

Derrida: Notas sobre literatura e desconstrução

José Olímpio Neto¹

134

Resumo

O objetivo deste artigo é, em primeiro lugar, apresentar alguns pontos de contato entre a filosofia e a literatura, no escopo da desconstrução, e em segundo lugar, pensar a desconstrução de alguns temas (perdão, dom, psicanálise, *différance* e espectros) através de textos filosóficos e também literários.

Palavras-chave: Derrida. Literatura. Filosofia. Desconstrução.

Abstract

The purpose of this article is, first, to present some points of contact between philosophy and literature, in the scope of deconstruction, and secondly, think deconstruction of some themes (forgiveness, gift, psychoanalysis, difference and spectra) through of philosophical and literary texts also.

Keywords: Derrida. Literature. Philosophy. Deconstruction.

Derrida sempre se interessou pela Literatura, a ponto de afirmar, em *El Tiempo de una Tesis*, que seu primeiro projeto de tese era sobre um tema literário, cujo título era: “A idealidade do objeto literário” (DERRIDA, 2007b, p.12). Derrida acrescenta: “meu interesse mais constante, direi antes mesmo do interesse filosófico, se isso é possível, se dirigia para a literatura, para a escrita dita literária” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2005, p.306).

Persistindo no ponto da importância da literatura para Derrida, mencionamos uma entrevista que ele concedeu à Rogério da Costa, publicada em *Limiares do Contemporâneo*:

O que me conduziu a estes ensaios é uma história na qual se cruzam dois caminhos. Um primeiro que recupera de algum modo o que foi desde a origem e que permanece meu desejo dominante: a escritura literária: a literatura. Esse desejo pela literatura sempre foi, por um

¹ Doutorando em Filosofia PPGF/UFRJ. E-mail: joseolimpio43@gmail.com

lado, impedido, reprimido em mim por razões que tento analisar; por outro lado, ele se satisfaz por caminhos indiretos, mas em todo caso foi suspenso, diferido todo o tempo de uma formação filosófica que me envolveu com filósofos que não estavam ligados à literatura, como Husserl, por exemplo, Heidegger de um outro modo (COSTA, 1993,p.20). Dito de outro modo, a questão do estatuto do objeto escrito em geral e a questão do texto literário, da instituição literária, da cena literária, cruzaram-se desde o início, razão pela qual na Gramatologia, que é um livro teórico sobre a história e o conceito de escritura e também sobre o exemplo de Rousseau, e na Escrita e Diferença, eu creio que se encontram constantemente essas duas filiações, ou antes, esses fios ligados, aquele da escritura e aquele da escritura literária (COSTA, 1993, p.21).

Em *Notas sobre desconstrucción y pragmatismo* Derrida diz que, apesar de todo seu apreço pela literatura, ele se considera mesmo um filósofo, e não um literato:

(...) apesar de que me parece necessária a ironia para aquilo que faço, ao mesmo tempo – e é uma questão de memória – tomo muito a sério o tema da responsabilidade filosófica. Sustento que sou um filósofo e quero seguir sendo um filósofo, e essa responsabilidade filosófica é algo que dirige meu trabalho (DERRIDA, 2005a,p.159).

Em *Margens da Filosofia*, Jacques Derrida fala em se pensar o texto filosófico como literatura, ou melhor, como um certo tipo de literatura:

Uma tarefa então é prescrita: estudar o texto filosófico na sua estrutura formal, na sua organização retórica, na sua especificidade e diversidades de seus tipos textuais, nos seus modelos de exposição e produção – para além daquilo que outrora se chamava os gêneros – no espaço também das suas encenações e numa sintaxe que não seja apenas a articulação dos seus significados, das suas referencias ao ser ou à verdade, mas a ordenação de seus processos e de tudo o que aí se investiu. Em suma, considerar também a filosofia como um “gênero filosófico particular” (DERRIDA, 1991, p.334).

Entendemos ser benéfica a discussão da associação da filosofia com a literatura.

A este respeito, disse Benedito Nunes:

Eis por que, ao conhecer a literatura, a filosofia tende a ir ao encontro de si mesma, a fim de não somente interrogá-la, mas também, refletindo sobre um objeto que passa a refleti-la, interrogar-se diante e dentro dela “ (NUNES, 2013,p.7).

Mas, apesar disso, Derrida não misturar uma coisa a outra, e ainda faz questão de separar bem filosofia e literatura:

Gostaria de insistir nisto porque é uma acusação recorrente, e dada a falta de tempo e contexto, terei que falar um pouco brutalmente: jamais tratei de confundir literatura e filosofia ou de reduzir a filosofia à literatura. Presto muita atenção à diferença de espaço, de história, de lógica, de retórica, de protocolos e de argumentação. Tratei de prestar a máxima atenção a esta distinção. A literatura me interessa, supondo que, à minha maneira, a pratico ou a estudo nos outros, precisamente como algo que é completamente oposto à expressão da vida privada. (DERRIDA, 2005a,p.155-156).

O que é a literatura? O que ela significa para Derrida? Como se articulam desconstrução e literatura? Para enfrentarmos estas questões, faz-se necessário, em primeiro lugar, definir literatura. Literatura (em francês: *littérature*) vem do latim *litteratura* e, de acordo com o *Le Robert 2013* (p.1470) tem três conjuntos de significados, cronologicamente apresentados:

No século XV: conjunto de conhecimentos, cultura geral; e ainda conjunto de obras publicadas sobre uma questão (bibliografia). No século XVIII: o conjunto de obras literárias; o trabalho, a arte de escrever; ficção, ou seja, o que só se encontra nas obras literárias (em oposição à realidade); e conjunto de conhecimentos que concerne às obras literárias e seus autores (crítica literária). Depois do século XVIII: todo uso estético da linguagem, mesmo não escrita, como a literatura oral.

Entendemos que Literatura, então, quer dizer um conjunto de obras literárias, uma totalidade, uma universalidade que contempla, simultaneamente, a singularidade de uma obra literária. Podemos derivar além da oposição entre totalidade e singularidade, outra oposição: o estar-junto da totalidade de obras literárias / o estar-só do escritor. A atividade do escritor, enquanto escreve, enquanto trabalha, enquanto cria, contra a passividade do leitor. Mas, neste caso, temos uma falsa oposição, pois o leitor não é um receptor passivo de conteúdos, sua leitura é ativa na medida em que cria, funda uma interpretação. No caso do leitor ao mesmo tempo ler e traduzir uma obra escrita em língua estrangeira, temos com maior nitidez a dimensão da atividade da operação de leitura.

A literatura opõe fantasia (ficção) e realidade, e podemos daqui derivar outras oposições: o inventado, o criado, o que não existe / o que existe, o que é real,; o possível (real) / o impossível (literário ou ficcional).

A crítica põe em questão o valor da obra literária; o crítico tem o poder de valorar uma obra, concedendo –lhe maior ou menor importância.

A literatura se faz, se possibilita através do uso estético da linguagem, que evidencia outra oposição: belo / não-belo. Daí outra derivação: a literatura pode proporcionar, de acordo com o uso estético da linguagem e de outros fatores, o prazer / desprazer do leitor, como resultado da fruição da obra literária.

A literatura, para ser considerada como tal, necessariamente não precisa ser escrita. A forma predominante é escrita, mas ela pode ser oral. Este aspecto se conecta com a abordagem derridiana da escritura, bem como da denúncia da submissão do escrito perante à voz (fala).

Consideramos que em todos os itens acima aparecem dualidades, binarismos, *constructos*; e como tal, podem ser desconstruídos. Com o passar dos séculos, o significado de literatura mudou, a partir de “conjunto de conhecimentos, cultura geral”, que era um significado vago, amplo, inespecífico, relacionado ao conhecimento em geral, expressão do real e despido de quaisquer preocupações estéticas. Os significados posteriores de literatura, adquiridos a partir do século XVIII, dizem respeito à literatura como algo novo, autônomo, artístico, desconectado do real (ficção), e que acrescenta outros personagens: o escritor (quem produz a literatura), o leitor (quem recebe, lê- interpreta, consome o produto- literatura), e o crítico (figura nova que irá valorar a nova arte). Apresentamos a seguir textos de alguns autores (Geoffrey Benington, Marc Godschmit, Marcos Siscar, Simon Morgan e Jonathan Culler) que contextualizam as características da literatura nos textos derridianos. Finalmente, o próprio Derrida nos revela sua concepção de literatura.

Em *Derrida*, Geoffrey Benington comenta o livro *Torres de Babel* de Jacques Derrida, no que tange à questão do nome próprio, e revela uma característica importante da literatura: *ela aspira ao idiomático*. Há, pois, relação inquestionável da literatura com o (um) idioma, o que equivale dizer que daí surge a questão-necessidade de tradução. Assim como a desconstrução envolve, desde seu “nascimento”, uma questão de tradução, o mesmo se dá com a literatura.

O texto literário, que é certamente sobredeterminado por todo tipo de coisas, só tem definição não-institucional (mas o literário aqui vai suspender qualquer instituição, inclusive a da literatura) como idioma. Escritor, quero escrever como nenhum outro, e assim impor meu nome próprio ou, antes, minha assinatura (pois uma escritura que me fosse absolutamente própria e idiomática deveria ser considerada como uma escritura). (BENNINGTON, 2006,p.128).

Marc Golschmidt, em *Jacques Derrida, une introduction* (2007), aborda as relações sempre complexas de Derrida com a literatura. Para este autor, Derrida trabalha as fronteiras da filosofia e da literatura, as desloca e as complica. A generalização derridiana do conceito de escritura não fica indiferente à questão da literatura, que transforma as categorias e os conceitos da crítica literária e da filosofia. “A desconstrução é portanto inseparável da questão da literatura, ela anuncia outras práticas de escritura operando a subversão do logocentrismo; a desconstrução é talvez o tecido secreto da desconstrução” (*Idem*, p.114). “A literatura é a escritura que não para de desconstruir ativamente sua essência, ela é a essência sem essência da escritura: não há essência nem substância da literatura: a literatura não é, ela não existe” - assim como a desconstrução, que, como vimos, é acontecimento. (*Idem*, p.115).

A literatura é pensada como o acontecimento metafísico que pode atingir a metafísica e alterá-la. O pensamento da literatura como acontecimento se inscreve no texto de Derrida a partir do conceito de idioma. “A literatura é pensada por Derrida como acontecimento e singularidade, como “idioma””. (*Idem*,p.116). Nós chamamos “literatura” as práticas de escritura que desconstroem as instituições literárias e filosóficas por sua idiomaticidade e sua irreducibilidade e acontecimento. A desconstrução sempre chega para a literatura, dito de outro modo, pela singularidade intraduzível e universal da língua de um texto. Mas o que determina a escritura literária? Sua estrutura de *adestinação* (definida pela carta postal, que nunca chega ao seu destino), e sua remarca, inscrita nos seus textos os “limites exteriores” do texto. Essa estrutura de observação constitutiva da essência literária da escritura é analisada no texto derridiano *Qu’est-ce qu’un traduction relevante?*. O texto literário deixaria se observar na simultânea possibilidade/impossibilidade de tradução. A literatura tem lugar, portanto, além da distinção entre o “real” e o “ficcional”, e o texto literário porta o testemunho de uma singularidade universalizável. A literatura se define como o direito de dizer tudo que não chega a se apagar, ela porta um testemunho singular e universalizável do acontecimento que ela arquiva no seu texto. A escritura é de essência

técnica. Esta separação da literatura e da técnica é conforme ao gesto mais constante da tradição ocidental, que se encontra desde Platão a Heidegger e além: ele consiste em derivar a escritura em relação à palavra viva.

Marcos Siscar relaciona algumas das características da literatura:

(...) relaciona-se com a verdade, pois o conceito de literatura é uma produção da filosofia, é uma ideia criada por filósofos; por exemplo, quando Platão fala da literatura (“poesia”), ele está construindo um conceito, um “filosofema (SISCAR, 2013,p.21).

A literatura também se abre para o acontecimento: “isto é , para a manifestação do sentido em sua (im)possibilidade” (*Idem*, p.25). Para este autor, o lugar do texto “dito literário” no trabalho derridiano passa pelo fato da literatura não ser vista “ apenas como *corpus* disponível para a objetivação de uma racionalidade teórico-filosófica” (*Idem*, p.59). E, em acréscimo, outra característica da relação de Derrida com a literatura é que este não prioriza a filosofia em detrimento da literatura. E talvez o aspecto mais importante da literatura, no terreno derridiano, seria a abertura para a alteridade. Neste sentido:

E se a literatura é a desconstrução, ou seja, a ligação paradoxal entre o determinado e a indeterminação, entre um acontecimento (...) e o fato de seu vir a ser, então é possível dizer que a dita literatura é o indesejável da desconstrução: a literatura é o ponto em que a desconstrução desconstrói-se por si mesma, à revelia de sua força pensante, aporeticamente situada entre a demonstração da lógica do acontecimento e a dívida, a crença ou o investimento em relação à literatura (*Idem*, p.65).

Simon Morgan Worthman (2010), no *Derrida Dictionary*, no verbete *Literatura*, afirma que Derrida questiona a possibilidade de uma distinção rigorosa entre literatura e filosofia, que se encontram imbricadas de tal forma que a questão maior da literatura, a pergunta pela sua essência (o que é literatura?), é filosófica. A noção de literatura é essencialmente textual, retórica ou figurativa, embasada na claridade do rigor de pensamento, é baseada em ideias filosóficas e suposições. Deste modo, uma definição de literatura como essa pode ser algo como a projeção dos próprios conceitos, interesses ou preocupações filosóficas. O texto literário é portanto singular no sentido que ele marca o excepcional acontecimento de uma insubstituível assinatura, data ou inscrição. Ainda, para Derrida o acontecimento só se torna possível pela possibilidade literária do

re-traçar, sua readaptabilidade ou iterabilidade, a qual é seu potencial transformativo. Literatura faz um traço diferencial, diferente dele mesmo e junto dele mesmo, e desse modo promete ou chama por um futuro, esse é um importante ponto de contato da literatura com a desconstrução.

Jonathan Culler (2004), em seu artigo *Derrida and the singularity of literature*, relaciona a singularidade do texto literário (já abordada neste trabalho) com o acontecimento, ou melhor, o pensa como acontecimento e também o pensa como performativo:

Pensar o texto literário como singularidade, uma singularidade que desafia a generalidade da verdade, que é, no entanto, torna possível, vai junto com a pensar nele como um evento, o que pode ser considerado a segunda dimensão de inflexão da cultura literária de Derrida. Mais uma vez, este é mal sem precedentes, mas a noção de iterabilidade de Derrida dá-lhe uma concepção do trabalho como um evento temporal a ser identificado não com a experiência do leitor, não com o ato de um autor histórico, mas com uma linguística evento cuja natureza é para repetir. O conceito de iterabilidade, que é crucial para a conta de Derrida do performativo - talvez o aspecto do pensamento de Derrida da literatura que se tornou mais conhecido (CULLER, 2004, pág.872. Tradução nossa.).

Em *Acts of Literature*, Derrida (1992) reflete sobre as relações sempre suplementares entre literatura e filosofia, e começa a colocar a questão da autobiografia nas margens de ambas. Deste modo, a singularidade da literatura é o único evento de uma assinatura insubstituível, data e inscrição; e ao mesmo tempo isso é sempre dado pela via de uma iterabilidade potente, uma capacidade transformativa para um futuro que permanece, precisamente, ainda-a-ser-determinado. Como Derrida coloca, literatura faz um traço diferencial, diferente dela mas no interior dela, isso a marca insistentemente, aqui e agora, como uma promessa do por-vir. Em *Before the Law*, seguindo a pista do curto texto de Kafka do mesmo nome põe de lado o essencialismo que parece implícito na questão “o que é literatura?” (...) A origem e o limite do texto literário são instáveis.

Derrida, em entrevista concedida a Derek Attridge e publicada em *Acts of Literature*, deu sua “definição” de literatura:

Experiência do Ser, nada menos, nada mais, na borda da metafísica, a literatura talvez permaneça na borda de tudo, quase além de tudo, inclusive de si mesma. É a coisa mais interessante do mundo, talvez

mais interessante que o mundo, e isso é porquê, ela não tem definição, o que é anunciado e recusado debaixo do nome de literatura não pode ser identificado com qualquer outro discurso. Nunca será científico, filosófico, conversacional. (DERRIDA apud CULLER, 2004a, 869).

Jacques Derrida (2004), em *Morada*, livro sobre o escritor Maurice Blanchot, manifesta sua perplexidade quando se defronta com a literatura:

(...) o nome e a coisa nomeada, “literatura”, permanecem para mim até hoje, tanto quanto paixões, enigmas sem fundo (...) nada para mim resta até hoje tão novo e incompreensível, ao mesmo tempo muito próximo e estrangeiro, como a coisa chamada literatura (DERRIDA, 2004b, p.13).

Assim como na desconstrução se liga ao acontecimento, e também ao performativo, também a literatura o faz, o que demonstra mais uma afinidade entre elas. Apresentaremos a seguir cinco temas que escolhemos da obra derridiana (perdão, dom, psicanálise, *différance* e espectros), para ilustrar como se dá a desconstrução de cada um deles. Mas, nessa operação, a desconstrução não deixou de ser também uma operação de *extração*, então, nesta operação utilizamos exemplos e situações nas quais Derrida se fez valer da literatura como ferramenta para uma operação de *extração-desconstrução* dos temas. Por exemplo: no perdão Derrida usou o *Mercador de Veneza* (Shakespeare), no dom Derrida utilizou *A Moeda Falsa* (Baudelaire), na psicanálise, *A Carta Roubada* (Edgar Allan Poe), na *différance*, o *Mímico* (Mallarmé), e finalmente, nos espectros, *Hamlet* (Shakespeare).

1. Literatura e Perdão

Para ilustrar a desconstrução do tema perdão, Derrida o faz através do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, que começa com um dos personagens, Bassânio, angustiado com problemas financeiros e que precisa urgentemente de dinheiro. Em Veneza, local onde se desenvolve a trama, Bassânio encontra o judeu Shylock e contrata com ele um empréstimo com prazo de três meses, cujo fiador é Antônio, amigo de Bassânio. Shylock é um judeu avaro, que vive de emprestar dinheiro a outros cobrando juros e detesta Antônio por duas razões: primeira, Antônio empresta a outrem sem cobrar juros, o que, no entendimento do judeu, prejudica seus negócios; e segundo, Antônio é cristão

e, no passado, sempre usou a sua crença para desmoralizar e humilhar o judeu Shylock. Neste momento, Shylock vislumbra a possibilidade de vingança contra Antônio, caso este não consiga honrar a dívida contraída por Bassânio, o que parece improvável, já que Antônio é dono de vários navios que estão viajando todos nos mares do mundo.

Então, Shylock, meio que de brincadeira, sugere a Antônio que, caso este não consiga pagar a dívida, ele, Shylock, abriria mão de receber o dinheiro, mas teria o direito de cortar uma libra de carne do corpo de Antônio, no local que desejar escolher. Este estratagema do judeu tem por objetivo desfazer a imagem de interesseiro, pois ele aceitaria receber apenas uma libra de carne humana, que não tem valor nenhum, se comparado aos três mil ducados, que eram originariamente o valor a ser pago pelo fiador. E o contrato então foi assinado contendo esta estranha cláusula. Mas a sorte não está do lado de Bassânio e nem de Antônio. Findo o prazo constante no contrato, Antônio não tem condições de honrar a dívida, pois perdera todos os seus navios em vários naufrágios. A hora temida se aproxima para Bassânio.

Paralelamente a esta trama, outra vinha se desenrolando: Pórcia, uma nobre de Veneza, realizava um processo de escolha de seus pretendentes, que aspiravam casar-se com ela; ao fim do processo, escolheu Bassânio. Como era uma mulher de muitas posses, e, como havia se tornado noiva de Bassânio, estava diretamente interessada na resolução do conflito. Pórcia procurou Shylock e lhe ofereceu o dobro dos três mil ducados que constavam originariamente no contrato. Shylock mostrou-se irredutível a qualquer proposta de conciliação e resolve procurar a Justiça de Veneza, “invocando a Lei”. Então, em uma corte de Veneza, se inicia o julgamento do caso. Bassânio renova a oferta de dobrar o valor da dívida a Shylock que, mais uma vez, recusa. O Doge, que atua como juiz (o Doge era o primeiro magistrado da República de Veneza, lembramos que Doge vem do latim *dux*, que significa chefe) manda chamar Belário, um jurista de Pádua, para analisar o caso. Neste momento, entra em cena novamente Pórcia, disfarçada de advogado, dizendo ser Baltasar, doutor em Direito indicado e recomendado por Belário.

Pórcia, ou melhor, Baltasar, começa a defender Bassânio: apela para a compaixão de Shylock e falha. Shylock sempre alega, em suas recusas, seu interesse incondicional de cumprir a lei. O Doge então vai executar a sentença e pede para prepararem o peito de Bassânio, além da faca e da balança para pesar a libra de carne. Então, acontece o inesperado: o Doge constata que, pelo contrato, Shylock tem

realmente direito à libra de carne; mas somente a libra de carne. Se, ao retirar a libra de carne, se derramasse uma só gota de sangue, Shylock perderia tudo, todos os seus bens, para o Estado. Shylock agora resolve aceitar a oferta anterior de quitar a dívida, mas o Doge não permite, e diz que Shylock queria justiça total e é isso que terá, o valor estipulado inicialmente, ou seja, os três mil ducados. E o Doge ainda acrescenta que, de acordo com as leis de Veneza, se algum estrangeiro atentasse contra a vida de um veneziano, o ofendido (no caso, Antônio) teria direito a metade dos bens do agressor, e a outra metade iria para os cofres do Estado. E assim foi feito. Antônio intervém e pede ao Doge que a multa fique em metade dos bens do judeu, com a condição principal dele se converter imediatamente ao cristianismo. O Doge aceita as novas condições, assim como Shylock.

Jacques Derrida desconstrói o *Mercador de Veneza* em seu texto *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?*. Para o filósofo franco-argelino, esta operação de desconstrução essencialmente passa por uma questão de tradução. Derrida opta por traduzir "*when mercy seasons justice*" por "*quand le pardon relève la justice*". Neste ato ele relaciona a dívida insolvente (insolvível, insolúvel) da tradução com a dívida insolvente de Shylock. Derrida então explica porque escolheu traduzir "*seasons*" por "*relève*", reconhece o *double bind* (duplo vínculo) da tradução. Ela é ao mesmo tempo necessária e impossível, e elenca quatro motivos para a sua escolha: [1] Há um juramento com risco de perjúrio, uma dívida e um devedor que constituem a mola mesma da intriga, [2] Há o tema da economia, do cálculo, do capital e do interesse, a dívida impagável a Shylock, [3] Há também esta equivalência incalculável entre a libra de carne e o dinheiro, e [4] Esta tradução impossível, esta conversão entre a carne original, literal, e o signo monetário, ela não é sem relação com a conversão forçada de Shylock ao cristianismo.

Para Derrida, Pórcia (disfarçada de advogado) pede perdão a Shylock, que o nega. Tem-se, neste momento, uma cena teatral. Depois da confissão de Antônio, a resposta tomba como uma sentença: "Então o judeu deve ser misericordioso". Mais um exemplo da repetição, da iterabilidade dos pedidos de perdão. Pórcia faz um grande elogio do ato de perdoar, o definindo como o poder supremo, sem obrigação, gratuito, poder além do poder, soberania além da soberania. A força do perdão, para Pórcia, é mais do que justa: mais justa que a justiça ou o direito, ela se eleva acima do direito ou dos homens, isso mesmo que invoca o pedido. E o que a interessa, o perdão é um

pedido. Shylock está assustado pela exortação exorbitante ao perdoar além do direito² e a renunciar a seu direito e ao que lhe é devido. Derrida ainda afirma que o escritor francês Vitor Hugo traduziu *Mercador de Veneza*, e na frase “*when seasons mercy justice*” optou por traduzir “*seasons*” por “*tempère*”. Derrida, então, justifica sua escolha por “*relève*”: em primeiro lugar, o jogo do idioma. *Relèver* tem de início o sentido culinário de temperar, de condimentar, de dar um gosto que se soma ao gosto perdido (ou, em termos derridianos, um gosto que é um suplemento ao gosto perdido, que é o gosto de justiça). Em segundo lugar, *Relèver* diz bem *elevação*. O perdão eleva a justiça, mais alto que a Coroa (símbolo do poder real, portanto, estatal). Graça ou perdão, graça à graça, a justiça é ainda mais justa, mais justa que o direito, ela o transcende, o espiritualiza em se elevando. A graça sublima a justiça. Em terceiro lugar, concatenar a justiça e a justeza, com o que seria a palavra justa, a mais justa possível, mais justa que o justo. Lembra então sua opção, abordando Hegel, para traduzir *Aufhebung* por *relève* (que tem os sentidos de elevar e suprimir).

Entendemos que Derrida joga bem com a polissemia da língua francesa. *Relèver*, de acordo com o Dicionário WMF, possui onze significados: reerguer, levantar, restabelecer, elevar, temperar, anotar, notar, colher, substituir, desobrigar, e dispensar. Derrida escolheu elevar e comentou a opção de Vitor Hugo por temperar. Relacionamos algumas características do perdão: desenvolve-se em cena teatral (*Mercador de Veneza*, além de ser uma peça teatral, ainda apresenta uma grande cena teatral, a do julgamento de Bassânio); é aporético, pois só se perdoa o impossível (o impossível aparece em *Mercador de Veneza* por diversas vezes: o impossível endividamento de Bassânio, a impossível conversão de carne em dinheiro, a impossibilidade de cortar a libra de carne sem derramar sangue); o perdão é incondicional (apaga todo o mal cometido anteriormente, dissolvem-se os rancores, esquecem-se os conflitos – o Doge, ao aceitar a sugestão de Antônio, acabou perdando Shylock, livrando-o de perder todos seus bens, caso se convertesse ao cristianismo, o que acabou acontecendo).

Observamos que no texto do *Mercador de Veneza* existem diversas oposições binárias: judeu/cristão, juramento/perjúrio, dívida/devedor, possível/impossível, condenação/absolvição, excesso (de justiça)/contenção (só uma libra de carne),

² Evando Nascimento, em *Pensar a Desconstrução*, discorda deste ponto: “ Em o *Mercador de Veneza* assiste-se a astúcia que consiste em *fingir* (grifo nosso) colocar o perdão acima do direito: “*When mercy seasons justice...*”, como dizia Pórcia, a mulher disfarçada de advogado, representando os interesses do monarca, do doge e do Estado telológico-político-cristão. Ela(e) tencionará, de uma só vez, convencer, fingir convencer, na verdade vencer, enganar e converter o judeu, etc” (NASCIMENTO, 2005, p.53).

leitura/escritura, dever/dívida (do tradutor). Derrida desconstruiu estas oposições binárias *através* da literatura que, assim como a desconstrução, como vimos antes, não se define por nenhuma essência. A característica de ambas, desconstrução e literatura, é a indecidibilidade. Então, os pares de opostos que mencionamos não podem ser *nem* uma coisa *nem* outra, já que a literatura é a escritura que não pára de desconstruir ativamente sua essência. Acrescentamos que, quando Derrida diz que o perdão releva a justiça, ele quer dizer que o perdão a suprassume, ou seja, em um gesto, ele a substitui e a restabelece. Outras características do perdão que vemos no *Mercador de Veneza* e se caracterizam pela repetição: a *repentance* e a iterabilidade - a *repentance*, que definimos no primeiro capítulo como “o arrependimento que retorna”. Esse arrependimento vitimou Bassânio repetidamente por todo o desenrolar do *Mercador de Veneza*, pois ele o manifestou por diversas vezes após contrair a dívida com Shylock. Outra característica do perdão que aparece nesta peça shakesperiana é a iterabilidade: tanto os pedidos de perdão de Bassânio endereçados a Shylock, como os pedidos de perdão de Pórcia-Baltasar também para Shylock.

2. Literatura e Dom

Agora falaremos da leitura derridiana do texto *La Fausse Monnaie*, de Baudelaire, que aparece no final do primeiro capítulo de *Donner le Temps (Le temps du Roi)*. Derrida reconhece a brevidade da narrativa da *La Fausse Monnaie* e, em *Parages*, realiza uma leitura crítica da mencionada narrativa baudellieriana e a assim a descreve:

Trata-se aparentemente de dois amigos (contando com o narrador) que, ao sair de uma tabacaria, encontram um mendigo. O amigo do narrador lhe dá uma moeda falsa e se gaba com seu amigo, que, mergulhado em uma reflexão muito retorcida, termina por explicar por que ele não o perdoa mais. Esta narrativa se intitula *A Falsa Moeda* (DERRIDA, 1996 p.227).

Para Derrida, neste texto, coexistem duas referências, a história da moeda falsa e a estrutura fictícia do texto narrativo. Derrida aborda *La Fausse Monnaie* analisando o título, a questão do título, e o título como questão. Inicialmente ele designa a moeda falsa da narrativa sendo a moeda que nos interessa, e não a falsa moeda real ou a moeda “geral”. Primeira dobra: o discurso do narrador e a narrativa de Baudelaire são ambas

ficções. O título *La Fausse Monnaie* tem duas repercussões, dois alcances: a história narrada da moeda falsa e a estrutura fictícia do texto narrativo.

(...) ele se divide e se suspende, mas em ambos os casos se trata da moeda falsa, qualquer coisa como uma emissão falsa por um falsário, por um “*titrier*” (que traduzimos como falsificador de títulos) (DERRIDA, 1996, p.228).

Derrida pensa o título em termos de uma indecível *personificação*: não se sabe se *La Fausse Monnaie* é o título da história contada (história da moeda falsa) ou da ficção narrativa (narrativa como moeda falsa), ela não intitula nada de preciso, daí sua indecidibilidade. “Eu não sou senão meu próprio acontecimento, a performance da minha intitulação, a Moeda Falsa” (DERRIDA, 1996, p.228). A Moeda Falsa, como título, deveria se dar a ler, ter legibilidade, mas ao mesmo tempo sem se mostrar ou se assumir como moeda falsa. E Derrida assim conclui: “Do mesmo que “título (a precisar)”, ou “o falsificador de títulos “disse, sem dizer: eu sou – eu me intitulo – verdadeiro falso título” (DERRIDA, 1996, p.229). Observamos que, neste texto de *Parages* onde Derrida analisa a Moeda Falsa de Baudelaire, ele joga com os vários significados da palavra título: título do texto, título como moeda (título financeiro), nome que qualifica, etc. Do mesmo modo, titular pode significar: qualificar um título, conferir um título, determinar o título, a proporção, e finalmente, dar um título, ou seja, intitular.

Nossa leitura desta narrativa da *La Fausse Monnaie* começa pela descrição do conteúdo dos bolsos do amigo do narrador. No bolso esquerdo do colete, ouro; no direito, prata; no bolso esquerdo da calça, quarenta sols e no esquerdo, dois francos. Aparentemente não vemos, não distinguimos, não identificamos a moeda falsa em nenhum dos bolsos. Há, neste caso, um velamento, uma dissimulação, um recalçamento. Observamos a primeira de várias dualidades: o lado esquerdo se associa ao valioso (o ouro e os 40 sols) e o direito ao não valioso (a prata e meros dois francos). Ao se depararem com o mendigo e sua atitude suplicante, ambos deram a ele uma esmola, sendo que o narrador deu uma moeda verdadeira. Quando o amigo do narrador dá a moeda falsa ao mendigo, vemos outro dualismo: o amigo deu uma moeda de maior valor que, no entanto, era falsa e, portanto, de menor valor. A moeda dada pelo narrador era de menor valor, mas como era verdadeira, mesmo que seu valor fosse ínfimo, ainda seria de maior valor que a moeda do amigo, que era falsa. Temos, neste ato de doação,

um exemplo de inversão e deslocamento de oposições binárias, ou seja, uma atividade de desconstrução. Outras dualidades são: a coexistência entre o pavor de quem dá a moeda e a candura nos olhos do mendigo, a pretensão de um ato ético sem se esforçar, e o *status* de homem caridoso; a caridade e o bom negócio (o ato caridoso e bondoso de doar e o bom negócio de *não doar*, ou de doar algo sem valor), os 40 sols e o coração de Deus, e por fim, a dualidade do homem respeitável e do ato delituoso (o homem aparentemente respeitável cometeu dois delitos em um: portou moeda falsa e a repassou a outrem, o mendigo). Esta doação da moeda falsa é que nos interessa, por um lado, pelo ato em si; e por outro lado, pelas consequências deste ato. O ato em si consiste em doar a moeda falsa, e deste ato poderíamos dizer que: é dar o que não se tem, é dar nada a quem nada tem, e é um ato não ético.

Quando afirmamos que dar a moeda falsa ao mendigo é o dar o que não se tem, pensamos imediatamente na leitura lacaniana do amor - dar o que não se tem. Retornaremos a este ponto na última parte desta seção sobre o Dom. Quando dizemos que dar a moeda falsa é dar nada a quem nada tem, entendemos que a ausência de valor legal da moeda retira sua essência, sua coisidade, a moeda sem valor deixa de ser moeda e passa a ser nada, pois nada vale. E o mendigo é despossuído, ele nada tem, em termos de bens materiais, pois assim que adquire algo - por meio de esmolas - tem que se desfazer desse bem ou desta moeda para poder se alimentar. E, por último, o ato de, deliberadamente, dar a um inocente (o mendigo) uma moeda falsa é anti-ético, pois este ato, esta doação, poderá gerar para o mendigo um acontecimento de consequências imprevisíveis: ele poderá ser preso pela posse da moeda falsa, poderá ser acusado de golpe, ser responsabilizado como falsário, etc.

Quando afirmamos anteriormente que dar a moeda falsa é dar o que não se tem, pensamos novamente em Lacan (1992), que afirmou no seu seminário VIII - *A Transferência*, que o amor é dar o que não se tem, e fez esta afirmação inspirado no *Banquete de Platão*, que afirma ser “impossível a qualquer pessoa dar aquilo que não tem”. No conto da *Moeda Falsa* de Baudelaire temos o mendigo (que ocuparia o lugar do amante do exemplo de Lacan) que sente que lhe falta algo, e o doador, por outro lado, supõe que tem algo a lhe dar, mas que desconhece o que seria (pensamos saber, pensamos que ele sabe que tem algo a dar, como dinheiro, mas ele pode querer dar outra coisa, como atenção, solidariedade, oportunidade). Então, se ambos ignoram o que cada

um pode dar ao outro, o que um tem a dar ao outro é nada, é um nada, e por isso esta relação é impossível.

3. Literatura e Psicanálise

O tema psicanálise foi trabalhado através da literatura por Derrida, em sua leitura da *Carta Roubada*, de Edgar Allan Poe. Neste caso, temos uma particularidade com relação às outras relações entre temas e literatura (perdão, dom, *différance* e espectros), pois neste caso temos uma *operação triangular*: Derrida desconstrói a leitura da *Carta Roubada* que Lacan fez de Edgar Allan Poe.

Façamos então em breve resumo da narrativa da *Carta Roubada*. O detetive Dupin recebe em sua casa G, chefe de Polícia de Paris, que se mostra bastante preocupado com um caso a princípio insolúvel: o roubo de um documento, que é uma carta. Então ele confia a Dupin o ocorrido: uma carta, documento de extrema importância, foi roubado dos aposentos reais, o ladrão é alguém conhecido da rainha, e este ladrão mantém a carta em seu domínio, pois a simples posse da carta lhe dá enorme poder.

A rainha estava em seus aposentos na companhia de outra pessoa (não identificada), de quem ela queria esconder a carta. Não conseguiu fazê-lo, e colocou a carta em cima da mesa. Então, entra nos aposentos o ministro D que, ao olhar a carta, reconhece de imediato a caligrafia da rainha; então ele retira outra carta do seu bolso e a coloca na mesa, ao lado da carta da rainha. Ao sair, retira da mesa a carta que não lhe pertencia, na frente da rainha, que presenciou a cena, mas nada pôde fazer. Desde o roubo da carta, D a usou para chantagear a rainha. G disse a Dupin que, durante três meses, realizou minuciosas buscas na casa de D, quando este se ausentava à noite. Então G revela o aspecto da carta roubada.

Um mês depois, G faz nova visita a Dupin e informa que, mormente seus elevados esforços (realizou outra busca completa) não localizou a carta. Informou a Dupin que a recompensa anteriormente oferecida pela carta fora dobrada. Disse que ele mesmo pagaria cinquenta mil francos a quem resolvesse o caso, e Dupin retrucou lhe dizendo que bastava assinar o cheque que ele lhe devolveria a carta tão desejada. E assim o fez, para assombro do chefe de polícia G. Dupin entendeu que a razão do fracasso de G teve duas causas: A falta de identificação com o processo mental do

ladrão, e também porque G subestimou D por este ser poeta. Então, a polícia, orientada por G, procurou a carta de acordo com o que eles próprios fariam se estivesse na posição do ladrão. Dupin, por sua vez, não repetiu estes erros. Sabia que D era astuto, inteligente, intrigante, conspirador e se valeu de um ardil para localizar e recuperar a carta. Visitou o ministro D e, assim como ele, usou óculos escuros, ou seja, se identificou com o processo mental de seu oponente (pois o uso dos óculos escuros lhe dava considerável vantagem, de espionar os recantos da casa sem que D soubesse para onde ele olhava). Então, seu olhar esquadrinhou a sala de D e se fixou em uma porta-papéis de aspecto simples, feito de cartão comum, pendurado por uma fita presa a uma maçaneta abaixo do tampo da lareira. O aspecto externo era diferente daquele informado por G, mas lhe chamou atenção, no envelope, de um lacre negro com o sinete de D, diferente do lacre com o símbolo da rainha, de acordo com a descrição do chefe de polícia. Certo que havia encontrado a tão sonhada carta, se despediu e deixou (fingindo ter esquecido) sobre a mesa de D uma caixa de rapé. No dia seguinte, a pretexto de buscar de volta a caixa de rapé “esquecida”, faz nova visita a D. Enquanto conversam animadamente, um barulho alto, semelhante a um tiro, ecoou na rua. D correu para a janela e Dupin se aproveitou disso para pegar a carta roubada no porta-papéis e trocá-la por outra, muito parecida, que ele mesmo havia falsificado. Pouco depois, se despediu e foi embora.

Dupin afirma ter agido em consonância com suas motivações políticas, pois se considera partidário da rainha e terminou, assim, lhe prestando relevante serviço: a destruição da carreira política de D, que ignora que não mais possui a carta, mas age como se ainda a tivesse, continuando sua chantagem. Neste episódio, Dupin revelou toda sua antipatia por D e aproveitou o caso para se vingar dele, por um embaraço que ele lhe causara, em Viena, tempos atrás. E a vingança teve seu desfecho cruel: sabendo que D ficaria curioso para saber quem o derrotara, e sabendo que D conhecia a caligrafia de Dupin, o detetive deixou um papel dentro do envelope, no porta-papéis onde estava a carta roubada. O papel trazia as seguintes palavras: *Un dessein si funeste, S'il n'est digne de Atrée, est digne de Thyeste*. (Um projeto tão funesto, se não é digno de Atreu, é digno de Tieste³).

³ Dupin retirou estes versos de um poema de Crébillon. “Atreu foi em rei lendário de Micenas, que com o auxílio de seu irmão Tiestes, degolou seu outro irmão Trisipo. Tiestes, mais tarde, tornou-se amante da esposa de Atreu e procurou tomar-lhe o trono. Após ser exilado, voltou em busca de perdão. Foi bem recebido, mas durante o banquete Atreu mandou servir-lhe a carne de próprios filhos de Tiestes, Tântalo e

A leitura lacaniana da *Carta Roubada*, publicada nos seus *Escritos*, preocupa-se, desde o início, com o conceito freudiano de *automatismo de repetição*, que, segundo Lacan, “tem seu princípio na insistência da cadeia significante” (LACAN, 1996p,p.17). Lacan vê a *Carta Roubada* como uma cena de tradução e comenta a opção de Baudelaire por traduzi-la para o francês desta forma. Localiza duas cenas primordiais na narrativa: a primeira, por ele denominada cena primordial, nos aposentos da rainha; e a segunda, no gabinete do ministro. Para Lacan, a carta roubada é o significante, e será isso que o confirmará como automatismo de repetição. Na cena do diálogo de Dupin com G, Lacan a pensa como falso diálogo, já que considera G um surdo e Dupin um que ouve. Com isso, quer dizer que a comunicação pode dar a impressão de comportar na sua transmissão um só sentido. Para Lacan a carta roubada simboliza um pacto, e difere o detentor da carta do seu possuidor: para ele, só o primeiro comete crime de alta traição, reconhece que Dupin deu um golpe baixo em D ao lhe roubar a carta e ainda lhe “presentear” com versos ofensivos. E conclui: “se Dupin já tem a carta, falta fazê-la chegar a seu destino” (LACAN, 1996,p.45). E o mais importante: “É assim que o que quer dizer “a carta roubada”, até mesmo em instância, é uma carta que sempre chega à sua destinação” (LACAN, 1996,p.48).

A leitura derridiana da *Carta Roubada* deve, a nosso ver, ser precedida de uma breve citação de Derrida, no texto *Pour Amour a Lacan*, na qual ele relata a importância de Lacan para sua própria obra:

Quer se trate de filosofia, de psicanálise ou de teoria em geral, o que a banal restauração em curso tenta esconder é que nada do que pôde transformar o espaço do pensamento ao longo das últimas décadas teria sido possível sem algum ajuste de contas com Lacan, sem a provocação lacaniana, seja qual for o modo como a recebemos ou como a discutimos (DERRIDA, 1996b,p.64).

Para Derrida, na *Carta Roubada*, a questão da verdade, da busca da verdade, se entrelaça com a questão da ficção. Ele entende que a pesquisa lacaniana sobre o automatismo de repetição termina por transformar a relação da psicanálise com a ficção literária. Outras conclusões da leitura derridiana da leitura de Lacan da *Carta Roubada*: ela, a carta, não tem início nem fim, a carta roubada demonstra bem o automatismo de repetição, a materialidade da carta é um mera idealização, aí ele critica Lacan, que tinha

Plístenes” (POE, 2011,p.36). Bastante ilustrativo da traição e da vingança que Dupin se esmerou em fazer contra D.

afirmado: “Rasguem a carta em pedacinhos, ela continuará a ser a carta que é” (LACAN, 1996, p.31). Outra crítica a Lacan é que este último ignorou completamente o engajamento do narrador na narrativa da *Carta Roubada*. Mas o principal ponto de discordância entre Derrida e Lacan é que, para o primeiro, a carta *jamais* volta a seu destino. Como Derrida disse em *Cartão Postal*, no seu texto *Carteiro da Verdade*: “Retornemos à “*Carta Roubada*” para ali “entrever” a estrutura disseminada, quer dizer, o sem-retorno possível da carta, a outra cena de sua restância” (DERRIDA, 2007b, p.529).

Faremos nossa apreciação da leitura que Derrida fez de Lacan com base em quatro conceitos-derridianos: adestinação, atomística, cartepostalização e destinerrância (nossas traduções de *adestination*, *atomistique*, *cartepostalisation* e *destinerrance*). Todos eles se ligam ao fato de que carta roubada, para Derrida, nunca chega ao destino. *Adestinação* significa não destinação, ou a “tragédia” da destinação, pois, para Derrida, como vimos, uma carta nunca chega a seu destino e ainda a considera como uma das consequências da iterabilidade própria: “uma carta não é legível senão sob a condição de ser pública: eu posso lê-la porque todos podem, cada uma é sua destinação, não há, portanto, destinação privilegiada” (RAMOND, 2006, p.6-7).

A atomística se revela na divisibilidade extrema da carta, bem como em sua disseminação: toda carta se dissemina, se divide intrinsecamente desde que ela é legível, como em todo escrito, e de que este fato revela uma “partição”. A cartepostalização é, para Derrida, o devir carta-postal de todo escrito: é sua divisão ou “partição”, sua publicidade (ela é legível para todos não só por seu destinatário), sua fragmentação (de um pedaço, um pedaço detalhado), sua iterabilidade e seu enxerto (em um outro contexto). Finalmente, a destinerrância. Há aqui uma “destinação” não está na “errância” de lá a sensação da contradição interna. Tudo o que é “destinado”, não encontra jamais seu verdadeiro destinatário. A “destinerrância” é portanto vizinha da adestinação, o que legitima a criação do termo “adestinerrância”.

4. Literatura e *Différance*

Sobre *différance* e literatura, temos que em *La Dissémination* (2009) uma ilustração do quase-conceito derridiano *différance* através da literatura, mais precisamente no texto derridiano *La double séance*. Neste texto temos, na mesma página, a apresentação de dois extratos de textos diferentes: o *Filebo* de Platão, que

ocupa a maior parte da página, em formato de dois retângulos unidos, sobrepostos, sendo o retângulo superior deitado unido ao retângulo inferior de pé, dando a aparência de um L invertido, que ocupa todo o lado esquerdo da página, todo o canto superior e a metade inferior esquerda. No espaço restante da página, temos o outro texto, um extrato de *Mimique*, de Mallarmé, na forma de um retângulo que ocupa a metade inferior direita e lateral da página. Entre os dois blocos de texto há um espaço em branco na forma de um L invertido. Este espaço é o *hímen*, que separa ambos os textos. Concentremo-nos, por hora, no texto *Mimique*, de Mallarmé, que possui apenas dois parágrafos. O primeiro começa e termina falando de silêncios, sendo que um deles é o silêncio do poeta, e de uma orquestra que toca música; outros são o silêncio do Pierrô e do mímico Paul Margueritte. São silêncios, ou um movimento em cadeia do silêncio, que vai até (mas não termina) a reaparição sempre inédita do Pierrô ou do pungente e elegante mímico Margueritte. Mas o que Derrida quis dizer com “reaparição sempre inédita”?

O segundo parágrafo se inicia falando do Pierrô assassino de sua mulher composto e redigido por ele mesmo, solilóquio mudo (...) Trata-se de um remetimento, neste caso, a uma peça de teatro: Pierrô assassino de sua mulher, de autoria de Margueritte. Há aqui uma relação de proximidade entre dois autores: Mallarmé (*Mimique*) e Margueritte (*Pierrô...*), pois ambos são primos. Silêncio e mudez (do mímico). Podemos supor que Mallarmé remete ao libreto que trata da reapresentação de uma peça teatral por um mímico, o Pierrô. Há um desvio de Mallarmé do mímico para o texto de Margueritte, que fala de uma encenação. Guardemos por enquanto estas palavras: desvio e representação. Mais adiante, retornaremos a elas.

No texto da *Double Séance*, Derrida fala da existência de várias versões de *Mimique*, de Mallarmé, mas termina por não se decidir por nenhuma delas como sendo a versão mais confiável, mais representativa. Neste ponto chegamos ao libreto de Margueritte, onde o Pierrô, sozinho e calado, encena no palco o assassinato de sua esposa, a Colombina. Rasura com princípio da identidade, indecidibilidade. Temos então um jogo, ou melhor, uma série de remetimentos sem fim: Derrida, em *Double Séance*, escreveu sobre uma versão de uma leitura de Mallarmé sobre outra leitura (a do libreto) sobre outra leitura (a representação mímica do Pierrô) sobre uma outra leitura (a leitura que sempre recorda o protagonista – o Pierrô que assassina sua esposa, e que representa, reproduz esta morte através da mímica). Respondemos agora o que perguntamos antes: o que Derrida quis dizer com reaparição sempre inédita? Como se

trata de uma encenação, de uma representação teatral, o Pierrô e o mímico estarão sempre (re)aparecendo no palco. Aqui começaremos a estabelecer as conexões do Mímico com a *différance*. A própria reaparição sempre inédita se encaixa no duplo significado da *différance*: diferir e adiar. Cada nova apresentação é uma (re)apresentação, diferente da anterior por estar sempre diferida e adiantada no tempo. E, lembrando Derrida em *Margens da Filosofia*, (*Idem*, p.8), ele reúne em feixe diversas características da *différance* nos elementos de uma cadeia de temporização onde temos, dentre outros, o diferimento, o adiamento, o desvio e a representação. Falamos deles: o desvio de Mallarmé – do Mímico para o Pierrô, e a representação do mesmo Pierrô. O jogo ou série de remetimentos a que aludimos também é outro exemplo de *différance* (nem palavra nem conceito), esquiva de uma presença.

5. Literatura e Espectros

Derrida, neste caso, desconstrói o *Hamlet*, de Shakespeare, para ilustrar o tema dos espectros. Nesta obra, o príncipe Hamlet é forçado a retornar à sua terra natal, a Dinamarca, após a notícia da morte de seu pai, o rei. Fica constrangido ao saber que a rainha, que é sua mãe, se casou com o usurpador do trono, seu tio Claudio, pouco depois da morte do rei. Hamlet sabe por intermédio de seu amigo Horácio, que o fantasma do rei começa a aparecer no castelo. Do seu encontro com o espectro resulta para Hamlet o conhecimento da terrível verdade: o rei foi assassinado pelo próprio tio Claudio, que lhe tomou o trono. Então o príncipe narra como *aparece* o fantasma do rei morto. No desenvolver da narrativa, o fantasma do rei morto continua aparecendo e ajudando Hamlet a desmarcar a trama de Claudio. Finalmente, tudo termina em grande tragédia: morrem o Rei, a Rainha e Hamlet. Fortimbrás, príncipe da Noruega, que retorna de campanha militar vitoriosa na Polônia, retorna ao reino da Dinamarca e reivindica seus direitos ao trono, que agora se encontra vago.

A leitura derridiana de *Hamlet* se dá em *Espectros de Marx* (1994), e Derrida utiliza alguns quase-conceitos para explicar a espectralidade dos espectros: *hantologie* e *achose*. Temos, então, o tema dos espectros desconstruído através da referida leitura desconstrutora do *Hamlet*. *Hantologie*, que optamos traduzir como espectrologia, revela o modo de existir singular dos espectros, que existem sem existir e são sempre retornantes (*revenants*), através do fantasma do rei morto, que aparece de modo

paradoxal, entra, sai, retorna, volta a sair; mas nós não sabemos se o fantasma do rei está indo ou retornando. *Achoso*, que traduzimos por *acoisa*, caracteriza a imaterialidade, a não-materialidade do espectro, que não é uma coisa. Assim como não existe, o fantasma do rei também não tem substância.

Referências bibliográficas

BENNINGTON, Geoffrey. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COSTA, Rogério. *Limiares do Contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 1993.

CULLER, Jonathan. *Derrida and the singularity of literature*. Disponível em www.cardozolawreview.com/...?CULLER.WEBSITE. Acesso em 29/05/2014.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

_____. *Cartão Postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1986.

_____. *El tiempo de una tesis*. Barcelona: Proyecto a ediciones, 2007.

_____. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

_____. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Morada*. Viseu: Vendaval, 2004.

_____. *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?*. In: *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire*. Arles: Actes Sud, 1998.

_____. *Resistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

GOLDSCHMIT, Marc. *Jacques Derrida, une introduction*. Saint-Amand-Montrand: Bussière Group CPI, 2007.

LACAN, Jacques. *Seminário VIII – a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

MALLARMÉ, Stephane. *Rabiscado no teatro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Niteroi: EDUFF, 2001.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

POE, Edgar Allan. *A Carta Roubada*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

REY, Alain. *Le Petit Robert 2013*. Paris: Le Robert SEJER, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Martin Claret: 2008.

_____. *O Mercador de Veneza*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida. Literatura, política, tradução*. Campinas: Autores Associados, 2013.

WORTHMAN, Simon Morgan. *Derrida Dictionary*. London: Continuum Books, 2010.