



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

Submissão: 03/08/2024 | Aprovação: 02/09/2024



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/14202>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v18i31.14202>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 18 | N. 31 | Jul-Dez, 2024, pp. 43-54



OS LIMITES DO MONÓLOGO INTERIOR E A KHÔRA

THE LIMITS OF THE STREAM OF CONSCIOUSNESS AND THE KHÔRA

Olga KEMPINSKA  

Universidade Federal Fluminense – UFF (Brasil)¹

Resumo: O presente artigo busca elaborar uma crítica do monólogo interior do ponto de vista da poética desconstrutivista. Ao se relacionar à visceralidade da voz, à expressividade, e ao desconsiderar o outro assim como a alteridade, o monólogo interior se vê colocado em questão por diferentes práticas da escritura. Aparentemente voltado para a subjetividade em seus fluxos, o monólogo interior tende a confundir a percepção, o pensamento e a lembrança, afirmando-se como uma manifestação do fonocentrismo. Assim, o solilóquio, ainda que não pronunciado, enfatiza a experiência do presente, correspondendo destarte à oposição entre a forma e a matéria, que articula a metafísica ocidental. Na crítica da redução da alteridade, há também uma grande importância da articulação da khôra, inacessível à retórica, intraduzível, ao mesmo tempo indiferente e livre de crueldade, e que remete ao neutro. Na tradição ocidental, é o canto das sereias que assinala os perigos da falta de alteridade.

Palavras-chave: Jacques Derrida. Subjetividade. Monólogo interior. Khôra.

Abstract: This article seeks to elaborate a critique of the stream of consciousness from the point of view of deconstructivist poetics. By relating to the viscosity of the voice, to the expressiveness, and by disregarding the other and the otherness, the stream of consciousness is put into question by different practices of scripture. Apparently focused on subjectivity, the internalized monologue tends to confound perception, thought and remembrance, affirming itself therefore as a manifestation of phonocentrism. Thus, the soliloquy, although not pronounced, emphasizes the present, corresponding in fact to the opposition between the form and the matter, which articulates Western metaphysics. In the critique of the reduction of otherness there is also an importance of the the khôra, inaccessible to rhetoric, untranslatable, at the same time indifferent and free of any cruelty, and which refers to the neutral. In Western tradition, the singing of mermaids corresponds to the dangers of lack of otherness.

Keywords: Jacques Derrida. Subjectivity. Stream of consciousness. Khôra.

¹ Doutora em História Social da Cultura (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio), com pós-doutorado pela Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTReF). Docente de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. E-mail: olgagueke@gmail.com

INTRODUÇÃO

Dans le discours intérieur, je ne me communique rien à moi-même. Je ne m'indique rien.

Jacques Derrida

Está cansando esse espírito de dar entrevistas sobre a solidão.

Clarice Lispector

A morbidez incisiva do monólogo interior é um dos elementos importantes dos começos da reflexão de Jacques Derrida sobre a desconstrução, que preparam a afirmação da escrita, por um lado, e terminam a valorização dessa forma do discurso literário depois de algumas décadas da recepção entusiástica iniciada no modernismo. De fato, o monólogo interior se propunha como a abordagem discursiva literária dominante, uma significativa interiorização do objeto da representação que visava aos diversos movimentos da consciência (Cf. Auerbach, 2004) e também como uma forma condizente com a psicanálise que buscava pela observação do surgimento intempestivo da linguagem e da emoção (Cf. Sallenave, 1976) sobretudo em seus aspectos viscerais, carnis e estranhamente masculinos.

44

Supostamente mais permeado pela subjetividade em seus variados fluxos e refluxos, o monólogo interior não raramente confunde a percepção, o pensamento e a lembrança, mostrando-se, de fato, como uma das manifestações do fonocentrismo. Pois a fala do sujeito, ainda que não pronunciada, acentua antes de mais nada o presente, correspondendo destarte à oposição entre a forma e a matéria, que articula a metafísica ocidental.

Buscando discutir com a possibilidade de se observar pensando enquanto um sujeito-espectador de sua própria vida psíquica (um ego transcendental), Derrida compreende o monólogo interior como o surgimento de uma voz interior que remete à carne sensível, e não ao corpo socializado. Exaltação dos signos expressivos, e não dos indícios, a fala interiorizada, que prescinde do outro e do mundo para discorrer, desconsiderando, assim, a importância da alteridade, acaba por assinalar um descompasso radical e irremediável entre a experiência, a compreensão e a subjetividade:

Lembremos o objeto e o ponto nevrálgico desta demonstração: a função pura da expressão e do querer-dizer não é comunicar, informar, manifestar, isto é, indicar. Ora, a “vida solitária da alma” provaria que uma tal expressão sem índice é possível. No discurso solitário, o sujeito não fica sabendo nada sobre si mesmo, não manifesta nada a si mesmo. (Derrida, 1994, p. 57)

Em *A voz e o fenômeno*, Derrida discute com as propostas da fenomenologia de Husserl e busca, com efeito, colocar em questão a expressividade do solilóquio solitário, que corresponde à intenção, ao espírito e à vida, pois o “querer-dizer” do monólogo interior se dá às custas do outro,

desconsiderando o outro, expulsando o outro. Uma espécie de palco interior, no qual as palavras estão “representadas”, o monólogo interior se revela também em seus aspectos tediosos e eventualmente niilistas. De acordo com o pensamento de Derrida, é preciso buscar, antes, a não-expressividade e o contato com o outro enquanto uma não-presença. Divido em duas partes, “A busca pela alteridade” e “O monólogo interior e a morte”, o artigo investiga criticamente o uso do monólogo interior no discurso literário, revelando seus aspectos dominadores, e assinalando a importância dos autores tais como William Faulkner, Clarice Lispector, Catherine Pond, Edgar Allan Poe, Ava Leavell Haymon, Rubem Fonseca e Ron Smith.

A BUSCA PELA ALTERIDADE

O narcisismo específico do monólogo interior afirmado na obra de Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust, dentre outros, não raramente associado ao suicídio ou à perda das capacidades de simbolizar – e os textos de Samuel Beckett e de Hilda Hilst investigam justamente essas características negativas dos limites da subjetividade –, se vê criticado com violência na obra de William Faulkner (2000) descrita como uma queda para fora do amor, sobretudo no personagem de Quentin Compson de *O som e a fúria*, que luta desesperadamente pela recuperação da alteridade:

Antes eu achava que a morte era um homem parecido com o vovô um amigo dele uma espécie de amigo íntimo e particular como a gente pensava na mesa do vovô ninguém podia mexer nela nem mesmo falar alto no cômodo em que ela estava sempre imaginei que eles estavam juntos em algum lugar o tempo todo esperando que o velho coronel Sartoris descesse e ficasse com eles esperando num lugar alto depois dos cedros o coronel Sartoris estava num lugar ainda mais alto olhando para alguma coisa lá longe e eles estavam esperando que ele parasse de olhar para ela e descesse o vovô estava fardado e ouvíamos o murmúrio das vozes deles vindo depois dos cedros estavam sempre falando e o vovô tinha sempre razão (Faulkner, 2017, p. 180).²

Faulkner havia vislumbrado a possibilidade de utilizar diferentes cores das fontes para introduzir os indícios no texto de *O som e a fúria*, limitando depois os recursos às significativas variações gráficas e tipográficas. Wolfgang Iser (1994) comentou o sentido do fluxo verbal de Quentin Compson como uma tentativa de se representar o presente que sempre retorna, atualizado, a subjetividade sendo um sofrimento dessa experiência do refluxo que a ameaça.

² It used to be I thought of death as a man something like Grandfather a friend of his a kind of private and particular friend like we used to think of Grandfather's desk not to touch it not even to talk loud in the room where it was I always thought of them as being together somewhere all the time waiting for old Colonel Sartoris to come down and sit with them waiting on a high place beyond cedar trees Colonel Sartoris was on a still higher place looking out across something and they were waiting for him to get done looking at it and come down Grandfather wore his uniform and he could hear the murmur of their voices from beyond the cedars they were always talking and Grandfather was always right (Faulkner, 2000, p. 151).

Pois os indícios diferem da expressão, afastando-se tanto da intencionalidade do querer-dizer quanto da experiência da presença da voz interior a si mesma. À palavra representada do monólogo interior corresponde a palavra “encarnada” pela voz, visceral, permeada pela vontade de falar e atuada como uma presença, que não deixa de ter as características inquietantes da imagem acústica descrita por Saussure, impregnada pelas conotações emocionais. Assim, surge no trabalho de Derrida e nos textos literários a valorização da significação por meio dos indícios, “ao lado”, “entre” ou até mesmo na ausência da expressividade da consciência e da lógica.

O monólogo interior possui uma articulação crítica também nos textos de Clarice Lispector. Ainda que seja frequentemente comparada com as obras de Woolf, a escrita lispectoriana se tornou também um objeto de admiração para Hélène Cixous, justamente devido a sua relação com a articulação da diferença. Surge, com efeito, no contexto dessa discussão a indagação sobre o sentido da escrita feminina associada ao corpo do prazer. Pois a escrita no sentido desconstrutivista, desvinculada do fonocentrismo da fala viva do sujeito presente e presente a si mesmo, não busca encarnar a letra no sentido visceral ou somatizado, mas, antes, dar-lhe um corpo.

De fato, em algumas narrativas lispectorianas, a busca pela alteridade corresponde à impressão da iminência de um desastre da relação com o outro. Os mal-entendidos, as traições, os segredos representados não sem uma certa perversidade não deixam, contudo, de apontar para a importância do outro. Assim, por exemplo, em “Uma amizade sincera”, o outro é alguém necessário para a troca dos pensamentos: “Há tanto tempo precisávamos de um amigo que nada havia que não confessássemos um ao outro. Chegamos a um ponto de amizade que não podíamos mais guardar um pensamento: um telefonava logo ao outro, marcando encontro imediato” (Lispector, 2016, p. 277).

O texto coloca logo também a questão de não se ter nada a dizer, assinalando o fracasso da partilha espiritual e discursiva entre as duas consciências: “Esse estado de comunicação contínua chegou a tal exaltação que, no dia em que nada tínhamos a nos confiar, procurávamos com alguma aflição um assunto” (Lispector, 2016, p. 277). A solidão, a busca pelo assunto, assim como a exigência da sinceridade levam o protagonista narrador à sensação de um vazio. Aparentemente centrada na “experiência interior, na introspecção, nos estados da consciência individual” (NUNES, 2004, p. 292) de acordo com uma parte considerável de sua recepção, a escrita de Lispector coloca, com efeito, em questão o discurso da confissão que emana da alma solitária e que em vez de afirmar a alteridade, esvazia a subjetividade pelo fato de exacerbar a presença.

Na tradição ocidental tal excesso de presença surge no motivo do canto das sereias que, desde a Antiguidade, remetem aos perigos da abolição da distância e que, como veremos, ameaçam a

articulação da neutralidade da *khôra*: “Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias, / ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos / estarão para se regozijarem com o seu regresso; / mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto;” (Homero, 2010, p. 200). Devoradoras de seres humanos, as sereias carnívoras assinalam os perigos mortais da “limpidez” sonora ambivalente, que tormenta e fascina, ou seja, de uma vocalização visceral. A linguagem “encarnada” encanta em um sentido muito negativo e, no poema de Ava Leavell Haymon, o canto assombroso e cativante das sereias se mostra, com efeito, em seus aspectos da armadilha da proximidade, que abole o espaço “entre”:

In the way that limestone erodes
into the sea, leaving behind
a bare granite headland
to be named and charted, haunted
by mermaids who sing to sailors,
Come close, Come too close,

so we speak words
in answer to other words.
(Leavell Haymon, 2013, p. 12)³

É em muitas de suas cartas que Lispector descreve a solidão, a necessidade de silêncio e de meditação e também o sofrimento da comunicação: “Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente” (Lispector, 2011, p. 22). O outro é tão necessário quanto inatingível, pois não raramente envolvido em uma aura de desconfiança: “Esta vida íntima que chega a um ponto de não ter nenhum sinal exterior, termina por me tirar a direção e o sentido das coisas” (Lispector, 2011, p. 34); “este é um ghost chamado Clarice escrevendo para você” (Lispector, 2011, p. 121). Surge também a questão do jogo com os limites do dizível, que visa tanto aos estados interiores quanto às narrativas dos sonhos: “Pois se às vezes a palavra que falta para completar um pensamento pode levar meia vida para aparecer” (Lispector, 2011, p. 98); “Não quero mais falar, tudo isso é horrível e pesado. Quem me mandou escrever para você e você responder?” (Lispector, 2011, p. 50); “Mas o engraçado é que não tendo absolutamente nada a dizer, dá uma vontade enorme de dizer. O quê?” (Lispector, 2011, p. 115). O quase-monólogo epistolar parece surgir por vezes simplesmente de um vazio e recair em um outro vazio. As cartas perdidas, atrasadas ou formuladas com hesitação igualmente apontam para os limites do discurso solitário da escrevente.

³ Tal como o calcário se corrói / no mar, deixando atrás / um promontório de granito nu / para ser nomeado e mapeado, assombrado / pelas sereias que cantam aos marinheiros, / *Cheguem perto, Cheguem bem perto*, // Assim falamos as palavras / em resposta a outras palavras.

Na produção literária mais recente, os aspectos horríficos do monólogo interior pronunciado a contragosto surgem na instigante narrativa “Penso e falo” de Rubem Fonseca. O protagonista Eduardo, tal como Gregor Samsa, acorda afetado por uma transformação monstruosa que faz com que verbalize imediatamente em voz alta cada pensamento que surge em sua cabeça, sem que se saiba os motivos de sua estranha “metamorfose”:

Eduardo acordou, sentou-se na cama.
Espero que hoje não chova, pensou.
“Espero que hoje não chova”, disse em voz alta.
Está acontecendo uma coisa muito estranha comigo, pensou.
“Está acontecendo uma coisa muito estranha comigo”, falou em voz alta.
(Fonseca, 2018, s/p)

O que se torna óbvio na continuação da narrativa é que, tal como no caso do protagonista kafkiano transformado em um inseto monstruoso, o monólogo interior não apenas não corresponde à vontade do protagonista, não mostra a coincidência do pensar com o sentir revelando destarte alguma riqueza interior, como também invade a subjetividade do ser humano de uma maneira destruidora.

O MONÓLOGO INTERIOR E A MORTE

Uma variante do monólogo interior, que remete à convenção gótica, corresponde a um discurso dirigido a um morto. De fato, Derrida cita em epígrafe de sua reflexão sobre a voz e o fenômeno uma passagem da narrativa de Edgar Allan Poe “O caso do Sr. Valdemar”, que foi também um dos textos muito valorizados pela análise estruturalista da narrativa, sobretudo por Roland Barthes (1977) que lhe dedicou uma interpretação detalhada e frequentemente comentada nas pesquisas sobre a literatura fantástica. O estudo de Derrida ressalta a morbidez do monólogo interior, sublinhado no texto de Poe também pela repetição das descrições horríficas dos movimentos da língua do Sr. Valdemar:

Falei ao mesmo tempo de som e de voz. Quero dizer que o som era uma sílabação distinta, e mesmo terrivelmente, assustadoramente distinta. O sr. Valdemar *falava*, é claro, para responder à pergunta... Neste instante, ele dizia:
– Sim, – Não, – *eu dormi*, – e agora, agora, *estou morto*.
(Derrida, 1994, p. 8)

O protagonista mesmerizado no estado de agonia se encontra em um estado horroroso, entre vida e morte, falando e pedindo que se o libere: “Pelo amor de Deus! – rápido! – rápido! – coloque-me para dormir – ou, rápido! – acorde-me! – rápido! – *Digo-lhe que estou morto!*” (Poe, 2019, p. 841).

A obra de Poe é uma referência intertextual muito frequente na recente poesia de Ron Smith, que insiste tanto nos elementos da desconstrução quanto na articulação da convenção Southern

Gothic, buscando discutir criticamente com a influência do biografismo na recepção do texto literário. Assim, no poema “Mr. Poe Calls on Mrs. Shelton”, há o uso de um discurso indireto livre, que mantém uma relação de tensão com o solilóquio proferido depois da morte da mãe. O texto introduz um índice do movimento da boca, na forma da letra “O” repetida no vocábulo “door”:

Below again
the stone-cluttered hill wherein
his mother takes the liberty
of death, he
turns his back on her.
And O so deliberately then
mounts toward the widow’s door.

He pulls the bell,
sees again the ravaged nails
he’ll have to hide.
He’ll refuse spirits, he decides,
decline even tea. No sherry,
none. He’s firm. Yet feels
so temporary.
(Smith, 2013, p. 3)⁴

Uma outra evocação significativa de Poe surge na obra de Derrida (1993b) no texto mais tardio *Paixões*, de 1993, que versa sobre os diferentes segredos envolvidos no nome próprio. De fato, o que se dá dando um nome a uma pessoa e qual é a relação entre tal atribuição do nome e o sobrenome, o pseudônimo e o criptônimo? Derrida assinala que utiliza o vocábulo “analista” no mesmo sentido que Poe, que remete à situação fora do cálculo e fora da regra, colocando destarte em questão a eficácia dos rituais, que tal como os atos de fala lançam mão da autoridade daquele que profere um discurso, (p. ex. um padre no batismo).

Associando seu agente ao *phármakos*, ou seja, alguém que é sacrificador e pode se tornar igualmente o objeto de um sacrifício, Derrida sugere que qualquer cerimônia – e os nomes próprios parecem fazer parte de uma ritualística –, se desenvolve em torno a um segredo, aquele que a conduz desejando secretamente o fracasso do ritual. Pois o próprio segredo parece ser conhecido de todos de uma forma algo kafkiana, ao passo que do comportamento ritualístico movido pelas regras se diferenciam a polidez e a amizade, ambas envolvendo de alguma maneira a exigência de se comportar fora das regras.

⁴ Por baixo ainda / a colina com montes de pedras onde / sua mão toma a liberdade / de morrer, ele / decide ignorá-la. / E O tão deliberadamente / sobe até a porta da viúva. // Toca a campainha, / vê de novo as unhas devastadas / que terá de esconder. / Vai rejeitar os espirituais, decide, / recusar até mesmo o chá. Nada de cherry, / não. Está firme. Mas se sente / tão temporâneo.

A inscrição da letra “o” se vê repetida em um outro poema de Ron Smith, no qual há também uma tentativa de recontextualização da obra de Poe, sobretudo em relação às frequentes interpretações psicanalíticas que lhe atribuem uma “profundidade” subjetiva, contestada também no âmbito da convenção gótica. Assim, Poe (e seus textos) surgem como “atléticos”, afirmando destrate a noção de corpo humano e a noção de escritura contra a de carne visceral ou somática:

(...)
 graceful, daring, in sport he was *facile princeps*,
 swift or unclubbed foot, elastic leaper high
 and far, most enduring swimmer, and, O so rare, boxer ex-
 traordinaire, older than the others, having crossed
 the ocean, gotten both ahead and behind,
 the plucky orphan, so refined,
 allowed his skull alarming pummeling, then
 table-turning, swarmed one Selden, lumbering, winded, stung
 (...) (Smith, 2017, p. 14)⁵

Derrida discute também a questão da responsabilidade envolvida no uso de seu nome pelo outro, e por um outro outro, o que não deixa de remeter à noção de traço. Tal situação do uso do nome próprio frustra, com efeito, o narcisismo da transferência da autoridade, pois uma pessoa não é seu nome. Nesse mesmo contexto, Derrida investiga o sentido do convite não como algo indiferente mas como algo que deve ser aceito, e que parece ser uma convite a uma leitura desejante de seus textos. Destarte, o teórico busca também colocar em questão a associação da desconstrução à irresponsabilidade, assim como o canibalismo místico da eucaristia. Pois a própria escrita se relaciona a um segredo sem conteúdo, que permanece segredo em todos os nomes, que não é um “problema”, e que é performático, parecendo ser um segredo-paixão: “Simplesmente, ele excede o jogo de velamento/desvelamento, noite/dia, esquecimento/anamnese, terra/céu etc.” (Derrida, 1993b, p. 60). “A solidão, o outro nome do segredo do qual testemunha ainda o simulacro, não é nem consciência, nem sujeito, nem *Dasein*” (Derrida, 1993b, p. 69) e é justamente tal segredo que torna possível o movimento da subjetividade.

A repetição significativa da vogal “o”, que pode ser compreendida como um traço, havia, com efeito, aparecido na poesia de Smith antes de se ver inscrita na intertextualidade com a obra de Poe, no início do poema intitulado “Filho”:

O, she says, O but doesn't
 intend that sound that owns
 her lips completely, all

⁵ gracioso, audaz, no esporte ele era *facile princeps*, / o pé ágil ou descontraído, o saltador elástico, alto / e longe, o nadador mais resistente, e, O tão raro, o boxeador ex- / tradordinário, mais velho do que os outros, tendo cruzado / o oceano, pegue na frente e atrás, / o bravo órfão, tão refinado, / deixando de repente agredir seu crânio, e então / as mesas girantes, invadiu um Selden, traste, tortuoso, picado

she wants swallowed
by the event that keeps meaning
circling the singularity
of its own darkness.
(...) (Smith, 2007, p. 4)⁶

É nesse texto que a vogal “o” se associava com a boca materna, assim como com o declínio e a proximidade da morte da mãe, não deixando de representar, ainda assim, a inquietação da iminência de uma totalidade. De fato, o espaço entre a mãe e o filho ou a filha, como o “entre” e como a diferença, ou seja, como a neutralidade, é uma questão que, sem se afirmar de uma maneira manifesta, perpassa os textos de Derrida, fazendo-se descobrir com mais força na produção dos anos 90. Assim, no texto *Khôra*, Derrida evoca o diálogo *Timeu* de Platão, no qual a *khôra* não é “nem isso nem aquilo”, desafiando destarte a lógica da não-contradição, sobretudo de uma maneira negativa alheio ao fusionismo dos contrários. No discurso ela pode se relacionar também a um certo silêncio, o de não se dizer nem “sim” nem “não”, pois a *khôra* é estrangeira a todo paradigma. Assim, a *khôra* corresponde a um espaço entre as oposições sensível/inteligível, visível/invisível, forma/sem forma, escapando à imobilização do paradigma, à polarização da articulação e também à intensidade da ambivalência. Sua articulação textual, que pode ter muitas formas, corresponde por vezes aos significativos deslocamentos metonímicos.

Nas artes visuais, a *khôra* parece corresponder ao uso do vidro. Assim, na descrição do quadro fotorealista *Cafeteria*, de Richard Estes, surge a importância da janela, que “enquadrando a cena dentro, é ela mesma enquadrada pela arquitetura do edifício que, por sua vez, é enquadrado pelo retângulo do quadro” (Chase, 2014, p. 32). Dessa maneira, o vidro da janela não é mormente uma superfície que reflete, mas também um dispositivo que acrescenta à representação uma outra dimensão, subvertendo ainda a estrutura da simetria. Em uma das tentativas de escrever sobre a *khôra*, que articula a experiência da alteridade, Derrida utiliza, de fato, uma expressão que parece corresponder também ao vidro: “(corpo sem corpo, corpo ausente, mas corpo único e lugar de tudo, intervalo, lugar, espaçamento)” (Derrida, 1995, p. 38).

A poeta Catherine Pond busca articular a visão no espaço de passagem, que é o aeroporto, no poema “In the Duty-Free shop”, sublinhando a dificuldade do contato com o outro, que parece habitar um outro mundo:

Through the glass panel
across the hall,

⁶ O, diz ela, O mas não tem / a intenção desse som que possui / sua boca por completo, tudo / que quer devorado / pelo evento que detém o sentido / circulando a singularidade / da sua escuridão.

I see the plane that will take me
out of this life.

I am suddenly very tired. I feel as if
I will cry. The little glass bottle is heavy.
I douse my wrist, my neck,
my hair. I hope he remembers the smell
of my perfume.
I wore it so he would remember me.

I have this nightmare. I'm on a hill,
near a grove of orange trees.
I'm so excited to get inside the grove,
a clean void
where I can sit and write.

But when I part the leaves,
he is already there, answering me
in my own voice.
(Pond, 2021, p. 26)⁷

A *khôra* parece ser o movimento da metonímia enquanto tal, sendo “situante” e não “situada”, escapando, contudo, também à oposição entre o ativo e o passivo, voltando a afirmar a neutralidade do “nem-nem”: “com essas duas polaridades, o pensamento da *khôra* inquietaria a própria ordem da polaridade, da polaridade em geral” (Derrida, 1995, p. 16). O vocábulo grego “*khôra*”, que pode remeter aos sentidos de “lugar”, “local”, “localização”, “região”, “território”, é intraduzível e Derrida sublinha essa impossibilidade de transposição e de metáfora, pois sua interpretação possível também seria a série de vocábulos “mãe”, “ama”, “receptáculo”, “molde”.

CONCLUSÃO

Como assinala Derrida, a *khôra* pode parecer um espaço vazio, mas não o é. Ela tampouco é um lugar que espera ser preenchido, sendo, antes, um lugar ocupado por algo indefinido. Ela pode destarte remeter a um espaço de exclusão neutralizado, “um lugar sem lugar”, que marca sem ser marcado, um espaçamento que não deve ser preenchido, um lugar de inscrição. Inacessível à retórica, a *khôra* é ao mesmo tempo indiferente e livre de crueldade.

A “fala vivida” e o “fluxo da consciência” sendo traduções culturais da expressão “monólogo interior” em francês e em português, frequentemente encenado, atuado e pronunciado no palco teatral

⁷ Através do painel de vidro / pelo hall, // vejo o avião que me levará / fora dessa vida. // De repente fico muito cansada. Como se / fosse chorar. O pequeno vidro está pesado. / Borribo meu punho, minha nuca, / meu cabelo. Espero que ele lembre o cheiro / de meu perfume. / Uso-o para que se lembre de mim. // Tenho esse pesadelo. Estou em uma colina, / perto de um bosque de laranjeiras. / Mal consigo esperar para entrar no bosque, / um puro vazio / onde posso sentar e escrever. // Mas quando abro a folhagem, / ele já está lá, respondendo-me / com minha própria voz.

pelos atores, a questão de sua relação negativa com a alteridade não deixa de se constituir em uma controvérsia acerca dos limites da mimesis. Nesse contexto, é importante ressaltar a negatividade das poéticas e das estéticas das obras de Samuel Beckett e de Hilda Hilst, que lançaram mão do despojamento subjetivo radical para sublinhar a devastação das subjetividades e das vidas humanas pela crueldade virulenta da opressão ideológica. Muitos dos personagens beckettianos e hilstianos nem mais “monologam”, mas passam a se confundir ou até mesmo a praguejar, descambando na blasfêmia. A afirmação da consciência e do fonocentrismo não escapam, nesse sentido, à crítica, apesar da busca por um movimento ou um fluxo, celebrada nas obras modernistas dos inícios do século XX.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. **Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe.** Trad. De. G. Marshall. In. *Poe Studies* 10, 1977, pp. 1-12.

CHASE, Linda. **Richard Estes.** Nova Iorque: Phaidon, 2014.

DERRIDA, Jacques. **La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl.** Paris: PUF, 1993a.

DERRIDA, Jacques. **Passions.** Paris: Galilée, 1993b.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Trad. L. Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Khôra.** Trad. N. Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome.** Trad. N. Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

HOMERO. **Odisseia.** Trad. F. Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.

FAULKNER, William. **The Sound and the Fury.** Londres: Everyman's Library, 2000.

FAULKNER, William. **O som e a fúria.** Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FONSECA, Rubem. **Carne crua.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, e-book, 2018.

ISER, Wolfgang. **Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.** Munique: Fink, 1994.

LEAVELL HAYMON, Ava. **Eldest Daughter**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2013.

LISPECTOR, Clarice e SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

NUNES, Benedito. A narração desarvorada. In. **Cadernos de Literatura Brasileira 17 e 18**. Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 292-301.

POE, Edgar Allan. **Poetry and Tales**. Nova Iorque: The Library of America, 2019.

POND, Catherine. **Fieldglass**. Carbondale: Crab Orchard Review, 2021.

SALLENAVE, Danièle. Em torno do monólogo interior: leitura de uma teoria. In. **Masculino, Feminino, Neutro. Ensaios de semiótica narrativa**. Trad. T. Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 105-126.

SMITH, Ron. **Moon road. Poems, 1986-2005**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007.

SMITH, Ron. **Its Ghostly Workshop**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2013.

SMITH, Ron. **The Humility of the Brutes**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2017.