

ENJAMBEMENT, UM LANCE FEMININO: ENTRE O “PASSO DE PROSA” E O “PASSO DE POMBA”

DANIELLE MAGALHÃES*
PARA CARLA RODRIGUES**

RESUMO

Este ensaio propõe uma leitura filosófica do corte do verso a partir de articulações que entrelaçam, sobretudo, a leitura de Giorgio Agamben sobre os institutos poéticos (como o *enjambement* e a cesura) em *Ideia da Prosa*, e a leitura de Jacques Derrida sobre o “estilo esporante” de Nietzsche em *Esporas*. Essa aproximação é feita pelo que essas leituras permitem pensar a quebra do verso como um “lance” ou um ‘passo feminino’ que transtorna a identidade e abala os pressupostos metafísicos. Essa abordagem se vincula, ainda, pelo princípio de desencaxe, de interrupção e de suspensão, presente na compreensão mallarmeana do verso como um “lance” (*coup*) enquanto um ponto de crise por onde, no entanto, se faz possível golpear (*coup*) a verdade, jogar, gozar e pensar.

PALAVRAS-CHAVE: Verso. Poesia e Filosofia. Giorgio Agamben. Jacques Derrida.

UM LANCE, DELICIOSOS QUASES

Em *Estâncias*, Agamben (2007, p. 12) diz que o conhecimento é fundado em uma cisão “[...] entre poesia e filosofia, entre palavra poética

* Bolsista Pós-Doutorado Nota 10 FAPERJ/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: danielle.h.magalhaes@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0067-9311>

** Por generosamente ter me proposto pensar uma aproximação entre o *enjambement* e as proposições de Derrida em *Esporas*. A indicação desse desenvolvimento, bem como o ponto de partida deste artigo, encontra-se em *Ir ao que queima* (MAGALHÃES, 2021, p. 187).

e palavra pensante, e [essa cisão] pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la ‘uma velha inimizada’”. A partir dessa cisão, a metafísica ocidental depreendeu que caberia à poesia gozar do objeto e, à filosofia, pensar o objeto. Enquanto a filosofia pensa o objeto, mas não goza dele, a poesia, inversamente, goza do objeto, mas não o pensa. Se Agamben (2007) adverte que essa cisão foi tomada como “realidade natural” enquanto deveria ser “a única coisa que de fato mereceria ser interrogada” (p. 12), o que o filósofo pleiteia e nos convoca a reivindicar é a indecisão entre poesia e filosofia, entre gozo e pensamento, isto é, a tarefa de relançar incessantemente a poesia à filosofia e a filosofia à poesia. Em outras palavras, em demandar à poesia a tarefa de pensar e, à filosofia, a tarefa de gozar.

Em prefácio a *Un coup de dés* (1897), Mallarmé (1974, p. 151) se referiu a esse poema como “um emprego a nu do pensamento”. “Um lance de dados” termina com o verso: *Toute Pensée émet un Coup de Dés*, “Todo Pensamento emite um Lance de Dados” (1974, p. 173). Essa definição de Mallarmé a “Um lance de dados” traz, pelo lance, um parentesco entre pensamento e verso, ou entre poema e pensamento.

No ensaio *Crise de Vers* (1895), Mallarmé viu na morte de Victor Hugo a morte da autoridade, a queda da poesia vinculada exclusivamente a um grande autor, abrindo caminhos para uma liberação do verso: nem propriedade de uma autoridade nem declamação elevada de um encanto revelado, poderia haver uma poesia que não se elevaria nem revelaria. Em contraposição aos “orgíacos excessos” do “cânone hierático do verso” da “tradição solene”, o tom errático e enigmático se fez como meio de um gozo sem finalidade nos caminhos esburacados do “quase” (MALLARMÉ, 1895, n. p). Nas palavras de Siscar (2008, p. 212), “O fim dos ‘orgíacos excessos’ é também o início da multiplicação de ‘deliciosos quases’”. Com o fim do orgasmo fálico que só se dava ao fim, como ápice, os orgasmos múltiplos poderiam, finalmente, começar. Através dessa leitura, o espaço que surge como meio, o interregno, a hesitação, o entre-dois, é a crise, a tensão, por onde, no entanto, seria possível começar e continuar a gozar. Todavia, em se tratando de *Un coup de dés*, é preciso ressaltar que o gozo

recai na tensão irresoluta que também faz do verso um “ataque de nervos”, como enfatiza Siscar (2008, p. 214):

O novo verso é entendido não apenas como sequência de palavras que compõem uma linha interrompida, mas como momento irritado em que se acentua a dicção, momento em que o texto é capaz de dar conta dessa oscilação ou dessa “hesitação” (retomando uma palavra de Valéry) que constituiria o poético.

A leitura do verso como um “momento irritado”, uma crise (*crise de vers*), um ataque de nervos (*crise de nerfs*), ou, ainda, como um golpe (*coup*), tem ressonância com a conexão entre poesia e pensamento que, para Siscar (2010), se dá pelo fato de a poesia, desde a modernidade, ser vista como uma poesia crítica. Em seu livro *Poesia e crise*, o teórico defende que o estado de crise permite que a poesia exponha uma linguagem não pacificada, que ela tenha um teor crítico (SISCAR, 2010). Assim, Siscar aponta de modo afirmativo a poesia como lugar privilegiado de crise, ou seja, de crítica, de pensamento. Para ele, um “sentimento de crise” é pensado de forma propositiva como uma herança crítica da modernidade, apontando um modo crítico de a literatura se relacionar com o presente e abraçar as contradições e paradoxos da realidade social (SISCAR, 2010).

Se, para Siscar (2010), o vínculo entre poesia e pensamento se dá privilegiadamente pela herança crítica da modernidade, é preciso lembrar que essa conexão é ainda mais intrínseca se apostarmos no princípio de que o verso e o pensamento têm um fator em comum: a suspensão, a pendência. O movimento comum aos dois os aproxima, verso e pensamento, no ponto que sustenta ambos pela suspensão. Ambos pendem e fazem pender, por um momento, o sentido. É nesse movimento, e no que se abre a partir dele, que é possível ver o verso como a exposição do pensamento em sua nudez, “com retrações, prolongamentos, fugas” (MALLARMÉ, 1974, p. 151), ou como o “emprego a nu do pensamento”, para usar as palavras de Mallarmé ao definir “Um lance de dados”. Talvez, esse movimento – pendido, de suspensão – que aproxima pensamento e verso, seja o que permite ler, no verso, o que Agamben (1985, p. 20)

chamou de *intimo discordo*, o que João Barrento (1999, p. 32) traduziu como “íntima discórdia” (1999, p. 32).

INTERROMPER O GALOPE: PARAR – PARA PENSAR

No ensaio intitulado *O cinema de Guy Debord*, Agamben lê o cinema de Debord como um poema e ajuda a esclarecer a especificidade da poesia convocando Valéry:

A única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa são os enjambements e as cesuras. O poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. Por isso Valéry pôde uma vez dar ao poema esta definição tão bela: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido” (AGAMBEN, 1998 [1995], n. p).

No ensaio *Ideia da prosa*, no livro de título homônimo, Agamben (1999, p. 32) diz que “[...] o *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático”, isto é, exhibe uma desarticulação, um desencaixe, “[...] uma disjunção entre o som e o sentido”, como se lê no trecho supracitado (AGAMBEN, 1998 [1995], n. p). Enquanto a continuidade do verso na prosa apagaria a tensão, selando a unidade do sentido, realizando aquilo que o filósofo italiano chamou de um “ponto de coincidência” ou uma “boda mística do som e do sentido” (2014, p. 184), com o *enjambement*, é como se “a poesia vivesse, pelo contrário, da sua íntima discórdia” (AGAMBEN, 1999, p. 32).

Ainda no mesmo ensaio, Agamben (1985, p. 23) afirma que o verso tem um gesto versátil, que ele “acena um passo de prosa com o mesmo gesto que atesta a sua versatilidade”, com um gesto, porém, que não se completa em ato, apenas esboça uma potência, um quase. Nesse quase, nesse gesto versátil de apontar para o que ficou fora de si, o verso transgredir sua identidade: “no mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, sua unidade sonora é rompida, e, também, sua identidade” (AGAMBEN,

1999, p. 32). No corte, o verso se lança e é “irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o que ele rejeitou fora de si”, que, para Agamben (1999, p. 32), seria a prosa (1999, p. 32).

“Ideia da cesura”, outro ensaio de Agamben presente no livro *Ideia da prosa*, baseia-se em dois versos de Sandro Penna: “Vou a caminho do rio num cavalo/ que quando eu penso um pouco um pouco logo estaca” (AGAMBEN, 1999, p. 34). A cesura seria essa quebra radical dentro do verso que, no segundo verso, aparece com a repetição de “um pouco”. Agamben (1999, p. 34) traz a antiga associação do “*logos* como um cavaleiro ‘fiel e veraz’ que monta um cavalo branco”, recuperando Orígenes que diz “que o cavalo é a voz [...] que só o *logos* torna inteligível e clara”. Se o cavalo, sem o *logos*, seria uma voz não inteligível, inarticulada, o *logos* seria o que torna o cavalo inteligível, isto é, o *logos* seria o cavaleiro. Aristóteles (2009, p. 16), em *A política*, diz: “Dentre os animais, apenas o homem tem *logos*”. O filósofo grego chamaria essa voz não inteligível de *phoné*. Esse seria o som desprovido de *logos*. Enquanto a *phoné* estaria ligada a um som, ao inarticulado, à sensação, aos estímulos de prazer e dor, aos instintos, ao corpo, à necessidade, à sobrevivência mais imediata do corpo, ao simples viver, o *logos* estaria ligado ao discurso articulado, às oposições entre útil e nocivo, bem e mal, justo e injusto, ao bem viver. A cesura, estacando o *logos*, deixa ver o inarticulado, sinaliza aquilo que não se realiza pelo discurso.

Retomemos os versos de Sandro Penna citados por Agamben (1999, p. 34): “Vou a caminho do rio num cavalo/ que quando eu penso um pouco um pouco logo estaca”. O que para o cavaleiro que conduz seu cavalo, o que suspende o *logos* que torna inteligível e clara a voz, é o pensamento: “O elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento” (AGAMBEN, 1999, p. 35). Ao final de “Ideia da prosa”, Agamben narra que o escudeiro se encaminha à Corte para ser armado cavaleiro, mas, antes disso, ele, o escudeiro, adormece, e, quando o cavalo para por um instante, o poeta acorda. Essa interrupção é, a um só tempo, portanto, um gesto de parar para pensar e de despertar. Agamben (1999, p. 35) ressalta ainda a sutileza de a cesura ser marcada

pela repetição nas duas margens da quebra, conferindo “[...] um intervalo intemporal entre dois instantes”. Interrompendo o passo ou o galope, a quebra não interrompe só a cadência linear da eloquência, mas antes explode o tempo, sendo mesmo uma interrupção do tempo, do tempo do verso, que não opera como demarcação temporal de um início ou um fim, mas como uma fenda, uma falha, um corte, que se faz como meio, não servindo à asseguuração de um sentido, mas, como intervalo atemporal, um meio de abertura a possibilidades de sentidos e, ao mesmo tempo, a sinalização de um desencaixe que, porém, faz mover, porque se sustenta como uma interrupção que provoca um quase, ou “deliciosos quases” (como Mallarmé falou do verso em *Crise de vers*), provocando iminências de sentido enquanto se faz como uma resistência a ele.

Interrompendo o galope do verso ou passo veloz do cavalo, esse passo, como Agamben (1999) diz, não é mais o embalo que traz o *logos* veraz e voraz, é um passo estranho, de passadas contrapostas, um tanto desengonçado, como “num extravagante passo de ganso” (p. 35). A cesura, portanto, estaca o salto, retraindo-o em um lance que o transforma. Nisso, o “motor do lance do verso”, ou seja, o transporte rítmico, abre, em sua fenda abismal que interrompe o galope e impõe um passo de ganso, a possibilidade do sentido, na interrupção que suspende e transforma e faz parar – para pensar –, estando o pensamento, portanto, nessa interrupção, nessa suspensão (AGAMBEN, 1999, p. 36). Vale lembrar que “pensamento” já tem em si, etimologicamente, a suspensão, *pendere*, de modo que pensar já é estar em pendência, como é possível ler em “Ideia do Pensamento” (AGAMBEN, 1999, p. 101). Verso e pensamento se identificam, então, nessa frágil hesitação de uma “balança em equilíbrio precário”, como disse Agamben no ensaio *Para uma ontologia e uma política do gesto*, servindo-se de uma metáfora de Focillon:

Certa vez, para descrever a especial qualidade da imagem artística, Focillon se serviu da metáfora de uma balança em equilíbrio precário, na qual a haste parece balançar, “milagre de uma imobilidade hesitante, tremor leve e imperceptível que nos indica que ela vive” (AGAMBEN, 2018, n. p).

Enjambement seria um intraduzível que, porém, é falado em português como “encavalgamento” ou “cavalgamento”. Em francês, há o substantivo *jambe*, “perna”, e os verbos *jamber*, “saltar”, e *enjamber*, “transpor”. Falar de *enjambement* é escutar um sentido erótico do verso que se abre no cavalgamento. Mesmo que Agamben tenha usado a imagem do cavalo no ensaio “Ideia da cesura” e não em “Ideia da prosa”, em que ele fala do *enjambement*, e ainda que o *enjambement* seja necessariamente o desencaixe sintático ao fim do verso e, a cesura, o desencaixe ou uma quebra qualquer, arbitrária, no meio do verso, o efeito de ambos é o mesmo. Com isso, poderia se pensar, junto à cesura, privilegiadamente, em um gozo que não se dá ao fim, como um poema que teria um *grand finale*, mas que vai se dando ao longo, como os *délicieux à peu près*, “deliciosos quases” de que falou Mallarmé ao se contrapor à tradição solene do cânone alexandrino. Um gozo feminino, múltiplo, cujo efeito de desencaixe é, antes, um incessante começo.

Nietzsche foi o filósofo que filosofou a golpes de martelo. Em *Esporas: os estilos de Nietzsche*, o lance (*coup*) de Jacques Derrida mostra-se evidente na capacidade de o filósofo franco-magrebino extrair uma leitura afirmativa de um dos golpes (*coup*) que não atestariam muita coisa além da misoginia do filósofo alemão. Na leitura derridiana dos golpes de martelo como um “estilo esporante” (DERRIDA, 2013, p. 25), um dos principais elementos que a caracteriza, como a balança de Focillon citada por Agamben, é a oscilação, o movimento pendulante, isso que não se ancora em uma verdade. Derrida se utiliza de uma ambivalência (desenvolvida também no livro *Voiles*), da palavra *voile*, que, em francês, pode significar tanto “véu”, se usada no masculino (*le voile*), como “vela”, se usada no feminino (*la voile*). Como os tradutores Carla Rodrigues e Rafael Haddock-Lobo sublinharam, “[...] essa ambivalência intraduzível da palavra *voile* serve aos propósitos de Derrida: questionar as diferenças sexuais como mera dualidade, oposição binária e metafísica” (DERRIDA, 2013, p. 23). Assim, servindo-se de termos marítimos para se referir ao

estilo oscilante dos véus e das velas, ele usa significantes como “espora” e “esporão”: esse estilo avança “como o esporão de um barco à vela”, “saliência que se prolonga, visando ao ataque para ferir a superfície adversa”, bem como “espora é também como se chama essa ponta rochosa que rompe as ondas na entrada de um porto” (DERRIDA, 2013, p. 24).

A partir de Nietzsche, Derrida faz do “estilo esporante” uma crítica incisiva ao método do filósofo dogmático que se acha um bom cavaleiro com a pretensão de dominar, de controlar, de impor um ritmo. O “estilo esporante” solapa essa prepotência, perfurando, cortando, repelindo essa “forma ameaçadora”, talhando uma incisão que inscreve não a apreensão da verdade, mas a suspensão dela, a flutuação, a distância (DERRIDA, 2013, p. 23). Esse jogo convida a soltar as rédeas, ou, ainda, a ser montado pelo cavalo, “sem me importar se nesse instante/ sou dominado ou se domino”, como diz a famosa canção de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, “Cavalgada”.¹

Para Derrida (2013), isso que permite a flutuação, a oscilação, o movimento pendulante, que está sempre em pendência, nunca se ancorando, nunca se fixando, é o feminino. Se Nietzsche, em sua escrita, coloca a “verdade” entre aspas, Derrida vai dizer que esse modo de operar suspendendo a verdade é uma “operação” feminina (p. 38). O feminino é o não essencializante, é o que, em sua não verdade, permite a oscilação entre os gêneros (literários e sexuais). Como uma dobradiça, o feminino opera como uma articulação que une ao mesmo tempo que separa, suspendendo as oposições metafísicas, fazendo masculino e feminino flutuarem, oscilarem entre si.

Essa operação que suspende ao “cravar uma marca”, ao “deixar uma impressão” (DERRIDA, 2013, p. 23), pode ser um punhal, um estilete, mas também o cair de uma pluma, em seu movimento de oscilação entre dois lugares (DERRIDA, 2013, p. 23). A essa articulação que contém em si uma desarticulação, como o jogo contido na palavra *voile*, Derrida

¹ Essa articulação foi abordada no artigo “O lance do amor, do verso, da história” (MAGALHÃES, 2018), publicado na Revista Garrafa.

chama de gozo: “[a] língua francesa nos assegura este gozo, *contanto que não se articule*” (DERRIDA, 2013, p. 24, grifo meu), “notre langue nous en assure la jouissance pourvu qu’on n’articule pas” (DERRIDA, 1979, p. 38). Há, portanto, uma relação de gozo apenas se houver desarticulação.

Em um momento, Derrida diz: “essa operação não se deixa simplificar nem se desfiar de um só golpe” (DERRIDA, 2013, p. 25), “*cette opération ne se laisse simplifier ni effiler d’un seul coup*” (DERRIDA, 1979, p. 38). Após o uso desse significante, *coup*, Derrida (2013, p. 25) discorre sobre como Mallarmé se referiu à espora: “Espora, em francês ou alto-alemão *sporo*, em gaélico *spor* e em inglês *spur*. Em ‘*Les Mots anglais*’, Mallarmé o aproxima de *spurn*, depreciar, repudiar, rejeitar com desprezo”. Em seguida, pelo sulco ou pela marca que espora e verso incidem, é possível tecer uma intimidade entre espora e verso: “o *spur* inglês, a espora, é a ‘mesma palavra’ que o *Spur* alemão: rastro, sulco, indício, marca” (DERRIDA, 2013, p. 25). Em uma nota de rodapé em “Ideia da prosa”, Agamben (1999, p. 31) diz que *versura* é um “termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo”. Se o movimento do giro que desemboca um verso no outro é a *versura*, as palavras seriam, então, a terra revolvida a cada batida do arado, a cada sulco. Do latim *versus*, verso é aquilo que traz, em si, o duelo, a discórdia, a oposição. Mas, no latim, essa palavra assume múltiplas funções, como advérbio, preposição, forma verbal e nome, como “sulco”, “ranhura”, “retorno”, “giro”, “volta”. Verso é aquilo que, ao final de cada sulco, gira, volta. Os significantes que Derrida usa para falar de *spur*, da “espora”, como “ondas”, “ressaca”, remetem-se a voltas, ou àquilo que volta, que retorna: isso que incide uma “marca a ferro em brasa” também é “a ressaca” (*la marque au fer rouge, c’est le ressac*), o “ardor da ressaca” (*l’ardeur du ressac*), o retorno das ondas sobre elas mesmas (*le retour sur elles-mêmes des vagues*) “quando encontram as cadeias de rochas ou se quebram sobre os arrecifes, as falésias, as esporas etc.” (DERRIDA, 2013, p. 27).

Nessa abordagem, é possível aproximar o “estilo esporante” ao corte do verso pelo que Derrida fala, ainda, da “operação esporante” como uma “operação à distância”: o filósofo franco-magrebino cita Nietzsche em *A*

gaia ciência em uma passagem em que esse diz que o efeito das mulheres é “um efeito à distância (*de le faire sentir au loin, eine Wirkung in die Ferne*, uma operação à distância), uma *actio in distans*: o que requer, antes e acima de tudo – distância! (*dazu gehört aber, zuerst und vor allem – Distanz!*)” (NIETZSCHE *apud* DERRIDA 2013, p. 29-30). Para falar dessa distância, Derrida se pergunta: “Sob qual passo se abre esta *Dis-tanz*?” (2013, p. 31). *Tanz*, em alemão, é “dança”. Nesse passo de dança, nesse passo de distância, “a mulher’ não é, talvez, alguma coisa, a identidade determinável”, mas “o corte do espaçamento, a distância mesma” (DERRIDA, 2013, p. 32).

É possível encontrar uma leitura semelhante a essa em “La Double Séance”, publicado em *La Dissémination* (1972), poucos anos antes de *Éperons* (1978). Nesse, a partir de Mallarmé, Derrida lê o hímen como “entre”, como aquilo que permite uma mistura de gêneros. Também em um ensaio publicado próximo a *Esporas*, “La loi du genre” (1979), a partir de Blanchot e da imagem da articulação do joelho que aparece em *La folie du jour*, o feminino, como *genoux*, será aquilo em que se pode escutar *je/nous* (eu/nós), com os “[...] joelhos marcando talvez a articulação do passo, a flexão do par e a diferença sexual, mas também a contiguidade sem contato do hímen e a ‘mistura de gêneros’” (DERRIDA, 2019, p. 278). Teria, ainda, a “invaginação”, formulada posteriormente, em “Survivre”, publicada no livro *Parages* (1986), como uma borda que não aponta senão para o seu trans-bordamento, dobrando-se e se dividindo enquanto se mantém. Percebe-se, então, que Derrida se imbuí de expressões vinculadas ao corpo da mulher ao pleitear o abalo do projeto hermenêutico:

Desde o momento em que a questão da mulher suspende a oposição decidível do verdadeiro e do não-verdadeiro, ela instaura o regime epocal das aspas para todos os conceitos pertencentes ao sistema desta decidibilidade filosófica, ela desqualifica o projeto hermenêutico postulante do sentido verdadeiro de um texto, ela libera a leitura do horizonte do sentido do ser ou da verdade do ser, dos valores de produção do produto ou de presença do presente – isto que se desencadeia é a questão do estilo como questão da escritura, a questão de uma operação esporeante mais poderosa que todo conteúdo, toda tese e todo sentido (DERRIDA, 2013, p. 78).

Em *Coreografias* (1982 [2019]), uma conversa entre Christie V. McDonald e Jacques Derrida, o filósofo vai mais longe ao pôr o “próprio corpo da mulher” entre aspas. Se ele se utiliza de expressões vinculadas ao corpo da mulher, é porque o corpo da mulher é, ele mesmo, um operador entre aspas, um operador em que sua propriedade está suspensa. Assim, não haveria “o corpo da mulher”, não haveria nem o “hímen”, porque essas palavras “já não designam simplesmente figuras do corpo feminino”, “não supõem que existam um saber seguro sobre o que é um corpo feminino ou masculino, que a anatomia seja aqui o último recurso” (DERRIDA, 2019, p. 8). Essas expressões indicam, antes, um quiasma, um “traço de clivagem”, tal como “a invaginação sempre se encontra na sintaxe da expressão ‘dupla invaginação quiasmática das bordas’”, como atentaram as tradutoras Carla Rodrigues e Tatiana Grenha (DERRIDA, 2019, p. 8). Portanto, os operadores ligados ao corpo feminino não colocam senão o corpo feminino em questão; mais ainda, colocam o “próprio” do corpo feminino sempre entre aspas, implodindo a sua suposta categorização. Esses operadores abalam a estrutura da presença. Na esteira disso é que se faz possível “inventar coreografias incalculáveis” e compreender “o que seria a dança”, perguntando-se: “haveria dança se não trocássemos os sexos em número indeterminado, e a lei dos sexos com ritmos muito variados?” (DERRIDA, 2019, p. 9).

Sendo a distância aquilo que comporta a dança, *Dis-tanz*, “[a] mulher (a verdade) não se deixa conquistar”, e “[i]sto que não se deixa conquistar é – *feminino*” (DERRIDA, 2013, p. 37). Se Derrida (2013, p. 49) diz, em outro momento, que em Nietzsche é preciso estudar também “o jogo dos travessões e não apenas das aspas”, na passagem anterior, o que não se deixa conquistar, separado pela distância de um travessão, é o feminino – e não a feminilidade, porque “[...] a *feminilidade* da mulher, a *sexualidade* feminina e outros fetiches essencializantes são justamente o que se crê conquistar quando se permanece na tolice do filósofo dogmático, do artista impotente ou do sedutor sem experiência” (DERRIDA, 2013, p. 37, grifo do autor). Sendo “o corte do espaçamento” (DERRIDA, 2013, p. 32) verdade que não se deixa conquistar, o feminino é um modo de

operar pela não identidade, pelo simulacro, pela dissimulação, pelo jogo, pelo passo de dança que só se dá com a distância (DERRIDA, 2013).

Na abertura dessa distância, “a mulher aí se afasta de si mesma” (DERRIDA, 2013, p. 32), assim como o sentido garantido, assim como a verdade, assim como a identidade, assim como o gênero. Como formulou Derrida (2013, p. 34), “[a]ssim opera a distância quando ela furta a identidade própria da mulher, desmonta o filósofo cavaleiro, a menos que este não receba da própria mulher duas esporas, golpes de estilo ou golpes de punhal, cuja troca embaralha, então, a identidade sexual”. Ou, como ele formulou em outro momento: “[a] ‘mulher’ se interessa, deste modo, tão pouco pela verdade, ela acredita tão pouco nela, que a verdade sobre si mesma não lhe diz mais respeito” (DERRIDA, 2013, p. 43). Desprendida da verdade, a mulher “[...] carregaria na condição de não-verdade a possibilidade de significação” (RODRIGUES, 2009, p. 30), ou seja, a mulher seria essa abertura da linguagem como espaço potencial de enunciação, não se prendendo a um único enunciado, nem sendo presa dele/a ele. O que interessa à mulher é gozar da verdade, rir de “si mesma”, fazer troça do “si mesmo”.

O modo como Maria Cristina Franco Ferraz termina o prefácio de *Esporas* mostra essa estreita relação entre *jouer*, *jouir* e *joie*. Ferraz diz: “Demolindo a crença em uma suposta ‘totalidade do texto de Nietzsche’, Derrida conclui o livro convocando o riso que atravessa textos abertos, maliciosos, indecifráveis. Textos expostos sem teto ou para-raios” (DERRIDA, 2013, p. 17). Aqui, Ferraz faz alusão ao trecho em que Derrida coloca entre aspas a “totalidade do texto de Nietzsche”, como uma totalidade que não existe, que está exposta “aos relâmpagos ou ao raio de uma imensa gargalhada. Sem para-raios e sem teto” (DERRIDA, 2013, p. 102). Colocar sob o efeito do corte, do *enjambement*, da cesura, do “estilo esporante”, do feminino, do gozo, da paródia, de uma rajada de relâmpago ou de uma rajada de riso (*éclat de rire*) é, pois, finalmente, “escrever no espaçamento entre vários estilos” (DERRIDA, 2013, p. 105), o que implica “[d]uas esporas ao menos” e, “[e]ntre elas, o abismo onde lançar, arriscar, perder, talvez, a âncora” (DERRIDA, 2013, p. 106).

DO “PASSO DE PROSA” AO “PASSO DE POMBA”

Em “Ideia da prosa”, Agamben (1985, p. 23) diz que o verso “accenna un passo di prosa”. Como já foi dito, a prosa é preservada em sua potência na interrupção do verso que, apenas acenando para ela, não se realiza nela, mas se lança em um novo salto. O verso, portanto, não realiza o passo; ao contrário, mantém o impasse. Nesse sentido, esboçar um passo de prosa é acenar para uma *ideia* de prosa, para uma potência de prosa, no mesmo sentido que “Ideia da prosa” é um ensaio que aborda não a prosa, mas o verso. “Ideia da prosa” é um ensaio sobre poesia e termina com filosofia, mais especificamente, com Platão, que defende “o meio termo entre as duas” (AGAMBEN, 1999, p. 33). Ou seja, “Ideia da Prosa” é um encontro entre filosofia e poesia e leva a crer que a ideia da prosa é o poema e que a ideia do verso é a prosa. Há um aceno de cada um para o que seria, em relação a cada um, o seu outro. O que se dá nesse “meio termo entre” é um lance, mas não um casamento, não uma unidade. Um se lança para o outro, de modo que a “ideia”, portanto, é o relançamento incessante ao outro (gênero), à outra (forma).

Todavia, a expressão “Ideia da prosa” não foi dita pela primeira vez por Giorgio Agamben. Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de Walter Benjamin, em uma carta para Schlegel, de 1782, Novalis diz: “A Ideia da poesia é a prosa” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2011, p. 106). Em “Ideia da prosa”, de Agamben, a ideia da prosa é a poesia. A frase de Novalis aponta para o verso da frase de Agamben e vice-versa. O que se dá nesse “meio termo entre” é um encontro, mas não uma identificação plena. Em um dos fragmentos de Benjamin publicado na seção “Comentários”, no livro *O anjo da história* (BENJAMIN, 2012), outra ocorrência da expressão “ideia da prosa” leva a crer que “ideia da prosa” são imagens do pensamento com toda sua carga fragmentária, constelações prenhes de reflexões, em que a interrupção, a cesura, está acoplada à infinita tarefa de nomear e perseguir a ideia sem nunca conseguir apreender o objeto.

Se Mallarmé (1974, p. 151) definiu “Um lance de dados” como “subdivisões prismáticas da ideia”, se Haroldo de Campos leu “Um

lance de dados” como um “poema-constelação” (1974, p. 187-192), se o texto de Agamben se chama “Ideia da prosa”, há uma elucidação sobre essa palavra platônica, “ideia”, que é interessante recuperar. Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1984, p. 57) diz: “A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo”. Tensionando dois extremos em um ponto de disjunção, a ideia seria o encontro entre extremos, a articulação entre distâncias, o ponto que separa e ao mesmo tempo aproxima.

Se pensarmos em Platão, poderíamos ler a ideia como o inacessível, como aquilo que existe como potência, mas que não é possível apreender. Não à toa, Mallarmé trouxe a ideia à definição de seu poema: não como o lugar platônico onde se enxerga a luz, onde a verdade se revela, mas como o escuro onde ela se vela, assim como o branco da página de “Um lance de dados” se plasma como o escuro do céu e, as palavras, como as estrelas, os estilhaços, restos refratados de luz. Nessa composição, a ideia não é o que as letras revelam, porque elas não revelam: elas velam mais, obscurecem mais, ocultam mais, atuando em conjunto com o branco também enigmático. Se, em *Origem do drama barroco alemão*, lemos também que “[a]s ideias se relacionam com os fenômenos como as *constelações* se relacionam com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56), ou seja, se o branco da página se relaciona com as palavras, vale lembrar que a palavra, como as estrelas, é isso que já morreu há muito tempo e que a nós só chega o brilho. Vemos, no escuro, aquilo que não está mais lá; vemos, no escuro, aquilo que já morreu. As palavras são marcas do que não está mais, impressões de uma ausência, ecoando o modo como Derrida falará do “passo de pomba”, como será visto a seguir.

Em *Esporas*, Derrida atenta que, no quarto capítulo de *Crepúsculo dos Ídolos – ou como se filosofa com o martelo* (1888 [2006]), intitulado “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente uma fábula: história de um erro”, as únicas palavras sublinhadas por Nietzsche são “*sie wird Weib*, ‘ela [a ideia] torna-se mulher’” (Nietzsche *apud* DERRIDA, 2013, p. 60). Derrida interpreta a formulação de Nietzsche de que “a ideia torna-se mulher” a partir da premissa de que, se “a ideia torna-se mulher”, então a

ideia, “como forma da apresentação de si da verdade”, de acordo com a acepção platônica, não foi sempre mulher: antes, a ideia não era mulher, “a ideia era platônica” (DERRIDA, 2013, p. 62). No primeiro tópico do referido capítulo de Nietzsche, lê-se nos parênteses: “(A mais velha forma da ideia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: “Eu, Platão, *sou* a verdade)” (NIETZSCHE, 2006, n. p). Sobre o que Nietzsche (2006, n. p) definiu como o “Progresso da ideia”, isto é, o fato de ela ter se tornado mulher, Derrida discorreu que esse momento, esse “segundo tempo” da ideia, é “o momento em que Platão não pode mais dizer ‘eu sou a verdade’”, é o momento em que o filósofo se separa da verdade como de si mesmo, “não a segue mais”² senão como rastro (DERRIDA, 2013, p. 62).

Se o título desse capítulo de Nietzsche se chama “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou uma fábula: história de um erro”, mostrando que “o mundo verdadeiro”, supostamente “alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso” (NIETZSCHE, 2006, n.p), deve ser abolido e não passa de uma fábula, Derrida realiza uma virada, um lance a mais sobre essa formulação do filósofo alemão ao torcer a “história de um erro” de que Nietzsche fala, haja vista que há um complemento importante ao sintagma “ela [a ideia] se torna mulher”. O que vem em seguida é “torna-se cristã”, como atestam os parênteses do segundo tópico: “(Progresso da ideia: ela se torna mais sutil, mais ardilosa, mais inapreensível – *ela se torna mulher, torna-se cristã...*)” (NIETZSCHE, 2006, n. p).

O lance de Derrida, ou a leitura inventiva dele à formulação de Nietzsche, é de que a ideia torna-se mulher, logo, torna-se cristã, “[...] porque [a mulher] é castrada e castra, ela finge a castração – sofrida infligida – para dominar o mestre de longe, para produzir o desejo e, num mesmo golpe (*coup*), que aqui é ‘a mesma coisa’, matá-lo” (DERRIDA, 2013, p. 63). Não se sabe ao certo o que Nietzsche quis dizer, o que se sabe

² Como os tradutores Carla Rodrigues e Rafael Haddock-Lobo sublinharam, *je suis*, em francês, assume a ambivalência dos sentidos de “eu sou” e “eu sigo”: “eu, Platão, sou a verdade” e “eu, Platão, sigo a verdade” (DERRIDA, 2013, p. 62).

é que Derrida propôs uma leitura afirmativa ao dar uma volta a mais no sentido de castração vinculado ao caráter cristão da ideia que Nietzsche associara à mulher. Se Nietzsche afirmou que esse desenvolvimento da história da ideia ao longo do tempo, passando por Platão e, depois, pela mulher, tinha sido a “história de um erro”, Derrida lê de modo afirmativo e propositivo esse “erro” da história, fazendo dessa “história de um erro” justamente o ponto de começo da história:

Então, começa a história, começam as histórias. Então, a distância – a mulher – separa a verdade – o filósofo –, e dá a ideia. Que se afasta, se torna transcendente, inacessível, sedutora, agita e mostra o caminho à distância, *in die Ferne* (DERRIDA, 2013, p. 62).

Se a história da verdade é a história de um erro, quando a verdade ou a ideia se torna mulher, esse erro passa a ser afirmado positivamente e se torna o começo da história. A história se torna finalmente uma fábula, isso que é matéria de invenção e que, secularmente, também foi transmitido por mulheres, entre mulheres, em uma confabulação. A história de um erro instaura, portanto, o começo da errância, da distância, da suspensão da verdade, em suma, da invenção.

Enquanto Heidegger, ao comentar essa passagem de Nietzsche, passou por cima da mulher, analisando todos os elementos da frase menos o “devir-mulher da ideia” (DERRIDA, 2013, p. 60-61), Derrida fez do lugar de margem a que Heidegger conferiu o “devir-mulher da ideia” o ponto de enigma por onde ele inventou outro lance ou, como o capítulo diz, um golpe, “O golpe de dom”, “*Le coup de don*”. Primeiro, Derrida constatou: “no momento em que [a leitura de Heidegger] deixava de tratar da mulher na fabulação da verdade, ela não colocava a questão sexual ou, na melhor das hipóteses, a submetia à questão geral da verdade do ser” (DERRIDA, 2013, p. 79). Depois, ele levantou a hipótese de que Heidegger teria retirado a leitura de Nietzsche para fora (*la voler hors*) do círculo hermenêutico (DERRIDA, 2013, p. 91). Lembrando que *voler*, em francês, pode ser tanto “roubar” como “voar”, é a partir desse jogo que

Derrida diz que essa retirada aponta para um “campo imenso cuja medida só se dá, sem dúvida, a passo de pomba (*pas de colombe*)” (DERRIDA, 2013, p. 91). Na medida em que se dá esse passo, a pomba deixa de ser pomba: jogando com a ambiguidade da formulação em francês, *pas de colombe*, em retirada, em voo, ela passa a ser outra coisa, em incessante deslocamento. Em sua retirada, em sua pendência, em sua falta, ela porta tão somente a marca de uma ausência em que outro traço se inscreve nessa impressão.

Transformando a retirada da mulher em Heidegger, Derrida faz dessa retirada o “golpe de dom” da mulher, isto é, ali onde Heidegger suprimiu a mulher, Derrida lhe confere um “passo de pomba”, que faz desse lugar roubado, retirado, um voo a partir do qual é possível um “golpe de dom”, um “dar-se”. Nesse passo de virada, “a mulher é mulher dando, *dando-se*, ao passo que o homem toma, possui, toma posse, ora que, ao contrário, a mulher, dando-se, *dá-se-para*” (DERRIDA, 2013, p. 80). O grande lance nesse “*dá-se-para*” é que ele possui tanto o sentido erótico como o sentido de dom, um “dar para” cujo “dar-se-para” implica dar um passo para outra coisa, *tornar-se* outra coisa:

O “dar-se-para”, o *para*, qualquer que seja seu valor, que ele engane dando a aparência ou introduza qualquer destinação, finalidade ou cálculo ardilosos, qualquer retorno, amortecimento ou benefício na perda do próprio, o *para* retém o dom de uma reserva e muda desde então todos os signos da oposição sexual. Homem e mulher mudam de lugar, trocam sua máscara ao infinito (DERRIDA, 2013, p. 81).

Percebe-se, então, que o passo de pomba parece se aproximar do passo de prosa. Sendo aquilo que transgride a identidade, no ato de “dar-se-para” e sair de si, como o verso apontando para a prosa, a mulher, em um passo de pomba, voa em retirada, se retira por um momento, instaurando, nesse passo, nesse voo, nesse “golpe de dom”, um transtorno, colocando em xeque a estrutura oposicional metafísica, trans-tornando a identidade, trans-tornando os lugares fixos e enrijecidos. No momento mesmo em

que realiza o passo de pomba (*pas de colombe*), em que ela voa, em que se retira, não há pomba, “*pas de colombe*”.

No passo de pomba, como no passo de prosa, a presença, a substância, a verdade, cai no abismo. É assim que o *enjambement* ou a cesura como um “estilo esporante”, ou o lance do verso como uma ideia de prosa, podem ser considerados um modo de operar feminino e, por isso mesmo, uma operação que, em seu *coup de don*, golpeia (*coup*) o sentido, a propriedade, a essência, comportando o jogo jocoso, o enigma, a contradição, a oscilação, a transgressão da identidade que fica suspensa nesse lance (*coup*), nesse “gesto versátil”, como diria Agamben, ao “dar-se para”, como diria Derrida, gozando, jogando, versando e pensando, nesse passo que não garante senão uma multiplicidade de coreografias de uma dança que só é possível com interrupção e distância.

Sendo o “ataque de nervos” (*crise de nerfs*), ou a “íntima discórdia” (*intimo discordo*), o modo possível para “deliciosos quases” (*délicieux à peu près*), sendo a dança (*Tanz*) a instauração da distância (*Dis-tanz*) por onde o pensamento goza e o verso pensa, passa-se do “passo de prosa” (*passo di prosa*) ao “passo de pomba” (*pas de colombe*) em uma coreografia em que verso e pensamento se aproximam lá onde um gozo feminino, múltiplo, suspende a verdade e trans-torna o gênero, a forma, a identidade.

ENJAMBEMENT, A FEMININE THROW: BETWEEN THE “STEP OF PROSE” AND THE “STEP OF DOVE”

ABSTRACT

This essay proposes a philosophical reading of the verse cut from articulations that intertwine, above all, Giorgio Agamben’s reading of poetic institutes (such as *enjambement* and caesura) in *Ideia of Prose*, and Jacques Derrida’s reading of Nietzsche’s “stylate spur” in *Spurs*. This approximation is made by what these readings allow us to think of the break of the verse as a “throw” or a ‘female step’ that upsets identity and undermines metaphysical assumptions. This approach is also linked to the principle of disembedding, interruption and suspension, present in Mallarmé’s understanding of the verse as a “throw” (*coup*) as a point

of crisis through which, however, it is possible to strike (*coup*) the truth, play, “to come” and think.

KEYWORDS: Verse. Poetry and Philosophy. Giorgio Agamben. Jacques Derrida.

ENJAMBEMENT, UNA TIRADA FEMININA: ENTRE EL “PASO DE PROSA” Y EL “PASO DE POMBA”

RESUMEN

Este ensayo propone una lectura filosófica del corte del verso a partir de articulaciones que entrelazan, sobre todo, la lectura de los institutos poéticos (como el encabalgamiento/*enjambement* y la cesura) de Giorgio Agamben em *Ideia della Prosa*, y la lectura de Jacques Derrida del “éperon style” de Nietzsche en *Éperons*. Esta aproximación se hace por lo que estas lecturas nos permiten pensar en la ruptura del verso como un “tiro” o un ‘paso femenino’ que trastorna la identidad y desvirtúa supuestos metafísicos. Este enfoque también está ligado al principio de desacoplamiento, interrupción y suspensión, presente en la comprensión mallarmeña del verso como *un coup* como punto de crisis a través del cual, sin embargo, es posible golpear (*coup*) la verdad, jugar, gozar y pensar.

PALABRAS CLAVE: Verso. Poesía y Filosofía. Giorgio Agamben. Jaques Derrida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998[1995]. p. 65-76. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html> Acesso em: 9 abr. 2022.

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

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Capela, Vinícius Honesko e Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Milão: Feltrinelli, 1985.

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. Para uma ontologia e uma política do gesto. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. 2018. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html> Acesso em: 9 abr. 2022.
- ARISTÓTELES. *A política*. Tradução Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Comentários. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: obras escolhidas; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (v. 1 – Magia e técnica, arte e política).
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. “A lei do gênero”. Tradução Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. *Revista TEL*, Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul./dez. 2019. (*La loi du genre*, 1979).
- DERRIDA, Jacques. La Double Séance. In: DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques. Survivre. In: DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Éperons: Les Styles de Nietzsche/Spurs: Nietzsche's Styles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979. (French-English version).
- DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Tradução Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.
- GRENHA, Tatiana; RODRIGUES, Carla. Coreografias: entrevista com Jacques Derrida. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e50638, 2019.

MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. Un coup de dés jamais n’abolira le hasard. Tradução Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de vers*. 1895. Disponível em: <https://www.jeuverbal.fr> Acesso em: 9 abr. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1888].

RODRIGUES, Carla. *Coreografias do feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

Submetido em 10 de maio de 2022

Aceito em 19 de setembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
