

# O ESTRANGEIRO, A LITERATURA – A SOBERANIA: JACQUES DERRIDA

Evando NASCIMENTO<sup>1</sup>

- RESUMO: Abordagem de textos de Jacques Derrida, como *Passions* e *Che cos'è la poesia*, com a finalidade de relacionar a questão do segredo à da literatura, que é um “segredo ostentado” (*secret affiché*), na perspectiva da democracia, esta sempre por vir. Desenvolve-se obliquamente a questão da soberania política, em relação à figura do estrangeiro. Finalmente, através do poema *Le cygne*, de Baudelaire, procura-se pensar o exílio “em casa”, no lugar mesmo de origem.
- PALAVRAS-CHAVE: Desconstrução; segredo; literatura; democracia; estrangeiro; Baudelaire.

*Eu falo ao papel como falo ao primeiro que encontro.*  
(Montaigne, *Ensaaios*, Livro III, I)

*Um resto é finito – ou não é um resto.*  
(Derrida, *Istrice 2. Ick bünn all hier*)

## I

Apesar do título anunciado acima, não tenho nenhum desejo de fazer um discurso genérico sobre a questão do estrangeiro, da literatura e da soberania em Derrida.<sup>2</sup> Minha única preocupação é a de levantar alguns pontos concernentes a essa problemática “maior” da desconstrução, a que liga o político, a democracia e a literatura. Para isso, partirei de uma nota inserida no final desse pequeno livro intitulado *Passions*. De fato, trata-se de dois tipos de notas: uma, no

---

<sup>1</sup> Departamento de Letras – Instituto de Ciências Humanas e de Letras – Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF – CEP 36036-330 – Juiz de Fora – MG. E-mail: evandobn@uol.com.br

<sup>2</sup> Este texto foi lido em mesa-redonda com Michel Lisse, intitulada “Língua, Soberania, Literatura”, em 20 de novembro de 2003, no Colóquio sobre Jacques Derrida, *A Soberania: Crítica, Desconstrução, Aporias*, organizado na Universidade de Coimbra, por Fernanda Bernardo. Assim, alguns rastros de oralidade se justificam por sua finalidade primeira.

sentido metafórico, não é senão a conclusão do texto, após a “apresentação” e o “desenvolvimento” dos assuntos ditos principais; a outra, no sentido “concreto”, é uma nota de rodapé colocada no meio dessa outra nota-conclusão. Nos dois casos, trata-se da mesma ponta aguda do estilo “de espora” de Derrida (1993, p. 63-71 e p. 89-91).

E nessas duas notas, encontra-se igualmente, concentrado, tudo o que interessa quanto às relações entre literatura e filosofia no pensamento de Derrida. Como notas, elas não propõem teses propriamente ditas, mas podem-se levantar aí algumas hipóteses de leitura muito ricas sobre o dever, o segredo, o “eu” (singular ou geral, particular ou exemplar – como trata disso também *Circonfession* – 1991) em sua relação com a literatura e o dom.

É necessário evitar fazer-se dos textos de Derrida um monumento, e sobretudo não *mitologizá-los* como uma espécie de monumento filosófico, e até mesmo literário ou poético. Sua extensão e seu alcance não se confundem com os atributos mais essenciais a qualquer monumento, a saber sua rigidez e sua completude, seu acabamento ou sua «ereção», por assim dizer; convém evitar-se uma tal “monumentalização” e seguir nisso o próprio exemplo de Derrida quando ele desconstrói em *Glas* (1974) uma certa idéia do saber absoluto de Hegel sob a forma de um diálogo *simulado* com Jean Genet. Sem monumento, sem mito, sem domínio filosófico absoluto, apenas aquilo com que inquietar os que crêem na existência de um sentido único e de um único valor do discurso filosófico, e simultaneamente na existência de uma única tese, fosse ela a mais fundamental de todas para a literatura. Daí a multiplicação de reservas emitidas por Derrida em relação a qualquer tese, a qualquer demonstração conclusiva, fechada em si mesma, desde sempre. Daí também seu gosto pelas notas, esses pequenos brotos disseminativos que caracterizam seu texto e que intervêm de modo intempestivo no que Derrida chama o “texto principal”, em uma célebre passagem de *La Dissémination* sobre as notas e o exergo, onde diz que “para quem sabe ler, algumas vezes importam mais do que o texto dito principal ou capital” (1972, p. 230).

Em contrapartida, um monumento representa sempre uma construção ideal, um espaço de apropriação, o lugar em que o construtor poderá abrigar um dia seu próprio corpo assim defendido, protegido dos ataques ou dos acidentes vindos de fora. É

nesse sentido que Roland Barthes também fala, em uma entrevista com Jean Ristat, da necessidade de repensar a monumentalidade da imagem tradicional da literatura:

É uma tentativa profundamente progressista, no sentido próprio do termo, fingir apoiar-se nessa espécie de referência e de autoridade extremamente consistente, a literatura ou a história [eu acrescentaria, E. N.: a filosofia], porque precisamente elas nos vêm de nossa infância, de nossa cultura escolar. Fazer com que se apoiem, nesse corpo muito sólido, operações de prevaricação, de roubo ou de arrombamento não é um trabalho ultrapassado. (BARTHES, 1994, p. 1645)

Diferentemente do conceito tradicional de literatura, cuja rigidez é preciso sempre tentar fissurar, Derrida propõe uma outra reflexão sobre o texto literário que nos interessa aqui particularmente.

Assim, pois, trata-se de um texto composto por notas mais ou menos desenvolvidas, mas jamais de um tratado, mesmo curto; de modo que há sempre um “a seguir” implícito na escritura derridiana. Seja porque a argumentação permanece voluntariamente aberta, como no caso agora clássico de *La pharmacie de Platon*, texto que termina com uma espécie de ficção platônica (DERRIDA, 1972), seja porque qualquer assunto como tal é suscetível de ser retomado mais tarde, em um outro momento, segundo um novo contexto. A instância da argumentação, sua demonstração *in progress*, permanece sempre divisível e dividida, prometida ao futuro, com outros argumentos.

Pode-se portanto descobrir uma estrutura de promessa inerente a essa escritura, que conserva sempre um resto nas suas dobras, um resto de que trataremos mais adiante. A escritura promete-se a si própria, promete seu resto ao tempo que há de vir, promete o resto como *por vir*.

Feitas essas anotações iniciais, desejaria assinalar que não tenho a intenção de tratar diretamente da soberania. Procurarei falar dela de modo oblíquo, pois, como vou tentar mostrar mais adiante, o “pequeno” será na verdade meu assunto, o “pequeno” estrangeiro.

Pensemos “no lugar do segredo”, por exemplo, na nota (em sentido metafórico) final de *Passions*. Trata-se de uma nota relativamente longa, que constitui a última parte do texto,

configurando uma espécie de *coda*. E nela, como foi dito acima, uma nota de rodapé é inserida como seu suplemento.

Depois do desenvolvimento sobre o tema do oblíquo em relação ao estatuto da questão, vem uma nota conclusiva, que faz referência a outras notas abertas para um texto ainda por vir. Essa nota nos é oferecida como uma *confidência* (a palavra é dele). Trata-se do amor pela literatura, não pela literatura em geral, mas em um sentido particular desse termo, tal como formula Derrida:

Mas se, sem amar a literatura em geral e por ela mesma, amo algo *nela* que não se reduz sobretudo a alguma qualidade estética, a alguma fonte de prazer formal, seria *no lugar do segredo*. No lugar de um segredo absoluto. Aí estaria a paixão. Não há paixão sem segredo, este segredo, mas não há segredo sem essa paixão. *No lugar do segredo*: aí onde, no entanto, tudo está dito e onde o resto não é nada – além do resto, nem mesmo literatura (DERRIDA, 1993, p. 64).<sup>3</sup>

O segredo tem relação com o resto, um resto sem resto, sem conteúdo ontológico, sem substância nem assunto, um traço apenas; os dois, o segredo e o resto, inscrevem-se no discurso literário sem que este se reduza a uma simples identidade institucional. Para a literatura, se há instituição, ela diz respeito ao *estranho familiar* (uma das traduções francesas possíveis para o *unheimlich* de Freud, sendo a outra *inquietante estranheza*), que é ele também uma espécie de segredo que volta à superfície; ou antes, que é como um traço sempre presente, na superfície, mas jamais compreendido, visto, chamado como tal no discurso fenomenológico. O segredo é o que não responde, o que recusa toda resposta frente a uma autoridade qualquer, frente a qualquer assunto, e isso constitui sua própria singularidade, irreduzível a qualquer fala. “Ele não responde à fala, ele não diz ‘Eu, o segredo’, ele não corresponde, ele não dá garantia: nem dele, nem a ninguém, nem diante de quem ou do que quer que seja” (DERRIDA, 1993, p. 62). Ele é a não-resposta absoluta, permanecendo *estranho* à fala, tampouco se reduzindo a ela.

O amor pela literatura tende então à possibilidade de *dizer tudo* guardando segredo. A literatura é o que consigna o segredo sem reduzi-lo a uma coisa nem sobretudo a uma pessoa. Há nessa cena de declaração de amor pelo texto literário uma conjunção essencial

---

<sup>3</sup> Cf. também Derrida (1999).

entre literatura e democracia, que se tornam aí indissociáveis: “Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia” (DERRIDA, 1993, p. 65). Em uma democracia, a literatura tem o direito ilimitado de fazer todas as perguntas, de suspeitar de todos os dogmatismos, de analisar todos os pressupostos. Ela ocupa um lugar equivalente ao do estrangeiro, a quem se coloca a questão, a questão do estrangeiro, as questões *da* literatura, eu diria, no rastro de *De l’Hospitalité* (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 1997). E, segundo *Papier Machine* (2001), trata-se de um segredo ostentado: “A instituição da literatura reconhece, em princípio ou por essência, o direito de dizer tudo ou de não dizer dizendo, daí o direito ao segredo ostentado. A literatura é livre. Deveria ser. Sua liberdade é também aquela que uma democracia promete” (2001, p. 398). Pode-se dizer então que para Derrida a literatura é uma espécie de autobiografia autorizada, mas uma autobiografia que não exclui o outro, pelo contrário, sem a invenção do outro no espaço democrático, não há literatura verdadeira.

A liberdade da literatura tem por consequência um paradoxo:

essa autorização de dizer tudo constitui paradoxalmente o autor em autor não responsável diante de qualquer um, nem mesmo diante de si próprio, por aquilo que dizem e fazem, por exemplo, as pessoas ou os personagens de suas obras, logo por aquilo que se presume ele mesmo tenha escrito. (DERRIDA, 1993, p. 66)

Como o segredo, e porque é secreto, o “dizer tudo” reconhece um direito à não-resposta absoluta. Como se houvesse duas ordens, dois deveres assimétricos: o dever de dizer tudo e o dever sem obrigação moral de guardar o que existe de mais secreto.<sup>4</sup> Um segredo bastante superficial para ser dito e preservado, guardado apesar da fala que não o contém, já que a ultrapassa, mantendo-se heterogêneo ao dever e ao poder. Trata-se de uma contradição hiperbólica entre um conceito histórico de democracia, que obriga (ao sujeito responsável, normativo, legal) a dizer a verdade, e essa não-resposta absoluta, mais originária, que se mantém secreta ao fazer-se fala ou escritura. Eis aí a tarefa mesma de toda democracia por vir.

---

<sup>4</sup> Em *Passions* Derrida tenta desconstruir a noção tradicional de “dever” a partir de um diálogo com Kant, em particular o Kant de *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*.

É por isso que não poderia haver teoria da literatura em Derrida, salvo se se pudesse imaginar uma teoria que não apresenta conceito, que não produz conceito como unidade do sentido, como corte sistemático na unidade ideal da significação. Uma tal teoria, se existisse, deveria falar do segredo sem reduzi-lo a uma coisa, a um tema, a um “assunto” ou “sujeito” [*sujet*], em resumo, a um *ser*. Assim, uma *teoria* não redutível ao *ver*, à ontologia, à eidética.

A estrutura de exemplaridade que sustenta a literatura permite-lhe ser uma interpretação sem fim, uma fruição e uma frustração desmedidas. Ela promete e dá mais do que faz. O eu que diz «eu» em um poema ou em uma narrativa é exemplar de todo «eu» possível, expondo e guardando um segredo, “É disso, é *em relação a* isso, que a literatura (entre outras coisas) é ‘exemplar’: ela é, ela diz, ela sempre faz outra coisa, outra coisa diferente de si mesma, que aliás é apenas isso, outra coisa diferente de si mesma. Por exemplo ou por excelência: filosofia” (DERRIDA, 1993, p. 91). A literatura é o excesso de si mesma, ela vive de sua *différance*, de seu resto que a leva além de suas fronteiras discursivas. Como se seu próprio fosse conservar o rastro que poderá sempre apagar-se, assim como o resto. Essa estrutura de exemplaridade que não destrói a singularidade do exemplo é um dos temas maiores de *Demeure*, sobre Maurice Blanchot (DERRIDA, 1996, p. 13-73).

É essa estrutura de exemplaridade singular e universalizável que liga a literatura à alteridade e que impede sua auto-identificação, o que faz com que não haja literatura em si.

## II

Sem falar diretamente da literatura, o pequeno texto intitulado *Che cos'è la poesia?* (1992, p. 303-308) – como outros textos de Derrida, publicado inicialmente no exterior – fala de uma experiência que converge em muitos aspectos com as hipóteses concernentes à literatura tal como as tratei até aqui. Trata-se do poema, que Derrida tem o cuidado de distinguir da poesia em geral. Assim como não se interessa pela literatura em geral, nesse texto ele não vai considerar a poesia em si. Compreender de maneira essencialista a poesia e a literatura significaria ceder novamente à lei do gênero. Não é o gênero discursivo “literatura” que ele utiliza como uma alavanca de intervenção, e menos ainda o gênero do

gênero literário, ou, se quiserem, a forma do gênero “poesia”. Nenhum fetichismo dos gêneros poderá dar conta dos desafios institucionais e políticos das desconstruções em curso. Será, pois, o poema que promoverá os golpes capazes de deslocar a configuração tradicional ou genérica da poesia. Mais particularmente o poema-ouriço, esse pequeno animal que rola como bola na rodovia, exposto a todo tipo de acidentes. Trata-se de um ouriço catacrético e não metafórico ou metonímico; não há pois analogia nem identidade para esse ouriço. Aparentemente, ele se dobra sobre si mesmo para proteger-se, mas é nesse gesto que se expõe mais do que nunca ao exterior, ao movimento da vida e, portanto, à chegada da morte.

O poema se faz como um penhor dado, ele marca “a vinda do acontecimento”, quando a travessia da estrada chamada tradução é tão improvável quanto um acidente – um sonho intenso, uma promessa que abre o espaço do desejo. Acrescentarei que a experiência que está na origem do poema, o poema anterior ao poema, é o que não se deixa traduzir. Por definição um poema é o que não se traduz, a não ser em um outro poema, como disse Roman Jakobson em um célebre texto sobre a tradução. E no entanto é aí que se encontra a tarefa decisiva do tradutor, diria Derrida, a de traduzir o intraduzível. Como é dito em *Le monolingüisme de l'autre*: “Nada é intraduzível em um sentido, mas *em outro sentido* tudo é intraduzível, a tradução é um outro nome do impossível” (DERRIDA, 1996, p. 103). Isso só se torna possível porque o próprio poema, o poema escrito ou oral, já é o resultado de uma tradução possível e impossível. O poema consigna a tradução do intraduzível, a experiência original do poema, sua repetição por palavras, um “ditado”, cujos versos podemos sempre saber “de cor”. O poema é o que nos vem do outro sob forma de ditado. Perto do coração, enrolado como uma bola, e todavia exposto ao exterior, com seus signos agudos, o poema-ouriço na rodovia. O próprio texto configura o ouriço do qual fala. Trata-se de um pequeno ensaio que é também, a seu modo, uma nota-resposta à questão vinda do estrangeiro, da língua do outro, no caso o italiano: *Che cos'è la poesia?* Não é um acaso se nenhum poema, ao menos de modo explícito, é citado no texto, pois ele fala do poema cujo exemplo singular e universalizável ele é: curto, elíptico, como um verso, o verso de que se diz em *Schibboleth* “só, completamente só em

uma linha – um verso” (DERRIDA, 1986, p. 107).<sup>1</sup> Eis aqui novamente a solidão do segredo ostentado. *Che cos'è la poesia?* nos é ditado e guardamo-lo “de cor”, como uma paixão.

A língua do outro é a língua do que não se deixa controlar, domesticar, aprisionar: “selvagem” como um ouriço que rola na rodovia da vida, seus signos virados para fora. “Seu acontecimento interrompe sempre ou desvia o saber absoluto, o ser junto a si na autotelia” (DERRIDA, 1992, p. 307): extravia-se, perde-se, em completa humildade.

O ouriço é, pois, um acontecimento, não uma coisa, nem mesmo um “animal” no sentido geral do termo. Talvez um animal singular, como o homem, aqui na terra sem que haja um além. Há apenas a terra, a rodovia em que vários acidentes podem atingi-lo, acidentes interpretativos, “existenciais” no sentido amplo do termo. Sobretudo, o ouriço não está ao abrigo dos equívocos, é a sua própria chance – de permanecer. Não há comunidade interpretativa para o ouriço, ele vive só, sem círculo ou par. Só, mas não isolado, já que está exposto ao mundo, à vinda do outro, o outro que ele também é, à sua maneira (DERRIDA, 1992, p. 335). Ele é o estrangeiro por excelência, jamais em casa, sempre na estrada, procurando contato. Sua poemática é a de uma estranheza que nenhuma interpretação, mesmo a mais fiel, poderá alguma vez dominar. De fato, não se domina nunca a língua ou o monolingüismo do outro, somos sempre o hóspede, o convidado que mal sabe pronunciar algumas palavras de reconhecimento.

### III

Antes de terminar, gostaria de falar de passagem de um outro animal, isto é, de um outro poema exemplar que entretanto permanece guardado em sua singular memória. Mas não haverá analogia aqui, os dois animais serão simplesmente colocados lado a lado, como companheiros de estrada. Esse poema, vocês certamente o sabem provavelmente de cor, pois é um dos mais conhecidos e também um dos mais belos de Charles Baudelaire (1975, p. 85-87). Trata-se de “Le cygne”, o cisne que, como se lembram, faz críticas a

---

<sup>1</sup> Será preciso aproximar, em um novo estudo, este verso do de “*Un vers à soie: Points de vue piqués sur l'autre voile*”. O desafio, político, ético, estético é o da animalidade, que será tratado mais adiante.



Deus. Como nas fábulas, esse cisne mal sabe falar, e o faz não para imitar o homem ou a moralidade antropocêntrica característica de toda fábula. O que me fascina nesse poema *do* exílio (e não *sobre* o exílio) é que não há nele nenhuma moralidade. Não há moral para o cisne que fala. Acabei de dizer que esse poema não é *sobre* o exílio, mas é um poema *do* exílio. E não apenas de *um* exílio, como uma terra prometida ao estrangeiro imigrante, mas de vários exílios em um mesmo espaço, o espaço dividido do poema. Por falta de tempo e de espaço, não vou propor sua análise. Corrijo: de fato, não acredito que ele seja analisável. Analisá-lo seria destruir a experiência que está em sua origem, a experiência *do* exílio ou do ser-estar-estrangeiro.

Gostaria apenas de localizar nele dois tipos de exílio ou talvez duas modalidades da mesma experiência do exílio. Há, por um lado, o exílio no sentido clássico: o estrangeiro que não está em sua terra, seja porque foi expatriado, expulso, seja porque decidiu deixar seu país de origem. Esses estrangeiros são legião nesse poema, recordam-se: há inicialmente a mítica Andrômaca (viúva de Heitor e mulher de Heleno, saída do poema de Virgílio, a *Eneida*): “*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L’immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit, / / A fécondé soudain ma mémoire fertile*” (BAUDELAIRE, 1975). O poema se abre pois com o luto, que abordará todo o tempo, e Andrômaca retornará na segunda parte do texto. Mas não se trata simplesmente de um luto qualquer, mas do luto constitutivo de que fala Derrida (1988). O luto que me estrutura antes mesmo do desaparecimento do outro, por assim dizer, ainda em sua presença viva. O luto que não acaba nunca, precisamente porque o outro está perdido *para sempre* – retornaremos a isso. Do mesmo modo, no famoso poema de Poe traduzido por Baudelaire, “O Corvo”, esse outro pássaro só sabe repetir como um autômato *never more*. A memória do poema, seu ditado que repetimos de cor, funda-se numa perda, mas uma perda que não é fortuita, uma perda essencial de um objeto ou de uma terra por definição inencontráveis. Não há pois *Tempo Redescoberto* neste poema, ainda que cheguemos a perguntar se em Proust o Tempo é mesmo reencontrado ou se o fim do livro não assinala essa impossibilidade mesma. É essa perda e sua lamentação tornada um rio fictício que fecunda a memória fértil do “eu-poeta”, sujeito poético ele próprio comparado, em um outro poema célebre de Baudelaire, ao albatroz,

o *gauche* pássaro dos mares (1975, p. 9-10). “*Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit, // A fécondé soudain ma mémoire fertile*”. Está aí a fonte do poema, sua origem fictícia.

Há ainda, em nosso poema do exílio, o próprio cisne, saído de sua gaiola, roçando seu bico na poeira recordando seu belo lago natal: “*Un cygne qui s’était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre*” (BAUDELAIRE, 1975). Depois, há o ser-estar-em-exílio da “negra” que sonha – tudo aqui se passa em uma espécie de sonho – com os coqueiros “*de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard*” (BAUDELAIRE, 1975). Ela, a estrangeira, entrevê o que não pode ver no nevoeiro, seu país natal, sua terra. Em seguida, há todos os outros que sofrem do “*mal du pays*”, um mal de memória que é também um “mal de arquivo” (DERRIDA, 1995), um mal de não ter em presença o que se gostaria de reter como a própria presença, um objeto, um sujeito, uma pessoa, uma terra longínqua. Lembro de passagem que a expressão “*mal du pays*” se traduz em português por “saudade”, palavra mítica da qual se diz habitualmente que não pode ser traduzida para outras línguas. O *mal du pays* é pois a tradução possível e impossível da “saudade” portuguesa e brasileira. Uma palavra pois que, em princípio, deveria permanecer sempre estrangeira, intraduzida, seja onde for. Como a *différance*, ao menos tal é minha hipótese.

“*Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, // Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, / Comme s’il adressait des reproches à Dieu*” (BAUDELAIRE, 1975). É possível que nunca o homem, o animal e Deus tenham sido justapostos de uma maneira tão forte, em uma estranha proximidade, na qual reside a fonte reflexiva do texto poético, ainda mais porque a relação é marcada pela força de um “como se”. Isso faz pensar muito nos limites da humanidade, da animalidade e da divindade colocadas no espaço da ficção. A seguir...

E o eu do poema, o eu-cisne-sujeito-poético que logo veremos, pensa “*à bien d’autres encore*” (BAUDELAIRE, 1975). O poema termina em um movimento de suplementaridade: há e haverá sempre muitos outros exilados na ilha do poema. Essa poemática consigna uma experiência que não tem fim. Se o *à jamais* idiomático do francês, como o nosso “nunca mais”, significa a impossibilidade

de um novo encontro, de uma perda irreparável, a perda de um objeto inencontrável pela memória, pois o luto nunca conseguirá incorporar o outro em “mim” – se isso é verdade, o *à bien d'autres encore* em que o sujeito do poema pensa marca uma estrutura de suplementaridade, de acréscimos infinitos dos *exilados da memória* (proponho aqui o enigma dessa expressão, “os exilados da memória”, a ser repensado em outro momento). Dos que jamais reencontrarão o que perderam, isto é, mais ou menos toda a humanidade, e talvez ainda mais. O canto do cisne marca o signo do campo dos exilados, “avec ces gestes fous” (BAUDELAIRE, 1975), comparáveis à falta de destreza do albatroz.

Reencontramos assim o poeta, ele próprio também um exilado, evidentemente, como o cisne. Mas seu exílio acontece em sua própria cidade. Não é preciso deslocar-se, nem ir muito longe para encontrar-se no estrangeiro. Ele é exilado na própria Paris, esta cidade cuja forma muda mais rápido que o coração de um mortal. A forma antiga da cidade está morta, acabada, inencontrável para esse mortal que sofre do *mal du pays* em sua própria terra. Ele não está em casa em sua própria casa. Encontra-se desterrado em sua terra, “*Le vieux Paris n'est plus*” ou “*Paris change! mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie*” (BAUDELAIRE, 1975). Ele vive em uma cidade onde nasceu e que, no entanto, não lhe pertence mais, até a casa onde nasceu vai desaparecer na reconstrução geral da capital. Está como que expropriado de sua própria cidade, vivendo no entanto em uma cidade que conhece de cor, ao menos suponho, “*la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel*” (BAUDELAIRE, 1975), mas que não reconhece mais. Ele é estrangeiro em sua cidade, que não é mais a sua, não lhe sendo mais familiar, como aqueles habitantes das ilhas perdidas no Oceano, refugiados em uma terra da qual foram expulsos. Estrangeiro a si mesmo, o poeta-cisne busca em vão exilar-se na ilha do poema, mas não encontra refúgio. Não há repouso na ilha-poema, na ilha-cidade ou na ilha da cidade-poema, eis o que seja talvez o mais tocante nesse texto, seu *pathos*, sua paixão secreta e ostentada.

O espaço poemático torna-se a alegoria do político em geral, pois a *pólis* é o assunto dos que nela habitam e que podem estar exilados onde nasceram. Porque não há terra, país ou lago que nos pertença exclusivamente. A propriedade é apenas um sonho de cidadania absoluta, de pureza de origem, sob controle, de

eugenismo, para retomar um termo muito usado outrora. A alegoria do poema de Baudelaire não consiste em uma moral mais ou menos elevada, abordando somente a impropriedade essencial do em-si, a estranheza e o luto fundamentais que nos constituem face ao outro, o que chega e que é mais do que um estrangeiro. Pois, como nos lembra Derrida em *De l'Hospitalité*, o estrangeiro ainda tem um nome (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 1997). Mas o-que-chega absoluto não. Ele é ainda mais perturbador porque não se pode pedir-lhe, atribuir-lhe ou impor-lhe um nome. A prova da hospitalidade, a hospitalidade incondicional, seria aceitar que um estrangeiro permanecesse estrangeiro, intempestivo, desconhecido. Sem nome, como o ouriço ou o cisne, mas de um *como* sem nada em comum com o “como” constitutivo de toda analogia.

Tradução: Orlando Nunes de Amorim e Silvana Vieira da Silva Amorim

NASCIMENTO, E. The foreigner, the literature – the sovereignty: Jacques Derrida. *Revista de Letras*, São Paulo, v.44, n.1, p. 32 - 44, 2004.

- *ABSTRACT: Approach to texts written by Jacques Derrida, such as Passions and Che cos'è la Poesia, with the aim of relating the secret issue to that of literature, which is an “exhibited secret” (secret affiché), in the perspective of democracy, which is always something to come. The question of political sovereignty - in relation to the figure of the foreigner - is, obliquely, developed. Finally, through the poem “Le cygne”, by Baudelaire, it is intended to think the issue of exile “at home”, in the place of origin itself.*
- *KEYWORDS: Deconstruction; secret; literature; democracy; the foreigner; Baudelaire.*

## Referências

BARTHES, R. L'inconnu n'est pas n'importe quoi. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. T. 2 (1966-1975). Paris: Seuil, 1994, p. 1643-1652.

BAUDELAIRE, C. L'Albatros. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris: Gallimard, 1975, p. 9-10. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)

\_\_\_\_\_. Le Cygne. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard, 1975, p. 85-87. (Col. Bibliothèque de la Pléiade.)

DERRIDA J. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

\_\_\_\_\_. *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

\_\_\_\_\_. Circonfession. In: DERRIDA J.; BENNINGTON, G. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991, p. 5-291. (Col. Les Contemporains)

\_\_\_\_\_. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?*. In: \_\_\_\_\_. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992, p. 303-308.

\_\_\_\_\_. *Istrice 2. Ick bünn all hier*. In: \_\_\_\_\_. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992, p. 309-336.

\_\_\_\_\_. *Passions*. Paris: Galilée, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

\_\_\_\_\_. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

\_\_\_\_\_. Demeure: Fiction et témoignage. In: LISSE, M. (Org.). *Passions de la littérature*. Paris: Galilée, 1996. p. 13-73.

\_\_\_\_\_. DUFOURMANTELLE, A. *De l'Hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

\_\_\_\_\_. La Littérature au secret: une filiation impossible. In: \_\_\_\_\_. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p. 159-209.

\_\_\_\_\_. *Papier machine*. Paris: Galilée, 2001.