

LENDO POESIA COM JACQUES DERRIDA: MARK STRAND E A CONTEMPORANEIDADE

READING POETRY IN JACQUES DERRIDA: MARK STRAND AND CONTEMPORANEITY

Alcides Cardoso dos Santos

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP/ *campus* Araraquara)

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Resumo: Neste artigo partimos das reflexões de Jacques Derrida sobre o papel da literatura e, mais especificamente, da poesia na desconstrução do modo binário de ver e pensar o mundo. Como pensador do contemporâneo, Derrida propõe que o paradoxo não seja lido como incidental na poesia ou na literatura, mas como sua marca, sua assinatura. É a partir deste modo de ler poesia que faremos a leitura do livro de poemas *Dark Harbor*, do poeta norte-americano Mark Strand, cuja poesia mostra uma percepção inequívoca da natureza contraditória do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Jacques Derrida; Mark Strand; poesia contemporânea

Abstract: Our starting point in this paper will be Jacques Derrida's reflection on the role of literature and more specifically of poetry in the deconstruction of the binary mode of seeing and thinking of the world. As a thinker of contemporaneity Derrida invites us to see paradox not as some accident in literature or poetry, but as its very nature, its signature. We will departure from these reflections to read the book of poems *Dark Harbor*, by the North American poet Mark Strand, whose poetry shows an indelible perception of the contradictory nature of the contemporary world.

Keywords: Jacques Derrida; Mark Strand; contemporary poetry

I. A poesia no pensamento de Jacques Derrida

Dentro da complexidade e abrangência do pensamento de Jacques Derrida, a poesia sempre ocupou posição de destaque, não exatamente como gênero – se bem que a questão do gênero foi objeto de sua reflexão em vários momentos (“The Law of Genre”, entre outros) -, mas como uma textualidade irreduzível (denominada por Martin Heidegger, sua influência mais forte, *Die Dichtung*) que habita toda palavra, proposição ou texto, e que abre caminhos para o pensamento por meio de uma aproximação entre razão e estética. Poesia se torna, então, neste rastro que Derrida segue de Heidegger– e “seguir” implica (lição aprendida com o mestre) desconstruir – em grande parte responder a um apelo originário, primevo, que nos requisita sempre que nos coloquemos a pensar.

Não se reduzindo à materialidade do poema, a poesia tampouco é pensada por Derrida como a substância do gênero lírico, uma entidade abstrata, o *anima* que dá vida ao poema, como estabelecia o New Criticism norte-americano dos anos 1920 e 30. Uma das diferentes formas de pensar o poético que Derrida desenvolveu em suas reflexões é justamente como uma forma de textualidade que recusa a pertença ao domínio da razão ou do estético, a filiação ao espírito ou à letra, à mente ou ao corpo e a qualquer forma assumida pelas oposições hierarquizadas da tradição filosófica ocidental. Enfatizando aspectos secundários ou marginais no texto, a leitura desconstrucionista do poema aprofunda as relações destes com os aspectos considerados centrais ou constitutivos, de forma a instigar o próprio poema, no que ele tem de “próprio”, a diferir de si. Este produzir de diferenças do poema em relação a si não aponta somente para outros sentidos, para a “polissemia regulada” a que Derrida se refere em *Margens da filosofia*, mas para um produzir de diferenças sem origem ou ponto de chegada, para uma disseminação constante de sentidos que desabrigaria qualquer interpretação “autorizada”. Ao possibilitar sentidos divergentes e até mesmo contrários como efeitos possíveis do diferenciar-“se” do texto (o autotelismo do próprio, aqui expresso no pronome reflexivo, também já foi longamente discutido por Derrida em textos como

“Assinatura Acontecimento Contexto”), a leitura desconstrucionista propõe a substituição da lógica da identidade (“ou/ou”) pela lógica da inclusão (“e”), movimento que acaba por produzir aproximações inusitadas entre uma lógica racional e uma outra estética. Se a conjunção alternativa implica a hipostasia da identidade clara dos sentidos dos enunciados que devem, então, ser escolhidos para que a lógica discursiva mantenha sua coesão e coerência, a conjunção aditiva implica a aproximação, cruzamento e superposição de sentidos possíveis, trazendo à tona as dubiedades, híbridismos, ambiguidades e incertezas que sempre habitaram a palavra, a linguagem e o texto.

Esta potencialização da palavra e da linguagem que resulta das leituras desconstrucionistas, não por acaso ou por alguma dialética, tem muitos elementos “poéticos” que trazem uma certa performatividade “literária” ao seu texto, perfazendo, assim como o poema, uma aproximação entre a lógica racional e a estética (a que Benedito Nunes se refere como “pensamento poético”). A importância da poesia como textualidade no pensamento de Derrida e nas leituras desconstrucionistas se dá, então, não somente pela atenção às filigranas do texto, aos seus aspectos não centrais ou periféricos, mas pela potencialização e exploração dos paradoxos da palavra e da linguagem a que Derrida chama de indecíveis. O uso mesmo do termo indecidibilidade adquire grande produtividade nesta forma de ler e pensar o poema – tanto quanto a filosofia, como se vê em textos fundamentais como “A mitologia branca” –, porém não a produtividade do conceito e sua almejada neutralidade e tampouco a produtividade da palavra poética assumida como tal, mas uma produtividade que acontece quando a palavra poética se erige e assume tal relevância operacional no texto que chega a sugerir sua leitura como conceito, palavras ou termos que “possuem aquilo que pode ser chamado de uma ambição transcendental decepcionada, eles saem do seu elemento (como o peixe do desenho de Adami, comentado em “R+” (VEP, 178 sg.)) para tornar a mergulhar, eles levantam a cabeça o tempo necessário para respirar (GL, 132) antes de retomar seu lugar no texto.” (BENNINGTON, 1996, p. 186).

O “elemento” indecível é, na leitura desconstrucionista, como que pescado do poema lido e trazido à tona por um breve momento em sua ambição transcendental para, logo em seguida voltar às águas profundas de onde saiu, frustrando, desta forma, sua cristalização em conceito. Porém, sua ambição não se perde de todo e nesta produtividade que a leitura desconstrucionista explora, tais termos emergem de seu habitat poético para o discurso crítico para, em seguida, voltar a imergir nas águas de

sua tessitura, de tal forma que o pensamento do poema é posto em relevo por um texto crítico que, apesar de ter outro autor e contexto de produção, se liga ao texto lido visceralmente, como se estivesse sempre estado lá, no “lá” do poema.

Apesar de a leitura desconstrucionista sempre partir do poema para nele buscar um pensamento que já esteja “lá” e desenvolvê-lo no âmbito de uma reflexão crítica ou filosófica, esta reflexão e sua produtividade não possuem autonomia em relação a seu objeto, a autonomia tão desejada pelas metodologias das Ciências Humanas. Dito de outra forma, o texto de Derrida e das leituras desconstrucionistas se desenvolve juntamente com o texto lido, numa forma de simbiose que flexibiliza e até certo ponto suspende a possibilidade de identificação clara entre o pensamento do poema e o da leitura desconstrucionista. O indecível, portanto, já está desde sempre em ação, no poema tanto quanto na reflexão desconstrucionista.

Talvez o primeiro texto de Derrida em que o termo indecível é usado de forma mais incisiva seja “Mallarmé”, originariamente publicado em 1974, no qual Derrida começa justamente explorando a crise no verso e na literatura que o poeta francês aponta. Da leitura deste famoso manifesto por uma poesia livre (tanto da métrica e da rima quanto do referente e do autor), Derrida assinala o momento da crise:

[...] the moment when simple *decision* is no longer possible, where the choice between opposing paths is suspended. A crisis, therefore, of criticism, which will always use judgment *to decide* (*krinein*) on value and meaning, to distinguish between what is and what is not, what has value and what has not, the true and the false, the beautiful and the ugly, all signification and its opposite. A crisis, equally, of rhetoric, which arms criticism with an entire hidden philosophy. A philosophy of *meaning*, of the *word*, of the *name*. (1992, p. 113) [ênfase do autor]

No caso da poesia de Mallarmé, a leitura de Derrida potencializa principalmente os jogos sintáticos e os espaçamentos gráficos da sua poesia, sem deixar de perceber, entretanto, os jogos lexicais que embaralham os sentidos das palavras, como se pode ver no texto “The First Session”, também sobre a poesia de Mallarmé. Os indecíveis como que emergem do texto mallarmeano para, em seguida, submergir novamente nas águas do poema, o que leva Derrida à percepção de impossibilidade de decidir entre um

excesso ou uma falta de sentido, pois as palavras/indecidíveis não perdem sua “ambição transcendental”, embora tal ambição jamais se realize: “More than or less than the polysemic series, a loss or an excess of meaning, it folds up the text toward itself, and at each moment points out the place (where “nothing will have taken place except the place”[*Um coup de dés*, 474-75]), the condition, the labour, the rythm.” (DERRIDA, 1992, p. 115)

II. Mark Strand: a poesia no mundo contemporâneo

A poesia norte-mericana teve desenvolvimentos interessantes no pós-guerra, tais como o movimento Beat, a L-A-N-G-U-A-G-E Poetry de Charles Bersntein e Bob Perelman, os Black Mountain Poets, Charles Olson, Robert Creeley e John Ashbery. Em alguns casos tratava-se outros uma poesia rebelde com forte influência do surrealismo (Beat), em outros houve um aprofundamento das questões modernistas (Language Poetry) com um caráter experimental (Black Mountain), a poesia eletrônica de Robert Creeley e, last but not least, uma poesia de investigação da complexidade do sujeito diante do mundo (Ashbery). Talvez mais por uma questão cronológica do que propriamente por semelhanças entre si, todos esses poetas e movimentos são conhecidos como “pós-modernos”, embora ainda haja bastante divergência sobre o conceito de “pós-modernismo” e ainda mais divergência sobre quais aspectos caracterizariam uma poesia “pós-moderna”.

Diante deste emaranhado teórico e político chamado “pós-modernidade” ou, como preferimos chamar, “contemporaneidade”, nos parece que a poesia de Mark Strand, apesar de não pertencer a nenhum dos movimentos ou se assemelhar a nenhum dos poetas acima mencionados, ocupa um lugar de destaque no panorama da poesia norte-americana contemporânea em razão do contraste entre sua aparente simplicidade formal e temática e a densidade de uma investigação existencial e ontológica acerca do mundo, do sujeito e da poesia. Como sua produção é muito recente (o poeta faleceu em 2014), ainda é um tanto prematuro buscar um entendimento de sua poesia como um todo, sobretudo pelo fato de sua fortuna crítica estar começando a se avolumar após sua morte. Entretanto, o reconhecimento do valor dos versos de Strand pela crítica, que pode ser verificado nos prêmios recebidos pelo poeta, vencedor do Pulitzer de 1999,

nos assegura da necessidade de uma investigação mais aprofundada acerca da sua poesia.

Um primeiro ponto a ser dito sobre Strand é que, como todo grande poeta norte-americano contemporâneo, ele segue a tradição poética norte-americana da “elegia do eu”, como aponta Harold Bloom em prefácio a uma edição crítica sobre o poeta, além de ser herdeiro confesso de Wallace Stevens e indireto de Walt Whitman. Em Strand, esta “elegia do eu” toma a forma de uma investigação existencial e ontológica – sobre a qual nos deteremos neste texto -, que fez da morte seu tema mais constante; na verdade podemos perceber que mais que um tema, a morte (ou a “escuridão”, no vocabulário do poeta) é um horizonte a partir do qual tanto a consciência do eu quanto a linguagem surgem, como afirma Bloom: “One of Strand’s unique achievements is to raise the self’s poignant confrontation with mortality to an aesthetic dignity that astonishes me.” (Apud NICOSIA, 2007)

Poderíamos dizer que o tema da morte já teve representantes ilustres na poesia norte-americana, tais como Emily Dickinson e Sylvia Plath, e talvez Strand – em relação ao tema da morte - tenha tanta afinidade com essas poetas quanto com suas influências confessas (Stevens) ou apontadas pela crítica (Whitman). Quando dizemos que a morte em sua poesia ocupa um horizonte poético e não somente um tema, queremos dizer que mais do que a morte como purgação da moralidade protestante em Dickinson ou como rebeldia contra o patriarcado em Plath, a estrutura de seus versos indica uma investigação poética acerca do vazio que caracteriza o sujeito, o mundo e a própria poesia, tão bem estudada por Maurice Blanchot, n’*O espaço* literário. Strand desenvolve uma percepção de mundo na qual a ausência se torna o próprio processo de criação, isto é, o poeta se percebe como integrante de um mundo no qual as referências artísticas, políticas e culturais deixaram de existir como referências, passando a circular em meio ao turbilhão de informações rápidas, superficiais e fragmentadas que caracteriza a contemporaneidade. Diferentemente de Stevens, que se distanciava do mundo por meio de sua poesia complexa e imaginativa, Strand demonstra estar totalmente imerso neste mundo, a partir do qual vive o vazio deixado pelas antigas referências, tais como a natureza, a arte, a subjetividade e o eu, como diz o autor de um dos primeiros estudos sistemáticos da poesia de Strand, “The Strong poet goes beyond chronicling his world. He is generative in the face of perpetual annihilation. He is able to do something in the face of the world’s whirlwinds, to provide an alternative *within the*

poem to the banalities of the world external to the poem.” (NICOSIA, 2007, p. 6; ênfase do autor)

Duas palavras, então, parecem saltar deste pequeno mas seminal trecho, por representarem justamente os dois vetores que desejamos explorar na poesia de Strand, ”generative” e “anihilation”. Os dois vetores materializados nestas duas palavras indicam, por um lado, o forte niilismo em sua poesia, refletido na constatação do vazio ou escuridão que habita o mundo, uma escuridão que surge do desaparecimento do mundo e da natureza como referências. Tal niilismo diante do mundo e da natureza também afeta o sujeito que, não mais crendo em sua atividade criadora como possibilidade última de redenção de uma terra desolada ou morta, como vemos em Eliot ou Stevens, em nada crê, como vemos nos versos do poema “Leopardi”: “While you sleep I have gone outside to pay my late respects / to the sky that seems so gentle / and to the world that is not and that says to me: / “I do not give you any hope. Not even hope.”” (*Selected Poems*, 266). A expressão “To pay late (last) respects to someone” significa prestar as últimas homenagens a alguém que morreu, neste caso o céu ou, or metonímia, a natureza. Demonstrando claramente a influência existencialista, o poeta diz que o céu, que “parece” gentil, morreu, e o mundo, “que não o é [gentil]”, nega ao poeta tudo, até mesmo – ou, talvez, principalmente – a esperança.

Entretanto, esta poética da privação (“privative poetry”), é assim chamada justamente por transformar o vazio e a privação em um modo poético, em uma poiesis, sendo, também, uma poética da privação, como novamente esclarece Nicosia: “Thus, examination of the concepts of primitive and privative absences will yield insight into this central Strandian theme. “(op. cit., p. 16). Quando o crítico fala da ausência primitiva e da privativa podemos entender a ausência de sentido do mundo e da natureza como referências (a ausência primitiva) e o consequente esvaziamento da própria identidade e subjetividade do sujeito (“the removal of the self”). A poesia torna-se, então, o santuário passageiro (“temporary sanctuary”) que permite ao poeta transformar o vazio e a negação em gênese de um mundo, mesmo que após este breve e mal sucedido esforço, poeta e leitor voltem à escuridão. Nesta vida breve e feliz do poeta, que renasce a cada vez que um santuário passageiro lhe é apresentado pela poesia, o poeta consegue realizar a transcendência existencial de que falava Sartre, isto é, consegue sair de si e se engajar no mundo, numa espécie de epifania temporária que em vários pontos nos esclarece sobre a situação da poesia diante do mundo pós-moderno:

This privative quality of Strand's poetry of absence yields a terrifying yet elegiac weight – a frozen fear and blank stare into the heart of nothing and a profound epiphanic knowledge that something is gone. That epiphany is the solace within the *nihilo*; the recognition of self comes through the removal of self. Privation then yields consolation, and in this birthing, privation creates and is now no longer solely privative in nature. It is primitive – a project of genesis – the nothing from which something is born. (op. cit., p. 16)

Outro aspecto deste constante nascimento e retorno à escuridão que nos parece ter uma influência direta do existencialismo, desta vez não de Sartre mas de Camus e sua concepção da literatura do absurdo, é o esforço sisífico do poeta, que o poeta não consegue evitar, de tentar dar sentido ao mundo, mesmo sabendo que tal sentido nascituro sempre foi natimorto.

Este aspecto duplo de tentar dar sentido ao mundo sabendo de antemão que sentido algum perdura conduz à questão que nos interessa discutir, o indecidível como elemento central em sua poesia. Porém, antes de entrarmos nesta questão de forma mais direta, gostaríamos de lembrar Derrida em *Des Tours de Babel* e propor um breve *Des Tours du nom propre* acerca do sobrenome do poeta, Strand.

De acordo com o *Longman Dictionary of English Language and Culture*, “strand” pode ser tanto substantivo quanto adjetivo. No primeiro caso, o significado literal de “strand” é “a single thin thread, wire, string, piece of hair, etc.”, e os exemplos dados pelo dicionário são “*Many strands are twisted together to form a rope. | a strand of cotton.*”. O dicionário também traz um sentido figurado do substantivo, “*strands of an argument*” e o exemplo dado é “*At the end of the story the writer brings together all the strands of the plot.*” Quanto ao sentido do adjetivo “stranded”, o mesmo dicionário explica: “*in a very unfavourable position or situation, esp., alone among dangers or unable to get away*”, e os exemplos são “*The tide had gone out, leaving the boat stranded on the rocks. | There I was, (left) stranded in a foreign country with no passport or money.*” (1993, p. 1312)

O que nos parece interessante neste breve *detour* é o fato de que os dois sentidos da palavra “strand”, como substantivo e adjetivo, apontam para direções opostas, pois o substantivo parece indiciar possibilidades, “fios da meada” indícios de caminhos a

seguir, enquanto o adjetivo parece sugerir justamente a impossibilidade de se achar saídas, caminhos possíveis ou imagináveis. Explorando um pouco mais este nosso desvio, poderíamos dizer que a poesia de Strand nos oferece, por um lado, pistas, “fios da meada”, possibilidade de sentido dentro do *nihil*o, do vazio e o nascimento de cada poema dá-se como uma epifania passageira a partir do vazio, “do vazio a partir do qual algo nasce”, mesmo que tais sentidos sejam apenas abrigos temporários que estruturam a sua poética da privação.

Por outro lado, a vida curta e breve (relembrando, com tal frase, um personagem famoso de Hemingway) das epifanias poéticas de Strand reconduzem, poeta e leitor, de volta à escuridão do mundo, ao vazio que ocupa o lugar do mundo, da natureza e do eu na contemporaneidade, deixando-os “numa posição ou situação muito desfavorável, esp., só entre perigos ou incapaz de se safar”. Como o Sísifo de Camus, no momento justo em que percebe que a pedra rolou montanha abaixo mais uma vez e que mais uma vez ele terá que recomeçar, a poesia de Strand se alimenta da experiência da privação, da escuridão, fazendo dela seu modo poético de estar no mundo. Substantivo e adjetivo parecem apontar para direções opostas, caminhos contraditórios e saídas paradoxais, mutuamente excludentes constantes na sua poesia; mais que isso, podemos dizer que o paradoxo é o que há de próprio em sua poesia, assim como Strand é o seu nome próprio, em um movimento indecível entre o próprio do nome e o comum do léxico.

III. “*Go in any direction and you will return to the main drag.*”

Vamos, neste momento, nos deter no livro *Dark Harbor*, originalmente publicado em 1993 e composto de 46 poemas não nomeados em versos brancos e livres, considerado como sua *Magnum opus* e referidos por Nicosia como um único poema, porém sem um centro ou um poema central: “The 46-part poem *Dark Harbor* is the masterpiece of his career, and yet no single part is its quintessence. Like Strand’s career, *Dark Harbor* is the sum of its parts, and thus essentially indivisible.” (op. cit., p. 5)

Como denomina o crítico supracitado, a “poética da privação” de Strand pode ser percebida nos poemas – ou fragmentos, a considerar o livro como um só poema – por meio de desdobramentos temáticos da privação, tais como a noite interminável (“In the

night without end, in the soaking dark / I'm wearing a white suit that shines / among the black leaves falling [...] // I am walking the emerald tress / In the night without end" [Poema I]; "But what would the human heart be if it wanted / Only the dark, wanted nothing on Earth // But the sea's ink or the rock's black shade?" [Poema 4]); o vazio do mundo e do sujeito ("Beyond the sadness – the empty restaurants, / The empty streets, the small lamps shining / Down on the town – I see only the stretches // Of ice and snow, the straight pines, the frigid moon." [Poema XVII]; "The Wind is hollow. The world is strange, / Part of an order, larger than and oblivious / To the life that gathers upon it." [Poema XXXIV], "Or will I have proved that whatever I love / Is unbearable, that the views of Lethe will never / Improve, that whatever I sing is a blank?" [Poema XL]); a perda da transcendência ("There was a time when I was touched by the pallor of truth, // When the fatal steps I took seemed more like the drift / Of summer crossed at times by the scented music of rain" [Poema V], "It is true, as someone has said, that in / A world without heaven all is farewell. / Whether you wave your hand or not, // It is still farewell, and if no tears come to your eyes / It is still farewell, and if you pretend no to notice, / Hating what passes, it is still farewell. " [Poema XVI], "Low shadows skim the Earth, a few clouds bleed, / A couple of grazing cows carry the next world / On their backs, their hides the mysterious maps // Of the principal countries. Too bad the future / Is covered with flies, and sits in a pasture." [Poema XXI], "Is what exists a souvenir of the time / Of the great nought and deep night without stars. / The time before the universe began?" [Poema XXV], "The shapes and sounds of Paradise are buried." [Poema XXVIII], "...the soul's solemn sounds on the edge of speech / That carry the fullness of intention and the emptiness / Of achievement..." [Poema XXIX], "We stand under the hollow moon and hear / No praising harp strings or mournful talk / To move us closer to the unreachables" [Poema XXXIV], "The sickness of angels is nothing new. / I have seen them crawling like bees, / Flightless, chewing their tongues, not singing" [Poema XXXV]) e a recusa ou dúvida em relação a qualquer finalidade ou ideal ("A platonic person, who does not breathe or bleed, / But brings whole rooms, whole continents to light, / Like the sun, is not for us" [Poema XXXII], "The ship has been held in the harbor. / The promise of departure has begun to dim." [Poema XIV]).

Por uma questão de economia de meios, discutiremos aqui somente o Poema III, por crermos ver nele uma síntese bastante rica da questão da poética da privação.

Go in any direction and you will return to the main drag.
Something about the dull little shops, the useless items
That turn into necessities, a sense of direction,

Even the feel of becoming yourself on your return,
As you pass through the outskirts, the rows of houses
Aglow with an icy green from TVs, spreading

A sheen of familiarity, of deliverance, as you
Make your way back to the center where, because of the hour
The streets are deserted except for the slow passage of cars,

And here and there somebody standing for no reason,
Holding a letter in her hand or holding a leash
With no dog at the end, casting a shadow,

And you pass by unsure if this coming back is a failure
Or a sign of success, a sign that the time has come
To embrace your origins as you would yourself,

That staying away no longer makes sense, even if no one
Is shedding tears over the folly or wisdom of your decision;
The world has always gotten along without you,

Which is why you left home in the first place,
So what about those shops and the empty luminous cones
Of light that fall from the lamps, and the echo of your own steps?

From far away, life looked to be simpler back in the town
You started from ... look, there in the kitchen are Mom and Dad,
He's reading the paper, she's killing a fly.¹

O poema poderia, inicialmente, ser lido como um comentário acerca de um eu lírico que reflete sobre alguém que, depois de ter partido, volta à sua cidade de carro e, ao voltar, passa pela periferia da cidade, vê as casas coloridas pela luz das TVs e a

¹ “Vá, em qualquer direção, e você retornará à rua principal. / Algo sobre as lojas pequenas e chatas, os itens inúteis / Que se tornam necessidades, um sentido de direção, // Até mesmo a sensação de se tornar você mesmo na volta, / Ao passar pela periferia, pelas filas de casas / Brilhando com o verde frio das TVs, distribuindo // uma luz de familiaridade, de libertação, / Em sua volta para o centro onde, por conta da hora, / As ruas estão desertas exceto pela lenta passagem de carros, // Aqui e acolá alguém, sem razão alguma, / parada com uma carta na mão ou segurando a coleira / De um cão que não há, sem fazer sombra, // E você passa, sem saber se essa volta é uma derrota / Ou sinal de sucesso, sinal de que o tempo chegou / De abraçar suas origens como a você mesmo, // De que ficar distante não faz mais sentido, mesmo sem alguém / A chorar pela tolice ou sabedoria da sua decisão; / O mundo sempre se virou sem você, // Que foi, antes de tudo, a razão da sua partida, / E então, e aquelas lojinhas e cones luminosos e vazios / de luz que descem das lâmpadas, e o eco dos seus próprios passos? // De longe, a vida parecia ser mais simples lá na cidade / Em que você começou ... veja, lá na cozinha, o pai e a mãe, / Ele está lendo o jornal, ela matando uma mosca.” (Minha tradução)

sensação de aconchego daí resultante e se pergunta se este retorno é uma derrota ou o sinal de sucesso, de reconciliação com as suas origens. Sua partida, causada pela percepção de sua insignificância para o mundo, não foi ou é lamentada por ninguém e seu retorno se deve à sua percepção de que “ficar distante não faz mais sentido”, isto é, sua partida teria tido algum sentido à época que, por razões a nós desconhecidas, não existe mais. Porém, sua volta tampouco é a redescoberta de algum outro sentido, pois a dúvida persiste na mente desta pessoa, incerta sobre o sentido deste retorno.

Ao final do poema, depois de nos informar sobre a incerteza em relação a si e ao mundo, o eu lírico se pergunta o que fará das trivialidades do mundo (a lojinha com suas luzes, as casas iluminadas pelas tvs) em seu retorno, se a elas atribuirá algum novo sentido ou se o sentido do mundo está perdido para sempre. Aparentemente deixada sem resposta, esta pergunta é respondida na estrutura do poema quando, na última estrofe, o eu lírico amalgama sua voz à daquele personagem e, em tom elegíaco, lamenta a simplicidade de outrora em dois versos em discurso direto livre (“veja, lá na cozinha, o pai e a mãe, / Ele está lendo o jornal, ela matando uma mosca”). A interpelação sobre a possibilidade de novo sentido para o mundo, seguida da última estrofe elegíaca parece demonstrar que a simplicidade acabou e que os sentidos seguros ficaram no passado, seja na infância do eu lírico/personagem, seja historicamente em um tempo no qual o mundo pareceu ter sentido. O que parece restar ao eu lírico é a incerteza.

Dentre os vários aspectos que despertam o interesse do leitor num poema deste quilate, nos concentraremos no primeiro verso, que ilustra com uma bela imagem a poética da privação de Strand, ou seja, qualquer que seja a direção que se tome na interpretação do poema – ou do mundo -, retornaremos sempre à questão principal, ilustrada na quinta estrofe do poema, “E você passa, sem saber se essa volta é uma derrota / Ou sinal de sucesso, sinal de que o tempo chegou / De abraçar suas origens como a você mesmo”. O retorno, aquela volta ao ponto de partida que completaria o ciclo ou o círculo hermenêutico, com a aquisição de sentidos ou interpretações inequívocas ou pelo menos seguras, é abandonado e seu lugar tomado pela incerteza. Tal incerteza deste eu lírico parece resultar de seu movimento de partida em busca de sentido para o mundo (“O mundo sempre se virou sem você, // Que foi, antes de tudo, a razão da sua partida”) e de volta, seja por não ter encontrado tal sentido ou por ter percebido a sua insuficiência. Porém, a volta não é mais uma nova busca pelo sentido,

como no dilema sisífico do homem moderno, tão bem problematizado por Albert Camus em seu ensaio “O mito de Sísifo”; trata-se do abandono da busca por sentidos e da aceitação da incerteza.

A privação, em Strand, parece ilustrar o ocaso das certezas e a destituição das verdades que, ao menos parcialmente, caracteriza o que chamamos de pós-modernidade ou, como preferimos, o contemporâneo, não como momento de superação da modernidade, mas como a privação daquilo que mais a caracterizou, o sentido de história, como explica Vattimo: “Com efeito, dizer que estamos num momento posterior com relação à modernidade e conferir a esse fato um significado de certo modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que caracteriza mais especificamente o ponto de vista da modernidade: a idéia de progresso, com seus corolários, a noção de progresso e a de superação.” (2002, p. VIII). Ainda citando Vattimo, o que caracteriza a pós-modernidade é a ocorrência de “[...] uma concepção não-metafísica da verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo (segundo a proposta característica da Hermenêutica), a partir da experiência da arte e do modelo da retórica.” (op. cit., p. XIX).

A poesia de Strand parece-nos demonstrar o abandono dos fundamentos que, até o advento da Segunda Grande Guerra, fundamentavam a concepção de verdade – ainda que em grande parte calcada na noção de hegeliana negatividade - e a abertura (no sentido heideggeriano do termo, como uma ontologia da arte) para uma concepção não-metafísica da verdade, que abdica da identificação de sentidos estáveis e, conseqüentemente, da possibilidade de escolha e decisão, abrindo, desta forma, a possibilidade da verdade como *ereignis*, evento, um evento que somente a arte possibilita.

IV. A poética da privação e o indecível

Como dissemos anteriormente, o termo “indecível” foi usado por Derrida em muitos de seus textos e conferências, mas nos parece que o texto em que esse termo teve maior elaboração foi “Mallarmé”, publicado em 1974 no *Tableau de la littérature française: De Madame de Stäel à Rimbaud* (Paris: Galimard, 1974).

Nesse texto, Derrida assinala algumas características fundamentais da poesia de Mallarmé a partir das quais – ou em resposta às quais – desenvolve termos e os utiliza de forma a apontar seu potencial de transcendência, i.e., o seu potencial para uso reiterado e, desta forma, sua possível transformação em conceitos operacionais da filosofia ou mesmo da crítica literária. Porém, no mesmo gesto, Derrida demonstra a impossibilidade de retirar tais termos de seu contexto de aparecimento, de sua “origem”, de forma a provocar um movimento duplo (“double bind”) entre o pensamento conceitual e a imanência do texto literário, como explicamos anteriormente, na primeira parte deste artigo. Novamente citamos Bennington para explicar o movimento de double bind que Derrida realiza com os termos mallarmeanos e que resulta na formulação dos quase-conceitos:

Essa desconstrução caminha para uma compreensão que engloba todos os discursos comandados pela oposição empírico/transcendental e tudo o que a ela for solidário: mas, esse movimento, que se representaria tradicionalmente como um movimento para o alto, para além mesmo do que até agora foi reconhecido como transcendental, é, de fato, ou simultaneamente, movimento “para baixo”, pois é o empírico e o contingente, eles mesmos necessariamente deslocados nesses movimentos em direção são evento singular e o caso da sorte, o que é encontrado acima do alto, mais alto do que a altura, no recair da altura. (1996, pp. 193-4)

Dentre os termos que Derrida “descola” do texto de Mallarmé, como “espaçamento”, “or”, “branco”, “sintaxe”, “alusão”, “hímen”, “ausência”, que indiciam o jogo da sintaxe constantemente deslocando a semântica e uma relação de suspensão com o referente, as identidades e a realidade são suspensas em um jogo de deslocamentos que, para Derrida, é a realização da ideia de textualidade ou de desconstrução em funcionamento. O termo que mais nos interessará é “indecidível”, não somente porque ele revela a *crise de vers* pela qual passava a poesia ao fim do século XIX e da qual o autor de *Un coup de dés jamais n’abolira l’hasard* é um dos mais ilustres protagonistas, mas sobretudo porque ele nos força a perceber que o texto de Mallarmé “catches our attention and forces us, since we are unable to go beyond it with a simple gesture in the direction of what it “means”, *to stop short in front of it or to work with it.*” (op. cit. 114) (minha ênfase)

O indecível ocorre, no texto de Mallarmé e nos outros textos lidos por Derrida, não como um acidente ou um efeito da polissemia do texto, pois não se trata mais – ou nunca se tratou – de escolher entre sentidos possíveis, mas da impossibilidade do sentido pleno, estável ou reconhecível. Trata-se, sim, de um traço congênito da textualidade que o texto de Mallarmé potencializa, uma diferença da palavra consigo mesma que desafia a retórica, a lógica e a semântica, pois em seu texto “[...] the undecidability is no longer attached to a multiplicity of meanings, to a metaphorical richness, to a system of correspondences. Something else takes place, something “more” or “less”, as one likes, in any case the angle of a certain *re-mark*, which prevents polysemy from having its horizon: the unity, the totality, the gathering of meaning” (ênfase do autor) (op. cit., p. 115). Ou seja, não são somente as correspondências que estão em jogo (embora a suspensão do referente possa sugerir tal efeito), mas o próprio sistema, a ideia mesmo de sistema.

No poema de Strand, podemos perceber menos o “syntaxeur” que Derrida percebe em Mallarmé e mais notadamente a impossibilidade estrutural de decidir entre o sentido ou a sua ausência, pois qualquer que seja o caminho escolhido, volta-se sempre à questão principal (“the main drag”) que é a (im)possibilidade de se escolher. Se a decisão de partir, de tomar um caminho em busca de sentido (“Which is why you left in the first place”) foi “folly” ou “wisdom” tampouco se poderá decidir, uma vez que ninguém lamenta a sua partida, isto é, não há qualquer pessoa a testemunhar ou ajudar na decisão sobre o valor da escolha (“...even if no one / Is shedding tears over the folly or wisdom of your decision”). Ao final de sua partida em busca de sentido, o eu lírico parece retornar, não com a certeza de que o sentido estava no ponto de partida, mas com a percepção de que qualquer sentido ou valor não passa de memória (“From far away, life looked to be simpler back in the town / You started from...”).

Poderíamos, talvez, interpretar esta alocação do sentido no passado como um elemento impressionista na poesia de Strand, mas o fato de o poema terminar apenas com esta constatação de que a vida “parecia” simples antes, somada aos temas recorrentes de sua poesia, parecem indicar a constatação, pelo eu lírico, da impossibilidade de se escolher ou atribuir algum à sua vida e ao mundo. O mundo, representado no poema pela metonímia das “dull little shops” com seus “empty luminous cones / Of light that fall from the lamps”, se resume aos “useless items” nos quais se busca “a sense of direction” ao transformá-los em “necessities”. À pergunta que

o eu lírico se faz na sétima estrofe, “So what about those shops and the empty luminous cones / Of light that fall from the lamps”, não há resposta, somente a constatação do vazio deixado pelo mundo como referência.

Assim como não é mais possível dar sentido ao mundo, nem mesmo como memória *à la Proust*, também o sujeito – diferentemente da poesia de Wallace Stevens, na qual o poeta organiza o mundo e a natureza dando a eles sentido a partir de sua imaginação – perde seus contornos e desaparece juntamente com o mundo (“So what about ... the echo of your own steps?”). O poema parece organizar a “elegia do eu”, como aponta Bloom, na qual não há subjetividade ou memória que ajude a decidir e dar sentido ao mundo, pois o conforto do mundo que ficou para trás (“A sheen of familiarity, of deliverance”) não é suficiente para recompor sua identidade. Se a partida em busca de sentido se deu pela percepção de que o mundo prescindia do sentido que se lhe possa dar (“The world has always gotten along without you”), o retorno mostra apenas ruas desertas (“The streets are deserted except for the slow passage of cars”) e imagens eloquentes do esvaziamento da subjetividade do sujeito, tais como uma mulher segurando uma carta ou uma coleira ao final da qual não há um cão. Apesar de tais imagens terem uma forte influência surrealista, nos parece que o que mais ressalta nessas imagens criadas por Strand é menos o nonsense do que o vazio de uma coleira sem o cão, isto é, o mundo como ausência ou provação.

A volta, portanto, é um eterno retorno nietzschiano, uma descrença de que o mundo possa vir a ter algum sentido que não seja a própria busca, com a certeza do fracasso e a inevitabilidade do recomeço, pois apesar de voltar sempre ao ponto de partida (“...you will return to the main drag”), o imperativo do *amor fati* se faz presente como tempo verbal e como inevitabilidade (“Go in any direction”).

A indecibilidade entre encontrar algum sentido para o retorno ou abdicar de qualquer sentido possível é acompanhada pela indecidibilidade entre crer ou não nesse (nesse [im]possível sentido) é uma constante na poesia noturna de Strand e parece conduzir não à aparente imobilidade que resultaria da constatação da impossibilidade de decidir, mas à percepção e constatação do abrigo temporário que a poesia oferece e que talvez seja a única forma possível e criativa de um sujeito pós-moderno, vazio de subjetividade, aceitar o indecidível num mundo pós-moderno, vazio de referências e de sentido. Se versos como estes “The Soldiers are gone, and now the women are leaving. /

The dogs howl at the moon, and the moon flees / through the clouds. I wonder if I shall ever catch up” [Poema V], ou “There is only / Larger and larger dissatisfaction. Only teeth / Tearing and gnawing. [...] the loss that is continuous / Will be all yours and will only increase” [Poema VI] nos mostram que Strand soube transformar a privação em uma poética, podemos perceber que a leitura desconstrucionista de sua poesia é mais do que trilhar labirintos em busca do fio de Ariadne ou mais do que temer a fúria do minotauro no encontro com o indecível. Achar e se perder nos fios da meada da poesia de Strand com Derrida é se embrenhar no indecível e nele (se) perceber (n) o mundo como texto, como um grande poema.

Referências

BENNINGTON, G. *Jacques Derrida*. Por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BLOOM, H. “Foreword” In NICOSIA, James F. *Reading Mark Strand: his collected works, career, and the Poetics of the Privative*. New York: Palgrave/McMillan, 2007.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2004.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. “Malarmé” In ATTRIDGE, E. (ed.) *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

_____. “The First Session” In *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Rio de Janeiro: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

NICOSIA, James F. *Reading Mark Strand: his collected works, career, and the Poetics of the Privative*. New York: Palgrave/McMillan, 2007.

STRAND, M. *Collected poems*. New York: Alfred A. Knopf, 2014.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Sobre o autor

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho; pós-doutor pela DePaul University (Chicago); professor do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de São Paulo/*campus* Araraquara, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários; professor do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Recebido em 03/04/2017

Aprovado em 08/05/2017