

### Créditos da tradução

A tradução deste artigo foi realizada pelo curso de Letras-Bacharelado em Tradução da Universidade Federal de Juiz de Fora, no âmbito do Estágio Supervisionado de Tradução-Ingês, coordenado e supervisionado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Aparecida Faria de Almeida, do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, e dela participaram os alunos: Carla Amorim Pereira, Gabriela Detoni Rodrigues, Gabriela Ragazzi Baptista Bulgarelli, Isadora Souza Aruante, Luana Campos Leal Rodrigues, Paulo Henrique Migliorelli Ribeiro e Vinicius Moraes Tiago. O estabelecimento do texto final e a revisão técnica foram realizados pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Charlene Martins Miotti, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

### Agradecimentos

Agradecemos, em primeiro lugar, ao Professor Michael Riffaterre, autor do texto, na pessoa de seu representante, e à University of Chicago Press, por terem-nos gentilmente cedido os direitos autorais. Em segundo lugar, mas não menos importante, agradecemos ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF que, por meio de convênio firmado entre a coordenação do programa e a coordenação do curso de Letras-Bacharelado em Tradução da UFJF, propiciou a realização da tradução deste importante texto da área de Estudos Literários no âmbito do Estágio Supervisionado em Tradução-Ingês da Faculdade de Letras. Deixamos nosso reconhecimento também à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Charlene Martins Miotti, do Departamento de Letras, que gentilmente realizou a revisão técnica do texto em sua versão final. Dirigimos nossos agradecimentos também à equipe de estagiários: Carla Amorim Pereira, Gabriela Detoni Rodrigues, Gabriela Ragazzi Baptista Bulgarelli, Isadora Souza Aruante, Luana Campos Leal Rodrigues, Paulo Henrique Migliorelli Ribeiro e Vinicius Moraes Tiago. Agradecemos, por fim, à Ipotesi - Revista de Estudos Literários, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, por acolher a publicação desta tradução.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Aparecida Faria de Almeida

A intertextualidade é inerente às duas características fundamentais e determinantes do texto literário: faz dele o que é, uma unidade formal e semiótica. Em suma, a própria ideia de textualidade é indissociável de intertextualidade<sup>2</sup> e nesta é baseada.

A intertextualidade é uma modalidade de percepção, a decodificação do texto pelo leitor de forma que identifique as estruturas às quais o texto deve sua qualidade de obra de arte. Como todas as estruturas, elas são concretizadas na forma de variantes. Essas variantes em um texto devem

---

\* Michael Riffaterre (1924-2006) foi professor de Literatura Francesa, presidente do Departamento de Literatura Francesa e Românica da Universidade de Columbia, além de editor da *Romanic Review*. É autor de *Semiotics of Poetry*, *La Production du Texte*, *Typology of Intertextuality* e *A Grammar of Descriptive Poetry*. “Silepse” se desenvolveu a partir de seminários que conduziu na Irvine School of Criticism and Theory e na Johns Hopkins University.

necessariamente ser formas verbais, ou seja, palavras consideradas em um ou mais de três níveis: fonético, lexical e sintático. Essas palavras que servem para concretizar estruturas não são intrinsecamente diferentes de outras palavras. Em vez disso, elas são agora percebidas dentro de uma sequência gramatical específica e de um ponto de vista diferente; portanto, elas têm um significado distinto. Essa diferença é o que separa significado de significância. Em outras palavras: proponho descrever como um texto literário produz sentido ao distinguir dois sistemas semânticos para qualquer sequência verbal que forme tal texto — significado e significância. Falarei de *significado* quando as palavras significarem por meio de sua relação de um para um com referentes não verbais, ou seja, sua referência para o que conhecemos ou acreditamos conhecer como nossa realidade. Falarei de *significância* quando essas mesmas palavras significarem sua relação com invariantes estruturais (sem relação de um para um dessa vez, já que tem de haver duas ou mais variantes para uma invariante)<sup>3</sup>.

As variantes podem ser reconhecidas como tais apenas por meio de comparação: quando entendemos que vários enunciados estão de fato conectados, apesar de suas diferenças, através de sua relação idêntica com outro enunciado, percebemos que eles são, por assim dizer, reformulações ou traduções para diferentes códigos de uma mensagem arquetípica. Há dois possíveis modos (que de forma alguma são mutuamente exclusivos) de ler comparativamente, de ler de forma que a comparação se imponha à atenção do leitor: leitura retroativa e leitura intertextual.

A leitura retroativa ocorre em cada etapa da leitura normal (do topo até o final da página), tornando-se mais importante à medida que mais espaço textual é percorrido. Trabalhando prospectivamente do começo ao fim, o leitor continua revisando e comparando retroativamente, reconhecendo repetições, reconhecendo que alguns segmentos do texto são variações acerca de uma semelhança semântica e, portanto, variantes acerca da(s) mesma(s) estrutura(s)<sup>4</sup>. A leitura intertextual é a percepção de comparabilidades similares de texto para texto; ou é a suposição de que tal comparação deve ser feita mesmo se não houver nenhum intertexto disponível onde encontrar comparabilidades. No último caso, o texto contém pistas (como lacunas formais e semânticas) para um intertexto complementar à espera em algum lugar.

Devemos ter cuidado para evitar a confusão entre intertextualidade e *intertexto*, que mina a maioria dos estudos recém-publicados da onda atual de intertextualidade. O intertexto propriamente dito é o corpus de textos que o leitor pode legitimamente conectar com o que está diante de seus olhos, ou seja, os textos trazidos à mente pelo que está lendo. Esse corpus tem limites imprecisos e flexíveis. Teoricamente, pode continuar se desenvolvendo para sempre, de acordo com o nível cultural do leitor; irá expandir conforme sua leitura se expande e conforme mais textos são publicados que podem ser vinculados ao ponto original de onde essas memórias associadas partiram. A habilidade de conectar ou assimilar a colocação de textos, no entanto, não resulta de similaridades meramente superficiais entre palavras e tópicos; duas ou mais passagens literárias são assimiláveis e comparáveis como texto e intertexto apenas se forem variantes da mesma estrutura. A conexão intertextual ocorre quando a atenção do leitor é acionada pelos indícios mencionados acima, por anomalias intratextuais — palavras desconhecidas, formulações que o contexto sozinho não é capaz de explicar — em suma, agramaticalidades dentro da norma idiolética (apesar de não necessariamente serem agramaticalidades em comparação com o socioleto), que são vestígios deixados pelo intertexto ausente, sinais de uma incompletude a ser completada em outro lugar. Essas, por sua vez, são suficientes para colocar em ação uma leitura intertextual, mesmo se o intertexto ainda não for conhecido ou tenha se perdido com a tradição que refletia.

Esse tipo de intertextualidade zero (não realizada ou não concretizada) torna um tanto paradoxal falar de comparabilidade quando a comparação não é mais possível ou foi postergada.

Assim, usarei *pressuposições* em vez disso e falarei sobre significância quando as palavras significarem ao pressupor um intertexto potencial na língua ou já concretizado na literatura. Portanto, um dos componentes básicos da literariedade de um texto (juntamente com catacrese, sobredeterminação e encerramento) é que o texto não é simplesmente uma sequência de palavras organizadas em sintagmas, mas uma sequência de pressuposições. Na escrita literária, todo elemento lexical é a ponta de um iceberg, de um complexo lexical cujo sistema semântico inteiro está comprimido na única palavra que o pressupõe. Em outras palavras: o texto literário é uma sequência de encaixes em que cada palavra significativa resume o sintagma situado em outro lugar. Pelo que pude perceber, existem *três tipos de intertextualidade*: primeiro, o tipo *complementar* (todo signo tem um reverso e um anverso; o leitor é obrigado a interpretar o texto como o negativo, no sentido fotográfico, de seu intertexto); segundo, o tipo *mediato* (no qual a referência do texto ao intertexto é efetuada por meio da intercessão de um terceiro texto que funciona como o interpretante mediador entre signo e objeto, na terminologia de Charles S. Peirce) e terceiro, o tipo *intratextual* (no qual o intertexto é parcialmente codificado dentro do texto e conflita com ele devido a incompatibilidades estilísticas ou semânticas).

Essas três distinções devem ajudar a verificar a tendência, agora muito geral, de ver a intertextualidade como nada mais que um nome inovador para fonte ou influência. A influência de texto para texto, ou a vinculação do texto à fonte, é uma relação “vertical” de recorrência e semelhança, enquanto o intertexto está relacionado ao texto “lateralmente”: há uma simultaneidade e uma alteridade, uma contiguidade, uma solidariedade mútua, de modo que o texto funciona como um artefato literário apenas na medida em que complementa outro texto. A agramaticalidade do texto é apenas um sinal de uma gramaticalidade em outro lugar, sua significância uma referência ao significado em outro lugar. Mais uma vez, seria errado confundir o intertexto com alusão ou citação<sup>5</sup>, pois a relação entre estes e o texto é aleatória — a identificação depende da cultura do leitor —, enquanto a relação do texto com as pressuposições é obrigatória, pois para percebê-las precisamos apenas de competência linguística<sup>6</sup>.

Tendo postulado meus princípios básicos, proponho agora examinar mais especificamente qual a relação existente entre a intertextualidade que opera como limitação à leitura (como um conjunto de restrições à liberdade do leitor, como um guia para sua interpretação) e a ambiguidade, ou o tipo de obscuridade que impede o leitor de discernir propriamente quais significados pertinentes à palavra são igualmente aceitáveis no contexto. A ambiguidade é geralmente, se não empiricamente, reconhecida como um elemento típico do discurso literário. A meu ver, a ambiguidade exemplifica as agramaticalidades idioléticas que alertam o leitor para um intertexto latente. Tanto o texto como o intertexto se originam dessas agramaticalidades.

A ambiguidade não é a polissemia que a maioria das palavras apresenta como entradas de dicionário, mas é o resultado do bloqueio do contexto na escolha por parte do leitor entre significados concorrentes, como quando, para usar um exemplo de Derrida, um contexto francês impede o leitor de decidir se *plus de* significa “falta” (não mais) ou “excesso” (mais que)<sup>7</sup>. Nesse caso, a indecidibilidade advém inteiramente do fato de o leitor estar seguindo uma partitura, a sintaxe, que não o deixará escolher. Isso deve ocorrer porque a partitura está mal escrita; no entanto, é precisamente esse tipo de negligência intencional que os críticos rotularam de licença poética, destacando, assim, sua natureza literária. A indecidibilidade tornou-se uma característica central das análises de Derrida sobre literariedade, e é também o principal fundamento de sua escrita criativa<sup>8</sup>. Melhor ainda, seu próprio discurso crítico colocou em prática a indecidibilidade, o que não é um caso raro de metalinguagem que imita os próprios mecanismos da língua que pretende analisar. Meus exemplos são, portanto, extraídos de Derrida, partindo do pressuposto de que sua

prática consciente de *écriture*, apoiada por uma teoria sofisticada, será particularmente esclarecedora. Para minha própria análise desses fenômenos, usarei uma palavra especial que Derrida adotou e adaptou da terminologia da retórica clássica. Ele a propõe em seu comentário sobre esta frase de Mallarmé: “La scène n’illustre que l’idée, pas une action effective, dans une hymen... entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir<sup>9</sup>.” Nossa crítica aponta que a gramática impede o leitor de escolher entre o *hymen* como “casamento”, uma união ou fusão simbólica, e como “membrana vaginal”, a barreira a ser rompida para que o desejo atinja o que deseja. A indecidibilidade é o mecanismo eficaz da pantomima como forma de arte, pois com base na mímica por si só, sem palavras, o espectador não consegue distinguir entre a apresentação de um ato sonhado, lembrado ou presente. Esse mecanismo, por sua vez, é destacado por Derrida como fundamental para a concepção de poesia de Mallarmé. É simplesmente um trocadilho ou, como Derrida prefere chamar, uma “*silepse*”<sup>10</sup>, o tropo que consiste em compreender a mesma palavra de duas maneiras diferentes ao mesmo tempo, uma com significado literal ou primário e a outra com significado figurado<sup>11</sup>. O segundo significado não é apenas diferente e incompatível com o primeiro: ele está ligado ao primeiro como seu polo oposto ou da maneira como o reverso de uma moeda está ligado a seu anverso — o *hymen* como membrana *intacta* e como uma *ruptura* da barreira. O fato de que *hymen* também é metafórico em seus dois significados é irrelevante para sua indecidibilidade. O que o torna indecidível não é que seja uma imagem, mas que incorpore uma estrutura, ou seja, a *silepse*.

Para os três tipos de intertextualidade que mencionei anteriormente, há três papéis diferentes desempenhados pela *silepse*. Com o tipo complementar, a própria *silepse* é suficiente para pressupor o intertexto e, por si mesma, transmitir a significância. Com o tipo mediato, a *silepse* referencia o interpretante textual. Com o tipo intratextual, a *silepse* simboliza a compatibilidade, no nível da significância, entre um texto e um intertexto incompatíveis no nível do significado.

*O tipo complementar* — O *hymen* em Mallarmé ilustra como a *silepse* gera esse tipo de intertextualidade. É raro, no entanto, encontrar dois significados normais e correntes de uma mesma palavra ativados simultaneamente<sup>12</sup>. Apesar disso, é possível que uma palavra tenha apenas um significado e mesmo assim seja transformada em uma *silepse*. Para que isso aconteça, basta que, contextualmente, o léxico tenha características semânticas oponíveis às características semânticas da palavra. A título de exemplo, a própria metalinguagem de Derrida baseia-se na indecidibilidade ao comentar sobre a imagem da nascente na poesia de Paul Valéry — não a nascente pitoresca, a fonte natural da floresta que não passa de uma sinédoque para o tradicional *locus amoenus*; essa nascente é uma metáfora para a origem de uma obra de arte, para a oposição entre o “eu” e o “não eu” do poeta, o universo que ele está descrevendo. Enquanto esse universo existe para o *eu*, ele começa a existir quando o poeta lhe dá expressão, “o *eu*, a exceção a tudo que se manifesta e a condição para tal, não se manifesta”<sup>13</sup>. *Source* deve, assim, ser definida como a linha divisória entre água e “nenhuma água”. Em vez de usar esta difícil composição negativa, Derrida tenta encontrar uma *silepse* em uma palavra existente (perfeitamente inequívoca), a qual ele transforma em uma palavra indecidível: “le mot *source*: origine d’un cours d’eau, dé-part et point-d’eau, locutions qui sont tout près de virer, de façon nullement fortuite, vers les figures de la sécheresse, du négatif et de la séparation”<sup>14</sup>. Expressões a ponto de se desviar, literalmente: no limiar da mudança de curso ou de cor. E isso de fato define, ou melhor, cria a indecidibilidade, e de fato produz um tipo de código figurativo (no sentido de arte figurativa versus abstrata). A aceção de negação da palavra francesa *source* não deve ser confundida com a aceção pejorativa. Esta produziria um sentido de poço seco ou de nascente salobra — ou, talvez, de uma serpente na fonte. Aqui temos apenas um

vislumbre da verdade através da negativa complementar do que já foi dito — a tradução do discurso filosófico para a linguagem da conotação reverberante: o discurso poético.

Isso me conduz a uma análise mais específica do que, venturosamente, Derrida diz sobre seu próprio trocadilho: esse trocadilho não é, de forma alguma, fortuito. A princípio, isso me intrigou, pois eu estava fazendo uma leitura linear, isto é, assumi que Derrida havia lido *point d'eau* como um lexema com dois sememas reversíveis, ou intercambiáveis, uma “nascente” anversa e seu reverso, “nenhuma água”. Isso seria uma espécie de associação semântica — agora você vê, agora, não — a partir da qual, eu tinha plena consciência, caberia a *ele* decidir se enganaria ou seduziria o leitor com o trocadilho de *point* (“ponto”) e *point* (“não/nenhuma”). Ele não poderia ter pensado que *point*, dentro de um contexto com água ou dentro de uma palavra composta, se tornaria negativo.<sup>15</sup> Porém, o leitor já não se sente intrigado e apenas se deleita com Derrida nos recursos da língua, já que seu trocadilho não é gratuito. Faz-se explícita a pressuposição de *point d'eau*; ela concretiza o intertexto natural da palavra, porque *point d'eau* em seu significado de “nascente de água” é, na verdade, inseparável da noção de seca e acomoda uma derivação que conduz a “nenhuma água”. Certamente, o *point d'eau* francês não pertence ao mesmo sistema descritivo que a palavra habitual para nascente, *source*. Ao mesmo tempo, é provável que *source* apareça na mimese de quase qualquer contexto e esteja cercada de associações como água fresca, brisa, juncos, canaviais, o mais verdejante dos musgos — em resumo, de associações positivas; *point d'eau*, em contraposição, é cercada de imagens negativas que remetem ao deserto. *Point d'eau*, dentro de um paradigma de sinônimos próximos de *source*, evoca, assim como *oasis* (salvo as conotações vicejantes desse último), paisagens áridas, longos caminhos de sede e poeira de um remoto poço de água a outro. Não se pode dizer *point d'eau* sem gerar um contexto oposto, sem água. A palavra conforma-se no modelo da dialética negativa, não por causa de qualquer polissemia ou ambiguidade, mas porque pressupõe um intertexto contrário.

*O tipo mediato* — Permita-me voltar agora para o *hymen* em Mallarmé e demonstrar como essa silepse governa indiretamente a intertextualidade de um dos ensaios de Derrida, “Tympan”. O texto de Derrida é derivado do título, o intertexto de *hymen*.<sup>16</sup> *Tympan* equivale a *hymen*, ou melhor, ambos são variantes da mesma silepse e, assim, é criada a relação intertextual. A imposição de *tympan* em uma estrutura siléptica, embora sua estrutura natural exclua a silepse, é realizada por meio de um interpretante textual que postula ou implica a equação *tympan = hymen*.<sup>17</sup> O ensaio de Derrida aborda o conceito de limitação na filosofia, especialmente a transgressão de limites e, mais especialmente, a relação entre a filosofia e sua contraparte inseparável, ou corolário, a não filosofia ou mesmo antifilosofia (conhecimento empírico, por exemplo). Em francês, o significado (pelo menos primário) de *tympan*, emprestado do grego “tambor”, é “tímpano”, ouvido médio. Contudo, mais precisa e tecnicamente, *tympan* se refere à membrana tensa que recebe vibrações sonoras e as transmite ao ouvido interno. Portanto, este significado é a sinédoque do significado primário. O ensaio não é redigido em linguagem abstrata, mas assume a forma de uma longa metáfora derivada do título. E, nesse título, o tímpano representa os limites, enquanto os sons são fatos e conceitos traduzidos para o discurso filosófico. Estes, por sua vez, são representados pelo sistema nervoso perceptivo e interpretativo do ouvido. O texto até joga com a palavra *types* a partir do grego: aqui a palavra *τύποι*, relacionada a *tympan*, pode significar “forma”, “imagem” ou “conceito”, mas também a impressão causada por um som. O objetivo de Derrida é transcender os limites, desconstruir as hierarquias e distinções do discurso filosófico independente, fazê-lo se comunicar com outros discursos e com suas características intrínsecas, geralmente filtradas, anexadas e reconstruídas pela filosofia. Traduzindo metaforicamente, isso seria equivalente a romper o tímpano e ainda, de alguma forma, manter o equilíbrio entre a pressão externa e interna,

possibilitando a transmissão do som. Reconhecemos, de imediato, a indecidibilidade da imagem do *hymen*. Na verdade, o golpe final que rompe o tímpano filosófico é um trocadilho mais uma vez — um trocadilho facilmente compreensível, mas do tipo universalmente agraciado com um gemido. No entanto, o que o torna tolerável é uma espécie de elogio literário concedido a ele: o leitor o vê como uma referência a um interpretante textual próprio, uma passagem de Mallarmé, mais uma vez. Na verdade, o golpe é chamado de *coup de donc*<sup>18</sup> (“o golpe desferido pelo portanto”) — então temos um trocadilho sobrepondo uma expressão à outra: primeiro, uma metáfora auditiva, *coup de gong* (“o bater dos gongos”); segundo, o advérbio que melhor resume a dedução, *donc* (“portanto”) — *donc / gong*; e terceiro, uma alusão oblíqua ao título do poema em prosa de Mallarmé, *Igitur*, latim para *donc*, que, uma vez traduzido, encaixa-se facilmente no molde de *coup de dés* (“o rolar dos dados”)<sup>19</sup>, utilizado por Mallarmé em outro título.

O problema com a metáfora do tímpano, entretanto, é o que o próprio Derrida observa: a lógica da sua representação, sua lógica como mimese. Como pode qualquer som romper o tímpano e ainda ser ouvido? Certamente, a filosofia deveria ser mais surda. Uma vez que a *coincidentia oppositorum* da imagem de *hymen* é inserida na de *tympan*, a solução é fornecida por um interpretante mediato, o texto paralelo de trechos da autobiografia do poeta Michel Leiris, *Biffures*<sup>20</sup>. Estes formam uma coluna estreita ao longo do texto de Derrida — uma margem significativa que expressa significado, em vez da barreira branca de uma margem comum (outra alusão oblíqua às funções opostas de *hymen*). Nesse texto, Leiris descreve a melodia, principalmente a voz operística, como uma lâmina de aço perfurando o ouvido com prazer — uma evidente imagem fálica que assume os aspectos duais de *hymen*. E melhor ainda, Leiris lança mão de duas imagens para seus sonhos sobre as circunvoluções internas do ouvido: um pequeno inseto, a tesourinha, geralmente chamada de *perce-oreille* (literalmente, “furador de orelha”); e *Perséphone*, a Prosérpina grega, deusa dos mortos. Leiris racionaliza esse nome como “*perce*” (“penetrante”) e “*phoné*” (“voz”) e descreve a voz que desce, como a própria deusa, para o Submundo, para as “profundezas subterrâneas mais distantes da audição... onde as cavernas ainda ecoam os murmúrios mais tênues.”<sup>21</sup> Assim, as duas características complementares de *hymen* são transferidas para *tympan* por meio da imagem de Leiris. Se quisermos ler o texto “*Tympan*” corretamente, isto é, com uma lógica não de sua metáfora, mas do que o raciocínio de Derrida poderia ser se expresso literalmente, devemos interpretá-lo intertextualmente. *Tympan*, então, pressupõe *hymen* em Mallarmé, ou melhor, o comentário de Derrida sobre ele (o intertexto), enquanto o interpretante de Leiris dá ao leitor uma orientação, por assim dizer, mapeando o caminho que o conduziu do título do ensaio de volta à silepse. A significância do ensaio de Derrida permanece lacunar, a menos que o leiamos junto com o texto marginal de Leiris. Da mesma forma, *coup de donc*, como um trocadilho para *coup de gong*, continua a parecer menos do que apropriado, contanto que não compreendamos que é “verificado”, “justificado” — isto é, motivado — por seu interpretante mallarmeano.

*O tipo intratextual* — Um exemplo perfeito, embora complexo, desse tipo é o desconcertante livro de Derrida, *Glas* (“Sino da morte”)<sup>22</sup>. *Glas* é um comentário amplamente expandido sobre Hegel que se autoproclama um monumento à intertextualidade, dividido, como está, em dois textos. A coluna da esquerda de cada página é uma paráfrase direta de Hegel; a coluna da direita é, ao mesmo tempo, uma paráfrase de Jean Genet e uma derivação da coluna de Hegel. Estou também analisando *Glas* porque o livro é oferecido como um fragmento: ele começa com um final truncado de uma sentença e termina com o início inacabado de uma sentença. E ainda assim, paradoxalmente, a intertextualidade impõe a esse fragmento o encerramento ou a conclusão, sem o que seria difícil distinguir entre texto e discurso.

O início truncado de *Glas*, “qu’oi du reste aujourd’hui, pour nous, ici, maintenant, d’un Hegel?... Ces mots sont des citations [de qualquer maneira — ou forma — o que é Hegel para nós aqui, hoje? Ou: o que é Hegel do jeito que enxergamos as coisas aqui e agora?... Estas palavras são citações]”, alude à crítica de Hegel sobre a ideia da certeza sensível: podemos adquirir conhecimento absoluto a partir da experiência sensorial? Hegel começa com uma análise do significado do pronome “este”/“isto” (alemão *dies*, francês *ça*), que nós usamos para apontar para o que imaginamos ser a realidade. Hegel divide o pronome em seus componentes semânticos “Aqui” e “Agora” e os considera igualmente difíceis de definir:

Tomemos “Este” em sua forma dupla de ser, como “Agora” e como “Aqui”... À questão: “O que é Agora?”, respondamos, por exemplo, “Agora é Noite”... Escrevemos essa verdade; uma verdade não pode perder nada ao ser escrita... Se *agora, este meio-dia*, olharmos novamente para a verdade escrita, deveremos dizer que ela se tornou obsoleta.<sup>23</sup>

Esses “Aqui” e “Agora” reconhecemos no início e novamente no fim de *Glas*, de Derrida:

Ce que j’avais redouté, naturellement, déjà, se réédite. Aujourd’hui, ici, maintenant, le débris de<sup>24</sup> [Naturalmente, o que eu vinha temendo (durante) todo esse tempo está começando de novo (ou, de modo mais literal: “já está aparecendo de novo.” Essa imagem secundária é emprestada da linguagem editorial: “já está em sua segunda tiragem.”) Hoje, aqui, agora, o fragmento que restou de]

O livro termina do jeito que começou, de volta ao ponto de partida do jogo. No intervalo, a crítica da certeza sensível atravessa as glosas paralelas sobre Hegel e Genet. Pouco antes de deixar o livro cair na repetição da sentença inicial, Derrida descreve perifrasticamente o que Geoffrey Hartman chama de “laboriosa ereção fálica como apenas outra — ainda assim outra — elevação (*re-lève*), equivalente ao re-contar — re-publicar (*ré-édite*) mencionado na próxima e última sentença do livro<sup>25</sup>.” Embora a interpretação fálica possa ser válida, penso que devemos considerá-la pelo que ela diz ser: uma ereção no sentido de monumento ou de edifício — a construção de um obelisco egípcio:

C’est très aride, sur l’esplanade immense, mais ça ne fait que commencer, le travail, ici, dès maintenant. Dès que ça commence à écrire. Ça commence à peine. Ne manque plus qu’une pièce. Ça grince. Roule sur les troncs d’arbre couchés. Poulies. Les cordes graissées se tendent, on n’entend qu’elles, et le souffle des esclaves pliés en deux. Bons à tirer. Fouet cinglant du contremaître. Regain de force liée. La chose est oblique. Elle fait angle, déjà, avec le sol. Remord lentement son ombre, sûre de soi<sup>26</sup>.

Essa é outra forma de indicar um retorno ao início do texto, já que, no começo, a citação matricial de Hegel é seguida pela discussão das visões do filósofo sobre as edificações religiosas na história da arquitetura. Embora a passagem seja na verdade um tipo de rébus, seu centro vazio, a palavra-chave, não proferida, deve ser “obelisco” em vez de “falo”, pois toda a descrição evoca claramente

uma cena egípcia. Primeiramente, uma vasta extensão de areia, já transformada em uma praça monumental (“C’est très aride, sur l’esplanade”). Então, algo deslizando lentamente sobre um leito de troncos enormes e arredondados, arrastados pelos escravos, erguidos com esforço: o que pode ser esse objeto além de uma enorme pedra arrastada de uma pedreira para o espaço vazio em frente ao templo, onde será erguido como um pilar sagrado? O leitor não pode hesitar: cada detalhe se encaixa dentro de um sistema descritivo estereotipado sobre engenharia no antigo Egito, parte da tradição escolar francesa, a resposta à pergunta da sala de aula: como é que eles podiam mover massas tão pesadas sem a ajuda de maquinário ou de força mecânica? Claro que o leitor sabe imediatamente que o obelisco representa metaforicamente algum sinal significativo (o texto não fala de engenharia primitiva, mas de “escrita pré-capitalista”: “la machine est encore trop simple, le mode d’écriture capitaliste”). No entanto, todos os detalhes realistas familiares aos alunos de escola são mencionados aqui, até a ressonância das cordas tensas vibrando, os escravos ofegantes, o chicote do capataz estalando.

Esse realismo funciona primeiramente para desambiguar a descrição além de qualquer dúvida; porém, de forma esclarecedora, ao culminar como índice de realidade, é também o ponto em que um novo trocadilho compromete todo o retrato arqueológico de forma que a descrição acaba se tornando nada mais do que uma armadilha verbal. O leitor é puxado de volta da coluna da direita na última página para a coluna da esquerda na penúltima página — a página *oposta* à última. Da mesma forma, o trocadilho diz-lhe que o falo é apenas o primeiro nível metafórico; e então o puxa para ainda mais longe de volta para a primeira coluna da esquerda do livro, trezentas páginas antes. Já que esse trocadilho revela que o obelisco é, na verdade, uma meta-metáfora para a releitura, o retorno ao *incipit*, às palavras iniciais. E tudo isso acontece com aquele único detalhe que é, de fato, demais, em que Derrida excede sua arqueologia: os escravos retratados como meros animais de carga, imprestáveis exceto para carregar pesos nas costas. O texto diz “*bons à tirer*”. Isso é páthos — a vida das massas trabalhadoras na terra do Faraó —, mas é também um termo técnico composto de um jargão de impressão e publicação: *bons à tirer* é a prova para impressão, as provas tipográficas em suas últimas fases antes de o livro ser de fato impresso. Observe também que, naquele exato momento em que ele finaliza sua recontação, Derrida também fala a linguagem da impressão: “*ré-édite*” significa publicar uma segunda tiragem. Em sua aplicação técnica, *bons à tirer* pode ser visto como um facilitador de imagem, como uma espécie de *Bahnung* freudiana através da densidade resistente de associações verbais mais previsíveis. Porém, como trocadilho, *bons à tirer* preenche as lacunas entre a conclusão e a página anterior, que contém a palavra *tirage* (segunda impressão) — de *bons à tirer* a *tirage*. E assim o leitor vem a entender retroativamente uma função ainda agora sem sentido: no lado esquerdo da página anterior, é citada, bem inexplicavelmente, uma carta de Hegel para o seu editor antes de uma segunda impressão que não conterà emendas ou acréscimos. Em outras palavras, as duas últimas páginas, esquerda e direita, repetem a mesma mensagem em código arquitetônico (ou egípcio) e em código de publicação, ambos subdialetos de “hegeliano”, língua que agora foi substituída pelo francês. A mensagem: “Devo dizer a mesma coisa tudo de novo”. Dessa forma, é claro, “vou ler e meditar outra vez sobre a frase de Hegel com a qual comecei”.

Porém, ao transpor o abismo entre a página esquerda e a direita, o trocadilho também complementa o livro de outra maneira. Ele liga a coluna da esquerda, a coluna de Hegel, à coluna da direita, a coluna de Genet, por uma ponte verbal e lexical como aquela da primeira página de *Glas*, em que uma variação de um verbo saturou ambas as colunas. A página de duas colunas torna-se uma única página mais uma vez. A dobra de Mallarmé está fechada, o *pli*, a imagem básica de Mallarmé para a estrutura do livro — página empilhada sobre página —, uma imagem com a qual



Derrida gosta de brincar.<sup>27</sup> Melhor ainda, já que aqui as colunas da esquerda e da direita, conectadas por trocadilhos, não estão na mesma página, mas em páginas opostas, a dobra fecha o livro. Mais uma vez, e ainda melhor, dê mais um passo: já que essa dobra foi primeiro desdobrada pela disseminação da primeira frase do livro em um texto de Hegel e Genet e agora se dobra de volta, as últimas palavras no canto inferior direito da última página, ao retomar, mais uma vez, as primeiras palavras no canto superior esquerdo da primeira página, com efeito, reduzem a nada toda a massa das trezentas páginas intermediárias do livro. Elas são meramente uma glosa para a frase inicial. E com circularidade exemplar a própria glosa nos trouxe de volta ao seu primeiro exemplo também, já que a ereção do obelisco ilustra a dobra, o fechamento do livro, porque a imagem resume os primeiros comentários de Hegel, citando, a partir de sua obra *Esthetik*, as colunas fálicas da Índia e as gigantescas estátuas do Egito. Ao fazê-lo, o obelisco desempenha, curiosamente, o mesmo papel que a imagem da chaminé de fábrica, repetida no início e no final do filme de Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*. A primeira cena do filme é a da chaminé começando a desmoronar; a última mostra seu total colapso. Isso quer dizer que o filme inteiro, nesse ínterim, com suas longas sequências de sonho e os seus envolvimento de enredo, todas levam apenas alguns segundos do tempo objetivo; a experiência imaginária subjetiva do sonhador conferiu-lhe duração. Assim é com *Glas*, uma máxima hegeliana muito breve na extensão do Talmude, inserida pelo leitor na fenda estreita entre o Aqui e o Agora em que Hegel dividiu Este/Isto. Ou então a totalidade de *Glas* é igual a “e” unindo as duas instâncias de Este/Isto.

É óbvio a partir do exposto acima que a carta ao editor e o retrato do obelisco não fazem sentido em uma leitura linear (nesse caso, *tirer* seria o tropo contrário à silepse, ou seja, a antanáclase, repetindo a mesma palavra, mas com significados diferentes). A carta e o retrato só fazem sentido juntos, em uma leitura comparativa, e nada haveria para ditar tal leitura se não fosse pela indecidibilidade de *bons à tirer* e pelas agramaticalidades que corroboram o efeito da silepse no leitor e certificam-se ainda de que ele lerá os dois textos juntos e os interpretará como duas variantes de uma invariante. Existem tais agramaticalidades. Elas ainda fornecem mais uma prova objetiva de que o obelisco de fato complementa (*redite*) ou *réédite* a carta e é uma metáfora para o retorno ao início do livro. Primeiro isto: que o obelisco, peça central da cena egípcia, permaneça sem nome. Esse ato de desaparecimento seria estranho se o assunto da descrição fosse realmente um retrato exótico. Na verdade, porém, o obelisco é meramente o substituto figurativo do *ça* de Hegel e, assim, estampa com uma imagem final a circularidade de *Glas*, enrola o pergaminho da exegese sobre aquele pronome. O texto diz assim: “Ça grince, ça se penche [Isto está rangendo, está prestes a cair].” Porém, na verdade, o argumento decisivo deve ser uma contradição curiosa na cena egípcia: “Ça commence à peine. Ne manque plus qu’une pièce [Isto mal começou. (À primeira vista, “Isto” deve significar a tarefa de erguer o monumento.) Só falta uma peça].” Se o trabalho está apenas começando, como é que falta apenas uma peça, a menos que seja uma peça essencial, uma peça simples dentro de um mecanismo simples, a menos que seja o nosso pronome que falta? E eis que o pronome *está* faltando: “Ne manque plus qu’une pièce” foi retirado de seu sujeito. Esse sujeito deveria ser o neutro *il*; não *il* como pronome para um substantivo pessoal, mas uma mera abstração gramatical para a terceira pessoa, um mero rótulo para uma função e, portanto, um símbolo adequado para o universal *Dies* no alemão de Hegel, *ça* no francês de Derrida.

Atrelada a isso, a segunda agramaticalidade: a paronomásia em *redite-redoute* (Derrida confessa seu medo de que, quando todo o *Glas* tiver sido percorrido, tudo terá que ser dito de novo) simplesmente dramatiza a própria declaração desalentada de Hegel. Tendo demonstrado que o universal é alcançado por meio da aceitação de negação de particularidades, dos múltiplos Aquis e Agoras, Hegel observa: “a consciência natural, também, está sempre alcançando esse resultado,

aprendendo com a experiência o que existe de verdadeiro nela.” Porém, então, quase tristemente, ele acrescenta: “está sempre esquecendo e começando o movimento todo de novo.”<sup>28</sup> Esta sensação de desamparo é exatamente ecoada por Derrida somente antes de ele citar a carta de Hegel dizendo para o seu editor que ele irá se repetir; e novamente quando Derrida fala em avançar devagar, dolorosamente, ao longo de uma galeria de imagens, uma galeria de coisas, de particularidades, para alcançar pelo menos o *Sa*, S-a, “savoir absolu” (“saber absoluto”) — que é, *ça* (isto) traduzido para um código “universal” por meio de um trocadilho. De forma lenta, dolorosa, de fato, uma vez que a “galeria” de pontos de parada fenomenológicos é comparada com as estações da cruz. Como consequência, o texto é derivado, uma segunda vez, da silepse *tirer*, agora através da tradução da silepse para um código de “depressão” ou de “medo obsessivo”. A derivação confirma, uma vez mais, que a significância da silepse consiste, em primeiro lugar, no fato de que ela funciona como uma conclusão, e, em segundo lugar, de que garante que o leitor interprete corretamente essa conclusão como um análogo de *incipit*.

Para concluir, modificarei (para uma melhor adaptação desse tropo ao conceito de indecidibilidade) a definição de silepse, da maneira como segue: a silepse consiste no entendimento de uma mesma palavra de duas maneiras diferentes ao mesmo tempo, como *significado contextual* e como *significado intertextual*. O significado contextual é aquele exigido pelas colocações gramaticais da palavra, pelas referências da palavra a outras palavras do texto. O significado intertextual é outro significado que a palavra pode ter, um de seus significados dicionarizados e/ou um concretizado no intertexto. De qualquer forma, esse significado intertextual é incompatível com o contexto e irrelevante no texto, mas ainda assim opera como uma segunda referência — desta vez, ao intertexto. A segunda referência serve ou como um modelo para a leitura da significância no texto (por exemplo, *point d'eau* lê-se como “nenhuma água” em um texto em que deveria, e parece, significar “água”) ou como um índice para a significância que se equilibra entre dois textos (por exemplo, *tirer* como “re-esforço”, no meio do caminho entre a referência a uma reimpressão e a referência a um feito de engenharia).<sup>29</sup> Dessa forma, a indecidibilidade só pode existir dentro de um texto, sendo solucionada pela interdependência entre os dois textos. E agora, uma reformulação final da minha definição: *Silepse é uma palavra entendida de duas maneiras diferentes ao mesmo tempo, como significado e como significância*. E, assim, por sintetizar a dualidade da mensagem do texto — suas faces semântica e semiótica —, a silepse é o signo literário por excelência.

**Data de submissão: 17/09/2022**

**Data de aceite: 18/11/2022**

---

<sup>1</sup> RIFFATERRE, Michael. Syllepsis. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 4, p. 625-38, Summer 1980. Disponível em: [www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448071](http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448071).

<sup>2</sup> Sobre intertextualidade, ver *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, de Julia Kristeva (Paris, 1969, p. 255); *Poétique* n. 27 (1976), edição especial voltada para a intertextualidade; “Sémiotique du collage intertextuel”, de Laurent Jenny, *Revue d'esthétique* n. 3-4 (1978, p. 165-182); e meu livro *Semiotics of Poetry* (Bloomington, Ind., 1978, p. 115-150).

<sup>3</sup> A distinção que faço entre significado e significância é, portanto, inteiramente diferente da de E. D. Hirsch em *Validity in Interpretation* (New Haven, Conn., 1967, p. 8). A meu ver, a significância é o produto de um segundo estágio de leitura e, na relação bipolar entre significado e significância, o significado aparece como o polo em constante mudança.

<sup>4</sup> Sobre a leitura retroativa, ver meu livro *Semiotics of Poetry*, p. 5, 9, 165-166.

<sup>5</sup> Sobre a poética da citação, ver *La Seconde main*; ou, *Le Travail de la citation*, de Antoine Compagnon (Paris, 1979); ver também “Allusion Studies: An International Annotated Bibliography, 1921–1977”, em Carmela Perri et al., *Style*, v. 13 (Mar.–Mai. 1979, p. 178–225).

<sup>6</sup> Comparar à crítica de Jonathan Culler a Harold Bloom em “Presupposition and Intertextuality”, *Modern Language Notes*, v. 91 (1976, p. 1380–1396).

<sup>7</sup> Ver *La Dissémination*, de Jacques Derrida (Paris, 1972, p. 307).

<sup>8</sup> Pelo fato de Derrida ser um filósofo por ofício, seria de se esperar que sua indecidibilidade refletisse os próprios conceitos lógicos e matemáticos precisos dessa disciplina — ou seja, as limitações inerentes ao método axiomático. Kristeva, por exemplo, tenta fazer isso em seu *Le Texte du roman: Approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle* (Haia, 1970, p. 76–78). Entretanto, até onde posso entender (como um leigo, dificilmente fui capaz de ir além da exposição relativamente simplificada, mas altamente instrutiva, do problema em *Gödel’s Proof*, de Ernest Nagel e James R. Newman [Nova Iorque, 1958]), a teoria crítica e a prática de leitura de Derrida não agregam mais à palavra “indecidível” do que a definição que apresento neste artigo.

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, *Mimique, Oeuvres complètes* (Paris, 1951, p. 310): “a cena [um drama, ou melhor, uma pantomima] corporifica apenas uma ideia, não uma ação: é como um hímen entre o desejo e sua realização, ou entre um ato cometido e a memória dele.” Nesse trecho e em outros, a menos que seja indicado diferentemente, tradução minha. O comentário de Derrida, “La Double Séance”, foi publicado em *La Dissémination*, p. 199–317; ver a partir de p. 240.

<sup>10</sup> Ver *La Dissémination*, p. 249.

<sup>11</sup> Essa definição prevaleceu desde o tratado de Dumarsais, *Des Tropes* (Paris, 1730). Essa silepse é evidente no *Handbuch der literarischen Rhetorik* de Heinrich Lausberg (Munique, 1960, §§ 702–707) e deve ser distinguida da chamada silepse gramatical ou o zeugma. Sobre a acepção escolhida por Derrida, ver §§ 7–8.

<sup>12</sup> Ver *La Dissémination*, p. 310, n. 63.

<sup>13</sup> Derrida, “Qual quelle”, *Marges de la philosophie* (Paris, 1972, p. 334); cf. p. 339, n. 8.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 333: “a palavra ‘nascente’: origem de um curso de água, ponto de partida [Derrida separa raiz e prefixo com um hífen para enfatizar o corte] e *point d’eau* são locuções prestes a se desviar — de forma alguma por acaso — em direção a imagens de seca, de negatividade e de separação [em francês, *point d’eau* é literalmente um local onde a água brota do chão; mas fora do contexto, se tomarmos *ponto* como advérbio negativo obsoleto e enfático, *point d’eau* pode ser lido como “nenhuma água”, e isso autoriza Derrida, embora apenas superficialmente, a fazer tal definição].”

<sup>15</sup> *Point* em *point d’eau* é um substantivo, e, portanto, deve ser precedido por um artigo; *point* como advérbio de negação não aceita o artigo. Daí surgem as distribuições sintagmáticas completamente diferentes para os dois casos.

<sup>16</sup> Ver *Marges*, pp. i–xxv, de Derrida.

<sup>17</sup> Adapto esse modelo textual do interpretante de Peirce. Ver “Peirce and Contemporary Semantics”, de Umberto Eco, *Versus* 15 (1976, p. 49–72); e meu “Semiotique intertextuelle: L’Interpretant”, *Revue d’esthétique* 1–2 (1979, p. 128–150).

<sup>18</sup> *Marges*, p. xxv.

<sup>19</sup> *Coup de dés*, então, é como um interpretante adicional que conecta um “golpe de *igitur*” e um “golpe de *donc*”. Ver Mallarmé, *Igitur*; ou, *La Folie d’Elbehnnon, Oeuvres complètes*, p. 433–443. Sem forçar o assunto, podemos dizer que o *coup de dés* de Igitur coincide com o gongo da meia-noite, e Mallarmé comenta sobre isso como se fosse um símbolo de indecidibilidade: “Minuit sonne — le Minuit où doivent être jetés les dés ... Igitur ... fait le geste. Indifférence ... L’infini sort du hasard [Soa meia-noite — meia-noite, o momento de lançar os dados... Igitur... faz o lançamento. Indiferença. Do acaso flui o Infinito]” (p. 434; ver também p. 442).

<sup>20</sup> Ver *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, de Jeffrey Mehlman (Ithaca, N.Y., 1974, p. 149, 113–117, 135–141).

<sup>21</sup> *Marges*, p. vi–ix.

<sup>22</sup> *Glas*, de Derrida (Paris, 1974). Para comentários sobre *Glas*, ver “Monsieur Texte: On Jacques Derrida, His Glas”, de Geoffrey Hartman, *Georgia Review*, v. 29 (1975, p. 759–797); seu “Monsieur Texte II: Epiphony in Echoland”, *Georgia Review*, v. 30 (1976, p. 170–194); e *Revolution and Repetition*, de Jeffrey Mehlman (Berkeley, 1977, p. 105–107).

<sup>23</sup> *Phenomenology of Spirit*, de G. F. W. Hegel, trad. A. V. Miller (Oxford, 1977, p. 59–60, § 95).

<sup>24</sup> *Glas*, p. 291.

<sup>25</sup> *Monsieur Texte*, de Hartman, p. 791.

<sup>26</sup> *Glas*, p. 291: “A vasta extensão da praça é totalmente árida, mas está apenas começando, o trabalho, aqui, agora. Assim que começa a escrever. Mal está começando. Só falta uma peça [parte].”

---

Está rangendo. Rolam sobre troncos de árvores justapostos. Polias. As cordas engraxadas ficam tensas, tudo o que se ouve é o barulho que elas fazem, exceto pela respiração ofegante dos escravos com suas costas curvadas. Imprestáveis exceto para arrastarem cargas. O chicote açoitador do capataz. O redobramento da força aplicada. A coisa é oblíqua. Já está inclinada em relação ao solo. Lentamente agora está roendo sua própria sombra, insistentemente.”

<sup>27</sup> Ver *La Dissemination*, p. 281–306.

<sup>28</sup> *Phenomenology of Spirit*, de Hegel, §§ 108–109, p. 64.

<sup>29</sup> *Bons à tirer* não pode ser interpretado como uma metáfora, uma vez que não há conteúdo comum entre os significados subvertidos e subversivos (nenhum fundamento, na terminologia de I. A. Richards; nenhum sema compartilhado, na linguagem semântica).