estes são “figuras” que em alguns momentos substituem e em outros representam o discurso derridiano.

“Um pouco por toda parte” ganha aqui a forma do segredo, espalhado por todos os *lugares de* Derrida. De modo mais genérico, a repetição no deslocamento (que pode

funcionar como sinônimo de “um pouco por toda parte”) está nos livros, nos filmes, nos cursos dados por ele; enfim, no arquivo. O testemunho da sua vida é arquivado em todas essas máquinas. A memória sofre essa intervenção. No filme *Derrida*, ele lembra que o conceito de testemunho não está comumente ligado a nenhuma cena pública; testemunha-se o que é visto apenas por uma pessoa, e não aquilo que, através da repetição da máquina, pode ser visto por muitos. E, no entanto, permite-se aqui a montagem do arquivo do testemunho. Montar um arquivo é permitir a revisitação da compulsão autobiográfica que domina os dois filmes sobre Derrida. De certa forma, é uma aposta na possibilidade de interesse pelo autor no porvir (não é esta também a aposta de Rousseau?).

Tanto em um filme como em outro, o que deveria estar fora-de-cena aponta para uma questão controversa da autobiografia no que esta toca a vida íntima de uma pessoa: na exposição, o corpo fica e não fica à mostra. Filmar a vida de uma pessoa é mostrá-la em seus momentos íntimos, levá-la a falar de sua vida; enfim, expô-la. E se nos filmes o corpo se desloca de um lugar a outro (também no filme de Dick e Kofman as paisagens são muitas: Paris – Califórnia - África do Sul), a extra-cena da cena, todavia, avisa que a exposição não é a intimidade posta a nu e, de uma maneira mais paradoxal, que o corpo não é o “eu”. Como lembra o filósofo Jean-Luc Nancy (2006, p. 32), “A exposição não significa que a intimidade é retirada do seu canto, e jogada fora, exposta à vista. O corpo seria então uma exposição de ‘si’ no sentido de uma tradução, de uma interpretação, de uma encenação. ‘Exposição’ significa, ao contrário, que a expressão é ela mesma intimidade e retraimento”<sup>29</sup>. Embora Nancy esteja dando uma característica geral da palavra exposição, ele nos dá a perfeita tradução do gesto envergado nos dois filmes; e isso apesar de haver diferenças notáveis – inclusive de recepção – entre os

---

<sup>29</sup> No texto em francês: « L’‘exposition’ ne signifie pas que l’intimité est extraite de son retranchement, et portée au-dehors, mise en vue. Le corps serait alors une exposition du ‘soi’, au sens d’une traduction, d’une interprétation, d’une mise en scène. L’‘exposition’ signifie au contraire que l’expression est elle-même l’intimité et le retranchement ».

dois. Como já frisei, e não à toa, o filme de Fathy é recebido calorosamente. O mesmo já não se pode dizer do filme de Dick e Kofman; ao menos não no meio intelectual além-fronteiras dos Estados Unidos. Não estaríamos longe se arriscássemos a dizer que essa diferença se deve à *linguagem*, à maneira como a linguagem cinematográfica se aproxima de outras linguagens. Grosso modo, o filme de Fathy é visto como mais *poético*, possuindo uma densidade ficcional acentuada, dando a este uma aparência de filme de arte. Já o filme de Dick e Kofman está muito mais próximo de uma linguagem referencial; as *paisagens*, as *passagens*, são muito mais íntimas (e, por isso, mais constrangedoras?), carregando um apelo que lembra o dos *reality shows* que filmam celebridades durante 24 horas (os diretores seguiram Derrida por cinco anos filmando-o nos seus locais de trabalho, em casa, nas viagens etc.). A casa aqui não é apenas a sala de estar ou o escritório; mas também o sótão, a cozinha várias vezes mostrada, além da seqüência em que, em um quarto de hotel, a diretora escolhe junto com Derrida roupas para ele vestir. E ele aparece invariavelmente passando manteiga no pão, preparando um prato para comer, mastigando, telefonando, enviando fax. Atitudes cotidianas do corpo de um homem simples, e não do corpo de um filósofo. A montagem afirma e reafirma a maquinaalidade do acontecimento. Essa relação desigual na recepção dos filmes reflete bem a desconfiança – e seus inúmeros graus de (in)tolerância – no que diz respeito à exposição íntima.

E, no entanto, os dois reafirmam a impossibilidade da intimidade descarnada, desnuda, refazendo a significação corrente da palavra exposição. O que se vê é uma encenação com suas delimitações. E é o que Derrida faz questão de enfatizar em uma das primeiras cenas do filme que leva apenas seu nome. Antes de responder a uma pergunta, ele pondera: “... Gostaria de fazer uma observação preliminar a respeito do aspecto totalmente artificial desta situação. ... Gostaria de lembrar, no lugar de ignorá-

lo, sua condição técnica. Sem fingir. A naturalidade não existe. ...”<sup>30</sup>. A força metalingüística do filme dramatiza essa observação, pois se trata de um filme “autobiográfico” que explora nos livros do filósofo sua concepção de autobiografia. A voz em *off* da diretora é ouvida diversas vezes citando partes de livros de Derrida que tratam sobre o assunto. E a chave do filme talvez esteja em uma das primeiras cenas, quando ele aparece dando uma conferência em inglês, para uma platéia numerosa, acerca da maneira como a filosofia clássica se posiciona em relação à autobiografia:

Se os filósofos clássicos evitam a autobiografia é porque a acham indecente. Um filósofo não deve falar sobre si como de um ser empírico. E esta falta de polidez, ou polidez, é, em princípio, a filosofia ela mesma. Se queremos nos livrar desse axioma clássico, segundo o qual um filósofo não deveria falar de si, nem fazer sua autobiografia, então é preciso, de certa maneira, ser indecente<sup>31</sup>.

Contra esse gesto “clássico” Derrida lança seus contragestos, atirando-se de forma “indecente”, obscena, em outra cena, logrando o que, para ele, foi sempre o gesto por excelência da filosofia. A questão é saber a dimensão desse gesto – sua contemporaneidade. Assim como questionar o estruturalismo era um gesto também estruturalista, aqui também o questionamento é um gesto filosófico, sem que isso retire a força do “fora”. Não que Derrida ignore que outros filósofos também trataram sobre sua vida íntima. Ele o sabe; tanto que um dos seus primeiros textos sobre a autobiografia trata de Nietzsche e do seu *Ecce Homo*. A reivindicação, se ela existe, é pela lei do acontecimento; isto é, uma lei que demanda uma nova cena a cada vez. Nos

---

<sup>30</sup> No filme: « ... Je voudrais faire une remarque préliminaire sur le caractère totalement artificiel de cette situation ... Je voudrais souvenir au lieu de l’effacer; sa condition technique. Ne pas feindre. La naturalité n’existe pas ».

<sup>31</sup> Na tradução em francês do filme: « Si les philosophes classiques évitent l’autobiographie c’est qu’ils la trouvent indécente. Un philosophe ne doit pas parler de lui comme d’un être empirique. Et cette impolitesse, ou politesse, est en principe, la philosophie elle même. Si nous voulons nous détacher de cet axiome philosophique classique, selon lequel un philosophe ne devrait pas parler de lui, ni faire son autobiographie, alors il faut, dans une certaine mesure, être indécents ».

dois filmes, faz-se referência à condição à margem de Derrida (ele é o judeu expulso da escola, na colônia francesa, sem que jamais um alemão tenha estado lá para fazê-lo pessoalmente), porque estar à margem, nesse caso, cria uma espécie de estratégia para a perspectiva que é aplicada. Quando ele afirma ser impossível distinguir a vida da obra, as conseqüências se embaralham tanto na vida quanto na obra. É legítimo perguntar se haveria uma obra como a desenvolvida por ele se não existisse a condição de expatriado da própria língua, de sua condição de cidadão e, por outro lado, não é legítimo generalizar; e estar “dentro da língua com a língua” é a maneira de não fazê-lo.

Uma das cenas mais significativas do filme, a meu ver, é aquela em que Derrida assiste a outra cena passada anteriormente: a que ele e sua esposa conversam com a diretora. Visivelmente constrangidos e envergonhados diante da situação, o casal acaba por dizer que nada pode dizer sobre a vida deles além dos fatos (“São fatos. Nada além de fatos”). É uma decisão premeditada, assumida deliberadamente diante da câmera? Quando ele assiste à cena, analisando-a, vemos que não se trata propriamente de uma deliberação. Mesmo que exista algo a esconder, o constrangimento não é da ordem do segredo, mas da técnica. A própria construção da cena subjuga o dizer. Assemelha-se a um flagrante, embora o cenário tenha sido construído antes; a entrevista tenha sido marcada. Quando revê a cena, ele está outra vez no controle, lendo a *cena* da timidez. E essa cena de leitura é significativa porque a comparação entre uma e outra faz perceber o que não é dito quando ele afirma que os “filósofos clássicos” evitam a autobiografia. De modo diferente, há aqui também um evitamento que acontece devido ao suporte. Embora arrisque um gesto que considera diferente do dos outros filósofos, Derrida permanece “à borda de uma confiança impossível”. Não que a intimidade não aconteça. O nada a dizer já é a intimidade (a timidez geralmente é um dos *motivos* da cena íntima), e a cena seguinte, com Marguerite (a esposa) guardando as louças e Derrida passando manteiga no pão reforça a intimidade. O que isso demonstra? A

intimidade não é da ordem do dizível, daquilo que pode ser mostrado sem nenhum filtro. Existem graus de abertura à intimidade, mas nunca a intimidade absoluta. Portanto, atravessar a fronteira para tentar realizar o que não foi realizado pela filosofia clássica tem seus limites.

Ora, um filme como este, largamente assegurado pela escrita derridiana, não trabalharia para dizer totalmente o inverso? Sim e não. Da mesma maneira que em *D'ailleurs Derrida*, o trabalho com o arquivamento da memória em *Derrida* não opera uma ruptura com o inviolável tanto do corpo quanto do *corpus*. Pode-se acusar uma violação, uma violência no fato de Derrida aceitar participar deles; por outro lado, o que acontece em cada cena arquiva também a *poética do segredo* que comparece nos seus livros. Qualquer que seja o segredo confiado por ele em seus livros, e nestes filmes, não passa pela narrativa; não porque se deve necessariamente esconder algo, mas porque o propósito é retirar o segredo da necessidade de desvelamento. A vida íntima está lá porque se afirma *retoricamente* que sim, mas nada parece ser revelado ou querer ser revelado. É o gesto crítico que é relevante (como o que se vê na cena fora da cena em que ele lê a sua reação e a da esposa). Não se foge de certa simulação e mesmo dissimulação (que não são apenas negadas, mas também reivindicadas quando se contraria a idéia de verdade). A permissão dada é a de marcar a ficcionalidade de cada cena que pareça tratar do real; é uma dissertação sobre a autobiografia que insiste sobre sua impossibilidade. Isso não enfraqueceria a diferença que se deseja marcar em relação ao que declaradamente se opõe? A dissimulação não seria igual a dos filósofos que não falaram sobre sua vida? Em uma das cenas de *Derrida*, ele afirma: “Eu dissimulo, mas não da mesma maneira”. E ainda: “Eu falo quando quero”. A dissimulação não está distanciada da decisão de falar apenas quando quer, marcando a cena do conflito entre a vida e a escrita. Para ele, estamos sempre em uma coisa e outra; a exposição e o retraimento; não um gesto depois do outro, e sim os dois gestos concomitantemente em

um duelo surdo (e amoroso). Seguindo a expressão de Smith (1995), seu gesto é quase assassinio, é quase suicida.

A diferença está na escrita. É muito significativo que haja em Derrida o que parecem duas grandes objeções em relação ao outro ser filósofo (e aqui o outro não é o que se traduz em uma diferença radical, mas o que se assemelha a ele a ponto de causar incômodo): primeiro, a de que a filosofia nunca se preocupou com o modo como se expressou; segundo, a de que os filósofos em geral ignoraram a autobiografia. As objeções, aparentemente distintas, são, de fato, uma coisa só; uma relacionada à outra: é porque se expressa em uma língua que pleiteia a universalidade, a objetividade, em uma espécie de protocolo filosófico, que se apaga a vida na obra; o corpo no *corpus*. Essa *castração* é devedora de um ideário de transparência, de crença de que não deve haver nenhuma perturbação no discurso. Derrida testemunha a castração ao mesmo tempo que, em diversos lances, tenta (per)seguir a herança à qual estaria irremediavelmente ligado de uma *outra* maneira. Fazer de uma *outra* maneira é buscar não afirmar de maneira ingênua a positividade dos lances que fatalmente adviria se houvesse uma negação irrestrita. Segundo Derrida, ser herdeiro não é tão-somente herdar o passado, mas também ser ou considerar o herdeiro do porvir, pois a passagem do conhecimento não se dá de modo direto como muitos crêem, mas, sobretudo, por uma espécie de “solidariedade sistemática e histórica de conceitos”, como afirma em *Gramatologia*. Devido ao fato de essa “solidariedade” nem sempre estar atenta às diferenças e ser gerida, em última instância, por estratégias político-institucionais, incorre-se no erro de simplificar e generalizar uma gama de conceitos que possui uma carga de historicidade. Por isso, uma das exigências de leitura de Derrida – um dos modos de ser guardião da herança – já está explicitada em *Gramatologia*, quando (1967a, p. 16-17) pondera: “é preciso cercar os conceitos críticos por um discurso prudente e minucioso, marcar as

condições, o meio e os limites da eficácia de tais conceitos, designar rigorosamente a sua pertencença à máquina que eles permitem desconstruir”.

Tudo se passa como se, ao trazer para si a responsabilidade de assimilar o que já foi feito (e o que não foi feito) e transformá-lo através da linguagem, ele escolhesse fazê-lo por meio de lances, enxertos, tentando escapar da pertença à máquina. Em *D’ailleurs Derrida*, a figura do enxerto aparece diversas vezes (Jean-Luc Nancy fala em *off* sobre essa característica nos textos de Derrida enquanto este é mostrado no jardim entre árvores, troncos, folhas). O que parece um recurso simples do documentário, de ilustrar o que está sendo dito em outro plano, funciona como o plano geral do filme, em que um assunto serve para outro; em que um plano recorre a outro metonimicamente para escapar da linearidade da exposição: a voz em *off* fala sobre o enxerto; a imagem que surge, mostrando aquele que a voz diz escrever por meio de enxertos, já é um enxerto na outra imagem que deveria aparecer, mas que é colocada apenas através da voz. Perfeita sincronia com o que acontece nos textos.

“Um pouco por toda parte” que atravessa seja qual for o suporte onde Derrida deixa seus rastros autobiográficos é mimetizado pelos autores dos filmes por meio das questões e das posições que se deixam entrever nas imagens. Esse jogo mimético não é inocente nem meramente ilustrativo do pensamento derridiano. Uma vez que as imagens traduzem o intraduzível do gesto derridiano que se dá pela escrita, colocam-no contra a parede, no sentido de ele ser obrigado a vivenciar aquilo que, na escrita, foi pleiteado por ele, como se entrasse em confronto com Outro que é ele mesmo. A figura do outro é constantemente reivindicada, sacrificando o “eu”. O eu é aqui um outro posto à prova. Quando perguntado sobre o que gostaria que tivesse em um documentário sobre um filósofo (Heidegger, Hegel...), responde que gostaria que eles falassem sobre sua vida sexual, já que se apresentam como assexuados. A ironia é imediatamente requerida quando, através de um sorriso, reconhece que não faria o mesmo, que seu

desejo não significa requerer o mesmo para ele. E quando o requer, por exemplo, na retórica de *O cartão postal*, é de uma maneira elíptica. O gesto irônico tenta agarrar outra vez seus gestos que ele pressente estar sendo apropriados por outro, não propriamente pelos diretores, mas pelas questões lançadas por eles. É interessante notar que, embora estes estejam em perfeita simetria com o que é dito por Derrida, ele, como ator, está cego para essa simetria. E isso se dá porque os autores, na relação, evocam o terceiro, o testemunho da experiência derridiana, tal como ele se comporta em relação a outros filósofos.

As várias cenas *metalingüísticas* dos filmes, em que ele explicita a artefactualidade das situações, são um confronto velado com o outro; semelhante ao que ocorre em *Circonfissão*. O outro, na colocação das questões, comporta-se como se não houvesse mais nenhum segredo de Derrida a ser revelado, levando-o a experimentar situações que se assemelha a uma espécie de “conhece-te a ti mesmo”. Em *Donner la mort*, ele sugere, usando a expressão “logro da reflexividade”<sup>32</sup>, que a filosofia parece instalar a relação dessimétrica do eu e do outro com esta espécie de denegação: o segredo que permanece inacessível e desconhecido para o eu é entregue ao outro. O outro, seja Deus, seja outra entidade, vê aquilo que o eu não vê. Ora, talvez não faça sentido um segredo que permaneça interdito ao eu e, no entanto, para Derrida, o segredo que permanece inacessível até a ele mesmo é o verdadeiro assunto do filme. O segredo do segredo talvez seja que ele não se revele a ninguém. O logro da reflexividade atinge diretamente o eu, pois se trata de saber quem tem o direito de proferi-lo: “Questão do eu: ‘o que sou eu?’ Não no sentido de ‘quem sou eu’, e sim ‘quem é o ‘eu’? quem pode dizer quem? O que é o ‘eu’ que se torna responsável quando *secretamente* treme a

---

<sup>32</sup> No texto em francês: « le leurre de la réflexivité ».

identidade do ‘eu’” (1999b, p. 127)<sup>33</sup>. A cena *filosófica* do direito de pertença ao eu trespassa os dois filmes, porque, segundo Derrida, o face a face com o rosto do outro pressupõe uma violência; daí o sentimento de estar despossuído da sua identidade em proveito de outra que é construída pelos diretores. A hospitalidade (ele abre sua casa, permite que se desloquem nos seus lugares, que façam pressuposições a partir da sua hospitalidade), embora tenha sido dada por ele, ou por ter sido dada por ele, abre uma ferida no seu recolhimento. Ferimento confessado por Derrida (2000c, p. 73): “Nunca consenti a este ponto. No entanto, nunca o consentimento foi tão inquieto em relação a ele mesmo, tão pouco e tão mal representado, dolorosamente estranho à complacência, simplesmente impotente para dizer ‘não’, a recorrer ao fundo do ‘não’ que sempre cultivei”<sup>34</sup>.

Não estamos distantes dos rastros de Lévinas, e da leitura feita por Derrida, quando evocamos o “recolhimento do em-si” confessado por ele e que talvez, seguindo Lévinas, seja a razão do acolhimento. O consentimento de abertura ao outro não escapa ao sentimento de estrangeiridade dolorosa que acontece quando em confronto com o outro, pois o acolhimento também produz o recolhimento. Os filmes permitem essas relações também em função de uma outra curiosidade: este terceiro, trazido pelo outro, são figuras femininas (e para a concepção de acolhimento de Lévinas a figura da mulher é essencial). *D’ailleurs Derrida* é dirigido por uma mulher. E embora *Derrida* seja dirigido por um homem e uma mulher, é esta última, Amy Ziering Kofman, quem dirige as questões a Derrida (salvo, se bem me lembro, uma única vez); também é dela a voz em *off* que escutamos lendo partes dos trechos dos seus livros. É uma cena de hospitalidade levinaseana, se assim podemos dizer, com suas conseqüências vistas na

---

<sup>33</sup> No texto em francês: « Question du moi: ‘qui suis je?’ Non plus au sens de ‘qui suis-je’ mas ‘qui est ‘je’?’ qui peut dire qui ? qu’est-ce que le ‘je’ et que devient la responsabilité quand *en secret* tremble l’identité du ‘je’ ».

<sup>34</sup> No texto em francês: « Jamais je n’ai consenti à ce point. Pourtant jamais le consentement n’a été aussi inquiet de lui-même, aussi peu et aussi mal joué, douloureusement étranger à la complaisance, simplement impuissant à dire “non”, à puiser dans le fond de ‘non’ que j’ai toujours cultivé ».

tela. Derrida é acolhido pela própria figura do acolhimento (a mulher). E suas feridas vêm desta hospitalidade que ele saber preceder à propriedade. Ele é desapropriado das suas questões ao ser obrigado a vê-las como questões do outro; é obrigado a responder a questões que são suas, mas que, nos filmes, são de outrem. A presença do outro faz surgir então o duelo, e esse duelo traz desproteção, renúncia, um deslocamento às cegas levado pelas mãos femininas. O segredo que não pertence a ninguém, mas que é imposto como pertencente ao outro, é como a imposição de uma cegueira:

Jamais, com conhecimento de causa, agi assim às cegas, olhos fechados para uma ordem ditada a mim: “Neste ponto, nesta data, você deve renunciar a guardar, e a se guardar, e a se observar. Renuncie a tudo, renuncie a todas as considerações que você reserva geralmente ao que te protege. Esqueça tudo o que te guarda ou te vela, sim, baixe a guarda, abaixe as armas do discurso, não preste mais atenção às palavras pelas palavras, deixe adormecer a vigilância de uma fala que não se cansaria de ser precisa, de refinar, contradizer, pesar os prós e os contras, para enfim se retirar. Aceite a hipnose, sim, a hipnose” (DERRIDA, 2000c, p. 73)<sup>35</sup>.

Estar subordinado à lei, como um mandamento vindo do outro, é deslocar o “eu” para o outro, renunciando à subjetividade. O sentido é de uma “interrupção de si por si-mesmo como outro”. Essa expressão paradoxal, mesmo para Lévinas, completa o quadro da outra cena em que Derrida afirma que a ordem que recebe do outro é já uma permissão dada a si por si-mesmo. Porém, o si-mesmo sofre a interrupção de si. Não que seja programável; é o movimento da “relação” com o outro que implica também em deferência. Aqui, ele chama de aceitação da hipnose. Impossível não prestar atenção ao fato de ele evocar em uma mesma cena a cegueira e a hipnose para falar sobre um

---

<sup>35</sup> No texto em francês: « Jamais, comme en connaissance de cause, je n’ai ainsi agi en aveugle, les yeux fermés sur un ordre qui me dictait: ‘A ce point, à cette date, tu dois renoncer à garder, et à te garder, et à te regarder. Renonce à tout, renonce à tous les égards que tu réserves d’habitude à ce qui te protège. Oublie tout ce qui te garde ou te regarde, oui, baisse la garde, défais-toi des armes du discours, ne répare plus les mots par les mots, endors la vigilance d’une parole qui n’en finirait jamais de se préciser, raffiner, contredire, de peser le pour et le contre, pour enfin se retirer. Accepte l’hypnose, oui, l’hypnose’ ».

assunto que está ligado à imagem, à exposição de si. É como um cego – e a hipnose é uma espécie de cegueira – que ele se resigna a essa identificação pelo outro que poderia se multiplicar ao infinito, uma vez que vários “esboços” de si poderiam ser montados com as imagens obtidas (imagens do feminino; não esqueçamos): “Eu seria sempre ‘eu’, mas a cada vez um outro. É preciso ficar cego a todos os possíveis para ver o que de fato vemos” (2000c, p. 79)<sup>36</sup>. Este encontro de Derrida com o outro, que testemunha o seu “eu”, exige um tipo de passividade que é própria do “ser-em-questão”. Derrida é aqui o sujeito “*colocado em causa*”, que perde a subjetividade quando em contato com a alteridade do outro. As testemunhas dos seus lances autobiográficos reconhecem esse desejo nele e, por isso, o desapropriam.

### **Aqui bem poderia ser mais um lance**

Lançar-se perfurando o subjétil, requerer um *corpus* que suporte um corpo, enredar-(se) de maneira cega “um pouco por toda parte” são maneiras de sustentar um nome próprio inventando-o a cada vez. No capítulo seguinte, a escrita da memória cega feita de restos e ruínas, que está espalhada pelos filmes que reinventam *derridianamente* a autobiografia de Derrida, alcança novas questões que bem poderiam ter sido desenvolvidas já por aqui. É para cuidar da economia do leitor que as deixamos para as páginas seguintes, embora a repetição pareça ser uma das leis do deslocamento. Uma frase como a dita agora parece ser, no mínimo, ambígua, mas não o é. A lei do eterno retorno nietzscheana prevê uma repetição que exige o deslocamento; ir e vir de outros lugares para um mesmo lugar. A cada novo lugar, ocorre o ritual da repetição: chegar, alojar-se, permanecer, partir e, em seguida, começar tudo de novo. *Mémoires d’aveugle*.

---

<sup>36</sup> No texto em francês: « j’y serais toujours ‘moi’, certes, mais chaque fois un autre. Il faut s’aveugler à tous ces possibles pour voir ce qu’on voit en effet ».

*L'autoportrait et autres ruines* e *Voiles*, livros que tomaremos de assalto, poderiam ser exemplares de tudo que foi desenvolvido nas páginas precedentes; no entanto, não é na exemplaridade que reside sua força. Se assim o fosse, os lances enxertados na língua não perfurariam nada. É porque repetem questões alterando-as e acrescentando outras que eles são exemplares apenas deles mesmos. O logro, ou os logros, ocorre porque o sujeito, ou os assuntos que o circundam, é alcançado e traído.

## RUÍNAS DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

- A caça à verdade é nossa eterna conversa.
- A sorte da caça. A caça na sorte
- Eu corro atrás da verdade, eu a caço. Caçando-a eu a caço você diz
- Sabendo que a caçando você a caça eu digo
- ...
- A questão da verdade me obceca.  
(Diálogo – fictício? – entre Cixous e Derrida, *in* Cixous, 2006, p. 13)<sup>1</sup>.

Embora não pareça difícil encontrar um ponto de onde poderíamos tratar a autobiografia em Derrida, o deslocamento das questões pede um cuidado com a afirmação da existência de um programa (já comentamos a este respeito). No entanto, se há no deslocamento a repetição, como ele afirma, acaba por surgir um programa, ou ao menos uma sensibilidade, nas experiências ligadas ao autobiográfico. Essa sensibilidade que vai de um livro a outro diz respeito à atenção dada ao segredo, que, se não é uma oposição aberta, é uma estrutura de suplemento ao conceito de verdade. Esse suplemento se constitui pelo que poderíamos chamar de paixão pelo segredo, embora ele diga em *Feu la cendre* que, mais do que paixão pelo segredo, há a paixão pelo não-saber. Pode um *corpus* sustentar-se através de uma paixão pelo segredo? Tal paixão pelo segredo seria o próprio saber, ou o não-saber?

---

<sup>1</sup> No texto em francês: - La chasse de la vérité c'est notre éternelle conversation.  
- La chance de la chasse. La chasse à la chance  
- Je cours après la vérité, je la chasse. La chassant je la chasse dit-tu  
- Sachant que la chassant tu la chasses dis-je  
...  
- La question de la vérité m'obsède.

Um vocabulário imenso – que na escrita deste filósofo adquire um aspecto idiomático – ganha corpo em torno do “problema” da verdade (lance, cena, segredo, resto, cinza), sendo difícil até mesmo arriscar uma definição de cada uma dessas palavras. Elas funcionam melhor em seus contextos, mas trazem em si parentescos, aproximações, ressonâncias que compõem o sentido de autobiografia ao mesmo tempo que fazem uma rasura na prescrição da verdade presente na tradição filosófica. O “fazer a verdade” de Santo Agostinho reverbera em muitos outros lugares, fazendo dessa injunção a própria lei da autobiografia e também da filosofia. Segundo Derrida, a literatura é o único dos saberes do qual não se exige a verdade. O que ele faz, então, é *experimentar* outros sentidos que não o da a visão, ligado tradicionalmente às noções de verdade.

Uma das formas é queimar – e não apagar – a consistência do eu, proferindo uma frase paradoxal e cifrada como “Eu a cinza”. Já no fim do livro *La dissémination*, depois do fim, como uma nota de rodapé, mas sendo uma dedicatória, há uma sentença, ligada à questão do segredo e da partilha, que põe um ponto final, enfim, no livro. Eis a sentença: “il y a là cendre”. Ela será comentada, muitos anos depois, no pequeno livro intitulado *Feu la cendre*. E também em outros textos, como *O cartão postal* e *Glas*. Há cinza, fogo cinza, eu cinza; as substituições que acompanham a cinza são maneiras de falar “em segredo” de algo que permanecerá em segredo, mesmo que um livro seja dedicado ao assunto, pois, os sentidos de “aqui há cinza” se deslocam. Pode um *corpus* sustentar-se através da paixão pelo segredo? Havendo uma negociação constante com o não-segredo, sim, é possível. Eis duas cenas:

- Mas é de ceticismo que eu falo aos senhores, certamente, da diferença entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não (DERRIDA, 1990d, p. 9)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> No texto em francês: « Mais c'est de scepticisme que je vous entretiens, justement, de la différence entre croire e voir, croire voir e entrevoir – ou pas ».

- Será preciso renunciar tanto a tocar quanto a ver, e mesmo a dizer. Diminuição interminável. Pois você deve saber imediatamente: tocar “nisto” que chamamos de “véu” é tocar em tudo (idem, 1998b, p. 27)<sup>3</sup>.

Sim, duas cenas. Como Derrida diz em *Paixões*, “uma outra ficção”. A primeira é de *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, livro concebido para uma exposição realizada no Museu do Louvre<sup>4</sup> (figura 5). A proposta era um autor, não-especialista em artes, escolher um tema a partir da seleção feita por ele mesmo de desenhos dos arquivos do museu. Derrida foi o primeiro a ser convidado, e seu texto, embora contenha os desenhos da exposição, não pode ser considerado um catálogo. Entremeadado de desenhos de cegos e de auto-retratos, discorrendo-se sobre a questão da visibilidade e da invisibilidade em sua relação com o conceito de verdade, o texto é, em larga medida, uma discussão cerrada sobre o ter-lugar do eu.

A segunda é de *Un ver à soie: points de vues piqués sur l’autre voile*, comentário do texto *Savoir*, de Hélène Cixous. Os textos – o de Cixous e o de Derrida – compõem o volume *Voiles*. O título guarda relação com os textos dos dois autores. Ambos discorrem sobre a cegueira, seja a da narradora de *Savoir*, seja a metafórica de Derrida, pondo em contato duas culturas diferentes, ou duas concepções de verdade: a que utiliza a figura do véu<sup>5</sup> e a que se vale da cultura do xale. Isto é, uma cristã; outra judaica.

---

<sup>3</sup> No texto em francês: « Il nous faudra renoncer à toucher autant qu’à voir, et même à dire. Diminution interminable. Car tu dois le savoir dès maintenant: toucher à ‘cela’ qu’on appelle ‘voile’, c’est toucher à tout ».

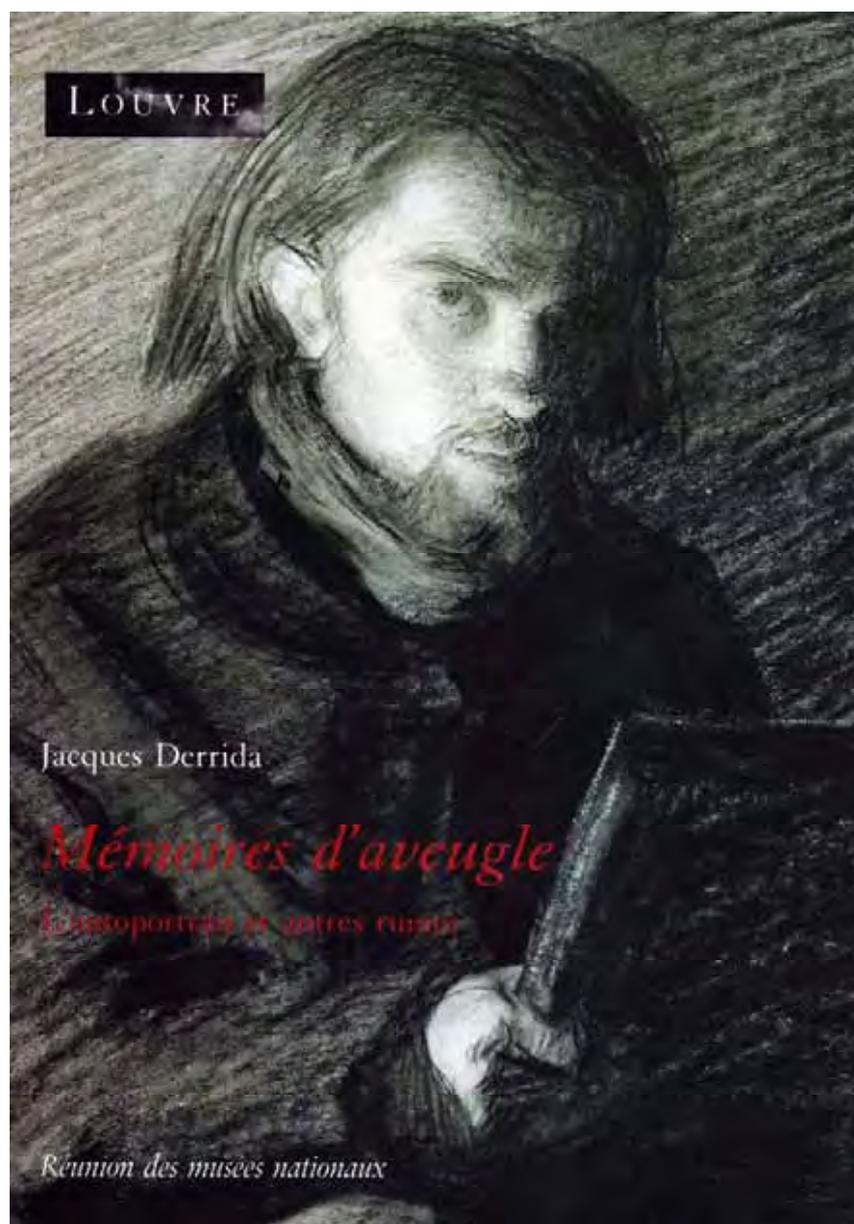
<sup>4</sup> A exposição ocorreu entre os dias 26 de outubro de 1990 e 21 de janeiro de 1991, no hall Napoleão, do Museu do Louvre.

<sup>5</sup> Embora falemos em tradição filosófica, o interlocutor imediato quanto ao conceito de verdade em Derrida é o filósofo Martin Heidegger e seu célebre texto *Sobre a essência da verdade*, em que ele define a verdade em termos de desvelamento do ente, traduzindo a palavra *aletheia*, que em geral significa verdade, por desvelamento.

Figura 5

Capa de *Mémoires d'aveugle*: Detalhe do auto-retrato de Henri Fantin-Latour.

« A l'origine il y eut la ruine. A l'origine arrive la ruine, elle est ce qui lui arrive d'abord, à l'origine. Sans promesse de restauration ».



Tanto no primeiro como no segundo livro, a escrita íntima não predomina; os traços autobiográficos são como lances no quadro geral dos textos. As teses não são suspendidas; pelo contrário, são completadas por acontecimentos da vida – seja depoimentos que contextualizam o momento em que se escreve (como em *Mémoires d'aveugle*), seja recordações da infância (como em *Voiles*). Entretanto, não sendo suspendidas, ganham um desvio, perdendo, em parte, o sentido de tese. No primeiro livro, Derrida conta o problema ocular que o manteve com um dos olhos sem fechar, além de confessar a “inveja” que sempre teve do irmão pelo fato de ele saber desenhar, de modo que o tema cegueira escolhido para a exposição, sem ser especificamente ditado pelas confissões, não é estranho ao que atravessa a vida. No segundo, a narradora de *Savoir* faz um relato sobre sua miopia. Derrida, ao comentar o texto, narra lembranças da sua infância. A primeira lembrança é uma cena familiar que faz pensar nas imagens das *Mil e uma noites*: quando pequeno, ouvia as mulheres da família, ao tricotarem malhas de lã, falarem que era preciso *diminuir* os fios. Embora seja uma rápida passagem do primeiro parágrafo, temos aqui o *fio* organizador da retórica do texto, que é construído com um entrançamento de assuntos à maneira das mulheres de sua infância que, para *diminuírem* o fio, tricotavam duas malhas ao mesmo tempo – “representar mais de uma em todo caso” (1998b, p. 25)<sup>6</sup>. Essa lembrança que tanto impressiona Derrida faz com que de fato seja ilegítimo falar em fio condutor, pois o texto, dividido em três partes, quebra a cada vez a expectativa, não tendo um seguimento evidente. Três cenas são representadas – ou mais de três. O livro se abre já com uma cena íntima, e isso vai marcar toda a sua retórica.

A segunda recordação de infância tem um caráter distinto. Encerrando a última parte do seu texto, Derrida dobra ou desdobra o gesto de Cixous. Conta também uma história, um segredo como que endereçado à escritora, que havia narrado um em *Savoir*,

---

<sup>6</sup> No texto em francês: « en jouer plus d'une en tout cas ».

ao revelar a operação a que foi submetida na infância para se livrar da miopia – um segredo que ele afirma desconhecer até então, apesar dos mais de trinta anos de amizade. Marcando tipograficamente a sua narrativa, utilizando caracteres em itálico, Derrida conta uma “verdadeira recordação da infância”: a sua criação de bicho-da-seda (figura 6). E o faz detalhando todos os estágios do processo de metamorfose do bicho-da-seda. Embora a narração sobre a sua criação em uma caixa de sapatos ganhe a função de auto-comentário da narrativa *Un ver à soie*, o caráter distinto desse pequeno texto é o fato de ele ultrapassar o não-saber narrar que Derrida sempre afirmou ser próprio da sua escrita. Embora não se destitua do papel de comentador, ele é, nessa pequena narrativa, um narrador. Por outro lado, a “verdadeira recordação da infância”, quando narrada, já não tem o mesmo caráter da narrativa de Cixous, pois as duas cenas de escrita a que fizemos alusão anteriormente dizem respeito à espécie de oposição que Derrida faz ao vocabulário do véu – velar-desvelar – através do vocabulário do xale – no caso o talit judaico.

*Mémoires d’aveugle* e *Voiles* são como a promessa e o cumprimento da desestabilização dos gêneros. Isso se dá não de maneira negativa, como querem crer alguns, mas através de um discurso que tanto comenta sobre segredos e ruínas quanto toma emprestado diversos gêneros para tecer seu comentário. O *diário de viagens* de *Voiles* ou as *confissões* de *Mémoires d’aveugle*, de fato, não são nem um nem outra, no sentido que traduzem e modificam tanto a concepção de diário de viagens quanto a de confissão. Como afirma Siscar (1998, p. 201), Derrida lembra que “O gênero não é, aqui, apenas o que não se distingue, é também um resto que se deve colocar em questão, pensar, perseguir”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No texto em francês: « Le genre n’est donc pas seulement ce qui ne se distingue pas, il est aussi un reste qu’il s’agit de remettre en question, de penser, de poursuivre ».

Figura 6

Página de *Voiles*: na recordação de infância, a verdade do bicho-da-seda narrada em itálico.

« *se préparer soi-même à se cacher soi-même, aimer à se cacher, en vue de se produire au-dehors et de s'y perdre* ».

reconnaît plus, sans le moindre arrêt sur image. L'interruption du rêve restera toujours improbable, comme la fin du voyage vers laquelle je continue de voler. Mais la durée compte, et l'endurance du voyage, le vol de retour. Déjà je me prépare. Je suis prêt, me dis-je, je suis tout près de jouir en paix, je jouis déjà de la turbulence et du nuage crevé, de l'évidence acceptée, de la nouvelle finitude affirmée. Quelle chance, ce verdict, quelle chance redoutée : oui, maintenant, il y aura pour moi pire que la mort, je ne l'aurais jamais cru, et la jouissance ici surnommée "résurrection", à savoir le prix de la vie extraordinairement ordinaire vers laquelle je voudrais me tourner, sans conversion, pour quel que temps encore, telle jouissance vaudra plus que la vie même.

Tout avait commencé la veille. Je venais de lire *Savoir*. Et avant de fermer les yeux pour céder au sommeil, je me laissai envahir, comme on dit, doucement, dans la douceur, par un souvenir d'enfance, un vrai souvenir d'enfance, l'envers d'un rêve, et là je ne brode plus :

*Avant mes treize ans, avant d'avoir jamais porté un tallith et d'avoir même rêvé de posséder le mien, j'ai cultivé (mais quel rapport ?) des vers à soie, ces chenilles ou larves de bombyx. Je découvre aujourd'hui qu'on appelle cela sériciculture (de Seres, les Sères, semble-t-il, un peuple de l'Inde orientale avec lequel on faisait le commerce de la soie). Dans les quatre coins d'une boîte à chaussures, donc, on m'y avait initié, j'hébergeais et nourrissais des vers à soie. Chaque jour, mais j'aurais voulu me faire de ce service l'officiant infatigable. Plusieurs fois par jour, c'était la même liturgie, il fallait leur offrir des feuilles de mûrier, à ces petites idoles indifférentes. Pendant des semaines, je ne m'éloignais de la chambre où se trouvait la boîte que pour aller à la recherche des mûriers. Ces éloignements, c'était le voyage et l'aventure : on ne savait plus où aller les chercher, et si on allait encore en trouver. Mes vers à soie restaient là, donc, avec moi, chez moi comme chez eux, dans les claies de la magnanerie, autant de mots alors dont j'ignorais tout. À la vérité, il leur fallait beaucoup de mûrier, trop, toujours plus, à ces petits vivants voraces. Voraces, ils l'étaient surtout entre les mues (au moment dit de la "frèse"). On voyait à peine la bouche de ces chenilles blanches ou légèrement grisâtres, mais on les sentait impatientes de nourrir leur sécrétion. À travers leurs quatre mues, les chenilles, chacune pour soi, n'étaient elles-mêmes, en elles-mêmes, pour elles-mêmes, que le temps d'un passage. Elles ne s'animaient qu'en vue de la transformation du mûrier en soie. Nous disions, tantôt le ver, tantôt la chenille. J'observais le progrès du tissage, certes, mais sans rien voir, en somme. Comme le mouvement de cette production, comme ce devenir-soie d'une soie que je n'aurais jamais crue naturelle, comme ce procès extraordinaire restait au fond invisible, j'étais*

Desde a composição, em tamanhos e formatos diferentes dos que os normalmente usados, a idéia de livro é colocada entre parênteses. *Mémoires d'aveugle* segue o formato de livros de arte; por outro lado, a estranheza localiza-se no fato de ser um filósofo o organizador de uma exposição de desenhos, constando o seu nome na capa do *catálogo*. A editora Galilée, que publica a maior parte dos livros de Derrida, embora siga o mesmo padrão quanto às capas, tende a lhes dar formatos diferentes conforme o “gênero” anunciado nas coleções. *Voiles*, por exemplo, tem o mesmo formato de *Glas* e dos livros de Hélène Cixous sobre Derrida – *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* e *Insister à Jacques Derrida*, que, no entanto, fazem parte da coleção *Lignes fictives* da editora. Desse modo, embora pertençam a outras coleções, *Glas* (col. La philosophie en effet) e *Voiles* (col. Incises) anunciam, mediante o formato, o parentesco com a *linha fictícia*. Os livros previnem de antemão que a tarefa que se espera do autor será frustrada, no sentido de adiada, inúmeras vezes. Não se trata *propriamente* de um discurso que siga uma via facilmente localizável; deixando-se contaminar por vários gêneros, discute também os limites do gênero.

Essa “restância” dos gêneros nos interessa não pelo fato em si, mas principalmente porque o faz dando destaque ao eu, possuindo um caráter confessional e, ao mesmo tempo, contrariando o caráter de “verdade” da autobiografia, distinguindo-a da confissão. O texto de Derrida avizinha-se do autobiográfico, ao comentar um texto supostamente autobiográfico, acentuando a possibilidade e a impossibilidade desse registro. As cenas que remontam à “verdade” da existência trazem à tona paradoxalmente o limite ficcional que as atravessa. Essa aporia é marcada tanto pela concepção quanto pela dramatização de que em todo texto “existe um segredo”. Porém, como está tematizado em *Paixões*, o segredo não é de ordem fenomenológica, ou mesmo psicanalítica; não é um fenômeno que possa ser desvendado nem que possa ser desmistificado pelo outro. O segredo aqui não faz parte da metáfora posta em ação pelo

desvelar, revelar, esconder, dos “véus”. O que se empreende em *Voiles* não é uma busca pela verdade do texto de Cixous nem pela verdade da vida de Derrida. O segredo a que este alude não é uma “metáfora da verdade”, tampouco a “metáfora da metáfora”, a “verdade da verdade” ou a “verdade da metáfora” nas quais se confunde a semântica do véu.

*O cartão postal* ajuda a compreender que a leitura que Derrida faz de *Savoir*, “picada” pela metáfora do véu, é um contraponto à concepção de que saber envolve inevitavelmente ver. Ver é uma questão de crer. Crer ver. Em *O carteiro da verdade*, comentando o seminário dado por Lacan a respeito de *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, Derrida põe em discussão a leitura feita pelo filósofo que, segundo ele, faz de *A carta roubada* um exemplo ilustrativo para a tese defendida. Sem interrogar jamais o estatuto de “ficção” do texto, a leitura de Lacan destina-se a ilustrar a verdade “ensinada” por ele (“ilustrar quer dizer aqui dar a ler a lei geral sobre o exemplo, tornar claro o sentido de uma lei ou de uma verdade, declará-los de maneira incontestável ou exemplar” DERRIDA, 1980, p. 453)<sup>8</sup>. O que pode significar tanto para a psicanálise quanto para a teoria buscar a verdade em um texto de ficção, é o que pergunta Derrida (1980, p. 449): “Habitar a ficção, para a verdade, é tornar a ficção verdadeira ou a verdade fictícia? Essa é uma alternativa? Verdadeira ou fictícia?”<sup>9</sup>. De certo modo, a descrição que faz do programa de Lacan é o seu não-programa, constituído sob a recusa de ler a “ficção” para confirmar uma teoria (perigo que esta sempre corre). Derrida não se prende à história de quaisquer dos textos lidos por ele em busca de uma unidade temática. Para usar uma terminologia da teoria literária, sua atenção é tanto para a forma quanto para o conteúdo. Isso não significa que, para ele, não existam diferenças entre o texto filosófico e o literário. O cuidado é com o perigo da “ilustração” que trata o texto

---

<sup>8</sup> No texto em francês: « illustrer veut dire ici donner à lire la loi générale sur l'exemple, rendre clair le sens d'une loi ou d'une vérité, les manifester de façon éclatante ou exemplaire ».

<sup>9</sup> No texto em francês : « Habiter la fiction, pour la vérité, est-ce rendre la fiction vraie ou la vérité fictive? Est-ce là une alternative ? vraie ou fictive ? ».

ficcional como se fosse um paradigma que estivesse “felizmente disponível para o discurso do ensino” (1980, p. 445). A alternativa, se ela existe, não é entre a verdade e a ficção, mas entre o que estas mudam de estatuto quando em contato uma com a outra.

Como afirma Michaud (2006), em Derrida, a questão do segredo carrega uma aporia: o segredo está destinado a permanecer em segredo. É algo impossível de ser contado, revelado, porque não estaria escondido, guardado; seria uma questão para além da carga semântica já existente do segredo. Nas palavras da autora:

Todo interesse do trabalho de Derrida no seminário consagrado a esta questão foi precisamente de colocar em dia uma outra possibilidade do segredo, que não seria mais somente da ordem do que é escondido ou do que não se mostra, permanecendo invisível, imperceptível, intangível, oculto, resumindo in-acessível, um segredo definido em termos de negatividade, mas um segredo que, “antes mesmo de ser modalizado, especificado, explicado em sua origem ou em sua gênese” (S, I, 1), não se referiria simplesmente à ordem do dizer e da linguagem (idem, p. 16)<sup>10</sup>.

Esse segredo antes do discurso, desprovido de negatividade, seria um segredo que não se diz, mas poderia ser dito. Não seria retraimento, subtração de algo, vindo do sentido latino do termo *secretus*. Levando ao limite o sentido de segredo por meio de inúmeras referências, Derrida, em *Donner la mort* (1999b, p. 122)<sup>11</sup>, ao reconhecer na expressão “ver o segredo” uma citação do Evangelho de Mateus, aponta que “a penetração do segredo, neste, é confiada ao olhar, à visão, à observação – em detrimento à escuta, ao faro ou ao tato”<sup>12</sup>. E, no entanto, o segredo pode escapar do

---

<sup>10</sup> No texto em francês: « Tout l'intérêt du travail de Derrida dans le séminaire consacré à cette question fut précisément de mettre au jour une autre possibilité du secret, qui ne serait plus seulement de l'ordre de ce qui est caché ou de ce qui ne se montre pas, demeurant invisible, imperceptible, intangible, occulte, bref, in-accessible, un secret défini en termes de négativité, mais un secret qui, 'avant même d'être modalisé, spécifié, expliqué dans son origine ou dans sa genèse' (S, I, 1), ne se rapporterait pas simplement à l'ordre du dire ou du langage ».

<sup>11</sup> Em 1991, Derrida ofereceu um seminário na École des Hautes études des sciences sociales, intitulado « Répondre du secret », que foi largamente utilizado neste livro.

<sup>12</sup> No texto em francês: « la pénétration du secret y est confiée au regard, à la vue, à l'observation – plutôt qu'à l'écoute, au flair ou au tact ».

campo da visão. Ele pode ser visto e continuar um segredo, sendo acessível através de outros sentidos. Existem diferentes modos de invisibilidade (“A voz não é invisível como a pele sob uma vestimenta”; idem, p. 124)<sup>13</sup>. A cripta grega, diferentemente do *secretum* latim, abre a possibilidade de retirar o segredo do invisível, do escondido. O cifrado, codificado, não está necessariamente invisível. Ele dá o exemplo da escrita, por exemplo uma carta em chinês ou em hebraico, embora visível, não é acessível a todo mundo. O sentido da cripta propicia a abertura do segredo para além do não-visível, em direção ao ilegível e ao indecifrável.

Embora pareça preferir o segredo filiado ao sentido de cripta grega, o que este autor busca é uma outra direção que esteja no intervalo de um e de outro e possibilite romper com as oposições aparentes entre íntimo e estranho; público e privado. A tentativa, segundo Michaud, é de manter-se afastado do que é declaradamente sua herança (tanto da filiação aqui já comentada quanto dos desenvolvimentos dados a esta questão pela psicanálise). E ele não cessará de fazê-lo mediante o desfazimento das oposições aparentes. Quando Derrida afirma que dissimula, “mas não da mesma maneira”, encontramos eco da paixão pelo segredo. O desfazimento das oposições se dá por meio de cenas cifradas, que pedem quase sempre uma leitura que considere a dupla lógica que acontece em cada texto. Por isso, a sua escrita remete-se a si mesma, em uma aproximação com o texto ficcional, sem de fato jamais sê-lo.

Segundo ele, o segredo para além da letra pode ser encontrado na literatura, que não tem a obrigação, a responsabilidade, de revelar a verdade, podendo mesmo sustentar-se em torno de um segredo, renegando a violência do dizer. O seu poder é o de não ter que dizer. O seu traço distintivo não está na linguagem; nenhum enunciado é puramente literário; o que esta tem de próprio é poder liberar-se da verdade, acolhendo o segredo e fazendo dele o seu *leitmotiv*. Nenhuma outra linguagem tem essa permissão;

---

<sup>13</sup> No texto em francês: « la voix n'est pas invisible comme la peau sous un vêtement ».

sendo assim, ela é instável, sem um lugar específico. Não serve, portanto, como exemplar de coisa alguma, sobretudo da verdade. Em *Paixões*, em uma das muitas cenas de confissão (“Uma confiança para terminar”), Derrida confessa que uma das razões do seu gosto pela literatura deve-se ao fato de ela ser o “lugar do segredo absoluto”, lembrando que a literatura, tal qual a concebemos, é regida por convenções e instituições que lhe deram o “*direito de tudo dizer*”, e, embora tenha esse direito, é o lugar em que tudo se diz sem a responsabilidade, a obrigação, de tudo dizer: “Há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de dizer tudo sem tocar no segredo” (1993b, p. 64)<sup>14</sup>. Um dos modos de a literatura “não tocar no segredo” é fazer do próprio segredo o seu tema (neste caso, Derrida comenta, ainda em *O carteiro da verdade*, sobre o tratamento dado por Freud ao conto *A roupa nova do imperador*, de Andersen, cujo tema da nudez do imperador através da vestimenta que a uns seria dada a ver, a outros se manteria escondida, é o próprio esconder-desvelar).

Ora, se em linhas gerais esse é o pensamento que sustenta a noção de segredo, esta não deveria se opor ao conceito de verdade, e, de fato, não se opõe; esta se libera mesmo deste, podendo ter os dois sentidos: o de verdade e o de mentira; ou melhor, podendo acolher todos os dois, sem que jamais possamos de fato saber. Por isso, a testemunha, como detentora do segredo, tanto pode mentir quanto dizer a verdade, embora a cena jurídica lhe faça jurar que não pode dizer nada mais que a verdade (o juramento traz sempre a possibilidade de perjúrio).

A paixão pelo segredo não é, portanto, a de um segredo *como tal*, pois não existe *segredo como tal*. E *Mémoires d’aveugle* e *Voiles* colocam em cena, cada um a sua maneira, essa estranha proposição. Os dois livros fazem ecoar uma memória carregada de figuras que, como nos filmes, estão além do visto e do não-visto. É como o gato que passa, em *D’ailleurs Derrida*, nas ruas de Toledo e é da mesma raça do de Derrida; ou

---

<sup>14</sup> No texto em francês: « Il y a dans la littérature, dans le secret exemplaire de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret ».

como o cego também nas ruas de Toledo que faz remeter ao vocabulário da cegueira presente nos dois livros, sobretudo em *Mémoires d'aveugle*. São imagens cegas a elas mesmas. O cego de Toledo tampouco o gato nunca saberão que fazem parte do universo semântico deste filósofo, que foram acrescentados de outros sentidos; nós também não podemos saber as várias cargas de sentido dadas por Derrida e por Fathy a essas imagens. As caixas de correio, que aparecem nos dois filmes, também são figuras da destinação que guardam em si um segredo. Quem poderá saber o que vai nas cartas? Derrida o sabia. Entretanto, nem ele poderia saber, no momento em que as coloca nas caixas, se chegariam ao seu destino.

As cenas de segredo, em segredo, se multiplicam, sem nenhum lance que as levem ao desvendamento, ao desvelamento. O princípio aqui é o da disseminação, como ocorre no texto de Cixous e no de Derrida, em que a encenação do jogo de velamento-desvelamento é frustrada<sup>15</sup>. Um segredo não pode ser rompido, assim como confessar é também da ordem do inconfessável, é aquilo que não está dito na confissão, mesmo quando se imagina que tudo foi dito. Não é possível cercar ou esgotar um segredo.

Restos e cinzas estão relacionados à cena do segredo – sem remeterem a nenhuma verdade. Tanto em *Voiles* como em *Mémoires d'Aveugle*, a irredutibilidade do texto é posta à prova. O vocabulário do véu, tanto no texto de Cixous quanto no de Derrida, contrariam o sentido de verdade, de cuja herança ele é devedor. E esse vocabulário diz muito do gesto autobiográfico dos textos derridianos. A tese de que há um traço autobiográfico em todo e qualquer texto pode ser lida pela lógica do segredo, pois, para concordar com ela, seria preciso aceitar que há um segredo irredutível em

---

<sup>15</sup> Para tentar manter o jogo da língua francesa em que a semântica do véu se impõe também pela coincidência ortográfica – voile/dévoile-voilement/dévoilement, manteremos a tradução de voilement/dévoilement como velamento/ desvelamento, também já usadas em outras traduções de Derrida (como, por exemplo, em *Adeus a Emmanuel Lévinas* (2004)), assim como na tradução do texto *Sobre a essência da verdade*, de Heidegger. Entretanto em português, embora tenha também o sentido francês, o primeiro sentido de velamento é ato ou efeito de velar; mais utilizado no sentido de ficar em vigília, e não de ocultar, encobrir, guardar.

todo texto. Dito de outra maneira, por intermédio de expressões que remetem tanto a Blanchot quanto a Derrida, é preciso ter em mente que “a narrativa revela, mas, ao revelar, esconde um segredo” (BLANCHOT, 1971, p. 177), o que já daria um outro sentido a “revelar”, que geralmente é mostrar o véu, desvelar o que se encontra escondido, guardado; ou seja, o segredo. Malabou, ao tratar do que chama “caso Derrida”, em referência ao título “caso Spinoza”, escrito por Lévinas, em que a questão é a “relação complexa” de Spinoza com o judaísmo, esclarece alguns pontos:

A cultura do véu é uma outra hipotipose, um outro esquema que figura, por condensação, o que o conjunto do texto *Un ver à soie* apresenta como uma *outra* herança, aquela que constitui a “tradição ocidental”, essa filiação que, de Platão a Heidegger, passando por Freud, pensa a verdade como jogo de véus (velamento e desvelamento - *aletheia*) e a compreende como revelação da Coisa mesma. Desde sempre, a “cultura do véu” esquematiza a tradição metafísica em seu conjunto (*in* COHEN e ZARGURY-ORLY, 2003, p. 209)<sup>16</sup>.

Para Malabou, de maneira especulativa, Derrida confronta duas heranças; digamos, duas tradições – a do véu e a do xale –, para fazer ver que não se trata de desvendar, levantar o véu, embora a história seja devedora da concepção de verdade como desvelamento. A especulação de Derrida demonstra que pode haver uma espécie de escape ao que foi imposto pelos textos da “tradição”. No caso da autobiografia, nesse confronto, esta não seria mais posta como gênero com qualidades bem determinadas, que tem como um dos princípios a identidade, mas seria, paradoxalmente, o que desafia os conceitos de identidade. O sentido de verdade estaria rasurado; e remeter-se às recordações de sua vida não seria o mesmo que rasgar o véu para mostrar o sentido

---

<sup>16</sup> No texto em francês: « La culture du voile est une autre hypotypose, un autre schème qui figure, par condensation, ce que l'ensemble du texte *Un ver à soie* présente comme un *autre* héritage, celui que constitue la ‘tradition occidentale’, cette filiation qui, de Platon à Heidegger en passant par Freud, pense la vérité comme jeu de voiles (voile et dévoilement – *aletheia*) et la comprend comme révélation de la Chose même. Dès lors, la ‘culture du voile’ schématise la tradition métaphysique en son ensemble ».

guardado, protegido, abrigado. As duas cenas pelas quais iniciamos este tópico tratam sub-repticiamente dessa questão. Na medida em que os sentidos de crer, ver, entrever, nos remetem a desvelar, revelar, mostrar (e seus contrários), tendo todos ligação com o sentido de verdade (metaforicamente, a verdade é transparência, vinda da textura fina, translúcida, clara do véu), falar de véu, para contrariá-lo, é “tocar em tudo”, é tocar no que envolve o conceito de verdade como desvelamento; em suma, é tocar em toda a tradição filosófica. É a própria forma do segredo, do desvendamento impossível do segredo, que é tocada, daí a injunção feita pelo narrador de *Un ver à soie* de que é preciso renunciar ao toque, como se não renunciar fosse repetir um outro toque – aquele dos lábios de Cristo na testa daquele que o trairia? De fato, se não fosse o tratamento dado ao assunto, da maneira como foi colocado, teria sido construída uma cena de traição e mesmo de perjúrio, na qual se faria aquilo que em outros textos se tinha averiguado ser impossível fazê-lo; isto é, tentar-se-ia desvendar a lógica das cenas de confissão e memórias.

Assim, ao “tocar o véu”, no caso de *Voiles*, tanto no texto de Cixous (*Savoir*) quanto no que seria seu comentário (*Un ver à soie*, de Derrida), o que ocorre primordialmente é uma adesão ao mesmo tempo que uma traição ao registro autobiográfico. Vejam bem. *Voiles* é publicado em 1998. Posterior a *Circonfissão* e a tantos outros gestos autobiográficos, o livro anuncia um toque, um desvelamento, em “tudo”, até que nada mais sobre, reste, resista:

Você não deixará nada intacto, são e salvo, nem na sua cultura, nem na sua memória, nem na sua língua, a partir do momento em que você se prender à palavra “véu”. Desde que você se deixe prender por ela, pela palavra, a palavra francesa inicialmente, para não falar ainda da coisa, nada restará, nada mais resistirá (1998b, p. 27)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> No texto em francês: « Tu ne laisseras rien intact, sain et sauf, ni dans ta culture, ni dans ta mémoire ni dans ta langue, dès l’instant où tu t’en prendras au mot ‘voile’. Dès que tu te laisseras prendre en lui, dans le mot, le mot français d’abord, pour ne pas encore parler de la chose, rien ne restera, plus rien ne résistera ».

Não há garantias que essa voz (sim! Ainda uma vez mais de uma voz) corresponda à de Derrida, com ele afirmando que toca, neste texto, todo o seu *corpus*. De todo modo, apegar-nos-emos a essa hipótese para demonstrar que o “*ver à soie*”, o bicho-da-seda derridiano, como figura que se auto-devora, é a figura por excelência do seu traço autobiográfico, uma vez que oferece outras características à estrutura de revelar-ocultar. Guardadas as diferenças, *Paixões* já prediziam *Un ver à soie*, assim como também *Mémoires d’aveugle*; e como não falar de *O monolinguismo do outro*?

Em *Un ver à soie*, a problemática do segredo, manifestada pelo levantar do véu, destaca a cena, a ficção, por intermédio de uma certa posição da voz, da colocação do corpo na tessitura de um “veredicto” sem força de verdade, muito próximo da literatura, mas sem equivalê-la ao discurso filosófico que tem lugar. O segredo aqui é aquele modulado pelos outros sentidos, como a voz por meio da modulação do tom; ou pelo tato em vez da visão na manipulação do talit.

Quando põe em cena, ou melhor, “desfia uma tessitura” que nos parece essencialmente retórica, Derrida não “faz” uma oposição entre discursos, mas, sim, coloca-os em atrito. É assim, por exemplo, em *O cartão postal*, em que a primeira parte, intitulada *Envios*, simula uma espécie de envio de cartas a um ou mais destinatários, enquanto as outras são leituras mais propriamente teóricas acerca da psicanálise. Aparentemente diferentes, guardam, no entanto, estreita relação umas com as outras, mas sem que a parte *Envios* simule, embora coloque em cena, uma concordância aos preceitos psicanalíticos. Isso seria também verdadeiro em *Glas*, embora os textos guardem a sua diferença irreduzível. Forçando os limites do gênero, na primeira coluna sobre Hegel o discurso é mais filosófico e na segunda coluna sobre Genet, mais literário, embora, ainda uma vez, a lógica do texto derridiano desmintas que haja uma prevalência entre um e outro gênero. Mais próximo seria imaginar que os textos, mantendo uma relação tanto de proximidade como de distanciamento, evocam as

aproximações e as diferenças existentes entre eles, seja quando se contrapõem, seja quando estão em concordância.

*Un ver à soie* é composto por uma estrutura que encena uma espécie de “errância” dos gêneros. Dividido em três partes, que teriam sido escritas em datas e em lugares diferentes (em direção a Buenos Aires – o que sugere que foi escrito no avião –, Santiago do Chile-Valparaíso e São Paulo), cada um dos deslocamentos é marcado por uma “mudança” de voz, indicando, entre outras conseqüências, que a travessia do corpo influencia a tessitura da escrita. O fato de os textos registrarem a data e o lugar marca a singularidade do momento e do lugar onde foram escritos. O que é escrito não se repetirá em outro lugar nem em outra data (cf. DERRIDA, 2005b); e isso é bem realçado pela mudança de tom a cada vez que mudam as datas e os lugares. Desde a primeira parte a tessitura como uma sucessão de fios que formam um tecido é rasurada. Sem se afastar do vocabulário do tecido, trata-se também de “desfiar um tecido” ou, antes, “velar a sua diminuição”, remetendo-se também à tessitura da voz, à adequação da escala para um tom menor. Como predito por uma das vozes, o léxico musical posto em cena serve para dar sentido ao texto que, querendo baixar o som, diminuir os intervalos, o faz na intenção de fazer “ouvir mais”. O confronto de diálogos da primeira parte, em que vozes duelam as suas proposições, enfatiza as tensões que ocorrem quando se quer determinar inicialmente a intenção, trazendo à tona o engodo da idéia de que uma intenção pode ser colocada como princípio para a construção do texto.

Na primeira parte, escrita em direção a Buenos Aires, entre os dias 24 e 29 de novembro de 1995, a simulação dos diálogos mostra a tensão entre as intenções da escrita e a contraposição a essas intenções. É impossível afirmar se se trata de duas ou de mais de duas vozes. Aparentemente, discorre-se muito mais sobre o próprio formato de *Un ver à soie*, em uma relação metalingüística, do que sobre *Savoir*, de Cixous. O comentário não expõe imediatamente sua dependência com o texto comentado, pois não

se dirige diretamente a ele, não deixa entrever a sua fonte, a sua origem. Há antes a representação de algo que não está absolutamente claro, como se a injunção viesse do texto do outro, mas antes construísse outra cena para não ir direto ao assunto – às cegas. O texto começa, em negrito, com a frase “Antes do veredicto, o meu”, que continua sem o negrito da seguinte forma: “antes que caindo sobre mim, ele me leve junto na queda, antes que seja tarde, não escrever” (1998b, p. 25)<sup>18</sup>. O amontoamento de palavras separadas por vírgulas dá não apenas o sentido de queda *temido* como assunto, mas gera indecidibilidade no sentido. A que se refere o pronome possessivo “meu”? Como adjunto adnominal de veredicto, refere-se ao veredicto do sujeito da enunciação que será proferido *depois*. Como pronome substantivo, o veredicto seria de outro, e antes que este outro caia sobre ele, o sujeito da enunciação vai pronunciar o *seu*. Nesse segundo sentido, “meu” poderia vir a ser não “meu veredicto”, mas o que viria de si, o que viria do “eu”, que seria da ordem do fechamento em si que é reivindicado logo após: “Em jejum, recuo, de partida, tão longe quanto possível, fechar-se consigo mesmo em si, tentar se compreender finalmente, só e si mesmo” (idem, p. 25)<sup>19</sup>. De todo modo, a recordação de infância que vem logo em seguida está fora do veredicto; isto é, do comentário feito ao texto do outro, fazendo parte da compreensão solitária de si mesmo.

Na segunda parte, escrita em Santiago do Chile e Valparaíso, entre 29 de novembro e 4 de dezembro de 1995, quando o texto já engendrou uma relação particular com aquele que escreve, as “vozes” se calam dando lugar a uma relação mais próxima com a narrativa de Cixous. Como o livro é escrito entre viagens – assim como *O cartão postal* e *La contre-allée* – a viagem transforma-se em figura retórica. A marcação do lugar e das datas traduz a concepção de texto – deste especificamente – como uma viagem sem retorno. Como afirma Derrida, “sem círculo nem volta ao mundo”, e sim

---

<sup>18</sup> No texto em francês: « **Avant le verdict, le mien**, avant que, tombant sur moi, il ne m’attire avec lui dans la chute, avant qu’il ne soit trop tard, ne point écrire ».

<sup>19</sup> No texto em francês: « Jeûne, retrait, départ, aussi loin que possible, s’enfermer avec soi en soi, tenter de se comprendre enfin, seul et soi-même ».

“um retorno à vida”, mas um retorno que não se configura, como diz uma das vozes, nem como uma Odisséia nem como um Testamento (1998b, p. 26). Porém, se a voz necessita fazer tal reparação, é porque a viagem metaforizada no texto tanto pode ser uma odisséia quanto um testamento. A ressalva é feita por causa da sensação de perjúrio que ronda o texto, cujo “desfiar” tem como uma das promessas não deixar nada intacto. A resistência em traçar um caminho de retorno para casa, como Ulisses, ou de colocar à disposição a vida de maneira testamental passa pelo desejo de não se fechar em um percurso, negando retoricamente uma verdade ilustrativa. Em razão de o texto ser tanto a leitura de uma cena autobiográfica (no caso, *Savoir*) como, na relação especular, mimética, construir uma outra cena também autobiográfica, o cuidado é não cercá-lo pelos limites que envolvem a autobiografia *como tal*. Assim, a cena de *Voiles*, ao preparar o campo para a recordação de infância, *faz* uma espécie de revelação da gênese de algumas das idéias que atravessam seus textos. Não se trata de colocar em cena a autobiografia como tal, mas de dar-lhe um tratamento próprio, que diga respeito ao modo como a assinatura é constituída. Sendo aquilo que é dado e também recebido, a assinatura não é reprimida pelo movimento do “véu”, da verdade, uma vez que aquela é cada vez diferente, imprevisível, não esperada; cumprir uma assinatura significa também “velar sem velar”, criar a possibilidade do acontecimento sem precedentes, sem aprisionamentos a formas já demarcadas antecipadamente. A autobiografia de Derrida, segundo Jean-Luc Nancy, não tem comparação. É um *tal* que não é *como tal*:

... *tal* que não é *como tal*, *tal* que se manteria por ele mesmo, remetendo a uma ostentação mais que a uma designação, sem referência nem referente, sem comparante nem comparado, comparável apenas a si mesmo, portanto incomparável, incomensurável, sem desvio do mesmo, somente absolutamente identicamente o mesmo e nem mesmo o mesmo que ele mesmo, nem mesmo como tal, nem tal como ele mesmo, mas *tal* sem relação de gênero, seja de seu próprio

gênero, ou estritamente único em seu gênero, e no mesmo lance sem generalidade nem genericidade: o idioma do único singular, *um tal, tal Derrida* (in MALLETT, 1999, p. 164)<sup>20</sup>.

A decisão anunciada de deixar o texto se contaminar pela “verdade” já chega acompanhada pela suspensão de *dizer a verdade* do veredicto. A verdade sem verdade, assim como em *Circonfissão*, é feita também pela inscrição do presente no texto, por essa interferência que, sem poder realmente ser “tocada”, podemos chamar de *real*: as viagens, a leitura de *Savoir*, as recordações; tudo é marcado pela cena do talit, ou seja, pelo corpo judaico, essa outra herança que não é a herança da filosofia ocidental. A herança do talit, como dito por ele em outro texto, lhe dá certa exterioridade à tradição filosófica. A suspensão do veredicto é feita através de um *corpus* poético. Se não tivesse sido atravessado pelo corpo do texto de Cixous, sem o qual “não seria nada”, não haveria texto:

E, por esta malha agora indiscutível, deixar ainda a retórica apropriar-se do verdadeiro do veredicto. ... De acordo com esse veredicto estranho, sem verdade, sem veracidade, sem veridicidade, não alcançaríamos nunca mais a coisa mesma, sobretudo não a tocaríamos. ... Ah, que fadiga, como queria finalmente tocar o “véu”, a palavra e a coisa que nomeamos assim, a coisa mesma e o vocábulo! (DERRIDA, 1998b, p. 26-27)<sup>21</sup>.

A confissão de fadiga, como se o texto quisesse revelar o impossível, o que até agora tinha se mantido tenazmente em segredo, encena o embate entre as duas heranças,

---

<sup>20</sup> No texto em francês: « ... *tel* qui n'est pas *comme tel*, *tel* qui se tiendrait par lui-même, relevant d'une ostension plutôt que d'une désignation, sans référence ni référent, sans comparant ni comparé, à soi-même seul comparable, donc incomparable, incommensurable, sans écart du pareil au même, seulement absolument identiquement le même et pas même le même que soi, pas même en tant que tel, ni tel qu'en lui-même, mais *tel* sans relation de genre, fût-ce de son propre genre, ou bien strictement unique en son genre, et du même coup sans généralité ni généralité : l'idiome de l'unique singulier, *un tel, tel Derrida* ».

<sup>21</sup> No texto em francês: « Et, par ce maillage désormais imprenable, laisser encore la rhétorique s'approprier le vrai du verdict. ... En vertu de ce verdict étrange, sans vérité, sans veracité, sans veridicité, on n'atteindrait plus jamais à la chose même, on n'y toucherait surtout pas. ... Ah, quelle fatigue, comme je voudrais enfin toucher 'voile', le mot et la chose qu'on nomme ainsi, la chose même et le vocable! ».

a dificuldade de livrar-se do véu, ou seja, do conceito de verdade. *Tocar o véu* ele mesmo e também como vocábulo seria tocar o segredo para desvendá-lo. Uma impossibilidade. Explica-se porque o texto não é a *feitura*, mas o desfiar da malha, pois, se assim o fosse, haveria outro entrançamento, outra disposição das palavras. Ora, “fadiga” pode ser considerada uma expressão performativa endereçada àqueles que lhe acusam de não ir direto ao ponto, de multiplicar os rodeios no que poderia ser dito mais “propriamente” (interessante como as vozes que se contrapõem parecem ressoar os subditos a respeito da desconstrução). A existência mesma do traço autobiográfico se coloca como uma maneira de afirmar a impossibilidade de “abordar a questão ou o problema de frente, diretamente, em frente” (1996b, p. 30)<sup>22</sup>. De fato, o direto é o que constituiria a impropriedade. Em razão de a mistura com o gênero autobiográfico produzir uma espécie de “obliquidade”, é evidente que, para cumprir essa função, o gênero não pode se apresentar diretamente. Por outro lado, a relação com a obliquidade não é um compromisso e, por isso, é também conflituosa, daí talvez a “fadiga” não ser tão-somente um endereçamento, mas sirva para expressar o conflito que existe, sobretudo, devido à necessidade de não circunscrever o porvir, pois é o porvir que não se deve prever.

E em que momento a outra “cultura”, a “cultura do xale” que se contraporía à “cultura do véu” é apresentada? Vale esclarecer que usar as palavras confrontação, contraposição, talvez não combine muito bem com o que é feito no texto, uma vez que, ao narrar a história do xale judaico, Derrida adverte que não sabe muito bem o que vem depois; assim como quando se refere às suas raízes judaicas o faz sempre de modo reticente. Não as nega, mas as apresenta através de nuances, como aquela em que misteriosamente diz ser o último dos judeus, e o sendo, seja aquele que, circunciso, não circuncidou os filhos. A estrutura do texto demonstra a indecisão, a reticência que

---

<sup>22</sup> No texto em francês : « aborder la question ou le problème de front, directement, tout droit ».

mantém o “talvez” ao que é dito. Para nos mantermos ainda na estrutura metafórica, não se trata de uma segunda ressurreição, ou seja, de um novo tratamento dado aos temas, que ganhariam, como afirmam alguns, um aspecto político-religioso mais acentuado (cf. COHEN e ZARGURY-ORLY (org.) 2003). A presença do talit, se existe, é porque estava lá desde a origem:

→ **Têxtil, tátil, talit: arrancar meu talit de toda história do olho, do roubo da usura absoluta.** Pois depois de tudo: antes da experiência do que resta a ver, meu tecido de referência não foi nem um véu nem uma teia, foi um xale (grifo do autor) (1998b, p. 44)<sup>23</sup>.

E também porque se contrapõe à exigência de junção do segredo e da verdade como contrários; sendo um o velamento do outro; exigência essa posta através da “história do olho”, desde o seu sentido cristão, largamente comentado por Derrida em *Mémoires d'aveugle*. Segundo ele, o olho cristão é o olho que implora em direção ao olho de Deus, que tudo vê. Estamos ainda na primeira parte da viagem. E esta é outra cena de confissão, após a que ele narra sobre o tricotar das mulheres da família. Para explicitar rapidamente que esta não é uma cena de conversão ao judaísmo, seja na adesão aos ritos, seja na adesão aos sentidos (aderir aos ritos já seria aderir aos sentidos), lemos logo em seguida que o seu xale, herdado do avô e tomado emprestado pelo pai durante anos por alguma razão que não se lembra, o qual volta para ele após a morte deste, não tem o uso a que é destinado: o talit é usado como cobertura na hora das preces judaicas, e o de Derrida é mais tocado do que visto, enrolado em um saco no qual ele mete a mão ou traz aos lábios sem mesmo vê-lo: “um xale de prece que amo muito mais tocar do que ver, para acariciá-lo todos os dias, para beijá-lo sem mesmo abrir os olhos ou quando ele permanece enrolado em um saco de papel onde eu ponho a mão

---

<sup>23</sup> No texto em francês : « → **Textile, tactile, tallith: arracher mon tallith à toute histoire de l'oeil, au vol de l'usure absolue.** Car après tout : avant l'expérience de ce qui reste à voir, mon tissu de référence ne fut ni un voile ni une toile, ce fut un châle ».

durante a noite de olhos fechados” (1998b, p. 44)<sup>24</sup>. O talit seria uma pele, mas uma pele não comparável a nenhuma outra. Não se trata de uma vestimenta, pois considerá-lo como tal remeteria aos sentidos de mostrar, revelar. Para ele, haveria um sentido de memória – viriam daí as confissões? –; uma memória da Lei judaica, que ele não segue, mas que lhe pertence como uma pele.

Essas confissões, no interior de *Un ver à soie* – verdadeiras ou fictícias; não importa –, colocam um “problema”. O que faz Derrida aqui não seria marcar uma identidade? Como em muitos relatos autobiográficos, busca a origem para explicar o seu percurso, ou, utilizando a expressão que lhe agradava, a sua aventura pessoal? Malabou, ainda no mesmo texto, sugere que o valor esquemático do texto *Un ver à soie* advém de ele permitir marcar a pertença do indivíduo Derrida ao judaísmo e fazê-lo por meio do “eu”. O problema entre aspas é para fazer alusão ao que é afirmado em *Apories* acerca da palavra problema. Ele a utiliza por “duas razões”; a partir dos sentidos advindos do grego (*projeção* ou *proteção*): tanto pode ser o que é colocado diante de si como tarefa a cumprir quanto o que pode ser uma prótese que se coloca antes para proteger. Derrida (1996a, p. 30) confirma entre e fora parênteses: “(*problema* quer dizer também escudo, a vestimenta como barreira ou guarda-barreira) atrás da qual se guardar *em segredo* ou *ao abrigo* em caso de perigo”<sup>25</sup>.

Em *Un ver à soie*, Derrida instala-se entre esses dois sentidos de problema. “Meu xale” é um segredo e um abrigo. Para aquele que já tinha falado da sua circuncisão e demonstrado o quanto isso implicava na sua escrita, no seu modo de escrever, falar do seu xale é, dessa vez, ir um pouco mais adiante, é tocar nas suas concepções e nas razões por que mantém uma relação conflituosa com a sua herança

<sup>24</sup> No texto em francês: « un châle de prière que j’aime à toucher plus qu’à le voir, à caresser tous les jours, à baiser sans même ouvrir les yeux ou alors même qu’il demeure enveloppé dans un sac de papier où je plonge la main dans la nuit des yeux fermés ».

<sup>25</sup> No texto em francês: « (*problema* veut dire aussi bouclier, le vêtement comme barrière ou garde-barrière) derrière lequel se garder au secret ou à l’abri en cas de danger ».

declarada, isto é a filosofia ocidental. Por outro lado (sim! pois há sempre mais de uma *cena*, é o que diz uma das vozes), a identidade é perturbada desde o princípio quando se configura uma “experiência de não-passagem” atravessada pela propriedade do corpo (o xale), mas um corpo outro, cujo movimento não está previamente determinado, que é envolto pelo que está ali para fazer lembrar uma lei, para “se lembrar dela”, “lembrar a si”. A lei do uso do xale nos rituais judaicos é seguida por Derrida sem a presença do ritual, ou, paradoxalmente, em um ritual próprio. Quais as conseqüências de um ritual próprio enxertado em um ritual tradicional? A sua identidade, construída por um ritual seguido apenas por ele, continuaria estranha à identidade do judaísmo. A não-antecipação característica dos trabalhos de Derrida, que lembra o segredo absoluto que o xale assina a cada vez, concebe um movimento não de identificação, mas a visão de uma obra colocada sob limites, à borda, na fronteira. Em *Voiles*, a cena do xale e os outros dois relatos autobiográficos demarcam esse lugar fronteiro, pois encenam as duas heranças, aquelas a que ele tem que se confrontar a cada novo trabalho, a cada nova tomada de posição. No entanto, o lugar fronteiro pode levar justamente à “paralisação”, ao “embaraço” (sentimentos a que ele alude em *Apories*), e para desembaraçar-se é preciso não ir atrás do discurso exemplar, de um “saber determinável e determinante”, pois isso seria fugir da “responsabilidade” (palavra que mereceria uma longa explicação do modo como colocada por ele). Diremos rapidamente que pensar em responsabilidade é proteger a própria experiência da mecânica do programa, naquilo que ele assegura o lugar teórico a partir da assunção de regras e normas.

O movimento contraditório e ao mesmo tempo analítico do texto é uma forma de fazer o luto do véu, o luto da verdade, e, no entanto, de anunciar o quanto há de luto no xale (no qual o morto é enrolado). Todo esse discurso que parece estar preso à lógica religiosa conduz a outro discurso. De fato, as duas heranças são contrapostas, mas o fim da narrativa é tão mais surpreendente, pois a recordação de infância como que rompe,

ainda dentro da mesma trança de palavras, as duas heranças. Se a cena da propriedade do xale serve perfeitamente a uma leitura de “identidade”, de pertença a um grupo, a cena do bicho-da-seda vem por sua vez não propriamente desfazer, mas colocar mais uma trança que envolve a palavra “verdade”, de modo quase epifânico, no sentido de algo inesperado e como que prosaico. A “verdade” não vem nem do véu nem do xale, e sim do bicho-da-seda. A confrontação das vozes que funciona como um exercício antecipatório para a outra narrativa confessional que é mostrada no final explicita bem isso. Antes de iniciá-la, o narrador escreve: “Tudo havia começado na véspera. Tinha acabado de ler *Savoir*. E antes de fechar os olhos para ceder ao sono, eu me deixei invadir, como se diz, docemente, na doçura, por uma recordação de infância, uma verdadeira recordação de infância, o avesso de um sonho, e aqui eu não bordo mais” (DERRIDA, 1998b, p. 82)<sup>26</sup>. A “fabulosa exposição de si”, nas palavras de Michaud (2002), não é descontextualizada. O entrançamento, que podemos conceber como uma tentativa de rastreamento dos traços, se isso é possível, existe em razão de *Savoir*, e existe desse modo, e não de outro, também por causa da travessia das viagens; ou seja, existe uma estrutura do acontecimento representada no texto. E isso aparece no vocabulário escolhido por Derrida, que ressoa o tempo todo o vocabulário de Cixous, em uma espécie de contaminação alucinatória da letra V, multiplicando-a ao infinito, indefinidamente. Em uma nota, em forma de coluna, Derrida enumera, em ordem de aparição, 110 palavras em *Savoir* que têm a letra V. Não me arrisco a realizar a mesma operação no texto de Derrida, mas é certo que ultrapassaria as centenas, cumprindo a predição de que “cada palavra conta”, dando a esse texto uma constituição poética poucas vezes experimentada (figura 7).

---

<sup>26</sup> No texto em francês: « Tout avait commencé la veille. Je venais de lire *Savoir*. Et avant de fermer les yeux pour céder au sommeil, je me laissai envahir, comme on dit, doucement, dans la douceur, par un souvenir d'enfance, un vrai souvenir d'enfance, l'envers d'un rêve, et là je ne brode plus ».

Figura 7

Os V de Savoir: cada palavra conta.

“Uma túnica insubstituível de consoantes, uma túnica quase invulnéravel”.

17. Pour ne signaler, du début à la fin de *Savoir*, qu'une seule occurrence des vocables en V qui parfois reviennent, voici une simple liste accumulative, dans l'ordre linéaire des apparitions: *savoir, voile, voyait, pouvait, devant, aveu, vois, visage, venir, devrai, aveugle, devait, venait, suivant, arriver, privée, vit, invisible, vivante, voilà, ville, intervalle, avaient, voilette, pauvres, savait, mévoyait, vit, voir, vivre, réservait, vérités, découvertes, vain, vous, vites, saviez, gravement, rendez-vous, nouvelle, vaincre, l'invincible, vivant, vécu, caverne, venu, versé, veines, voici, avoir, pouvoir, devenir, avait, événement, vies, vu, vivent, réserve, levant, lever, viens, visibles, vision, verre, vue, veille, lèvres, venait, voyante, violente, retrouver, équivalent, invu, invention, vie, avant, avez, vérité, visibilité, advenir, irréversible, vite, révoltait, vaines, veine, malvenue, dévoilée, envers, achever, délivré, visements, vains, découvrir, avant, voyant, voyait, virginité, vivait, voyance, sauvée, savent, verrait, janvier, rives, bouleversait, reviendrait, révélée, levait, veut, vouloir... J'en ai peut-être omis. Mais que fabrique-t-elle, en cette "fabric", c'est-à-dire en ce tissu? Que fabrique-t-elle avec ces V? Imaginez quelqu'un qui voudrait les traduire, en traduire la trame et la chaîne! Bonne chance et courage à ce nouveau tisserand royal! Car la traduction échoue toujours qui renonce à se rendre à telle alliance des lèvres et du sens, du palais à la vérité, de la langue à ce qu'elle fait, l'unique poème.*

Imaginez aussi un parchemin, les autres mots, les mots sans V auraient été brûlés, vous les réinventez, vous faites d'autres phrases, vous voulez *savoir*. Qu'est-il arrivé? Qu'arrive-t-il? Rien n'est impossible, et la traduction n'est pas exclue, mais il y faut une autre économie, un autre poème. On pourrait ainsi tenir tel passage de *Messie* (Éd. Des femmes, 1996, pp. 142 *sq.*) pour une traduction poétique de *Savoir*. À moins que ce ne soit l'inverse. C'est une autre version, un autre poème, infiniment différent et jumeau cependant, presque contemporain, par l'opération, par le "miracle" et par le deuil qu'il nomme.

*qui touchent impondérablement les icis proches et lointains. Elle n'avait pas su que les yeux sont les lèvres sur les lèvres de Dieu. »*

Les V de *Savoir*, on peut à peine les compter<sup>17</sup> mais les lèvres y font ce qu'elles disent. Elles tissent, en la secrétant, une tunique irremplaçable de consonnes, une tunique presque invulnérable et qui ne manque de rien, fors, justement, un mot, comme à dessein.

Sauf quel mot? et manque-t-il vraiment? Qui peut en être sûr? Toutes ces consonnes labiales, tous ces mouvements de lèvres, il ne faut pas seulement les compter, il ne suffit pas d'en accumuler la statistique, il faut se rendre à la nécessité même de l'écrit là où il refait silence (lire deux fois, avec les yeux et à haute voix, et plusieurs fois, comme ici, comme ceci, sur des tons différents). Il faut donc aussi se laisser entraîner par le sens, selon l'aléa destinal de cette langue unique. Il faut *Savoir*. C'est fait, donné, signé. D'un mouvement des lèvres, certes. Mais aussi, afin que les lèvres deviennent enfin visibles et tangibles, pour qu'elles se touchent, pour qu'elles ne soient pas seulement porte-voix ou porte-parole, elle signe d'un mouvement des lèvres qui se séparent à se toucher, dans l'hiatus ou le bouche-bée d'un étrange silence.

Omis, car un mot est omis, je dis bien omis, omis sans doute à dessein, *la voile* n'est pas nommée. Est-ce à dire qu'il n'y a pas la voile? Et que *Savoir* l'ignore? Non, *Savoir* sait l'ignorer de sa docte ignorance.

Tal predição, tal endereçamento, rasga, aborta, a aventura narcisista que poderia estar configurada em *Un ver à soie*, pois o fato de cada palavra contar e de, por essa razão, Derrida endereçar cada uma das palavras do seu texto a *Savoir*, mesmo quando parece não estar comentando-o diretamente, coloca-o em contato, em atrito, com o outro, com as palavras do outro. Não existe narcisismo nem mesmo secundário, de identificação com o outro, porque não há identificação, e sim um sistema de envios que deixa aparecer o traço; isto é, que faz surgir a diferença constitutiva dos textos. Essa diferença pode estar, por exemplo, na *diminuição* da voz dita inicialmente, o que demonstra o quanto a noção de traço se aproxima da de voz, embora essa aproximação, feita por Derrida, seja paradoxal, uma vez que não podemos identificar o traço *como* traço em qualquer que seja o texto, nem mesmo na voz. Nesse sentido, toda tentativa de desvelamento do eu é frustrada. Isso sugere que não existe um pertencimento nem uma apropriação deste pela narrativa, mesmo quando sob a insígnia da confissão, das memórias (“De todo modo, eu estou perdido”; 1998b, p. 35). Essa perda não pode ser restituída pela memória, pelas memórias, que já trazem antecipadamente uma perda originária, fazendo o luto da própria identidade por intermédio dos rastros que vão se apagando. Seria apropriado pensar na afirmação de que talvez o melhor paradigma do rastro (trace) seja não aquilo que deixa vestígios (trace) como as pistas da caça, as pegadas no mar etc., e sim a cinza que permanece sem permanecer do “holocausto”, do “queima-tudo”, do “incêndio incenso”. O pensar a si-mesmo estaria ligado a essa grande perda de identidade que desaparece até a cinza das suas cinzas. O testemunho de si mesmo é sempre este “eu cinza”, na breve fórmula criada por ele (cf. 1987a).

*Un ver à soie*, desde as primeiras frases, promete “[a]ntes que seja tarde demais, distanciar-se até o fim do mundo como um animal ferido de morte” (1998b, p. 25)<sup>27</sup>, fechando-se em si mesmo antes de qualquer veredicto; os fios são diminuídos contra a

---

<sup>27</sup> No texto em francês: « Avant qu’il ne soit trop tard, s’éloigner au bout du monde comme un animal blessé à mort ».

generalidade do veredicto, representando mais de uma cena. Entretanto qual generalidade seria esta? Em *l'Oreille de l'autre*, Derrida (1982, p. 115) faz alusão à “possível generalidade de uma estrutura autobiográfica” em que encontraríamos o mesmo programa, uma espécie de lei imutável dentro do sistema relacional: “Cada vez que tentássemos fazer uma cena autobiográfica, encontraríamos a mesma estrutura e Santo Agostinho, Nietzsche e outros, talvez Rousseau ou talvez Montaigne, poderiam preencher uma linhagem ou um esquema que já está montado...”<sup>28</sup>.

A generalidade da estrutura da autobiografia, se existe, é o contraponto do discurso de *Un ver à soie*, embora este não reivindique uma distinção, uma diferenciação, que já existiria por si só, devido à estrutura do acontecimento, responsável pela constituição da assinatura. O relato é, desde que colocado, distinto. As *confissões* de Santo Agostinho, embora constituam essa estrutura, não são iguais as de Rousseau; que são diferentes, no sentido de o parentesco não excluir o fato de que a cada vez uma cena diferente é criada. E, no entanto, ceder à exposição de si requer, antes, um a-fora impossível da estrutura; a tentativa de “*diminuir*” os fios dos sentidos da exposição. E isso só é possível na exposição, não de si, mas da impossibilidade de revelação do ente. Daí advém a dívida com o bicho-da-seda. Essa figura explica o que parece um aporia intransponível, a que reside na constatação de que Derrida, ao mesmo tempo que se inscreve com o eu, nega veementemente o desvelamento do eu. A *presença* solicitada estaria no intervalo do velamento-desvelamento típico da metamorfose do bicho-da-seda. Derrida (2001a, p. 150-151) confirma a importância do bicho-da-seda, mostrando como este não é uma figura entre outras:

Ele [o bicho-da-seda] enrola nele toda a história de minhas explicações com a verdade, a revelação, o desvelamento, o véu, a teia, o tecido, o têxtil do talit animal que se toca ... O que me

---

<sup>28</sup> No texto em francês: « Chaque fois qu'on aurait à faire une scène autobiographique, on retrouverait la même structure et Saint Augustin, Nietzsche et quelques autres, peut-être Rousseau ou peut-être Montaigne, ne pourraient venir remplir un treillis ou un schéma qui est déjà en place... ».

interessa aqui é que o animal nomeado bicho-da-seda produz vegetal. Depois de ter comido – intimado, na verdade – suas folhas de amoreira, de vegetal, o vegetariano se fecha, certo, ele se intima, mas ele se intima no que a natureza lhe ordena tirar de si, de produzir fora se separando dele e ao mesmo tempo se enterrando nele, o casulo, de secretar em si fora de si, d'*extimar* ... exteriorizar o que ele é e que vem dele, que ele guarda ou que lhe guarda perdendo-o: a seda como si-mesmo. Aparentemente *ex nihilo*<sup>29</sup>.

A passagem do bicho-da-seda, que lhe é imposta de fora, pela natureza, acontece, no entanto, nele mesmo, ficando invisível ao outro; assim como a “verdade” em um texto, mesmo quando é proclamada, programada, se faz nela mesma, sendo impossível discernir a verdade da ficção. Como ele sugere, diante do trabalho do bicho-da-seda, vemos o progresso da tecedura, mas de fato nada se vê. A criança – que ele continua sendo – cuidava e alimentava várias vezes ao dia o bicho-da-seda. Antes mesmo de ter posto o talit, é a sua primeira experiência do segredo. Impossibilitado de distinguir o sexo do bicho-da-seda, restando para ver um esperma muito fino, como um “milagre” de ejaculação feminina, ele o fazia como se quisesse “surpreender o segredo de um prodígio”, “o segredo além do segredo”. Para Derrida, não houve apropriação do segredo. Ele não diria se tivesse havido. O que ele se apropriou sem deixar em si, de fora, ao longe, foi a operação da secreção; o secretar da secreção. Secreção, secretar, secreto, segredo. O que pode ser observado é o progresso do segredo; como o bicho da seda secreta a secreção fora dele, diante dele, o que, entretanto, não o abandonaria mais, que lhe pertencia, que se transformaria no que era próprio dele (“*Uma coisa que não era uma coisa, uma coisa que lhe pertencia e retornava a ele como próprio*”; 1998b, p.

---

<sup>29</sup> No texto em francês: « Il enroule en lui toute l’histoire de mes explications avec la vérité, la révélation, le dévoilement, le voile, la toile, le tissu, le textile du tallith animal qui se touche, autant de choses inséparables de *Le toucher*, Jean Luc Nancy. ... Ce qui m’importe ici, c’est que l’animal nommé ver à soie produit du végétal. Après avoir mangé – intimé, en somme – ses feuilles de mûrier, du végétal, le végétarien s’enferme, certes, il s’intime, mais il s’intime dans ce que la nature lui ordonne de faire sorti de soi, de produire au-dehors en s’en séparant tout en s’y ensevelissant, le cocon, de sécréter en soi hors de soi, d’*extimer* ... d’extérioriser ce qu’il est et qui vient de lui, qu’il garde ou qui le garde en le perdant : la soie comme soi-même. Apparemment *ex nihilo* ».

83)<sup>30</sup>. Em uma das passagens mais reveladoras da recordação de infância, o narrador confessa o que foi e continua sendo para ele a cultura do bicho-da-seda:

*Esta filosofia da natureza era para ele, para a criança que eu era, mas que ainda continuo sendo, a própria ingenuidade, sem dúvida, mas também o tempo da aprendizagem infinita, a cultura da confecção, a cultura confeccionada segundo a ficção, a autobiografia do logro, Dichtung und Wahrheit, um romance de formação, um romance da sericicultura que ele começava a escrever com a intenção de se endereçar a ele mesmo (idem, p. 84)<sup>31</sup>.*

A “autobiografia do logro” é, portanto, o que encena uma “aprendizagem infinita” da cultura de si-mesmo. Porém, um si-mesmo que se prepara para esconder a si-mesmo, que ama fazê-lo. Como o bicho-da-seda, “preparar-se para se esconder, a si mesmo, amar se esconder, com a intenção de se produzir no exterior...” (idem, p. 83)<sup>32</sup>. Toda essa operação é a do segredo além do segredo, que joga com todos os sentidos do visível: o invisível como visível guardado, o visível cifrado, ou o não-visível como outro além do visível (cf. 1999b). O desmembramento da estrutura autobiográfica, tendo começado bem antes, não é visível ao leitor, a exemplo do trabalho do bicho-da-seda. A confissão é, assim, uma confissão com os sentidos do invisível e de como estes são indissociáveis na “cultura da sericicultura”, o outro nome para a autobiografia. O que se sugere é que pouco importa se uma confissão é ficcional ou não, uma vez que pertence ao espaço do segredo; isto é, à literatura, pois, se assim pertence, serve para desmistificar o conceito de verdade. Passar pelo processo da sericicultura – da

---

<sup>30</sup> No texto em francês: « *une chose qui n'était pas une chose, une chose qui lui appartenait et lui revenait en propre* ».

<sup>31</sup> No texto em francês: « *Cette philosophie de la nature était pour lui, pour l'enfant que j'étais mais que je reste encore, la naïveté même, sans doute, mais aussi le temps de l'apprentissage infini, la culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l'autobiographie du leurre, Dichtung und Wahrheit, un roman de formation, un roman de la sériciculture qu'il commençait à écrire en vue de se l'adresser à lui-même* ».

<sup>32</sup> No texto em francês: « *se préparer soi-même à se cacher soi-même, aimer à se cacher, en vue de se produire au-dehors* ».

autobiografia – é atravessar algo que lhe pertence e que retorna a ele. O relato da infância é justamente para dizer da impossibilidade de fazer relatos. A narrativa que é prometida, anunciada desde a primeira parte, é por fim um relato sobre aquilo que não se vê, em que se tem que crer sem ver. O corpo do bicho-da-seda, quanto mais se transforma em obra, na sua obra, mais se esconde de si mesmo, o que significa adquirir a sua posse, a sua propriedade, o que é uma potente figura para a obra derridiana. Eis o bicho-da-seda envolto na sua “noite branca” para retornar a si mesmo, em um retorno que é também a sua morte. Cumpre-se a promessa de uma das vozes de tudo contar, de não deixar nada intacto, mas o que se tem a contar é também um segredo. O perjúrio que seria esclarecer a obra é ainda uma vez adiado.

A cena confessional é frustrada, é uma mistura de verdade e ficção impossível de distinguir onde começa uma e termina outra, de modo que, se atentarmos que “a ficção manifesta a verdade” (DERRIDA, 1980, p. 495), podemos deduzir que a cena representada em *Voiles* guarda estreita relação com a ficção no momento mesmo em que promete dizer a verdade. Nesse caso, dizer a verdade é ocupar o lugar da ficção. No entanto, a escrita não está no espaço da literatura, assim como também não se põe no espaço da filosofia; é no movimento entre uma e outra que se localiza o registro autobiográfico.

Daí porque cenas autobiográficas, como *Un ver à soie* e *Circonfissão*, assemelham-se mais à ficção (isso não ocorreria em todo e qualquer registro autobiográfico?). A lógica do contrato autobiográfico é fadada ao fracasso, porque exige uma crença do “leitor crítico”, que mantém sempre a posição de cumprir o que lhe é predito no contrato, mas de uma maneira “objetivante”, requerendo para si o direito de colocá-lo à prova. É o que faz Derrida, de modo que é impossível falar em traço autobiográfico sem questionar o que, *para ele*, diz esse traço e o que ele diz desse traço.

## Ainda as ruínas

Os textos de *Voiles* e *Mémoires d'aveugle* encontram-se em vários pontos. Ambos *lançam* experiências do segredo. A narrativa de Cixous possui como tema a cegueira, especificamente a miopia. O seu vocabulário faz nascer o texto de Derrida. Por outro lado, não teria sido *Mémoires d'aveugle* que deu vida a *Savoir*, de Cixous? O movimento intertextual dos dois autores é grande o suficiente para tornar muito provável uma resposta afirmativa. Tanto os livros que ele destinou a essa autora (*H.C. pour la vie, c'est à dire* e *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*) quanto os que ela lhe destinou (*Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* e *Insister. À Jacques Derrida*) são testemunhos de um poderoso entrançamento. O certo é que *Mémoires d'aveugle*, de Derrida e *Savoir*, de Cixous, são fortemente inter-relacionados. Bastam alguns extratos deste último para comprová-lo:

“Ela via que ela não via, mas ela não via bem” (p. 11)

“Todo o dia em posição de confissão: não vejo o nome da rua, não vejo o rosto... Ela tinha olhos e era cega” (p. 11).

“Ela se viu fechada no interior do invisível” (p. 11).

“Ela tinha nascido com o véu no olho” (p. 14).

“Ela acabara de tocar o mundo com o olho, e ela pensa: ‘sou eu quem vê’. *Eu* seriam meus olhos?” (p. 16)<sup>33</sup>.

A trama do texto é toda construída pela semântica do velamento-desvelamento do véu, mas, como em *Mémoires*, a narradora em “posição de confissão” sugere que a

---

<sup>33</sup> No texto em francês : « Elle voyait qu'elle ne voyait pas, mais elle ne voyait pas bien » (p. 11)  
 « Toute la journée en posture d'aveu : je ne vois pas le nom de la rue, je ne vois pas le visage... Elle avait des yeux et elle était aveugle » (p. 11).  
 « Elle se vit arrêtée au sein de l'invisible » (p. 11).  
 « Elle était née avec le voile dans l'oeil » (p. 14).  
 « Elle venait de toucher le monde de l'oeil, et elle pensa : 'c'est moi qui vois'. *Moi* serait donc mes yeux?» (p. 16).

questão da visão é também uma questão do tato, de tocar. Ela *levanta o véu* dos seus olhos através do toque de uma cirurgia reparatória que lhe *rouba* sua miopia. Derrida (1998b, p. 51), ao se referir à narrativa de *Savoir*, reporta-se ao entrançamento do qual o texto de Cixous é o primeiro a colocar em movimento:

Uma bênção-maldição elege para a genialidade esta grande linhagem de poetas proféticos que eu tentei recentemente seguir o rastro, através do olho [l'oeil], do luto [deuil] e dos ancestrais [aïeul] de *Mémoires d'aveugle*: Homero, Milton, Nietzsche, Joyce, Borges. Eu a teria então inscrito sem hesitar [a Cixous], e como a única mulher, nesta genealogia da noite, se eu não tivesse ficado sem saber todo este tempo, trinta e três anos, que ela era quase cega e havia me escondido. Pois a operação a privou mais da vista do que a devolveu, daí o luto, da “maldição”, da “miopia que a elegia e a colocava à parte” do “véu de que ela tanto havia se queixado”<sup>34</sup>.

Cixous inscreve-se na “grande linhagem de profetas poéticos” *a posteriori*, tanto mediante a inscrição pela cegueira (como tema) quanto pelo auto-retrato (como gênero). O relato confessional da sua quase-cegueira é, assim, repetição e diferença de sentidos; é a inserção da mulher, do gênero *feminino* no gênero *poético* essencialmente *masculino*; fazendo-o através do gênero *autobiográfico* que tem uma linhagem moderna essencialmente feminina muito pouco comentada (Gertrude Stein, Anaïs Nin, Simone de Beauvoir etc.). O seu texto contamina o sexo e o inventário de Derrida, fazendo com que ele tenha que, ao comentá-lo, se reportar aos efeitos de sentidos já operacionalizados por ele em *Mémoires d'aveugle*, sem que possa repeti-los. O modo de surpreender Cixous que o surpreende com a narrativa sobre a própria cegueira, quando

---

<sup>34</sup> No texto em francês: « ... Une bénédiction-malediction élit à la génialité cette grande lignée de poètes prophétiques que je m'essoufflais naguère à suivre à la trace, à travers l'oeil, le deuil et l'aïeul des *Mémoires d'aveugle*: Homère, Milton, Nietzsche, Joyce, Borges. Je l'y aurais alors inscrite sans hésiter [à Cixous], et comme la seule femme, dans cette généalogie de nuit, si je n'avais pas été sans savoir, tout ce temps, ces trente-trois ans, qu'elle était quasiment aveugle et me l'avait caché. Car l'opération lui a moins rendu la vue qu'elle ne l'a privée, d'où le deuil, de cette ‘malédiction’, de ‘cette myopie qui l'élisait et la m'était à part...’ du ‘voile qu'elle avait tant maudit’ ».

ele já tinha escrito sobre a linhagem de “poetas proféticos”, é a recordação da infância, na qual ele diz ser impossível distinguir o sexo – do bicho-da-seda.

A escrita de si de ambos, em um embate cego, se vale dos restos, dos traços ou mesmo das ruínas de *Mémoires d’aveugle*. *Voiles* é como um fora-do-texto que puxa o fio do mesmo assunto para tratá-lo de maneira diferente. As memórias profanas (expressão utilizada pelos curadores da exposição para marcar que Derrida não é especialista em artes) (ex)postas no Louvre são a prova de que toda confissão é antes *arruinada* pela cegueira. Os cegos obsedam, molestam, importunam as figuras dos autorretratos. Se assim podemos dizer, o discurso não está visivelmente contaminado pela cena do talit, mas a cultura cristã, que traz em si a metáfora poderosa do olho que tudo vê, é perturbada pelos que não vêem, pelos que têm apenas as mãos para tatear. A agonística dos olhos cegos, vendados, fechados expõe as feridas de uma impossível revelação. Nenhum rosto se mostra a nu, sendo impossível expor a nudez em toda sua extensão, pois mostrar-se nu, mostrar a nudez não é nada sem o pudor. Toda exposição é contaminada pelo pudor ou pela vergonha, expresso na arte do desvelamento, da vestimenta. Derrida dá a isso o nome de amor às ruínas: o rosto desde sempre desfigurado como memória de si, impotente diante do fato de que se reproduz com o auxílio de sombras, próteses, para “dissimular a ruína transcendental do olho que o ameaça e o seduz desde a origem” (1990d, p. 74). Segundo ele, a “perda da intuição direta” é “a própria condição ou hipótese do olhar”. E a história da técnica não cessa de demonstrá-lo; ao suprir as deficiências da visão dita natural com próteses (óculos, binóculos, espelhos, monóculos), coloca-as ainda mais à vista. Essa passagem de *Mémoires* faz lembrar a máquina, a *quase* maquinabilidade, que atravessa todas as confissões. Antes mesmo de toda instrumentalização, o olho se despreza do corpo próprio, o que nos leva a pensar na desapropriação do corpo que é encenada em toda autobiografia, sendo largamente *desejada* nos traços de Derrida como uma espécie de

desejo de arrancar dali toda propriedade. Comentando os auto-retratos de Jean-Siméon Chardin, nos quais este aparece de óculos, de viseira, ele diz que há uma espécie de inveja das próteses e, por isso, os olhos que estão por trás são mostrados com insistência.

Nas grandes narrativas acerca da cegueira, o cego, levado à luz, torna-se um testemunho da fé. *A conversão de São Paulo*, quadro de Caravaggio, dá conta de explicitar bem isso (1990d, p. 116-117); é sempre em direção à luz que um cego a quem é restituída a visão se volta para comprovar que de fato vê (muitos quadros representam esse momento). Na cultura cristã, não existe auto-retrato sem confissão. Essa é a estrutura de todo registro confessional e é por causa dela que não se escapa à “cultura cristã”. Quase no final de *Mémoires*, após o comentário da conversão de São Paulo, Derrida se remete mais uma vez a Santo Agostinho (o que não surpreende, dadas as relações deste com São Paulo, que influenciou enormemente a sua doutrina) e, ao fazê-lo, menciona mais uma vez a tradição a que o registro autobiográfico é ligado:

Não existe auto-retrato sem confissão na cultura cristã. O autor do auto-retrato não se mostra, ele não ensina nada a Deus que sabe tudo antecipadamente (Santo Agostinho não cessa de lembrar disso). O auto-retratista não leva ao conhecimento, ele confessa uma falta e pede perdão. Ele “faz” a verdade, é a palavra de Santo Agostinho; ele traz à luz a narrativa para aumentar seu amor por Deus, por “amor de teu amor”. No centro das *Confissões*, quando o auto-retratista conjura as tentações da visão e chama essa conversão da luz à luz, de fora para dentro, é uma teoria dos cegos que desfila (1990d, p. 119)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> No texto em francês: « Pas d’autoportrait sans confession dans la culture chrétienne. L’auteur de l’autoportrait ne se montre pas, il n’apprend rien à Dieu qui sait tout d’avance (Augustin ne cesse de le rappeler). L’autoportraitiste ne porte donc pas à la connaissance, il avoue une faute et demande pardon. Il ‘fait’ la vérité, c’est le mot d’Augustin, il fait la lumière de ce récit pour accroître en lui l’amour de Dieu, par ‘amour de ton amour’. Au coeur des *Confessions*, quand l’autoportraitiste conjure les tentations de la vue et appelle cette conversion de la lumière à la lumière, du dehors au-dedans, alors c’est une théorie des aveugles qui défile ».

Segundo essa tradição, a incompletude de si, o cegamento, é o que faz surgir o auto-retrato. Dentro dessa lógica, a hipótese de que a visão, o ponto de vista, comporta sempre uma invisibilidade que nunca se transformará no visível permite a concepção da autobiografia como ruína. O olhar dirigido ao outro não instala uma “barbárie selvagem da alteridade”, no dizer de Lévinas, e sim mostra o que é potência de escrita desde o momento em que é concebida até o momento em que é vista pelo outro. O traço é o que resta a decidir pelo outro diante do desaparecimento inevitável daquele que está na obra *como* obra. Ao iniciar *Mémoires d’aveugle*, Derrida sugere que não trata sobre os desenhos (se assim nos referimos é por economia), mas, sim, orienta-se pela “errância”, pelo “tateio”, de um “desenho a outro”. O tema será não o desenho, mas o “ponto de vista”. Isto é, a escrita se faz não apenas pela visão (que não pode compor sozinha um “ponto de vista”), mas também pelo tocar e pelo ouvir, tal como, segundo ele, o desenho se compõe. Daí tanto a escrita quanto o desenho serem uma interrogação sobre a sua possibilidade, dada a impossibilidade da relação referencial para uma e mimética para o outro. No momento de tracejar o traço, para ele, “[a] inscrição do inscribível não se vê. Improvisada ou não, a invenção do traço não segue, não acompanha as regras do que é presentemente visível, e que seria posto diante de mim como um tema” (1990d, p. 50)<sup>36</sup>.

Como *Mémoires* também é feito em forma de diálogo, uma encenação de diálogo, as vozes têm a função de retomar o que as outras levam indistintamente para outras paragens além do desenho, servindo também para contestar, pôr em dúvida o que a outra voz afirma como tema. Tal diálogo registra o intervalo que é da ordem da diferença constitutiva do confronto de vozes, sugerindo que o visível não é de todo visível. A espécie de “retórica da confissão” jamais confessada plenamente esclarece que o texto se constrói não a partir do tema, mas do ponto de vista. Ao invés da

---

<sup>36</sup> No texto em francês: « l’inscription de l’inscribível ne se voit pas. Improvisée ou non, l’invention du trait ne suit pas, elle ne se règle pas sur ce qui est présentement visible, et qui serait posé là devant moi comme un thème ».

especulação sobre o viés narcisista que ronda o auto-retrato, temos uma amostra de desenhos de cegos que acaba por fazer um testemunho do cegamento que todo auto-retrato sugere. O narcisismo é *arruinado* pela ruína originária do auto-retrato. Vale lembrar que tratar a leitura do auto-retrato empreendida *como* uma leitura da autobiografia é indiciada no próprio texto. É Derrida quem faz a ligação, não distinguindo entre um e outro. O vai-e-vem das hipóteses passa indistintamente por desenhos, pinturas, romances, confissões, havendo momentos em que Derrida escreve “auto-retrato” quando comenta uma autobiografia.

Mais uma vez posto entre duas hipóteses, delimitadas logo no início, o tratamento do texto leva o objeto visto a ser da ordem da memória, assim como as confissões, os relatos autobiográficos estão entre o visto, o vivido e o que se guarda do visto e vivido. A primeira hipótese é a de que o “desenho é cego”, guardando sempre uma relação com a cegueira; e a segunda, que um desenho de *cego* é um desenho cego, em um jogo que em princípio padece de tautologia e que, no entanto, infere que a não-visão interpõe-se no desenho não para obstruir o seu aparecimento, e sim como condição mesma da criação, de destinação à invisibilidade do outro que pode ser aquele que se auto-desenha. Quando traço um auto-retrato é a mim mesmo que desenho ou ao outro que está em mim? E o que deixo no desenho – na pintura – o que é senão resto? Para que haja desenho, deve haver antes uma espécie de cegamento inicial, uma invisibilidade que exige os outros sentidos. O desenho exige as mãos, o tato. E o que fica do visível não é senão resto, ruína. Estamos tão habituados a pensar o desenho a partir da visão, da exterioridade ao alcance da vista, que relegamos a segundo plano o tato que possibilita a sua existência. Derrida propõe essa idéia de suplementação no desenho – e também na pintura, na poesia, na fotografia – em seus outros livros que tratam de arte, como *La vérité en peinture*.

E a ruína seria uma figura? Em muitos dos seus sentidos, a ruína não é aquilo que vem depois, mas o que preexistiria mesmo à obra, já estando em movimento no momento mesmo em que a obra começa. Perguntar sobre a ruína, sua localização, seria o mesmo que perguntar sobre a obra: “Na origem, houve a ruína. Na origem ocorre a ruína, ela é o que lhe acontece antes, à origem” (1990d, p. 69). A ruína, assim como a cinza, é um sinal dela mesma e também do outro que está ali ocupando o seu lugar. Como Derrida diz da cinza, a ruína não está aqui, mas aqui há ruína. Os sentidos de ruína aproximam-se dos de cinza.

É já uma “memória de si”, como um espectro. Observar um auto-retrato é estar diante das suas ruínas. O modelo, que, no dizer de Fantin-Latour, se apresenta submisso na hora de ser retratado, deixa de ser submisso antes mesmo que o retratista se dê conta. E a imagem aludida por Derrida é a de um desenhista desesperado que sabe que faz desaparecer a si mesmo no momento mesmo em que começa o seu desenho (não estamos longe de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde!). A simetria é rompida. É neste sentido que existe a ruína; não é algo que aconteça *a posteriori*, que seja confundida com deterioração relativa ao tempo. Por isso, a insistência na anterioridade da ruína:

A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo, há a ruína. Ruína é o que acontece à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, esse rosto desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro logo que, no primeiro olhar sobre si, uma figuração se eclipsa (1990d, p. 72)<sup>37</sup>.

Em *D’ailleurs Derrida*, muitos dos lugares são ruínas, estão em ruínas. Fathy (2000c, p. 57) diz que “as ruínas cristalizam o que há de impensado, de indiscernível,

---

<sup>37</sup> No texto em francês: « La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l’image dès le premier regard. Ruine est l’autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu’au premier regard sur soi une figuration s’éclipse ».

em uma paisagem”<sup>38</sup>, liberando o ficcional. Por isso, estão no filme. Paradoxal se o princípio não fosse desequilibrar – pela figura do deslocamento – o real. “Ruína é auto-retrato” assim como “Eu [é] cinza”. Os sentidos se equivalem na concordância de que o desenho (a pintura, a escrita) traz em si o resto. Como o segredo que não pertence a ninguém, a ruína, a cinza não retornam a ninguém, são uma “dispersão sem retorno”. Em *Feu la cendre*, os sentidos de uma e de outra se aproximam. Não são sinónimas perfeitas, mas sentidos complementares:

A cinza não é, ela não é o que é. Ela resta no que não é, para lembrar somente do fundo friável dela como não-ser ou impresença. O ser sem presença não esteve e não estará mais onde há cinza e falaria esta outra memória. Aqui, onde cinza quer dizer a diferença entre o que resta e o que é, o que acontece a ela aqui? (1987a, p. 23)<sup>39</sup>.

Ver é enunciar o invisível como visível e como não-visível. Diante do auto-retrato, não sabemos de imediato se se trata de um. Mais uma vez, mais de uma vez, não existe “*como tal*”. A ruína é já o segredo que se guarda quando outra coisa está à mostra, carregando uma dor do luto pelo que se distingue como “invisível visível”. Essa “*otobiografia*” se prestaria mais aos ouvidos, à escuta, da língua.

Em certo sentido, Derrida esboça em *Mémoires d’aveugle* a história do “horror ao olho”, na expressão de Georges Bataille, que assombra a pintura ocidental. Esse horror está expresso nas figuras de olhos fechados, vendados, para o alto, e também na “vergonha” e no “pudor” que caracterizam as tentativas de exposição do eu. Toda confissão guarda uma história de temor de não ser ouvida, de não ser vista pelo outro; a vergonha de se expor, de ser olhado, de mostrar-se nu, compõem parte do que é visto.

---

<sup>38</sup> No texto em francês: « Les ruines cristallisent ce qu’il y a d’impensé, d’indiscernable, dans un paysage ».

<sup>39</sup> No texto em francês: « ... la cendre n’est pas, elle n’est pas ce qui est. Elle reste de ce qui n’est pas, pour ne rappeler au fond friable d’elle que non-être ou imprésence. L’être sans présence n’a pas été et ne sera pas plus là où il y a la cendre et parlerait cette autre mémoire ».

Também há o medo do espetáculo, o de “ver-se-visto-sem-ser-visto” característico do gesto autobiográfico. O “limite do horror” que trespassa a escrita de si (do olho) está no fato de ela poder ser confundida com uma máscara a ser esmiuçada, detalhada, condenada à especulação.

Assim como não sabemos se um auto-retratista olha pra si mesmo quando desenha, também não sabemos se o autor de confissões, ou de memórias, fala de si mesmo. Isso não pode ser lido no texto; talvez averiguar fora-do-texto, no contexto, por meio de pesquisas referentes à época, assim como faz Lejeune para verificar se o livro *Le Têtard*, de Lanzmann, é um romance ou uma autobiografia, e o faz por intermédio de pesquisas das entrevistas dadas pelo autor; mas aí não estamos mais no espaço do texto, da memória como escrita, do não-saber constitutivo do registro autobiográfico. O espaço da autobiografia é a questão de um “eu” insituável. Ele se mostra não porque vê, mas, sim, porque não vê, daí a vergonha e o temor.

Na autobiografia, não existem mais do que espectros, e essa é a prova de que não se cede ao espetáculo. O que é produzido como verdade não é mais do que a cegueira originária. Ao fim de sua exposição, do vai-e-vem das hipóteses, Derrida (1990c, p. 125) relembra que a autobiografia, sendo uma história da visão, do que o olho vê, seja da vergonha, do temor, do olho, é também uma história de lágrimas. E isso desde Santo Agostinho, passando por Nietzsche: “No fundo, no fundo do olho, este não estaria destinado a ver, mas a chorar”<sup>40</sup>. Essa hipótese seria a própria negação da *aletheia*, da verdade como desvelamento advinda de Heidegger. A suspensão da verdade no sentido filosófico tem como consequência para a autobiografia uma saída paradoxal, colocando-a entre o limite da vida e da escrita, não no sentido de colocá-la cada vez mais próxima do texto literário, mas no sentido de conduzi-la, quando aparentemente se diz sobre a

---

<sup>40</sup> No texto em francês : « Au fond, au fond de l’oeil, celui-ci ne serait pas destiné à voir mais à pleurer ».

vida, a outras questões, interrogando a linguagem em si no momento em que a usa. É a *promessa* cumprida em *Circonfissão*.

## A CIRCUNVOLUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA

“Talvez, e esta seria a objeção, não escapamos jamais ao programa” (Derrida, 1991a, p. 43)<sup>1</sup>.

Em *Confissões*, Santo Agostinho descreve a experiência das suas lágrimas. Cito quase literalmente Derrida em *Mémoires d’aveugle*. Todo o interesse deste autor por Santo Agostinho parece situar-se na experiência das lágrimas e no “fazer a verdade” proferido por ele. Ao escrever o livro que mais parece afeito ao gênero de *Confissões*, em uma estreita e estranha comunhão que, por vezes, assemelha-se à subversão, são as lágrimas e o “fazer a verdade” que são pinçados, encenados, desordenados na própria língua de Agostinho, que ele não toca, deixando-a intacta, na medida do possível, quando a mistura com a dele. Ainda em *Mémoires d’aveugle* (1990d, p. 125):

No momento em que ocultam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio do olho. O que elas fazem jorrar fora do esquecimento onde o olhar a guarda em reserva seria nada menos que a *aletheia*, a *verdade* dos olhos que elas revelariam assim à destinação suprema: ter em vista a súplica em vez da visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza em vez do olhar. Antes mesmo de iluminar, a revelação é o momento das “lágrimas de alegria”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> No texto em francês: « Peut-être, et ce sera l’objection, n’échappe-t-on jamais au programme ».

<sup>2</sup> No texto em francês: « Au moment même où elles [as lágrimas] voilent la vue, les larmes dévoileraient le propre de l’oeil. Ce qu’elles font jaillir hors de l’oubli où le regard la garde en réserve, ce ne serait rien de moins que l’*aletheia*, la *vérité* des yeux dont elles révéleraient ainsi la destination suprême: avoir en vue l’imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l’amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard. Avant même d’illuminer, la révélation est le moment des ‘larmes de joie’ ».

A destinação das lágrimas aos olhos é um dos pontos-chave da concepção de autobiografia em Derrida. Desvinculando a história das *Confissões* de qualquer sentido de narrar uma vida, ou desvendar uma verdade, ele as atribui a um endereçamento ao outro que não é igual a si, que opõe resistências e a quem se deve opor resistências. O face a face com o outro, por ser impossível, deve encenar a própria impossibilidade; o outro já sabe, o outro decide pelo “eu”, o outro corta o discurso; o que resta àquele que se endereça é fazer o luto da sua identidade por meio de uma mediação da palavra, de uma estratégia que é, antes de tudo, *esquiva*, que resiste à definição seja do que for. Quando Derrida retira a visão como essência do olho para entregá-la às lágrimas não é uma redefinição; é uma leitura que se parece com a ordem dada a Santo Agostinho: “Tome, leia”. No “livro das lágrimas”, encontra o endereçamento, a súplica constitutiva das confissões. Após, essa leitura se transformará em texto, dando a chance ao acontecimento que é *Circonfissão*.

A destinação de *Mémoires d’aveugle* anuncia a constituição desse livro. Poderia ser o seu programa se outras considerações não demandassem o mesmo, como é o caso de quando o filósofo fala de Nietzsche em *Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Ou quando afirma, no final de *Envios*, a primeira seção de *O cartão-postal* (1980, p. 282), que (ainda?) se perguntará “o que significou, desde o meu nascimento ou aproximadamente, girar em torno”<sup>3</sup>. A alusão ao “girar em torno” logo no início de *Circonfissão*, em um endereçamento explícito aos *Envios*, diz de modo cifrado como o livro é requerido pela língua que gira em torno dele, uma língua que não é necessariamente a sua, mas a que “gira em torno” e que se tenta contornar: “... o que nos é pelo cru reivindicado, fazendo-o desse modo em minha língua, a outra, a que desde sempre corre atrás de mim, girando em círculo em torno de

---

<sup>3</sup> No texto em francês: « [je me demanderai] ce qu’a signifié, dès ma naissance ou à peu près, *tourner autour* ».

mim, circunferência que me lambe com uma chama e que tento por meu turno contornar...” (1991c, p. 7)<sup>4</sup>.

A leitura do “livro das lágrimas”, espalhada em forma de citação no livro, *dá o tom*. Para se referir a ele, é mais apropriado falar em mudança de tom do que em incursão por um novo gênero ou em esgarçamento de gênero. Como lembra Siscar (1998, p. 223-224), “o tom não é ligado à determinação de um gênero”<sup>5</sup>, e aqui se liga às cenas de endereçamento que cumprem a função não de desvelar o segredo, e sim de afirmar a impossibilidade de dizer o segredo. Ou seja, “endereçar a prece, o amor, a alegria e a tristeza” atribui à confissão uma conotação afetiva que passa pelo despreendimento da objetividade sem que isso seja o estabelecimento de uma nova categoria de gênero ou a criação de um subgênero no interior das escritas de si. Daí esse livro não se parecer com nenhum gênero e, ao mesmo tempo, lembrar de vários. Nunca nos referimos afirmando tranquilamente o seu gênero quando o nomeamos a autobiografia de Derrida.

O texto é perifrástico, paratático, citacional, em um agrupamento de vozes, tempos, lugares que parecem querer pôr de uma vez por todas e de uma só vez todas as conseqüências do “eu confesso”. Segundo Clément (2000), as lágrimas em Santo Agostinho testemunham sua desordem interior, sua fraqueza diante da mundanidade da vida que o leva ao pecado e aos erros, salvo aquelas que ele as verte por sua mãe depois da conversão. Ele se envergonha mesmo destas. Através dessa tensão, são as lágrimas que são confessadas. Ao chorar pela mãe, ele não apenas chora, mas reverte o pranto em prece; e fazer uma prece é endereçar-se a Deus em forma de súplica (a destinação dada aos olhos por Derrida advém dessa cena). Em *Circonfissão*, as lágrimas também são endereçadas em forma de pranto e de lamento, mas não apenas a um destinatário.

---

<sup>4</sup> No texto em francês: « ce qui nous est par le cru demandé, le faisant ainsi dans ma langue, l'autre, celle qui depuis toujours me court après, tournant en rond autour de moi, une circonférence qui me lèche d'une flamme et que j'essaie à mon tour de circonvier ».

<sup>5</sup> No texto em francês: « le ton n'est pas lié à la détermination d'un genre ».

Escreve-se, confessa-se, para alguém, para outro (s), tendo em vista a “súplica” antes da “iluminação”; a “revelação” dos “prantos de emoção”, que seria o mesmo que endereçar o que perturba (a prece, o amor, a alegria, a tristeza), e não a visão que se tem sobre isso. Porém, não se faz com as lágrimas o luto da verdade; o movimento seria anterior: a verdade (a destinação) do olho não é a visão; a verdade do olho é a lágrima que turva a visão, que se dirige a outra coisa que não à verdade, pois está além da verdade.

A estranha ambivalência do olhar é materializada em *Circonfissão*, que é, se não a negação do programa, a perturbação ao colocar o sentido de uma verdade, no caso o programa de Geoffrey Bennington a respeito de Jacques Derrida<sup>6</sup>, em contato com o “cru” da experiência do presente. Se a citação de *Mémoires d’aveugle* poderia ser um outro prefácio, ou o início, de *Circonfissão* é porque, suspendendo a ordem cronológica, poderíamos fazer a inversão e, ainda assim, haveria sentido. É a lei do entrançamento que não cessamos de comentar. Se podemos relacionar uma e outra obra, encontrando rastros autobiográficos por toda parte, o que resta da obra, o rastro, é autobiográfico? Seria esta a verdade? E como, se ela parece ser o que questiona a verdade? *Mémoires d’aveugle* é um escrito para o catálogo de uma exposição, em que, dentre tantas figuras, Derrida escolhe imagens de cegos e de auto-retratos para elaborar um vai-e-vem de hipóteses acerca da visão, valendo-se de algumas de suas memórias. É o livro anterior a *Circonfissão*. O texto de *Voiles* é escrito em dependência com o de Cixous, *Savoir*, feito durante uma viagem pela América Latina, de modo que essas duas circunstâncias são determinantes para o tom confessional. É um livro posterior, publicado sete anos depois. Muitas outras pequenas *confissões* poderiam se juntar a essa *tríade* confessional. Tudo isso já foi dito. E também já foi dito que chamá-los propriamente de livros, e de livros confessionais, não se faz sem problemas. É na fronteira entre o que normalmente

---

<sup>6</sup> Daqui para frente, quando estes dois autores estiverem relacionados ao livro *Circonfissão*, serão usadas as siglas G.B. para Geoffrey Bennington e J.D. para Jacques Derrida. O uso das siglas presente neste livro concorre para o sentido de assinatura posto em jogo – que corre sempre o risco de ser apagada pelo (s) outro (s) através da conversão da máquina.

entendemos por livro *teórico* que estes são inscritos. Formam, então, uma *tríade confessional*? Pode-se dizer que sim. Pode-se dizer que não. Este filósofo foi o primeiro a esquivar-se do registro autobiográfico *como tal*, embora existam, nas palavras de Jean-Luc Nancy (*in* MALLET, 1999, p. 169), a “impulsão”, a “curiosidade”, a “tentação”, a “atração”, o “instinto”, a “compulsão”, a “complacência” autobiográficas. No entanto, estas só procedem pela interrogação. Não existe uma “verdade” do texto derridiano a não ser em forma de interrogação.

E a gênese de *Circonfissão*, livro em que os comentários trazem expressões como a autobiografia *como tal*, a autobiografia *propriamente dita*, é o testemunho da resistência, da desistência à adesão do gênero *como tal*. O livro faz parte da Coleção *Les contemporains*, das Edições du Seuil, em que monografias críticas são publicadas em forma de biografias de escritores franceses e estrangeiros de renomado prestígio, com um anexo biobibliográfico e fotográfico. Quando o editor convidou Derrida para escrever sua autobiografia, ele se recusou afirmando que se sentia pouco à vontade no gênero. Em contrapartida, propôs que outro escritor o fizesse como normalmente ocorria. Para tanto, ele mesmo convidou o escritor inglês Geoffrey Bennington (G.B.). E este aceitou com a condição de que Derrida escrevesse um texto que acompanhasse o seu. G.B. conta que à época cometeu um arroubo de juventude ao afirmar que “tudo explicaria”. E “sem citar”. Continuando a longa rede de referências acerca da “máquina” que acompanha *Circonfissão*, ele afirma, em tom de pilhéria, que, à época, proferir “tudo”, em todo caso, era mais simples (os livros do filósofo, no início dos anos 1990, eram pouco mais de uma vintena). Assim, era possível colocar “tudo” no portamalas de seu carro e partir da Inglaterra para a França para passar três meses escrevendo seu “logicial”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Notas do curso *La seule invention, le seul renouvellement, en vie*, de Hélène Cixous, em seminário dedicado à gênese de *Circonfissão*, no *Collège International de Philosophie*, Paris (2007).

Detalhar a gênese não funciona apenas para satisfazer a curiosidade, pois as circunstâncias interferem diretamente na composição do livro. A forma escolhida por G.B. para “tudo” revelar foi construir uma espécie de programa interativo em forma de verbetes que teriam a função de descrever “se não a totalidade do pensamento de J.D., pelo menos o sistema geral deste pensamento”<sup>8</sup>. Pelas expressões “programa interativo”, “sistematização”, percebemos que a idéia vem da informática, à época ainda não tão comum e avançada como agora. Seguindo a composição da máquina, J.D., para escrever seu texto, também se valeu de um programa de computador que lhe avisava quando determinado número de caracteres em um período era excedido – a cada vez que o período se completava, ele passava para outro.

As implicações do uso das máquinas são várias. Tendo em vista que o discurso de J.D. se estrutura a partir de uma afluência que faz questão de afirmar que não sabe aonde vai nem como parar, ele utiliza, aqui, um método artificial de suspensão. É o próprio curso do discurso que é cortado, decidido por outro. O que é manter um discurso, sustentar uma palavra, conter e mesmo segurar a “fera” da “impulsão”, da “tentação”, da “compulsão”, quando se sabe que é o outro que pára? Como parar o que aparentemente não tem parada, o que parece não querer parar? Se atentarmos para a quantidade intimidadora dos volumes assinados Jacques Derrida, vemos de imediato que estas não são questões que tenham respostas simples; e dar-lhes uma saída, ao menos em *Circonfissão*, mediante o uso de um programa de computador, é, no mínimo, irônico, visto que é o “programa” de G.B. que, aparentemente, lhe justifica. Irônico porque, com a intenção de parar um programa, faz-se uso de outro.

No volume, o “programa” de G.B. está na parte superior do livro, ocupando dois terços, e o de J.D. na parte inferior, ocupando o outro terço que *sobra*, comportando-se como uma grande e contínua nota de rodapé a percorrer abaixo, como se um e outro

---

<sup>8</sup> No texto em francês: « sinon la totalité de la pensée de J.D., du moins le système général de cette pensée ».

texto se confirmassem e se negassem mutuamente o tempo inteiro (figura 8). Os textos apóiam-se e se confrontam como dois cegos; embora pareça que o de J.D. veja mais por ter sido feito depois de tomar conhecimento do outro. Entretanto, se isso parece dar certo *conforto*, vale lembrar que, tanto espacial como metaforicamente, é o “logicial” de G.B. que está em vantagem: ele ocupa dois terços da folha e paira acima. Sobretudo, é a monografia crítica, a palavra institucional, o *corpus*, enquanto que o texto de J.D., reduzido a um terço da página, corre paralelo na parte de baixo, subterraneamente, subalternamente; e é a confissão, a palavra que não é considerada institucionalmente; enfim, o *corpo*. A ordem simultânea dos textos oferece o teatro de um duelo. No entanto, por um estranho acasalamento, por uma contaminação inusitada, por apropriações aparentemente inapropriadas, acabam por se constituir em um belo *pas de deux*<sup>9</sup>. Um *pas de deux* obscuro e enlutado como testemunha a penúltima perífrase de *Circonfissão*:

... cadáver que transporta a si mesmo, pesado como uma coisa porém leve tão leve, corre voa tão jovem e leve fútil sutil ágil entregando ao mundo o discurso mesmo desse simulacro imponderável intragável, a teoria do vírus parasita, do dentro/fora, do *pharmakos* impecável, aterrorizando os outros pela instabilidade que ele carrega por toda parte, um livro aberto no outro, uma cicatriz no fundo da outra, como se cavasse ele o poço de uma escara na carne, ... (1991c, p. 283)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Pas de deux* aqui deve ser pensado em várias acepções, e não apenas na mais conhecida advinda do balé, embora esta sirva perfeitamente ao propósito. Neste, *pas de deux* é quase sempre o momento “ao mesmo tempo dramático e lírico” em que dois bailarinos desenrolam o “jogo de amor e de morte” da dramaturgia, atingindo seu ponto culminante e se encaminhando em direção ao desenlace. Na matemática, é a solução de « deux corps qui ne font pas que se surajouter, mais décuplent leurs possibilités, linéaires, dynamiques, abstraites et techniques ». Também a definição poética traz muito do que seja *Derriabase* e *Circonfissão*: «Un "Pas de deux", c'est la recherche de l'unité à travers la dualité, puissance qui nous pousse avec cette force somptueuse et inassouvie à devenir l'autre, son corps, sa chair, son âme qui veut retrouver l'Adam primitif, homme et femme, parfait androgyne avant qu'un Dieu, aux intentions encore inexplicées, ne s'avise de lui soutirer une partie de sa chair pour créer la dualité ». In: [http://bejart.ch/fr/argus/pas\\_deux.php](http://bejart.ch/fr/argus/pas_deux.php). página consultada em 6/11/2007.

<sup>10</sup> No texto em francês: « cadavre qui se porte lui même, lourd comme une chose mais léger si léger, il court il vole si jeune et léger futile subtil agile délivrant au monde le discours même de ce simulacre imprenable immangeable, la théorie du virus parasite, du dedans/dehors, du *pharmakos* impeccable, terrorisant les autres par l'instabilité qu'il porte partout, un livre ouvert dans l'autre, une cicatrice au fond de l'autre, comme s'il creusait le puits d'une scara dans la chair, ... ».

Figura 8

Página de *Circonfession*: “girar em torno” à margem.

“e circonfissão se quero dizer e fazer alguma coisa de uma confissão sem verdade que gira em torno de si mesma”.

tants doivent justement porter en eux un pouvoir de répétition ou de mémoire qui les divise en constituant leur finitude ou leur mort. Sans quoi il n'y aurait pas de temps du tout. Pour véritablement subtiles et insaisissables que puissent être les composantes de ces instants, tel le ton (TA, *passim*), leur identité même en tant que saisissables-comme-insaisissables n'est rendue possible que par la répétition même qu'ils sont censés interdire. Derrida montre à propos d'Artaud les apories de toute tentative de réduction absolue du texte, ou même du langage articulé, dans une quête du non-répétable absolu (ED, 361 *sq.*): ce qui, soit dit en passant pour ceux qui voient en Derrida un trouble-fête nihiliste, ne diminue en rien la dignité ni le pathétique d'une telle quête. Il ne s'agit nullement de désapprouver, voire de détruire ce genre de désir, qu'on ne peut que partager (CP, 209), car c'est le désir même, mais de montrer en quoi ce désir n'est possible que dans la mesure de l'impossibilité radicale de son accomplissement (GR, 206). Tout comme la signature n'est constituée que comme promesse de contresignature, le moment présent de la voix, ou de quelque expérience que ce soit, n'existe que comme fonction d'une « promesse » de mémoire, donc de répétition.

*dans l'autre, et boit son propre sang, pour se rendre encore plus propre, c'est-à-dire circoncis, il se dit alors je t'aime et dans l'ivresse se met à pleurer sa solitude, mon amour aura eu raison de moi* » (31-12-76), selon ce qu'il faut bien déclarer, comme à la douane, mon homosexualité impossible, celle que j'associerai toujours au nom de Claude, les cousins-cousines de mon enfance, ils débordent mon corpus, la syllabe CL, dans *Glas* et ailleurs, avouant un plaisir volé, ces raisins par exemple sur le vignoble du propriétaire arabe, de ces rares bourgeois algériens d'El-Biar, qui nous menaça, Claude et moi, nous avions huit ou neuf ans, de nous remettre à la police après que son gardien nous eut pris la main sur la grappe, et ce fut l'éclat de rire nerveux quand il nous laissa partir en courant, depuis je suis les

J.D. é, por uma difícil via, leitor de si mesmo. Isto é, sua autobiografia tem como circunstância ser a leitura do seu *corpus*; e ele a carrega como um cadáver, já no modo de putrefação ou mesmo fantasmático. Porém, um fantasma em uma estranha posição, o de poder dar o testemunho da própria morte. Como o rei da Dinamarca, em *Hamlet*, ele volta para aterrorizar com seu *segredo* (é este mesmo o contrato – um outro texto do qual G.B. não poderia se defender). Seu texto à margem não é uma discussão sobre o estar à margem do gênero autobiográfico, como seria fácil supor, e sim uma discussão sobre o que, sendo a obra, está tanto “antes da obra” como “além da obra” e “fora da lei da obra” (cf. DERRIDA, 2003c). Isto é, no arquivamento de uma obra, de um *corpus*, deve-se considerar o que ela comporta de segredo, comporta-se como segredo, que é o modo irreduzível da singularidade que não se deixa dominar pela generalidade do gênero, embora esteja submetida à reprodutibilidade técnica. G.B. arquiva o *corpus* (o dentro da obra), mas não prevê que o corpo (o além da obra, o fora da obra) retorna – pode retornar – como um fantasma. Em outras palavras, existe na constituição da obra uma “unicidade original” que faz com que o dentro e o fora coexistam ambos na obra.

Essa configuração fantasmática se encontra no contrato, ao serem explicados o formato e os procedimentos já na primeira página – cuja existência acaba por lembrar que todo livro é regido por uma relação contratual. Assim, se o livro parece anunciado bem antes, como se já existisse um plano, um programa e mesmo uma data para a publicação, as circunstâncias da sua gênese como que invalidam a *anúnciação*. A relação triádica das *confissões*, no que isso pressupõe unidade a exemplo de relatos autobiográficos publicados em vários volumes, é de todo descartada; seria preciso pensar em uma concepção de tríade que comportasse as diferenças de cada um dos livros (*Mémoires d'aveugle*, *Voiles*, *Circonfissão*), pois, embora tenham pontos que permitem uma espécie de identificação, são absolutamente distintos. Derrida não escreve *Confissões*, no plural, e sim *Circonfissão*, no singular; e a singularização diz

muito da estrutura do acontecimento que a veia paratática põe em movimento até quase à convulsão.

Se *Circonfissão* parece ser o livro mais autobiográfico e, em um duplo movimento, o que mais radicalmente questiona o gênero, deve-se ao seu conteúdo confessional impresso desde o título. No entanto, este já imprime uma cisão ao unir em uma mesma palavra a circuncisão e a confissão; uma pertencente à tradição judaica, a outra, à tradição cristã, comportando uma espécie de gesto herético. A heresia é comumente associada a essa junção de tradições feita por Derrida. A escritora Régine Robin (*in* MICHAUD e LEROUX (org.), 2002), em texto sobre a autobiografia e a judeidade em Derrida, dá a um de seus subtítulos o nome de “Isto não é uma autobiografia: o texto herético”<sup>11</sup>, sugerindo que, a partir do gesto herético de *Circonfissão*, pensa o conjunto dos elementos autobiográficos do autor. Todos conhecemos o quadro de Magritte – *Ceci n’est pas une pipe* –, de onde a autora retira as implicações para o autobiográfico em Derrida que, segundo ela, recorre a uma série de descentramentos que constituem textos paradoxais a exemplo do quadro de Magritte.

O próprio Derrida (2007, p. 71), em comentário a *Circonfissão*, afirma: “A confissão, ou a circonfissão, que não é uma confissão cristã, esta coisa estranha que eu nomeio ‘circonfissão’, este híbrido de judaísmo, já um judaísmo de uma estranha espécie, e de cristianismo, é uma monstruosidade”<sup>12</sup>. Essa “coisa estranha”, herética, monstruosa (assim como o é a palavra heterotanobiografia) estabelece a insubmissão ao gênero não apenas nesse aspecto, mas também no uso, também enunciado no título, das *Confissões* de Santo Agostinho, presentes no texto por meio de citações em latim. Vimos que o movimento realizado em *Voiles* por meio da interferência da cultura judaica parece transtornar o conceito de verdade estabelecido pelo jogo metafórico do

<sup>11</sup> No texto em francês: « Ceci n’est pas une autobiographie: le texte hérétique ».

<sup>12</sup> No texto em francês: « La confession, ou la circonfession, qui n’est pas une confession chrétienne, cette chose étrange que je nomme ‘circonfession’, cet hybride de judaïsme, déjà un judaïsme d’une étrange sorte, et de christianisme, est une monstruosité ».

“desvelar”, relacionado ao sentido cristão. A perturbação do conceito de verdade é de outra ordem em *Mémoires d’aveugle*. Em um deslocamento paradoxal, as lágrimas, sobretudo as de Santo Agostinho, retiram a primazia da verdade advinda da visão, do olho. Isto é, em um e outro livro se mesclam os discursos judaico e cristão, expondo a dupla visada, as múltiplas heranças de Derrida. Não se trata da valorização de um discurso em relação a outro que se comportaria do mesmo modo em todos os livros. Dizer o contrário seria ignorar a relação conflituosa que o autor mantém com a tradição judaica. Em *Circonfissão*, as duas tradições são postas no mesmo espaço e ambas rasuram as leis do gênero; ambas fazem a assinatura derridiana.

Além dessa junção que diz algo da narrativa autobiográfica, o contrato de leitura assinado por G.B. e J.D. (sim! Trata-se de um contrato de leitura, mas totalmente inverso ao proposto por Philippe Lejeune) não firmava que este deveria contradizer o primeiro, e sim surpreendê-lo. Pego de surpresa, G.B. não poderia se defender; isto é, não poderia fazer uma contra-resposta. Entretanto não esqueçamos da injunção “tudo” a que estava submetido J.D.. O que dizer depois que tudo já foi sistematizado em um programa? A que tipo de violência estava exposto, sobretudo porque sabemos que o seu trabalho impõe uma severa rasura na idéia de sistematização? Os livros, embora sigam uma “fidelidade” aos pressupostos, geralmente surgem a partir de uma demanda, de uma necessidade, institucional. É revelador que, em uma obra composta de cerca de 80 livros, poucos tenham sido escritos exclusivamente para o suporte livro, sendo antes prefácios, conferências, entrevistas etc..

Desse modo, a proposta de G.B., para configurar-se, é feita a partir de uma série de indicativos que demonstra ao mesmo tempo a possibilidade e a impossibilidade de fazê-lo. Esses cuidados estão colocados na página de rosto, onde se encontra o *contrato*, em cuja redação estranhamente não se pode identificar de imediato o redator, deixando-nos pressupor que tanto pode ter sido o editor quanto um dos dois autores, ou os dois.

Neste, afirma-se: “Como o que está em jogo no trabalho de J.D. é mostrar em que um sistema desses deve permanecer essencialmente aberto, este empreendimento estava de antemão votado ao fracasso”<sup>13</sup>. A colocação dos verbos revela um contrato redigido *a posteriori*, o que nega frontalmente as leis do contrato, dando-lhe a força tão-somente da palavra amigável, da palavra empenhada. A palavra empenhada dos amigos, entretanto, não esconde as dificuldades de sistematizar um trabalho que, em si, nega a sistematização. De fato, qualquer sistematização é problemática. Dada a necessidade de explicar o sistema de pensamento de um autor, a *monografia crítica* cede facilmente ao esboço, ao resumo. Tal como estabelecido nesse tipo de livro, cujo pressuposto é o de que o leitor é aquele que, embora se interesse pela obra, não tem ainda um conhecimento solidificado, a monografia crítica deve funcionar como uma *apresentação*. Portanto, a dificuldade de sistematização não se refere tão-somente ao texto de Derrida. Entretanto, a dificuldade parece dobrar, nesse caso, devido à injunção advinda de que um sistema “deve permanecer essencialmente aberto”. Qualquer tentativa de sistematização é já uma violência. Os próprios verbetes de G.B., no conteúdo, se opõem à idéia de delimitação, pondo à prova o seu programa. Como se sistematiza o que é colocado, muitas vezes, justamente contra a sistematização, que existe única e exclusivamente para se sobrepor a qualquer forma de programa? Todas as vezes que Derrida teve que responder acerca das dificuldades de leitura dos seus textos, ele não cessou de defender a dificuldade, mostrando como esta era imprescindível para as questões tratadas por ele. Como afirma G.B. acerca da dificuldade de sua proposta, tratava-se, pois, de “uma dificuldade por assim dizer estrutural que nada tem a ver com a competência deste ou daquele leitor de Derrida (eu, no caso)” (1991c, p. 12)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> No texto em francês: « Comme l’enjeu du travail de J.D. est de montrer en quoi un tel système doit rester essentiellement ouvert, cette entreprise était d’avance vouée à l’échec ».

<sup>14</sup> No texto em francês: « ... d’une difficulté pour ainsi dire structurale, qui n’a rien à voir avec la compétence de tel ou tel lecteur de Derrida (moi en l’occurrence) ».

G.B. *possibilitou* a sistematização de modo admirável; se não o tivesse feito da maneira como o fez é provável que não houvesse a contra-resposta do modo como foi formalizada. O certo é que, ao fazer o “sistema”, ele não cedeu aos imperativos do gênero. Cada um dos vocábulos tratados (signo, escrita, nome próprio, tradução, assinatura, literatura etc.) reafirma o caráter aberto do *Derridabase*. Por outro lado, este aponta inelutavelmente uma dupla posição de Derrida: embora os indecíveis surjam como contra-modelo ao conceito, suas estruturas guardam restos de conceitos; ou são feitos da matéria que os conceitos deixam de fora, de modo que possibilitam espécies de glossários (vale lembrar que um dos primeiros trabalhos brasileiros acerca do trabalho deste autor foi o Glossário organizado por Silviano Santiago). Não é à toa que, visto de fora, Derrida parece ser o escritor contemporâneo que, nas últimas décadas, mais introduziu vocábulos – conceitos? – antes totalmente desconhecidos ou muito pouco comentados na área de ciências humanas, a exemplo de desconstrução, *différance*, etc..

Sendo assim, ambos cumpriram o contrato: G.B. de dizer “tudo”, J.D. de mostrar como “tudo” caracteriza-se pelo resto que ele mesmo engendra. Se até hoje o programa de G.B. é reconhecidamente um dos mais bem realizados trabalhos acerca deste autor, deve-se à sua capacidade de nele percebermos as linhas indissociáveis dos textos de J.D.; por outro lado, *Circonfissão* prova que as linhas pressupõem uma assinatura, o nome próprio, que engendra o acontecimento do texto. Derrida assim comenta (2007, p. 47):

Evidentemente, o que escrevi em “Circonfissão” foi uma tentativa de escrever algo que o texto, ou o sistema, ou a interpretação sistematizada de Geoff não poderia predizer de maneira precisa, nem poderia prever nem explicar. Eu não tinha certeza de conseguir. Eu não tenho certeza de ter conseguido. Mas esta era a estratégia. Ora, para fazê-lo, eu contei com o fato de que eu produzia um texto em minha língua que, como acontecimento, não tanto como conteúdo ou como sentido,

como acontecimento singular não poderia fazer parte do texto de Geoff nem ser integrado a ele<sup>15</sup>.

O acontecimento, no que diz respeito à escrita, pressupõe uma ligação com a singularidade, porém uma singularidade sempre em relação com a alteridade que a marca indelevelmente, passando pela relação com a língua, pela forma como se colocam o conteúdo e os seus sentidos. Por essa razão, tanto um quanto outro trabalho, por vias distintas, mostram as diferenças de cada texto. Embora possamos dizer que um ou outro livro de Derrida parece resumir em síntese todo o seu pensamento, tal afirmativa já vem acompanhada da sua interrogação, pois cada um é singularmente posto em contato com outros. Se o acontecimento se produz não a partir do conteúdo, e sim do modo como este é disposto, do tom, o porvir, tanto quanto o que já foi feito, continua assegurado.

Ainda sobre a dupla posição derridiana de reafirmar de maneira outra e de dar prosseguimento sem *de fato* dar aos *conteúdos*, Siscar (1998, p. 304), a respeito da proximidade e das diferenças de *O cartão-postal* e *Circonfissão*, comenta:

Se os dois livros parecem se aproximar através do corte de uma identidade geral, se o *outro* parece estar vindo a cada vez lançar ou relançar a máquina, há, no entanto, um efeito de adiamento que *corta* a identidade em sua alteridade futura, que convida a pensar a continuidade além de um nó de sentido, além da unidade de um livro. O livro total que se queria compor com estes textos continua ele mesmo sempre inacabado ou em preparação<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> No texto em francês: « Bien entendu, ce que j'ai écrit dans 'Circonfession' était que j'essayais d'écrire quelque chose que le texte, ou le système, ou l'interprétation systématisée de Geoff ne pourrait prédire précisément, ne pourrait prévoir ni expliquer. Je n'étais pas sûr d'y réussir. Je ne suis pas sûr d'y avoir réussi. Mais telle était la stratégie. Or, pour ce faire, je comptais sur le fait que je produisais un texte dans ma langue à moi qui, en tant qu'événement, non pas en tant que contenu ou que sens, en tant qu'événement singulier ne pourrait faire partie du texte de Geoff ni lui être intégré ».

<sup>16</sup> No texto em francês: « Si les deux livres semblent se rapprocher selon la coupure d'une identité générale, si l'*autre* paraît être venu à chaque fois lancer ou relancer la machine, il y a toutefois un effet d'ajournement qui *coud* l'identité à son altérité future, qui invite à penser la continuité au-delà d'un noyau de sens, au-delà de l'unité d'un livre. Le livre total que l'on voudrait composer avec ces textes resterait lui-même toujours inachevé ou en préparation ».

É a “costura” na alteridade que faz com que os conteúdos – vocábulos, indecidíveis – se movimentem, mas não se cristalizem, não cheguem a ser conceitos, na tentativa de escapar à generalidade, à exemplaridade. Uma das formas de dar ao texto a estrutura do acontecimento é por meio das alusões autobiográficas, que demarcam bem o presente, a data, o contexto, escapando, portanto, da previsibilidade. É o que Siscar afirma em outras palavras. *O cartão-postal* também é marcado por traços autobiográficos e, no entanto, é bastante diverso de *Circonfissão*.

O que está em jogo no imperativo da imprevisibilidade é o porvir. J.D. comporta-se como se G.B. tivesse retirado dele a possibilidade de futuro. Sem nenhuma passagem para além, uma vez que tudo já havia sido dito, J.D. se cristalizaria na idade de 59 anos. Para explicitar a *cristalização*, ele compõe seu texto com 59 perífrases, também denominadas de períodos, que correspondem à sua idade à época. Para ele, G.B. não havia esmiuçado o seu corpo como se fazem nas biografias tradicionais, mas o havia feito com seu *corpus*. Sem citar nenhum assunto referente a sua vida, subentende-se que quem fez a verdadeira biografia de Derrida foi Bennington. Ao filósofo, coube contrapor-se mostrando que o acontecimento é o que suspende a generalidade ao introduzir toda uma outra cena inesperada. E o acontecimento apenas aparentemente deve-se à inserção da vida de Derrida, mas deve-se, sobretudo, ao tratamento dado à língua, disposta de tal modo que passa a existir daquele modo tão-somente na língua francesa e em nenhuma outra, criando enormes dificuldades para a tradução. E realiza-se daquela maneira tão-somente neste livro. A violência ocorre de ambos os lados, se imaginarmos que o autor de *Derridabase* é um inglês que escreveu em língua francesa, ou seja, na língua que não lhe pertencia, e recebe a *resposta* em uma língua francesa marcada pelo idiomático, estrangeira a ela mesma, entranhando-se por outras línguas, como o latim de Santo Agostinho. Bennington também fez a tradução do francês para o inglês e, ao comentá-la, estranhamente, dá razão a Derrida, sugerindo que fez com a

competência de quem conhece o texto derridiano, mas o fez sem de fato ter entendido a contra-resposta ofertada. Por sua vez, Derrida, comentando a tradução de Bennington, retira em parte a razão deste, mostrando como algumas expressões são *intraduzíveis* devido ao movimento realizado a partir das expressões próprias da língua francesa<sup>17</sup>:

Ainda aqui ele realizou uma tradução impecável, uma tradução maravilhosa. Mas hoje, eu lancei de novo uma olhadela para o livro e pensei: “Bem, há coisas que ele não pôde traduzir”, como, logo no início, a palavra “cru”. Ele realizou um trabalho muito bom traduzindo “cru” por *crude*. Não me lembro, não quero impor uma leitura cerrada. Porém “cru”, em francês, quer dizer ao mesmo tempo *crude* (cru) et *raw* (grosseiro); às vezes, é traduzido por *vintage* (um cru), mas também por *believed*, do verbo *croire*. Essas pronúncias de uma única e mesma palavra, de uma palavra de três letras, “cru”, permanecem intraduzíveis. É o tipo de coisa, como acontecimento na língua – não um acontecimento da minha vida –, um acontecimento na língua, que não é traduzível (2007, p. 47-48)<sup>18 19</sup>.

Retomemos um pouco. Dizíamos que este livro parece ter sido anunciado por outros, sendo que os ecos, os diálogos, chegam a ser referenciais, uns fazendo alusões aos outros. O “girar em torno” de *O cartão-postal* e as lágrimas de *Mémoires d’aveugle* parecem ser a matéria-prima de *Circonfissão*. Por outro lado, dizíamos que este é um acontecimento destinado a surpreender o texto que paira acima dele – *Derridabase*.

<sup>17</sup> Algumas destas dificuldades podem ser verificadas na tradução brasileira, embora os sentidos do francês com o português, neste caso, permitam bem mais o uso da mesma palavra (cru) do que na tradução para o inglês. Em uma das ocorrências, a palavra *cru* é estranhamente suprimida na tradução brasileira (et le mot cru laisse affluer en lui par le canal de l’oreille = e a palavra deixa afluir em si, pelo canal do ouvido). A segunda ocorrência de *crue* também não é possível traduzir pela palavra *crua*: La surabondance d’une crue après le passage de laquelle une digue...(a superabundância de uma enchente cuja passagem torna um dique).

<sup>18</sup> No texto em francês: « Là encore, il a réalisé une traduction impeccable, une merveilleuse traduction. Mais aujourd’hui j’y ai jeté à nouveau un coup d’oeil et je me suis dit : ‘Eh bien, il y a des choses qu’il ne pouvait pas traduire’, comme, tout au début, le mot ‘cru’. Il a fait du très bon travail en traduisant ‘cru’ para *crude*. Je ne me souviens pas, je ne veux pas imposer une lecture serrée. Mais ‘cru’, en français, veut dire en même temps *crude* (cru) et *raw* (grosier); il est parfois traduit par *vintage* (un cru), mais aussi par *believed*, du verbe *croire*. Ces prononciations d’un seul et même mot, d’un mot de trois lettres, ‘cru’, demeurent intraduisibles. C’est le genre de chose, en tant qu’événement dans la langue – non pas un événement de ma vie –, un événement dans la langue, qui n’est pas traduisible».

<sup>19</sup> No comentário de Derrida, ele se engana na tradução: em francês, *crude* é “grosier”, enquanto *raw* é “cru”; exatamente o contrário do que diz.

Sendo o acontecimento marcado essencialmente pela língua, como parece afirmar Derrida, como comparece a autobiografia? Desarmado diante da “verdade” de G.B., J.D. lhe “endereça uma prece” e também o “amor”, a “alegria”, a “tristeza” do seu “presente”. Oferece não outra visão, não outra verdade, mas aquilo que, na sistematização de uma obra, não pode ser previsto: o tempo presente e por meio de uma língua cercada por outras. Na penúltima perífrase do livro, Derrida joga com os sentidos da palavra presente que, assim como em português, pode ser tanto o tempo verbal como ter o sentido de dádiva, dom: “isso só acontece a mim, e vocês terão tudo desta circunfissão, a triagem desses acontecimentos singulares próprios a desmontar o teológico de G., mas para a ele oferecê-lo, pois este é presente só para ele,...” (1991c, p. 282)<sup>20</sup>. O presente, assim, é, para *Derridabase*, o *pharmakos*, a “contaminação”, a “escara na carne”.

### **“Uma língua toda crua”**

Dentro das condições contratuais, o “presente” elabora-se a partir de uma torção na língua, impondo uma estranheza na escrita talvez só comparável a *Glas*. Se nos fosse obrigado a fazer uma relação, talvez pudéssemos fazê-la a partir da linguagem poética do escritor francês Michel Leiris, que imprime torção semelhante no gênero autobiográfico, formalizando a relação do eu em poemas e textos que trabalham tanto o conteúdo quanto a forma do “eu”, ou talvez nos poemas de Francis Ponge, de quem Derrida tanto tratou. A multiplicação das vírgulas, obrigando a qualquer um que queira se servir do texto de modo citacional, como aqui fazemos, a ter que pensar a questão da citação, é apenas o aspecto mais visível da *mise en abîme* de *Circonfissão*. É a própria

---

<sup>20</sup> No texto em francês: « ça n’arrive qu’à moi, et vous avez tout de cette circonfession, le criblage des événements singuliers propres à démonter le théologique de G., mais pour le lui offrir, car ceci est un présent pour lui seul, ... ».

língua que é circuncisa, cortada, posta à prova, por uma cena de despeito que, no entanto, guarda sempre uma relação respeitosa. Como ele afirma em outro lugar, assim o faz por amor a ela, para fazer aparecer o que pode desaparecer por falta de uso; para fazer aparecer o que a faz se desapropriar de si e desapropriar o outro.

É uma radicalização que parece cortar qualquer inserção no gênero autobiográfico. E, no entanto, a exposição do íntimo conjuga os dois sentidos de presente. O texto é composto por vozes e por línguas diferentes. As 59 perífrases, ou períodos, são escritas no intervalo de um pouco mais de um ano. Na passagem desse ano, que Derrida classifica de “espera sem espera”, a sua mãe está “morrente”, em um longo período de doença terminal. Ele faz o luto da sua circuncisão, da mãe que está “morrente” no momento em que escreve, mas também o luto do próprio *corpus* que, tendo outro mostrado que pode ser circunscrito, coube a ele provar que a circunscrição pode ser circuncisa, cortada, alterada; e de tal modo que a força de prova fosse válida apenas para essa circunstância. O texto retoma várias vezes o luto antecipado, porém tratando-o não como exposição da vida íntima, mas como colocação do corpo, da carne. A colocação remete-se à cena da circuncisão, justificando-se através dela, fazendo com que esta seja uma das grandes questões da narrativa. Derrida chega a afirmar que o questionamento histórico operacionalizado neste texto não é à história da confissão, e sim à da circuncisão e sua relação com a excisão (2007, p. 70). A complexidade do dispositivo textual, porém, confirma tanto uma quanto outra cisão, excisão.

A circuncisão é tanto a história do filho circunciso de judeus que, no entanto, não circuncidou os filhos como também é além da história, no sentido de que é o próprio dispositivo formal do texto, cujo andamento é interrompido o tempo todo pelo corte, pelo retalhamento das frases. As vírgulas multiplicam-se de modo ostensivo, as frases são paradas no meio, a posição da voz é continuamente mudada. Da mesma forma que há um questionamento da circuncisão na carne, há o da narrativa. Na cisão,

têm papel determinante as citações em latim de Santo Agostinho e os extratos dos cadernos de anotações escritos a partir de 1976 por Derrida com o objetivo de escrever um livro sobre a circuncisão intitulado *Livro de Elias*. Tendo sofrido a “violência” da não-citação, ele expõe a violência da citação pela *citação*, cujos desdobramentos são vistos em outros textos, como em *Fichus, Discours de Francfort*, em que discute um texto de Adorno que cita Benjamin. As palavras de Santo Agostinho são colocadas no meio do texto não como forma de exemplificação ou explicitação. Elas compõem também a própria cena do texto; isto é, a história de Santo Agostinho, como a história das lágrimas, não apenas ilustra a de Derrida, mas a justifica como uma outra história das lágrimas, toda uma outra que advém da dupla destinação que prevalece no texto – à mãe que não mais lhe reconhece (e a que é responsabilizada pelo corte da circuncisão) e ao matricial de G.B.. Derrida evoca a coincidência que faz com que os dois seres a quem se destina possuam as mesmas iniciais – *Geo* de *Georgette*, o nome da mãe, e de *Geoffrey*, o nome do autor. As relações formam um verdadeiro imbricamento a tal ponto que se pode ainda afirmar que a presença das citações de Santo Agostinho é também um modo de comparar o ato de G.B. à onipresença de Deus que tudo sabe. J.D. parece dizer que se encontra na mesma posição de destinação em que se encontrava Santo Agostinho, quando se dirigia a Deus que, no entanto, tudo sabia. Como vimos, segundo ele, essa posição é ocupada por todos aqueles que proferem “eu confesso”. A perífrase 3 gira em torno disso, dando-nos a medida do entrançamento:

Se eu me permito amar pela veia desta palavra, não é pelo acaso nem pela mina que basta explorar ali cunhando a escritura à máquina, nem pelo sangue, mas por isso que ao longo dessa palavra de veia permite ou faz com que venha a chance de tais acontecimentos, sobre os quais nenhum programa, nenhuma máquina lógica ou textual irá jamais se fechar, na verdade desde sempre só operou por força de não prevalecer sobre o cru do que chega, nem mesmo sobre o teologial elaborado por Geoff, que permanece pertinho de Deus, pois tudo sabe da “lógica” do

que consegui há pouco e também do que conseguirei no porvir pensar ou escrever, sobre qualquer assunto que seja, de modo que pode com todo o direito eximir-se de citar as frases singulares que a mim tenham advindo, e cuja “lógica” ou “alógica” bastaria para dar conta, dedução transcendental de mim, para que eu nada mais tenha a dizer que ainda o surpreenda e faça advir alguma coisa àquele que vocês seriam tentados a comparar ao Deus de Agostinho quando este pergunta se há sentido em confidenciar-lhe alguma coisa quando tudo sabe de antemão, ... (1991c, p. 18-19)<sup>21</sup>.

Os dois sentidos do termo “presente” explicitam a relação de identidade e de conflito entre um e outro texto. O que faz com que J.D. expresse a “inveja”, o despeito, é o fato de G.B. ter formado o “logicial” sem citá-lo, como se, ao mostrar tudo, o fizesse de maneira impiedosa, sem nem mesmo usar suas palavras. Como se pode formar um logicial quando se desapropria o próprio corpo da palavra? É o lamento direcionado ao “alto” do texto. Por outro lado, a citação não é uma forma de desapropriação? Derrida (2007, p. 67) o confirma: “Citar não é uma operação inocente, é, de fato, violenta, uma apropriação violenta”<sup>22</sup>. E o que dizer da autocitação? Este, além de citar Santo Agostinho e direcionar-se vez ou outra ao texto de G.B., cita a si mesmo através dos cadernos do *Livro de Elias* e quando, às vezes, refere-se aos seus outros livros. Cada uma das *vozes* se apresenta por um modo tipográfico diferente: em francês e em itálico, para os cadernos citados; em latim (no final da perífrase vem a tradução) e itálico para as citações de Santo Agostinho; apenas aspas quando cita seus textos já publicados e

---

<sup>21</sup> No texto em francês: « Si je me laisse aimer par la veine de ce mot, ce n'est pas pour l'aléa ou la mine qu'il suffit d'exploiter en y taillant de l'écriture à la machine, ni pour le sang, mais pour ce qui tout au long de ce mot de veine laisse ou fait venir la chance de tels événements sur lesquels nul programme, aucune machine logique ou textuelle jamais ne se fermera, depuis toujours en vérité, a opéré qu'à force de ne pas prévaloir sur le cru de ce qui arrive, pas même le théologiciel élaboré par Geoff qui reste tout près de Dieu, car il sait tout sur la 'logique' de ce que j'ai pu naguère mais aussi de ce que je peux à l'avenir penser ou écrire, sur quelque sujet que ce soit, si bien qu'il peut à bon droit se passer de citer telles phrases singulières qui me soient arrivées et dont ladite 'logique' ou 'alogique' suffirait à rendre compte, déduction transcendante de moi, afin que je n'aie plus rien à dire qui le surprenne encore et fasse advenir quelque chose à celui que vous seriez tenté de comparer au Dieu d'Augustin lorsque celui-ci demande s'il y a du sens à lui avouer quelque chose alors qu'il sait tout d'avance, ... ».

<sup>22</sup> No texto em francês: « Citer n'est pas une opération innocente, c'est réellement violent, une appropriation violente ».

para as palavras em que se dirige à mãe; e, por fim, caracteres simples para o texto que configura todo o entrançado.

Com a autocitação Derrida também demonstra como a trama da circuncisão já tinha sido anunciada, embora de modo menos aparente. Essa trama é retratada por circunavegações. A “circunferência”, o “girar em torno”, são enunciados desde o primeiro período. O uso de perífrases é tanto comandado pelo programa (que corta as frases no meio se ultrapassado o limite do espaço) como está relacionado à composição das *Confissões*, de Santo Agostinho. Embora esteja menos aparente, há uma identificação com a escrita de Santo Agostinho. Derrida elevou em muitos graus o “girar em torno” das *Confissões*. Ao inseri-las, os seus aspectos formais são levados em conta, o que é também uma das formas de explicitar que não se faz um comentário propriamente dito. Vessey, a partir de um artigo de Henri-Irinée Marrou, especialista francês de Santo Agostinho, propõe que é a sua vez de afirmar que Derrida compõe mal, e isso se deve a Santo Agostinho. Marrou, em um dos seus primeiros escritos, afirma que esse pensador compunha “mal”, pois não seguia os “modelos ciceronianos clássicos” e, após, retrata-se afirmando que por ser um “jovem bárbaro” não percebia o “modo particular” de Agostinho, que, sem seguir os modelos, compunha de forma perfeitamente correta. Vessey como que ignora a retratação, procurando entender o que liga a escrita desse pensador à de Derrida:

Um dos traços estilísticos distintivos das *Confissões* é precisamente que elas se sucedem em uma série quase ininterrupta de perífrases, que, no decorrer, recuperam pedaços de textos vindos de toda espécie de lugares (sobretudo, evidentemente, de fragmentos das Escrituras), habitualmente não para citar, mas simplesmente consumir, assimilar, embora, nesta ocasião, também para citar (*in* CAPUTO e SCANLON (org.), 2007, p. 65-66)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> No texto em francês: « Un des traits stylistiques distinctifs des *Confessions* est précisément qu’elles se poursuivent en une série quasiment ininterrompue de périphrases, qui, dans leur course, rattrapent des

O autor sugere que o “estranho estilo de Santo Agostinho” pode ter influenciado os cortes e o modo citacional do texto derridiano. Nas *Confissões*, o livro primeiro inicia-se com uma citação; e estas se multiplicam ao longo dos outros livros. O modo de lidar com as citações, através do modo interrogativo, em que cita a quem se dirige, a quem expõe suas dúvidas, demonstrando o quanto o homem é infinitamente menor, *legaliza*, de certo modo, a forma do “eu confesso”, que prediz desde logo o “eu sou culpado”. A linguagem própria do atormentado pela culpa não é linear, e daí talvez esteja a origem das perífrases destinadas ao outro. Derrida potencializa esse procedimento valendo-se de épocas, vozes e línguas diferentes, fazendo da própria perífrase um dos seus temas, comentando-a, dissecando-a, tal qual faz com seu corpo e com o da mãe. O corpo deixa de ser figurativo (assim como os caracteres que precisam se render à multiplicidade de tempos, vozes e línguas) e passa a ser carne cortada, circuncisa, em decomposição. Devido a essa relação intrincada, quando ele se destina tanto a Geoffrey quanto a Georgette, há um terceiro, digamos um testemunho, na destinação, e este é Santo Agostinho. Clément (2000, p. 99) demonstra como isso se dá:

O texto que *Circonfissão* cita como seu outro, seu texto de apoio, é o de Santo Agostinho, são as *Confissões*. Das 59 “seções”, 52 o citam, às vezes brevemente, às vezes longamente. Mais o título. O livro avança assim entre dois textos. Um, *Derridabase*, de um amigo vivo, que pretende dizer a verdade, e que ele quase não cita. Outro, as *Confissões*, de um compatriota, morto, crente, convertido<sup>24</sup>.

---

bouts de textes venant de toutes sortes d'endroits (surtout, bien entendu, des morceaux des Écritures), habituellement non pas pour citer, mais simplement consommer, assimiler, bien qu'à l'occasion aussi pour citer ».

<sup>24</sup> No texto em francês: « Le texte que cite *Circonfession* comme son autre, son texte d'appui, c'est celui d'Augustin, c'est les *Confessions*. Sur 59 'sections', 52 le citent, parfois brièvement, parfois longuement. Plus le titre. Le livre avance ainsi entre deux textes. L'un, *Derridabase*, d'un ami vivant, qui prétend dire la vérité, et qu'il ne cite quasiment pas. L'autre, les *Confessions*, d'un compatriote, mort, croyant, converti ».

É por essa via que *Circonfissão* não se comporta no gênero autobiográfico do mesmo modo que as *Confissões*. Ou seja, o direcionamento não é a Deus, embora G.B. faça as vezes de um saber absoluto (sA), mas a três instâncias: às *Confissões* de Santo Agostinho, ao teologial de G.B. e à sua história na figura da mãe. Não se trata de um ato religioso, mas de um “exercício técnico” em que, entre outras coisas, interroga-se o gênero autobiográfico e sua relação com a verdade da existência.

Entre os dois textos, um que “diz a verdade” e o outro que “faz a verdade”, Derrida realiza um movimento singular que em larga medida trata de tirar a noção de verdade do registro autobiográfico e levá-lo à idéia de acontecimento. O seu interesse pelo escrito autobiográfico, em boa parte das situações, liga-se a Santo Agostinho, especificamente à forma desestruturante que para ele consiste o “fazer a verdade” proferido no livro X. Em princípio, é difícil compreender esse interesse, uma vez que as *Confissões* poderiam muito bem representar um exemplar de escrita que, nos textos iniciais, ele trata como parte de uma “época do livro” ocupada em criar a ilusão de uma totalidade significativa. O texto de Santo Agostinho, no próprio modo composicional, é feito em direção à *lei*, à *voz do pai*. Por que, então, ele não foi adicionado à lista de autores que fazem parte da “época metafísica” que, para Derrida, se estende até aos nossos dias? Essa aparente contradição se resolve se pensarmos que a leitura feita por ele desse livro não se assemelha a nenhuma outra que o tenha tratado de modo *exemplar*. Ele não trata o texto desse pensador do mesmo modo como trata outros textos filosóficos, como os de Platão, Hegel, Heidegger etc.. A ele não é feita nenhuma “re-marcação” aparente. As leituras de Heidegger, de Ricoeur, de Lyotard acerca de Santo Agostinho, não são mencionadas. Não demonstra interesse por nenhuma delas. Também parece não tomar conhecimento sobre as considerações célebres de Santo Agostinho sobre o tempo (que marcam profundamente, por exemplo, a leitura de Ricoeur). Derrida (2007) diz que a leitura heideggeriana, que trata também do “fazer a verdade”, apenas

aparentemente toca na mesma questão que lhe interessa. Para ele, Santo Agostinho é o autor do livro das lágrimas – as lágrimas que têm a função de turvar a visão de verdade – e essa é a sua cena. E a cena ser outra faz toda a diferença.

A inserção de datas, nome de pessoas e fatos da infância e da vida adulta de forma alusiva, “elíptica”, converge para o sentido do “fazer a verdade” agostiniano. A estranha autobiografia explícita que o autor não se desgarra do vivido, mas não no sentido de presença originária, como se fosse possível recuperá-lo e sistematizá-lo numa relação vida-obra. E isso porque “fazer a verdade” não significa “dizer a verdade”. Seria preciso contar as tantas vezes em que essa questão é enfatizada por Derrida (cf. 1991c, 1998a), redefinindo a autobiografia como o lugar de guardar o segredo, e não de revelá-lo. Em *Circonfissão*, a demanda requerida opõe-se ao conhecimento, à informação, à apresentação, ao fazer saber, de modo que a adesão à autobiografia é uma forma de desmenti-la (se considerarmos que no testemunho existe a possibilidade da mentira), como podemos pensar a partir deste trecho:

... e *fazer a verdade* nesse caso do qual não estou seguro de que pertença a religião alguma, por causa da literatura, nem a nenhuma literatura, por causa da religião, *fazer a verdade* sem dúvida não tem relação com o que vocês chamam de verdade, pois para confessar não basta *levar ao conhecimento*, *fazer saber o que é*, por exemplo *informar-lhes* que portei a morte, traí, blasfemei, perjurei, não basta que *eu me apresente* a Deus ou a vocês, a apresentação do que é ou do que sou, seja por revelação, seja por julgamento adequado, a “verdade”, portanto, jamais tendo propiciado a confissão, a confissão verdadeira, a verdade *essencial* da confissão nada tendo a ver portanto com a verdade, ... (1991c, p. 49)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> No texto em francês: « et *faire* la vérité en ce cas dont je ne suis pas sûr qu’il relève d’aucune religion, pour cause de littérature, ni d’aucune littérature, pour cause de religion, faire *la vérité* n’a sans doute rien à voir avec ce que vous appelez la vérité, car pour avouer, il ne suffit pas de *porter à la connaissance*, de faire *savoir ce qui est*, par exemple de vous *informer* que j’ai porté la mort, trahi, blasphémé, parjuré, il ne suffit pas que je me présente à Dieu ou à vous, la présentation de ce qui est ou de ce que je suis, soit par révélation soit par jugement adéquat, la ‘vérité’, donc, n’ayant jamais donné lieu à l’aveu, à l’aveu véritable, la vérité *essentielle* de l’aveu n’ayant donc rien à voir avec la vérité, ... ».

Dizer “eu confesso” já é trazer toda a memória do que significa confessar, já é uma adesão e uma traição ao gênero, pois abre a possibilidade de um novo acontecimento que pode “cortar” a verdade já estabelecida. A exigência do “fazer” é maior do que a de “dizer” porque implica em considerar os modos do dizer, que jamais são apenas uma *apresentação*. Não basta *apresentar*, apresentar-se ao outro, mas considerar as implicações para o outro do que vai ser dito. Nesse ponto, cabe distinguir entre o verdadeiro e a verdade. Se a confissão nada tem a ver com esta, porém pode tratar do verdadeiro, daquilo que foi decidido pelo outro, o que não significa negar o acontecimento ligado ao *real*, por mais que a possibilidade de lançar questões sobre o que é e o que não é produzido (a artefactualidade de que falávamos em relação aos filmes) advenha daí. “Fazer a verdade” é, desse modo, a aliança impossível tanto com a literatura quanto com a religião, porque o “fazer” retira da “verdade” o sentido de desvelamento, pois não há o que desvelar quando o outro já sabe, quando foi o outro que decidiu.

As instâncias limítrofes do “fazer a verdade” que talvez não pertença nem à literatura nem à religião produzem a “heresia” de *Circonfissão*. O título reúne tanto a religião (circuncisão) quanto a literatura (confissão), mas o *resultado* da junção é, como já dissemos, uma “monstruosidade” encenada pela língua que sofre todas as torções, todos os cortes.

### **“Não esqueçamos que uma confidência é sempre uma delação de si”**

Se não se trata de uma autobiografia, e mesmo de uma confissão, e se, por outro lado, permite a relação com o gênero na medida em que nos permitimos dizer a autobiografia *como tal*, mas sempre ancorados em ressalvas do tipo *uma espécie de*, que

acompanham a nomeação do gênero, quais outros traços de *Circonfissão* lhe dão um aspecto ambíguo, paradoxal, herético?

Levando em consideração que o testemunho pressupõe sempre o perjúrio, Derrida se põe no lugar de um filósofo que comete a “injúria” da exposição privada, ao testemunhar acontecimentos da sua vida. No livro em questão, mostra-se como quem escreve por vezes ao lado da cama da mãe que está morrendo. Relatos sobre a mãe não são estranhos à tradição autobiográfica; e o autor, inserindo o discurso da culpa, que também não é estranho à tradição, retoma-os ao falar de sua mãe pela figura da preterição, como percebe Clément (2000). Essa figura compõe retoricamente o discurso confessional; “girar em torno” não é apenas uma maneira de *não confessar*, mas também a possibilidade de confessar no momento mesmo em que afirma não haver confissão. O tratamento dado à cena da mãe morrente não escapa ao que Derrida (1991c, p. 38) diz que, em sua *confissão*, trata-se de um gesto “sincero” e “brutal” e ao mesmo tempo uma “experiência literária”: “eu que, entre outros remorsos relacionados à minha mãe, sinto-me culpadíssimo por publicar o seu fim, por exibir seus últimos suspiros e pior ainda, com finalidades que alguns poderiam julgar literárias, correndo o risco de acrescentar um exercício duvidoso à série ‘o escritor e sua mãe’, subsérie ‘a morte da mãe’”<sup>26</sup>. Não podemos distinguir se existe culpa, se a mãe está presente porque há uma série de referências que ligam o texto à questão da matriz, da mãe no sentido figurado, e também da terra (geoffrey – geogette – geologicial = geo), em uma rede de coincidências colocadas a serviço da língua, ou se a cena está presente pelo que afirma Derrida quando confessa sua culpa: “e o que fazer, não me sentiria eu igualmente culpado, não o seria na verdade caso escrevesse aqui sobre mim sem resguardar o

---

<sup>26</sup> No texto em francês: « moi qui, entre autres remords à l’endroit de ma mère, me sens bien coupable de publier sa fin, d’en exhiber les derniers souffles et pis encore, à des fins que d’aucuns pourraient juger littéraires, au risque d’ajouter un exercice douteux à la série ‘écrivain et sa mère’, sous-série ‘la mort de la mère’ ».

menor traço dela, deixando-a morrer no fundo uma outra vez...”<sup>27</sup>. É como se ele dissesse que não podia ou não queria repetir o gesto de G.B. de esconder o corpo. E seja qual for a razão, a figura da mãe é um poderoso dispositivo. Para Clément (2000, p. 76), configura-se como o princípio de progressão. Já tendo Derrida a máquina (o computador) que o avisa quando um período está longo demais, fazendo-o parar, a mãe morrente é um dispositivo ainda maior de interrupção.

Assim como nos outros livros, quando fala de sua mãe, ou conta um relato de sua infância, ou faz uma confissão, Derrida está ao mesmo tempo referindo-se também às outras histórias de mães, a outros relatos, a outras confissões; enfim, à história dos gêneros. Nunca é o esmiuçamento “de cada um dos perjúrios”, “de cada um dos desvios” que a “curiosidade arde por ver, saber, arquivar”. E *Circonfissão*, com seus imbricamentos, demonstra bem isso. Como filósofo, ele não abandona o discurso filosófico, apenas o infringe ao proferi-lo de outra maneira. O discurso filosófico, posto geralmente como se não houvesse nenhuma interferência exterior que afete tanto a sua progressão como a sua finalização, é contaminado por outros gêneros sem que, no entanto, deixem de ser tratados assuntos que sempre foram temas da filosofia. Desde Nietzsche, demonstrou-se *como* o tratamento dado ao texto faz toda a diferença. Em princípio, bem antes de Nietzsche. Elshtain (*in* CAPUTO e SCANLON (org.), 2007, p. 468) pondera, por exemplo, que Santo Agostinho sempre sofreu de desconfianças dentro da teoria política universitária por estar entre os pensadores religiosos ou teológicos e, por essa razão, não alcança o mesmo estatuto de Platão, Aristóteles, Maquiavel, Hobbes, Marx etc.. A filosofia trata antes de tudo de texto, a sua questão é o texto, sendo o que delimita o lugar do filósofo e demarca a sua condição, mas o faz escondendo, ou ignorando, o tratamento ao texto.

---

<sup>27</sup> No texto em francês: « et que faire, ne me sentirais-je pas aussi coupable, ne le serais-je pas en vérité si j'écrivais ici de moi sans garder la moindre trace d'elle, la laissant mourir au fond d'une autre fois, ... ».

O livro de Derrida não indica a promessa de sinceridade, de verdade, de cronologia da vida; nem o pacto romanesco, nem o pacto autobiográfico são possíveis. Estamos no terreno da citação desde o início; se assim não o fosse não haveria a longa tradição que liga o registro autobiográfico às *Confissões* de Agostinho. A autobiografia tem desde aí uma relação citacional. Entretanto tudo se passa como se fosse a primeira vez que fosse dito, como se coubesse calar a citação para manter a performatividade do “eu confesso”. Nessa perspectiva, Derrida comenta o trecho em que Jean-Jacques Rousseau, em suas *Confissões*, descreve o roubo de maçãs, assim como Santo Agostinho rouba pêras. Rousseau não faz nenhuma alusão ao jogo citacional. Derrida o faz em uma relação de alteridade, evocando o “deleite” do roubo em sua perda, quando já é memória do impossível, do inconfessável, quando “excede o *corpus*”, embora esteja nele de maneira cifrada, em forma de segredo:

conforme o que é preciso de fato declarar, como na alfândega, minha homossexualidade impossível, esta que associarei sempre ao nome de Claude, os primos-primas de minha infância, eles excedem meu corpus, a sílaba CL, em *Glas* e outros textos, confessando um prazer roubado, as uvas por exemplo da vinha do proprietário árabe, um desses raros burgueses argelinos de El-Biar, que nos ameaçou, a Claude e a mim, tínhamos oito ou nove anos, de entregar-nos à polícia depois que o vigia nos surpreendeu com a mão no cacho, e foi então a gargalhada nervosa quando ele nos deixou partir correndo, desde então leio as confissões de furto no coração das autobiografias, a ventriloquia homossexual, a dívida intraduzível, o laço de fita de Rousseau, as pêras de sA, ... (1991c, p. 150-151)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> No texto em francês: « ... selon ce qu'il faut bien déclarer, comme à la douane, mon homosexualité impossible, celle que j'associerai toujours au nom de Claude, les cousins-cousines de mon enfance, ils débordent mon corpus, la syllabe CL, dans *Glas* et ailleurs, avouant un plaisir volé, ces raisins par exemple sur le vignoble du propriétaire arabe, de ces rares bourgeois algériens d'El-Biar, qui nous menaçait, Claude et moi, nous avons huit ou neuf ans, de nous remettre à la police après que son gardien nous eut pris la main sur la grappe, et ce fut l'éclat de rire nerveux quand il nous laissa partir en courant, depuis je suis les confessions de vol au coeur des autobiographies, la ventriloquie homosexuelle, la dette intraduisible, le ruban de Rousseau, les poires de sA, ... ».

Seria preciso uma longa análise para *decifrar* o que é anunciado de modo citacional e cifrado, e seria tão-somente por meio de conjecturas que poderíamos pensar o lugar das maçãs, das pêras e das uvas nas três cenas confessionais, pois a cena é inserida por uma via que poderia ser nomeada de psicanalítica, expondo a repressão à “mão no cacho” flagrada pelo vigia (qual vigia? e qual lei se vigia?), em um “período” que menciona uma homossexualidade impossível e a tristeza de constatar que a mãe não havia guardado “quase nada” de tudo que ele havia escrito e enviado a ela por anos a fio, que também é uma outra maneira – ou a mesma – de proferir o “prazer roubado”.

A “delação de si” que comporta toda autobiografia é, aqui, engendrada pela cena, pela dramatização, que trespassa o sentido de verdade. O “isto me aconteceu” dito fora da confissão pouco serve para apagar o jogo citacional, como bem percebe Derrida (2007, p. 68): “Isto aconteceu comigo! Isto continua sendo para mim uma ferida, que conta na minha vida! O fato é que isto aconteceu, mas parece um exercício, uma citação em uma genealogia de gêneros literários. É por isso que é sincero e brutal ao mesmo tempo, e também uma experiência literária”<sup>29</sup>. A experiência não se configura como uma revelação, um destrinchar do eu, pois o citacional atravessa tudo, mesmo que não seja de maneira intencional.

Derrida extrai do sentido cristão inerente à palavra *confissão* uma implicação importante para seu trabalho. Segundo ele, confessar é sempre confessar já um outro, o que pode ser entendido através da maneira como Santo Agostinho se confessa – a um outro que tudo já sabe, enquanto ele afirma o desconhecimento de si; é já um outro que toma a decisão de se confessar. Entretanto, em *Circonfissão*, a injunção é levada ao limite, pois o texto, de fato, confessa a mãe. É ela quem se confessa (ainda aqui a *heresia* comparece: é na tradição cristã que o moribundo se confessa antes de morrer).

---

<sup>29</sup> No texto em francês: « Ça m’est arrivé! Cela reste pour moi une blessure, qui compte dans ma vie! Le fait est que c’est arrivé, mais ça a l’air d’un exercice, d’une citation dans une généalogie de genres littéraires. C’est pourquoi c’est tout à la fois sincère et brutal, et en même temps une expérience littéraire».

Cabe ao outro a estrutura da confissão. É a mãe, e não ele, quem pode decidir a suspensão, configurando o que ele afirma: “uma decisão é sempre passiva e uma decisão do outro”. O modo como *Circonfissão* é escrito, em dependência tanto de Geoffrey quanto de sua mãe Georgette, ajuda a compreender o que isso quer dizer. Foram eles que decidiram a forma do livro. Ele se serve do sentido etimológico da palavra “decidir” para fazer a relação:

É a etimologia: decidir quer dizer cortar. É interromper a continuidade do tempo e o curso da história, cortar. Para que tal corte se produza, alguém deve me interromper na minha continuidade. Se eu decido o que posso decidir, eu não decido. ... A decisão é a decisão do outro em mim. Isso também vale para a confissão. A confissão é a confissão do outro em mim, que priva a confissão de todo senso comum (2007, p. 57-58)<sup>30</sup>.

A interrupção do discurso cabe, portanto, ao outro, porém isso não é suficiente para que confessar seja a confissão do outro. A questão ainda se mantém em suspenso. Embora Santo Agostinho se dirija ao outro, ele crê que se confessa, confessa a si mesmo. Por sua vez, Derrida coloca-se como se confessasse algum segredo, alguma culpa, da mãe (provavelmente relacionado a sua circuncisão) e, segundo ele, confessá-la é uma das diferenças da sua confissão: “Portanto, ‘eu confesso’ quer dizer ‘eu confesso minha mãe’. É uma das diferenças – entre muitas outras – em relação a todas as diferentes confissões” (idem)<sup>31</sup>. Embora tal sentido de “decidir” se alastre no livro, são nas discussões posteriores acerca do testemunho, e do lugar da testemunha, em um sentido mais efetivamente político, que este ganha corpo, servindo para colocar em

---

<sup>30</sup> No texto em francês: « C’est l’étymologie: décider veut dire couper. C’est interrompre la continuité du temps et le cours de l’histoire, couper. Pour qu’une telle coupure se produise, quelqu’un doit m’interrompre dans ma continuité. Si je décide que je puis décider, je ne décide pas. ... La décision est la décision de l’autre en moi. C’est aussi vrai de la confession. La confession est la confession de l’autre en moi, qui prive la confession de tout sens commun ».

<sup>31</sup> No texto em francês: « Donc ‘je confesse’ veut dire ‘Je confesse ma mère’. C’est une des différences – parmi beaucoup d’autres – parmi toutes ces différentes confessions ».

questão a série de testemunhos que são, por assim dizer, performáticos com o intuito de reconciliar tendo em vista algum benefício político (e isso não deixa de *testemunhar* a importância das confissões íntimas quando circulam fora do seu âmbito).

## O “quadro vivo” do “cartão-postal”

Uma das angústias de Roland Barthes em relação à fotografia reside no fato de esta lhe parecer um tanto quanto “fosca” e “boba” na relação direta com “o Real, em sua expressão infatigável”. O *acontecimento* pára ali, sem ter para onde ir: “ela diz: *isso é isso, é tal!* Mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (2002, t. 5, p. 792)<sup>32</sup>. A pose não retira o envoltório. Pelo contrário, enfatiza-o. Ora, diante da terceira fotografia (se contarmos o frontispício) de *Circonfissão*, podemos imaginar até onde o “isso é isso” de uma foto pode ser montado, levando às últimas conseqüências o seu aspecto contingente.

A foto mostra J.D. no escritório de sua casa em Ris Orangis, nos arredores de Paris. Ele está sentado em frente a um computador, com o olhar fixo para a tela e as mãos sobre o teclado. Atrás dele, G.B. aponta o dedo para a tela (figura 9). Antes de analisarmos a cena, esclareçamos algumas questões. Várias fotos acompanhadas de legendas compõem o volume; algumas estão dispostas entre as páginas que contêm os textos. Em geral, o formato da coleção prevê fotos apenas no fim do volume; estas *cortando* os textos estão, por assim dizer, *fora da lei*. E são justamente aquelas em que se percebe uma relação direta com os escritos. A do frontispício é uma foto de Derrida, de rosto (embora ele esteja meio de lado), colocada entre a margem superior e inferior

---

<sup>32</sup> No texto em francês: « elle dit : *ça, c’est ça, c’est tel !* mais ne dit rien d’autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle l’enveloppe transparente et légère ».

que anuncia os dois textos. São o corpo e o *corpus* em um mesmo instantâneo. A segunda, passando apenas uma folha, é uma foto dele criança em um carrinho de brinquedo, intitulada *Fotografia no automóvel (I)*. A legenda relaciona-a aos extratos de livros que se referem ao carro. Em outras, vemos reproduções de gravuras de Santo Agostinho, do quadro *Circuncisão*, de Rembrandt, do *El entierro del conde de Orgaz*, de El Greco, uma página de *Glas*, a tela do computador mostrando o programa utilizado por Derrida, a capa de um dos seus cadernos etc..

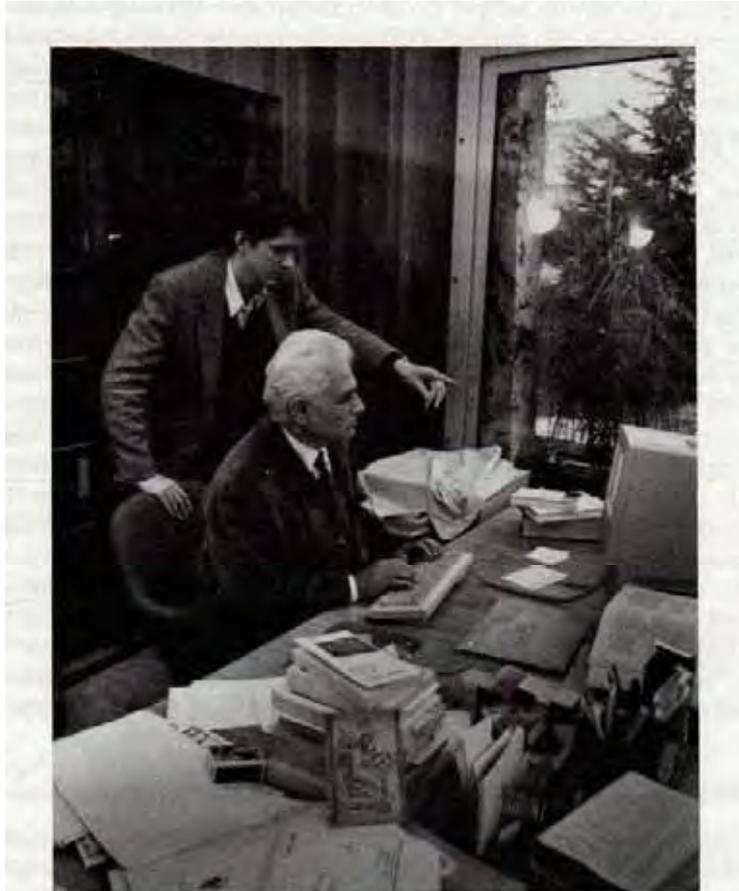
Em síntese, as relações estão evidentes, como se fossem uma exposição do *corpus* escrito, sendo que, ao contrário de *Mémoires d'aveugle*, parecem ser os textos que escolhem as fotografias, que as justificam, em uma amostragem que reproduz em outro suporte o que já foi dito pela escrita. As fotos não estão em atrito, mas, próximas ao texto, ferem de algum modo o estilo paratático, pois parecem ter a função de mostrar o “real” das circunvoluções, de ordenar o que a sintaxe *mostra* de forma desordenada, ferindo o princípio que põe em dúvida qualquer idéia de amostragem, mediante a repetição de que nada do que é dito tem a ver com o sentido de verdade. As fotos, desse modo, parecem estar, se não em oposição, ao menos em contradição com o *espírito da letra*. Por outro lado, esta pode ser uma leitura apressada, que não leva além o “isso é isso” da fotografia.

Afinal, a fotografia passa também pela máquina, da mesma maneira que o contrato entre G.B. e J.D. tenta a todo o momento explicitar. Não existe fotografia sem essa passagem. A “coisa representada” já não está mais ali e, no entanto, “aquilo foi”, como enfatiza Barthes. É a lógica da reprodução indissociável da sua relação espectral – a certeza de que o *arquivo* permanecerá mesmo na ausência, mesmo após a morte daquele que olhamos e que nos olha em uma foto.

Figura 9

Página de *Circonfession*.

A pose não-pose do quadro vivo: o que é escrever às costas do outro? O que é escrever?



*Cartão postal ou quadro vivo: com Geoffrey Bennington em Ris Orangis durante a preparação destas imagens — e deste livro, "pretexto disfarçado para nele inscrever minha própria assinatura atrás, em seu dorso" (G.B.; Derridabase, p. 218).*

As fotos entre os escritos se, por um lado, retiram um pouco a força ficcional da linguagem (que já é bastante afetada pela idéia de confissão que a trespassa), por outro, denotam que não são de ordem rememorativa, mas relacional. Ainda aqui, o duplo gesto aproxima-se e ao mesmo tempo distancia-se do registro autobiográfico. Em uma das fotos em que aparecem Derrida criança e a mãe em uma varanda, a legenda a situa na rua Santo Agostinho, em Argel. Ora, quem faz a relação não é a fotografia; não vemos nenhuma placa, a própria rua nos é interdita diretamente; quem a faz é o texto: a rua, a mãe, Derrida menino não são “restituídos” ao passado, e sim reinscritos no presente.

Essa re-inscrição, sim, é adequadamente co-relacionada ao *espírito da letra*. Ao menos, é o que se deduz da foto com a qual iniciamos: a que G.B., às costas de J.D., aponta para o computador. Apesar da aparente não-pose, enfatizada pelo dedo estirado no ar de um, as mãos em posição de digitação do outro, os olhos fixos de ambos para a tela, e não para a objetiva, qualquer pessoa um pouco familiarizada com os livros de Derrida tem a estranha sensação de já ter visto uma imagem muito semelhante. No plano abaixo, recostado a uma pilha de livros, entre papéis e canetas, o cartão-postal que reproduz Platão às costas de Sócrates confirma a associação. Esse cartão é a capa da edição francesa do livro *O cartão-postal* (que, infelizmente, não foi reproduzida na capa da edição brasileira). Reprodução da reprodução, a não-pose se desfaz. A naturalidade dos autores dá lugar à pose, indicando de maneira muito *direta* que o “real”, o “direto”, “não são jamais puros” (DERRIDA, 1996b, p. 13).

Tal observação não retira o “isso é isso” da fotografia, porém a reveste de sentidos. Temos diante de nós o “quadro vivo” não de uma reprodução qualquer, mas daquela que é problematizada no livro do mesmo nome, representada como se fosse “o segredo da reprodução”, do qual não ficamos sabendo em partes por causa dos brancos que compõem *O cartão-postal*. Neste, o remetente manda *envios* de amor como que no verso de inúmeros cartões-postais para o(s) seu(s) destinatário(s) – para fugir da

“dissertação”, da “pertença ao gênero”, preferindo “antes cem cartões ou reproduções no mesmo envelope, a uma única ‘verdadeira’ carta” (1980, p. 16)<sup>33</sup>. O remetente conta como encontrou o cartão-postal com Platão às costas de Sócrates; e o faz como se tivesse estado diante da cena que por fim lhe dava razão (“Fiquei imobilizado, com o sentimento de alucinação (ele é louco ou o quê? Ele se enganou quanto aos nomes!) e ao mesmo tempo de uma revelação apocalíptica: Sócrates escrevendo, escrevendo diante de Platão, eu sempre soube, isso tinha permanecido como o negativo de uma fotografia para ser revelada há vinte cinco séculos – em mim evidentemente” 1980, p. 14)<sup>34</sup>.

Considerando que o “eu” que escreve continuamente os cartões seja Derrida (o que não é tão evidente, embora a cena autobiográfica esteja presente em inúmeras referências de si), ao ver-se diante de um Sócrates que escreve, quando a tradição já tinha tantas vezes predito que ele não deixou escritos, o cartão-postal seria a prova, a corroboração de sua tese, de que houve uma grande narrativa (tendenciosa) que privilegiou a presença da voz em detrimento da escrita – *dementida*, ali, pelo cartão-postal. Derrida lê o cartão em sua materialidade, a despeito de qualquer outra interferência extratextual, sem se interessar pela história da gravura. Lê o que vê: Sócrates que escreve e Platão que lhe dita nos seus ouvidos. Em outro momento dos *Envios*, ele (1980, p. 16) continua:

Ainda não me restabeleci desta catástrofe reveladora: Platão atrás de Sócrates. Atrás ele sempre estive, achava-se, mas não desta maneira. Eu sempre soube, e eles também, eles dois, quero

---

<sup>33</sup> No texto em francês: « cent cartes ou reproductions dans la même enveloppe, plutôt qu’une seule ‘vraie lettre’ ».

<sup>34</sup> No texto em francês: « Je suis tombé en arrêt, avec le sentiment de l’hallucination (il est fou ou quoi? Il s’est trompé de noms!), et d’une révélation en même temps, une révélation apocalyptique: Socrate écrivant, écrivant devant Platon, je l’avais toujours su, c’était resté comme le négatif d’une photographie à développer depuis vingt-cinq siècles – en moi bien sûr ».

dizer. Que casal. Sócrates vira as *costas* para *plato*, que fez com que ele escrevesse o que ele próprio queria, fingindo que recebia isto dele<sup>35</sup>.

O comentário do frontispício de Santo Agostinho para *A cidade de Deus* (séc. XVI), que repete os mesmos motivos do cartão-postal (Santo Agostinho escreve, rodeado de demônios, com um anjo às suas costas), e é a primeira gravura da seção Bibliografia, logo depois do *Curriculum Vitae* com a seção de fotos, ganha uma nova conotação em *Circonfissão*. A legenda do frontispício diz: “... *Com os instrumentos do copista na mão, como o Sócrates de La carte postale, santo Agostinho parece escrever ditado pelo anjo, que se mantém às suas costas: ‘lendo sensatamente os outros como um anjo’* (Circonfissão 45)” (em itálico, como no livro)<sup>36</sup> (1991c, p. 328). A autocitação revela a suplementaridade teatral do texto, que invoca sempre outros textos na construção do seu. Nesse trecho, J.D. dirige-se – talvez aos leitores – pedindo algo bastante difícil, dado o seu modo citacional, e acompanha o pedido aludindo à sensatez do anjo: “sobretudo não acreditem que cito mais do que G., não, arranco a pele, como sempre, me desmascaro e descamo *lendo sensatamente os outros como um anjo ...*” grifo meu (idem, p. 222)<sup>37</sup>. Ora, se considerarmos o trecho do cartão sugerindo uma certa insurgência de Sócrates (“Que casal. Sócrates vira as *costas* para *plato*, que fez com que ele escrevesse o que ele próprio queria, fingindo que recebia isto dele”), podemos pôr em dúvida a *sensatez*, a leitura como um anjo de J.D., pois este também se insurge contra G.B., apenas fingindo escrever em razão do texto de G.B., quando, na verdade, escreve o que quer.

<sup>35</sup> No texto em francês: « Je ne suis pas encore revenu de cette catastrophe révélatrice: Platon derrière Socrate. Derrière il l’a toujours été, pensait-on, mais pas comme ça. Moi, je l’ai toujours su, et eux aussi, eux deux je veux dire. Quel couple. Socrate tourne le *dos* à plato, qui lui a fait écrire ce qu’il voulait en faisant semblant de le recevoir de lui ».

<sup>36</sup> No texto em francês: « ... *Les instruments du copiste en main, comme le Socrate de La carte Postale, saint Augustin semble écrire sous la dictée de l’ange qui se tient dans son dos: ‘lisant sagement les autres comme un ange’* (Circonfession 45) ».

<sup>37</sup> No texto em francês: « ne croyez surtout pas que je cite plus que G., non, j’arrache la peau, comme toujours, je me démasque et desquame en lisant sagement les autres comme un ange ».

Eis, portanto, a cena de escrita de *Circonfissão*. A relação conflituosa já comentada. O modo de endereçar-se a G.B., àquele que fez o programa que cabe a J.D. desmontar, põe em xeque, na verdade, a relação com o outro texto, o que significa que escrever para o outro, com o outro, como um outro, “às costas” do outro, impõe sempre uma relação conflituosa. Trata-se obliquamente da questão da matriz, da propriedade, do nome próprio. Escrever para um outro (G.B.), como um outro (sA), tem implicações convencionais sérias. Afinal, quem escreve quando eu escrevo? E o problema de escrever às costas do outro? Nisso, insere-se a violência da citação a que nos referimos quando comentamos *La contre-allée*. Voltamos à cena do acontecimento. Se a autobiografia é sempre um eu que escreve, a rasura é evidente, pois não se pode nem mesmo localizar o “eu”, uma vez que o “corte” é feito pelo outro, às suas *costas*. Essas questões estão colocadas de forma econômica no “quadro vivo” fotográfico. A confissão de J.D. de que ama G.B. (“Geoff, muito próximo, pronunciem Djef, porque o amo do fundo de minha admiração sem memória...” 1991c, p. 14)<sup>38</sup> passa tanto pelas leis da amizade como pelas leis do protocolo, pois a J.D. cabe, inicialmente, dar razão a G.B., mas, no mesmo instante, tendo que colocá-lo em confronto com a surpresa, precisa retirar, suspender, a razão – J.D. vira as *costas* para G.B., “que fez com que ele escrevesse o que ele próprio queria, fingindo que recebia isto dele”. O jogo citacional produzido pela foto é tão arriscado quanto inevitável.

Cixous, a partir do “quadro vivo”, refere-se ao quadro *São Mateus e o anjo*, de Rembrandt, que não é mencionado em *Circonfissão* – ao menos diretamente. Neste, o anjo sussurra aos ouvidos de um São Mateus que tem o ar atento de quem escuta enquanto sua mão com uma caneta está sobre os manuscritos. Ela se vale da homofonia de anjo e cueiro (em francês, *l’ange* e *lange*), criando uma relação que é, antes de tudo, poética (a tradução nega-se a *dar* a mesma força). Ao lado de Bennington, ela afirma:

---

<sup>38</sup> No texto em francês: « Geoff, tout près, prononcez Djef, parce que je l’aime et du fond de mon admiration sans mémoire ».

“Il est un ange qui le met en lange”<sup>39</sup>. Para além da força poética, a relação feita por ela, em referência direta ao período 13 de *Circonfissão*, enfatiza a sugestão desse período de que a fabulação tecida ali, aparentemente imposta pelo “anjo” Geoff, já começou a ser tecida bem antes:

E aqui ainda teço os cueiros de uma fabulação que preciso datar inicialmente de *Éperons*, 1972, a coisa ali é nomeada, de *Glas* sobretudo, 74, e o primeiro caderno se abre em 27 de dezembro de 1976, de *La carte Postale* enfim, nas palavras finais dos *Envois*, “girar em torno”, de modo que, eis ao menos minha teoria, eu começo a tramar o simulacro desse cueiro sobre a cadeia de ao menos quatro tempos (1991c, p. 69)<sup>40</sup>.

Existe uma dependência ao logicial de G.B., mas de uma outra ordem. Derrida tece o manto do modo como também faz em *Voiles*, em *Glas*, e como anuncia em *Éperons*, fazendo com que *Circonfissão* seja uma espécie de canto, de um *pas de deux* em que a dança é de vida e de morte. Ele agrupa os tempos já *circuncisos* por outro (G.B.) em outra linguagem, em outro registro, insinuando que o que foi feito pelo outro é uma traição que representa a sua própria morte. Segundo Cixous (2001, p. 14), “Ele diz uma coisa. É aparência. A aparência cobre e incumbe. Toda frase ultrapassa ela mesma em todos os sentidos. ... Dança. Ele é dançador e condensador. Dançador com um *e* ou com um *a*. Circundançador”<sup>41</sup>. Essa língua “circuncisa” percorre os mesmos caminhos de G.B., mas de uma forma totalmente outra; e isso porque o “anjo” não

<sup>39</sup> Notas do curso *La seule invention, le seul renouvellement, en vie*, de Hélène Cixous, em seminário dedicado à gênese de *Circonfissão*, no *Collège International de Philosophie*, Paris (2007).

<sup>40</sup> No texto em francês: « et là je tisse encore les langes d’une affabulation qu’il me faut bien dater des *Éperons* d’abord, 1972, la chose y est nommée, de *Glas* surtout, 74, et le premier carnet s’ouvre au 27 décembre 1976, de *La Carte postale* enfin, à l’avant-dernier mot des *Envois*, ‘*tourner autour*’, si bien que, voici du moins ma théorie, je commence à tramer le simulacre de ce lange sur la chaîne de quatre temps au moins ».

<sup>41</sup> No texto em francês: « Il dit une chose. C’est une apparence. L’apparence couvre e couve. Toute phase se dépasse elle-même, dans tous les sens. ... Ça danse. Il est danseur et condenseur. Danseur avec un *e* ou avec un *a*. Circundanseur ».

dança, não conhece todas as “veias”, todas as “figuras” e “faces” dessa outra língua. É a cena da “insurreição” de Sócrates protagonizada por J.D..

Cixous, na mesma página, afirma que Derrida se vale em *Circonfissão* (“uma ópera da Circuncisão”) de todos os recursos idiomáticos da língua francesa, e o faz porque mantém com a língua “um furioso contencioso, invejoso como um tigre que ele é de seus tesouros verbais, suas minas e suas minas, quero dizer suas galerias, suas veias, seus tropos, suas figuras, suas faces, suas fisionomias”<sup>42</sup>. Por ser dessa forma, o fato de Bennington afirmar que não compreendeu e não compreende até hoje este livro é a prova de que o contrato foi cumprido. Isto é, J.D. conseguiu surpreender G.B..

O que tanto Cixous quanto Derrida engendram não é uma discussão acerca do estatuto lingüístico da língua. A pergunta do que seja língua é suspensa como se estivesse explícito que qualquer tentativa de endereçamento ao outro passa pelo modo como esta é tratada e não como é definida. Em *O monolinguismo do outro*, Derrida afirma não ignorar a “necessidade das distinções” (língua, dialeto, idioma), porém, uma vez que as distinções exigem critérios externos e contextos bem marcados, ele não as crê estabelecidas com todo rigor. O que lhe interessa justamente são os “fenômenos” que ultrapassam as fronteiras, que quebram a unidade do conceito para, assim, mostrar seu “artifício histórico”. Por essa razão, a relação com G.B. aponta uma dupla relação. Quase nunca, em *Circonfissão*, J.D. cita-o; dirige-se, sim, ao texto colocado acima, mas sempre para estabelecer algum conflito, demonstrar alguma quebra de fronteira estabelecida pelo outro.

A leitura de Derrida acerca do registro autobiográfico inscreve-se antes em uma cena de tratamento dado à língua, demonstrando o que isso representa em termos de lugar. Por essas razões, a apresentação de si do filósofo parece a Jean-Luc Nancy íntima

---

<sup>42</sup> No texto em francês: « un furieux contentieux, jaloux comme un tigre qu’il est de ses trésors verbaux, ses mines et ses mines, je veux dire ses galeries, ses veines, ses tropes, ses figures, ses faces, ses physionomies ».

e intestina e ao mesmo tempo estrangeira à questão autobiográfica: “Por toda parte em sua obra a autobiografia coloca uma questão de modo que outra questão parece derivada dela: a própria ordem filosófica parece se dissolver, voltar-se para ela ou delirar na empiria errática de um nome, fora da questão e fora do conceito” (in MALLETT, 1999, p. 163)<sup>43</sup>.

A leitura de Nancy do registro autobiográfico, sob essa perspectiva, interroga sobre o que pode significar o “às costas” encenado por J.D. e G.B.. O que está por *trás* da autobiografia não se resume a uma única questão. O processo de constituição da identidade nunca é senão visto de trás, por trás, atrás de outro processo. Estando já em curso ou se preparando para o porvir, nunca está em face, é mostrado de face, nunca se sabendo com certeza do que exatamente está sendo tratado. Se há tantas outras questões por trás, o que se põe em jogo é o “tal”, o como tal da autobiografia, pois do modo como Derrida trata as referências, as relações, estas são imediatamente desfeitas.

Se, em um texto autobiográfico, trata-se de escrever sobre si mesmo, por si mesmo, em *Circonfissão* essa relação é rompida – é o que o quadro vivo da foto encena. Trata-se, ainda, de uma autobiografia? A resposta mais provável é que sim, porém sem exemplaridade, que representa apenas a si mesma. Tomando emprestadas as palavras de *O monolinguismo do outro*, o tal Derrida é, e encena, uma identificação fantasmática.

A implicação entre o autor e seu objeto (ele próprio) é uma espécie de consenso nos comentários acerca do texto autobiográfico, como se fosse apenas uma linha muito tênue que separasse uma coisa da outra – o *corpus* do corpo. Como isso se dá, aqui, e somente aqui? Trata-se dos dois – do corpo e do *corpus*. A marca e a “re-marcação” são feitas tanto em um como em outro; não um depois do outro, mas, sim, conjuntamente, no mesmo momento, na mesma grafia. Parece-nos que, dessa forma, o texto de Derrida

---

<sup>43</sup> No texto em francês: « De partout chez lui l'autobiographie fait question au point que toute autre question paraît dérivée: l'ordre philosophique même paraît s'y dissoudre, y chavirer ou y délirer dans l'empirie erratique d'un nom, hors question et hors concept ».

ajuda não apenas a repensar elementos tradicionais da autobiografia, mas também nos propõe uma outra ordem de questões que ilumina a escrita autobiográfica de maneira geral.

## *Etecetera*

Em 1945, quando estava internado em um hospital psiquiátrico, na cidade de Rodez, na França, Antonin Artaud começou a escrever em pequenos cadernos fornecidos pela administração. Escreveu os cadernos até o dia de sua morte, em 04 de março de 1948, fazendo deles o suporte de seu desejo de fazer a si mesmo *corpo*. No último caderno, sua última palavra, em uma linha separada, é um “etc.”. Dentre tantas definições de viver de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, em uma delas é o *etecetera* que comanda: “... Qual é o caminho certo da gente? Nem para frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando? Mas, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etecetera...” (2006, p. 94). O título de um dos textos de Derrida é “Et cetera...”<sup>1</sup>.

Para não cair na instância paradoxal da última palavra, ensaio também um etc., ecoando todos esses *etc*. Se considerarmos que, se não houvesse resto, não haveria mais nada a dizer, e cada incômodo estaria de antemão solucionado, toda conclusão deveria ser adiada, toda “última palavra” deveria ser colocada em suspenso. Como nos lembra Blanchot (1971, p. 285), uma leitura que espera “ingenuamente ansiosa” a última palavra é “prematuramente desapontada”, pois não há “Juízo final, não mais do que existe o fim”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> O texto foi inicialmente publicado no fim de *Deconstructions. A User's Guide*, Nicholas Royle Ed., Nova Iorque, Palgrave, 2000, no qual Nicholas Royle pedia a cada um dos participantes de tratar da “desconstrução e...”. Após, uma versão deste texto foi publicado no *Cahier L'Herne* dedicado a Derrida.

<sup>2</sup> No texto em francês expandido: « Nous étions prêts à attendre de ces ultimes écrits la révélation finale qui, comme au jour de Jugement dernier, donnerait figure à l'énigme. De là notre lecture naïvement anxieuse, enfantinement déçue. C'est qu'il n'y a pas de Jugement dernier, pas plus qu'il n'y a de fin ».

Desde o malogro do capítulo das vírgulas, anunciado nos “preâmbulos”, e mesmo na frase ambivalente “a autobiografia está na moda”, as questões colocadas traduzem resistência ao fechamento, preferindo se duplicar em outras questões. É provável que a resistência aconteça devido ao fato de pressentirmos uma espécie de traição na tentativa de limitar a obra de Derrida a apenas uma questão. Em *Et cetera*, quando trata das tantas possibilidades que o “e” traz para a desconstrução, ele as enumera findando sempre com um etc.: “1. desconstrução *e* crítica, desconstrução *e* filosofia... etc.”; “2. a desconstrução *e* a literatura, a desconstrução *e* o direito... etc.”; “3. a desconstrução *e* o dom, ou o perdão, ou o trabalho, ou a técnica, ou o tempo ou a morte... etc.”; “4. a desconstrução *e* a América, a desconstrução *e* a política... etc.”; “5. desconstrução *e* marxismo, desconstrução *e* psicanálise... etc.” (2005c, p. 10)<sup>3</sup>. Sugere-se aqui uma espiral de discussões infinitas que, no entanto, “giram em torno” sempre das mesmas questões.

As “rusgas da escrita autobiográfica” do primeiro capítulo que antecedem as questões colocadas na experiência autobiográfica de Derrida procuram dar conta de um campo que expressa sempre mais desconfianças do que certezas. Seja no tom provocativo de referências a “blogs de celebridades”, seja nos casos “exemplares” e fundadores do conceito de autobiografia, a tentativa é a de retirar a força da exemplaridade, instigando a pensar que o “caso Derrida” não pode ser comparado a nenhum outro e, ao afirmar isso, estender a afirmação também aos outros casos. Isso significa levar o conceito de autobiografia para além do que diz os teóricos a seu respeito, fazendo ruir “a lei do gênero”. No texto com esse título, Derrida marca a indecidibilidade intransponível que marca o relato ou a narrativa de Blanchot, *La folie*

---

<sup>3</sup> No texto em francês: « 1. déconstruction *et* critique, déconstruction *et* philosophie... etc.; 2. la déconstruction *et* la littérature, la déconstruction *et* le droit... etc.; 3. la déconstruction *et* le don, ou le pardon, ou le travail, ou la technique, ou le temps ou la mort... etc. ; 4. la déconstruction *et* l’Amérique, la déconstruction *et* la politique... etc. ; 5. déconstruction *et* marxisme, déconstruction *et* psychanalyse... etc. ».

*du jour*<sup>4</sup>, que desde o título original, trazido à tona na leitura feita por ele, reduz a possibilidade de fechamento em um único gênero (A primeira versão, na revista *Empédocle*, trazia na capa, MAURICE BLANCHOT // Un récit?; no sumário, o ponto de interrogação desaparece: MAURICE BLANCHOT // Un récit; e, por fim, antes de começar, UN RÉCIT / par / MAURICE BLANCHOT). As questões que ele endereça ao texto de Blanchot, ou a partir do texto de Blanchot, carregam uma espécie de luto à classificação dos gêneros. A “clausura” ou as “comportas” do gênero “dobram os sinos” de toda generalidade e de toda genealogia que constituem essa mesma lei do gênero. As comportas que represavam a lei se abrem dando lugar ao inclassificável, à hipótese de “uma lei de impureza” ou de “um princípio de contaminação” na lei instituída. Valendo-se do título de Blanchot, ele pode dizer que a lei “enlouquece” pelo “eu” inclassificável da narrativa ou do relato *La folie du jour*. “A lei é uma loucura”. “A lei é louca”. E louca pelo eu. Derrida faz uma espécie de “auto-retrato do gênero”, que lhe permite afirmar, em outro momento, que “uma teoria dos conjuntos do corpus deveria requerer o que poderíamos considerar como axiomas de incompletude” (2003c, p. 84)<sup>5</sup>, e esses axiomas, uma vez que não basta uma menção ao gênero para que ele faça parte do *corpus*, inibiriam a classificação.

Expandindo essa discussão, seguindo o “auto-retrato do gênero”, todo e qualquer texto autobiográfico gravitaria em torno da impossibilidade de estar restrito ao gênero que lhe é imposto. Essa “pertença sem pertença”, uma vez que não existiria texto sem gênero, é uma das muitas rugas das discussões críticas a respeito da colocação da autobiografia *como* gênero literário. Os autores de que tratamos no primeiro momento – Althusser, Barthes – não participam dessa colocação; o que fazem é indiciar suas obras

---

<sup>4</sup> Nascimento (1999, p. 282) opta por não traduzir de imediato *récit*, ficando entre *narrativa* e *relato*, explicando que “o lugar e a utilização, e, portanto, a ‘tradução’ dessa palavra estão em jogo na leitura de Derrida a partir de Blanchot”.

<sup>5</sup> No texto em francês: « Une théorie des ensembles de ce corpus devrait requérir ce qu'on pourrait considérer comme des axiomes d'incomplétude ».

com características distintas das que regem o discurso teórico. É conhecida a tipologia comparativa de Barthes entre escritores e escreventes (o primeiro é “aquele que trabalha a palavra” e para o segundo “a palavra é apenas um meio”). Derrida empreende um movimento de trabalho com a língua semelhante ao trabalho do escritor ou *como* o escritor, em que a responsabilidade do dizer passa pelo modo como se diz. Tal *função* do escritor é atravessada por um corpo ou pela idéia de corpo – que não é apenas um, e sim corpos plurais que interferem na escrita.

O discurso ganha, assim, um sentido de presença, de agora, evocado pelo que acontece ao redor, pelo que constitui não apenas a escrita, e sim o escritor, o que, por sua vez, aparece na escrita. Proferir o “eu”, desse modo, não é um estilo, mas, sim, uma maneira arriscada de envolver as idéias em um movimento de contrariedade à palavra da instituição sem abdicar do seu lugar nela. Há um sentido político nas demandas que advêm daí. A rigidez das conceituações cede exatamente porque estas não são atravessadas pela lógica de “*ir – diretamente – ao – ponto – e – atingir – sem – atingir – de – frente – o – verdadeiro – conteúdo – dos – problemas – urgentes – e – graves – que – se – colocam – a – todos – etc.*” (DERRIDA, 1990a, p. 14).

Não é preciso recorrer a Derrida para constatar a desconfiança em relação aos escritores ou a uma escrita que não segue às normas acadêmicas. No texto *O ensaio como forma*, Adorno (2003, p. 15-16) lembra que basta “elogiar alguém como *écrivain*” para “excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado”, acrescentando, em seguida, que “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’”. O que fazem Derrida, ou Barthes, ou Blanchot poderia facilmente ser posto na categoria do ensaio, no que este contém de “felicidade” e “jogo”, nas palavras de Adorno; entretanto incluí-los nesta forma/fôrma seria dar um limite àquilo mesmo

que se propõe a pôr em questão o limite através de experiências que são verdadeiros experimentos de linguagem, com a linguagem.

Derrida não pensa que o lugar da enunciação do eu na forma autobiográfica seja uma questão filosófica, mas aquilo mesmo que força, perfura, quebra o discurso filosófico, deixando a ressalva que talvez seja uma agressão falar de “campo filosófico”, uma vez que isso demandaria uma unidade, um reconhecimento de “limites rigorosos”, quando sabemos que esse limite é forçado o tempo todo. Entretanto, se há esse campo, ele foi construído pelo escamoteamento da autobiografia ou da assinatura do filósofo. Para este, não é no campo da filosofia que podemos criar a nossa assinatura ou introduzir autobiografemas. É o que ele (1992, p. 144) afirma:

O campo filosófico, se tem uma identidade, se tem limites rigorosos (e de tal modo que possamos encontrá-los a partir de suas tradições) não tem nada a ver com o desvendamento da identidade do pensador, do filósofo... Desde que falamos de assinatura ou de autobiografema, não estamos mais no campo filosófico, no sentido tradicional do termo<sup>6</sup>.

E, no entanto, o uso de enunciados a partir do eu não é estranho à filosofia. A transgressão da borda vida e obra já havia sido enunciada largamente por Nietzsche; não apenas em *Ecce Homo*. Nietzsche, desse modo, ocupa um lugar de ruptura no campo filosófico, tal como aqui é entendido, mas não apenas ele. O que Derrida (1999c, p. 299) evoca, em comparação com a literatura, é uma estrutura mais rara e mais complicada no lado da filosofia: “antes Agostinho e Descartes que Espinosa, e antes Kierkegaard, no jogo de tantos pseudônimos, que Hegel, antes Nietzsche que Marx”. A insurreição – se existe – é contra a língua – ou a linguagem do profissional. O escritor

---

<sup>6</sup> No texto em francês: « Le champ philosophique, s’il a une identité, s’il a des limites rigoureuses (et telles qu’on puisse les repérer à partir de ses traditions) n’a rien à voir avec le dévoilement de l’identité du penseur, du philosophe ... Dès lors qu’on parle de signature ou d’autobiographème, on n’est plus dans le champ philosophique, au sens traditionnel du terme ».

se constitui a cada novo texto; é um trabalho incessante e ininterrupto com a sua língua, da qual é desapropriado a cada vez que faz inserções nela. E o uso da autobiografia não é uma busca de apropriação, daí ser inevitável que, na língua do escritor, esta se diferencie do que é concebido como tal. Vimos isso no tratamento que Lejeune dá ao nome próprio, que é exatamente o oposto do dado por Derrida.

Uma consequência importante da experiência autobiográfica deste autor está no fato de ele, mantendo a indecidibilidade, tratar a autobiografia como uma experiência literária ou, ao menos, como aquilo que coloca o ficcional em movimento, retirando a objetividade do discurso. O que deveria estar fora do discurso é colocado dentro dele. Damo-nos conta dessa reivindicação no modo como a questão da assinatura é tratada. Por exemplo, em *Glas*, os efeitos da *dialética* do lado, da *galáxia* do outro, na leitura “monumental” feita do filósofo Hegel e do escritor Genet, são mostrados a partir da apropriação e da desapropriação da assinatura, seja a de Hegel, seja a de Genet, alteradas pela contra-assinatura de Derrida. O que está em jogo é a relação entre vida e morte, entre texto e o que se pode chamar de contexto, ou entre literatura e filosofia. Através de um jogo cifrado, ele joga com as iniciais do seu nome (como o faz em outros momentos), utilizando o advérbio já – que em francês se escreve *déjà* (*Jacques Derrida*) –, pondo-o em funcionamento como uma “sigla”, aludindo ao modo como Genet faz aparecer seu nome nos livros, mas também demonstrando o movimento próprio da assinatura, que necessariamente confirma um presente que é sempre *já* passado. Por outro lado, ao registrar que nem sempre a inscrição do “*déjà*” nos seus textos é uma sigla, ele marca a estrutura do acontecimento que não pode ser antecipado, nesse caso, por uma sigla sempre disposta em qualquer que seja o texto. A presença do “*déjà*” de *Glas* é absolutamente singular, mas o é porque encena a concepção de que a singularidade – como as colunas que erigem no livro – está lado a lado da iterabilidade; isto é, há a certeza de que todo movimento singular já prediz a sua repetição. Nesse

sentido, a destinação da assinatura aos mortos, proposta por Genet e debatida por Derrida, confirma que o texto, como “acontecimento singular” assinado por um autor, mas como que já destinado a outro, se constrói pelo rastro, pela *différance*, de outros textos. Essa destinação, esse endereçamento, para de fato sê-lo, remete a outros lugares, a outros textos.

Seja no uso de um discurso entre gêneros, no limite dos gêneros, seja no jogo feito com as sílabas iniciais do seu nome, seja com o tratamento dado aos textos de Hegel e de Genet, Derrida dramatiza uma relação com a própria assinatura, de modo que essa relação serve para pôr a “questão”, pô-la em questão. Quando endereça a pergunta “Questão da assinatura – Ela tem lugar? Qual? Como? Por quê? Para quem?” (1974, p. 9)<sup>7</sup>, é como se se endereçasse a ele mesmo, no sentido de que *Glas* é também para respondê-la, e de modo a dizer que a “questão da assinatura”, no que vem acompanhada de rastros autobiográficos (as cenas de família de Hegel, a alusão à mãe de Genet não seriam para demarcar esses rastros?), raramente teve lugar no texto filosófico, salvo em textos delimitados em gêneros, como se faz desde Santo Agostinho, que escreve *eu* nas *Confissões*, mas em outros textos usa a terceira pessoa. Mesmo Sartre inscreve sua autobiografia, *As palavras*, no gênero literário, e não no filosófico, do qual participam outros dos seus textos.

Nesse sentido, tratar a autobiografia como uma experiência literária não é simplesmente colocá-la no gênero literário (como aconteceu com os escritores que acabamos de mencionar), mas, de certo modo, concebê-la como aquilo que *rasura* a palavra (este é o sentido dado à literatura em *La dissémination*), deixando indeterminados os limites entre ficção e realidade, verdade e mentira, juramento e perjúrio.

---

<sup>7</sup> No texto em francês: « Enjeu de la signature – a-t-elle lieu? le quel? comment ? pourquoi? pour qui? ».

Por essas razões, o segundo capítulo porta no título duas palavras que apenas aparentemente têm significados fáceis de serem apreendidos. *Lances* e *logro* só podem ser assimilados dentro da lógica dos textos de Derrida, que contêm em si um grau de ilogicidade, uma demanda que incomoda a recepção de maneira afrontosa porque operam uma recusa de legibilidade. De modo ambivalente, fazem o oposto do que geralmente é feito. Se a desconfiança, normalmente, é por aquilo que “desafia os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre da dúvida” – ainda Adorno! – (p. 31), Derrida desloca a desconfiança. O enfrentamento desses textos é desconfiar do modo fácil, direto.

O lance não é algo palpável, não é encontrável em qualquer que seja o suporte, sendo o que está entre o suporte e o que é dito no suporte; nem um nem outro podem ser ignorados. Essa é a lição de Artaud, evocada tantas vezes, que foi apreendida por Derrida. Para *suportar* o que vem no suporte é preciso perfurá-lo até quase à transfiguração. É assim também com as outras metáforas encenadas como “lances do logro”. O corpo que geralmente excede ao *corpus* é a marca que se entranha neste para ressaltar a descontinuidade, a ruptura, o excesso. Isso significa que o excedente ganha existência no *corpus*. Há uma maneira mais clara de demonstrá-lo? Evidentemente, a resposta se encontra em *Circonfissão*.

As imagens dos filmes (auto) biográficos de Derrida encenam perplexidade diante do silêncio que os permeia. Não existe nenhuma tagarelice na exposição do privado; em síntese, não existe exposição. A cena mais íntima é aquela em que risos nervosos avisam não terem nada a dizer. Até no modo como os cinegrafistas norte-americanos conduzem as filmagens, no filme *Derrida*, uma espécie de segredo é resguardada. É do segredo que se fala, é o segredo que fala, em todo gesto autobiográfico derridiano. E isso tem implicações poderosas para o modo como a autobiografia é concebida – que seria justamente o desvelar dos segredos, o pôr à

mostra os segredos. Mesmo nas obras em que tentamos sistematizar a inclusão da autobiografia, como *Voiles* e *Mémoires d'aveugle*, temos a impressão de que uma outra coisa está além do entendimento, está além da confissão. E isso se dá porque o que se discute, seja na superfície, seja para além dela, vai além das discussões que permeiam o discurso autobiográfico. Aqui, nenhuma identidade quer ser constituída, nem mesmo à revelia, porque, nas tentativas, aparecem muitas identidades. É o *etc.* que comparece.

O que isso poderia significar *para* o gênero autobiográfico? De antemão, nada, uma vez que o gesto mais óbvio da inscrição do autobiográfico em Derrida é desfazer a cena da exemplaridade, é constituí-la unicamente no seu *corpus* e em nenhum outro. Porém, como todo gesto carrega em si a chance da iterabilidade, *para* o gênero autobiográfico um problema é colocado, uma fratura é exposta: a cada vez que se escreve sobre si não é o ser que é desvelado; não existe desvelamento, pois algo escapa, e esse algo reside nos modos como o dizer de si é encenado, que é sempre uma escolha que vem antes daquele que escreve. Ele é o testemunho. Como tal, tem as condições da possibilidade da verdade e da mentira, do juramento e do perjúrio. E para além da escolha, tem a constituição da psique, tem o grande espelho que nos permite olhar dos pés à cabeça, infiltrando a dúvida em toda e qualquer constituição: “Mas eu, quem sou eu?” (cf. 1999c).

Por isso, a figura do “lance” é essencial para traduzir o traço autobiográfico, pois o lançar-se, o lance, não chega a cristalizar nada; não dá tempo para tal. Não há comparação nem repetição no lance. O dizer autobiográfico é alcançado no mesmo instante em que é trapaceado, é levado a outro lugar. E isso não acontece apenas nos textos assinados Derrida, mas *a priori* em toda e qualquer autobiografia. – Há sempre um “Eu não saberia dizer” inicial, como diz Jorge Luis Borges, no seu *Ensaio de autobiografia*. Esta palavra, ensaio, que antecede a autobiografia de Borges, é de uma clarividência inspiradora. Não existe autobiografia que não seja o ensaio – de uma

disponibilidade para dizer que pode ser concretizada ou não; de uma memória que pode ser ludibriada ou pode ludibriar. É o que diz também o poeta Maiakóvski em seu poema autobiográfico “Eu mesmo”<sup>8</sup>. O “eu mesmo” não se lembra dos pormenores; acha mesmo mesquinho lembrar-se deles. O resto, o restante, só é dizível quando é “defendido com a palavra”; o “eu mesmo” é a existência incompleta sujeita a enganos e, no entanto, são estes que alcançam a palavra, são estes que fazem parte da palavra quando proferida pela instância do eu. O eu é como o lance – quando imaginamos que está em um lugar, é já em outro que reverbera – é a obs-cenidade que nenhuma conceituação pode reter. O princípio de identidade, inerente ao “auto”, sofre a interferência do olhar do outro, é contra-assinado pelo outro, perdendo a centralidade (que, de todo modo, não é reivindicada). Em muitos textos, Derrida fala de si não apenas se referindo ao outro, mas como se fosse o outro que falasse; isto é, expondo-se a partir do rastro do outro. A figura do terceiro, do testemunho, faz com que o discurso atravessado pelo “eu” não seja um discurso sobre a vida, sobre o “bio”; pelo menos, não dando uma centralidade à vida a partir da afirmação que esta lhe pertence; não, ele próprio diz, quando comenta *Circonfissão*, que a decisão pertence ao outro. Não há desejo de exemplaridade ou tentativa de ilustrar uma regulamentação do indivíduo; uma espécie de transcendência do saber. Assim o fazendo, transfere, muitas vezes, a centralidade do “auto” para a “grafia”, dando-lhe um aspecto problemático. Aí, sim, existe uma ruptura com as normas estabelecidas, que poderia ser identificada com a expressão do desejo de uma aparência apenas consigo mesmo, substituindo o “como tal” pelo “tal”.

---

<sup>8</sup> Os dois primeiros fragmentos de *Eu mesmo*: “Tema / Sou poeta. É justamente por isto que sou interessante. E sobre isto escrevo. Sobre o restante: apenas se foi defendido com a palavra. // Memória / Burluik dizia: ‘Maiakóvski tem memória igual às palavras de Poltava: quem se arrisca por lá, perde a galocha’. Mas eu não lembro rostos nem datas. Só me lembro que no ano 1100 certos ‘dórios’ foram estabelecer-se não sei onde. Não me lembro dos pormenores desta ocorrência, mas deve ter sido ocorrência importante. Mas lembrar: ‘Isto foi escrito no dia 2 de maio. Pavlovsk. Repuxos’ é absolutamente mesquinho. Por isto, nado livremente em minha cronologia” (MAIAKOVSKI, 2002, p. 29).

A escrita autobiográfica não prescinde das cinzas. Dito de modo mais acertado, a escrita autobiográfica vive das suas ruínas, sobrevive nas suas ruínas. Deixando deliberadamente indecidíveis os sentidos de ruína e de cinza que ganham aspectos específicos nos livros de Derrida, projetamos em *Mémoires d'aveugle* e *Voiles* uma poética do segredo que atribui ao segredo a característica mais determinante do traço autobiográfico. Para tanto, o segredo é destituído da sua negatividade, quando entra em contato com a palavra que rasura o sentido de verdade – a literatura. A figura do segredo está em oposição à idéia de verdade manifestada constantemente quando se trata de autobiografia. A “monstruosidade” de tamanho deslocamento na concepção de autobiografia é encenada de ponta a ponta em *Circonfissão*. Aqui, o corpo é o do outro (o da matriz, seja Georgette, seja Geoffrey); é ele que guarda o segredo e se confessa. O tom, a maneira de colocar a língua, a estratégia de “girar em torno” fazendo ecoar a cada instante o “eterno retorno” nietzscheano cobrem o traço autobiográfico de uma morte anunciada, de um luto vivenciado antes mesmo da morte.

A lei do idioma é infringida a cada salto, a cada mudança de tom; e isso porque o que toma conta da *confissão do outro* é o idiomático. Sendo assim, a autobiografia termina por ser “a cinza muda da qual só se guarda então o nome” (1991c, p. 253). Guardar apenas o nome... eis o que poderia significar o enxerto derridiano nesse gênero, porém assim qualificá-lo seria neutralizar as aporias. O que ele faz é reforçar a idéia de que não há nenhuma linha divisível entre vida e obra, assim como nenhum escrito em que o “isto, aqui-agora” não ocupe o seu lugar e dissemine suas implicações, fazendo de cada texto um acontecimento.

O conjunto de textos faz de Derrida um “animal autobiográfico”. E o fato de essa *alcunha* não ter sido mencionada nenhuma vez ao longo de todo este trabalho foi proposital, justamente para explicitar o infundável, o incalculável, deste traço ou destes traços, pois como já foi dito tantas vezes – nesta questão há mais de uma questão.

*L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida* é o título, sugerido por ele mesmo, para o terceiro colóquio dedicado a sua obra no Centro cultural internacional de Cerisy-la-Salle, em 1997. Como lembra a organizadora, Marie-Louise Mallet, no livro que reúne as atas do Colóquio, qualquer leitor um pouco familiarizado com a obra de Derrida não se surpreenderia com o título, uma vez que toda sua obra “testemunha” o entrecruzamento das discussões contidas aí. *A última palavra* ou a última questão da conferência que ele profere neste colóquio – *L'animal que donc je suis* [*O animal que logo sou*] – é “Mas eu, quem sou eu?”. Essa pergunta citacional tem o sentido de explicitação daquilo que concorre na sua experiência “enquanto animal autobiográfico”. É ele quem diz que esse título um pouco quimérico conjuga “*duas vezes duas alianças* tão inesperadas quanto irrecusáveis”: a primeira dá ao gosto, ao talento, à obsessão autobiográfica uma lógica do afeto. Como um animal político, ou um animal do teatro, o animal autobiográfico é aquele que ama, que “escolhe ou que não pode se impedir de ceder, por caráter, à confiança autobiográfica” (1999c, p. 299). A segunda razão dá outro sentido à escolha da expressão “animal autobiográfico”. E este é essencial para entendermos sua concepção. Fazendo notar os cruzamentos que há entre “o animal” e “o eu”, ele deduz que há uma generalidade indeterminada em ambos; não apenas no “eu”, mas também no animal: “o ‘eu’ é qualquer um, ‘eu’ sou qualquer um, e qualquer um deve poder dizer ‘eu’ para se referir a si, a sua própria singularidade. Qualquer um que diga ‘eu’ ou se apreenda ou se coloque como ‘eu’ é um vivente animal” (idem, p. 300)<sup>9</sup>. Essa relação que aproxima o homem do animal, e não o contrário, determina ou reforça a impossibilidade de o “eu” mostrar-se “na sua verdade completamente nua”. É preciso duvidar dessa possibilidade, seja ela um “penhor”, uma “aposta”, um “desejo”

---

<sup>9</sup> No texto em francês: « Le ‘je’ c’est n’importe qui, ‘je’ suis n’importe qui, et n’importe qui doit pouvoir dire ‘je’ pour se référer à soi, à sa propre singularité. Quiconque dit ‘je’ ou s’appréhende ou se pose comme ‘je’ est un vivant animal ».

ou uma “promessa de nudez”. O que resta é sempre em forma de pergunta: “Mas eu, quem sou eu?”. É o resto que produz.

O bicho-da-seda, parte do seu “bestiário pessoal” (enumerado por ele nesta conferência), representa bem essa condição de pudor na exposição de si: o “si”, o *eu* do bicho-da-seda, se produz fora do alcance daquele que observa. A verdade não é desvelamento. E as conseqüências para a experiência de Derrida se materializam na tentativa de afastamento da autobiografia do sentido de confissão. É uma tarefa e tanto; quase uma *saída pela tangente*, poder-se-ia dizer, afinal ele mesmo repete várias vezes que toda autobiografia herda o sentido cristão da confissão. É bem verdade que ele não explicita em palavras essa tentativa. Ele o faz mediante o modo insistente e persuasivo que questiona o dever à verdade e a obrigatoriedade de a verdade estar ligada ao desvelamento e, mais ainda, o faz quando desloca o próprio sentido de confissão, sugerindo que esta não é o lugar de dizer a verdade, e isso desde Santo Agostinho. A autobiografia fica sendo o lugar da impossibilidade da verdade do “eu”, o que a obrigaria cada vez mais a deslocar-se em direção ao acontecimento do texto, fazendo ressoar um *etc.* em toda tentativa de se pôr a nu. Dada a impossibilidade da nudez, é o *etc.* que dissemina os sentidos da autobiografia.