

TRAÇOS DERRIDIANOS QUE SE MESCLAM ENTRE AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS

DERRIDIAN TRACES THAT BLEND IN ARTISTIC LANGUAGES

Gaspar Paz*

RESUMO

A propagação das interpretações de Jacques Derrida nas expressões artísticas contemporâneas é notória. Tais perspectivas são corroboradas por seu entusiasmo pela relação entre a filosofia e a literatura, que desafiou em larga medida as análises estéticas tradicionais. Nossa intenção é perceber a extensão desse diálogo em torno de linguagens como a cinematográfica e a musical. Esses aspectos aparecem em nossa exposição na medida em que valorizam a crítica de Derrida ao logocentrismo, à centralização cultural do Ocidente, bem como, sua intolerância a todo tipo de coerção e normatividade estética e ética.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagens artísticas; logocentrismo; normatividade; alteridade

ABSTRACT

The propagation of Jacques Derrida's interpretations into contemporary artistic expressions is notorious. Such perspectives are corroborated by his enthusiasm concerning both philosophy and literature, which challenged in a large extent the traditional aesthetic analysis. Our aim is to realize the extension of this dialogue around cinematographic and musical languages. These aspects appear in our exposition as they pointed value to Derrida's criticism to the logocentrism, to the cultural centralization of the West, as well his intolerance to all kind of coercion and aesthetic and ethic normativity.

KEYWORDS: Artistic languages; logocentrism; normativity; alterity

* Doutor em Filosofia pela UERJ e mestre em Musicologia pela UFRJ. Coorganizador dos livros: *Arte brasileira e filosofia. Espaço aberto* Gerd Bornheim (Rio de Janeiro: Uapê, 2007) e *Música em debate. Perspectivas interdisciplinares* (Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008). Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado em estética e filosofia da arte na Universidade de São Paulo (USP) e conta com o programa de apoio à pesquisa da FAPESP (bolsa de Pós-doutorado no país).

Escrever, como disse Blanchot, “não sobre Derrida, mas com sua ajuda” (BLANCHOT, 2010, p.449) é aceitar o desafio da experiência da escrita, do jogo, da interpretação. Tais vivências em seus trabalhos extravasam limites e são moldadas pela “diferença”. Uma diferença que não esconde seus traços, seus deslocamentos, suas margens... O caráter político e filosófico dessas interpretações é um convite ao envolvimento com diversas situações contemporâneas. Interessa-nos aqui, em particular, a extensão dessa temática face ao universo artístico, sobretudo na articulação de um diálogo em torno de linguagens como a cinematográfica e a musical.

O primeiro viés nos foi incitado pela leitura de *Cinéma et philosophie*, de Dominique Chateau (*Paris: Nathan, 2004*), especialmente pelo capítulo dedicado às filosofias da diferença, no qual o autor parte de uma pergunta sobre a “desconstrução” e sua possível renovação da análise textual do filme. O segundo viés, concernente à linguagem musical, busca uma abertura perceptiva que vê na “práxis sonora” contemporânea um vasto espaço para a liberdade criativa e a prática da alteridade. Esses aspectos aparecem em nossa exposição na medida em que valorizam a crítica de Derrida ao logocentrismo metafísico, à centralização cultural do Ocidente, bem como, a todo tipo de coerção e normatividade.

Sabe-se do entusiasmo de Jacques Derrida pela relação entre filosofia e literatura, que o permite, aliás, discorrer mais amiúde sobre o “entrelugar”, que é justamente o lugar da diferença. Segundo Benedito Nunes é por esse espaço que o autor de *Margens da filosofia* chega à ideia de desconstrução, na medida em que almeja “desconstruir os textos, isto é, descentrá-los”, ou seja, vislumbrá-los sem um sentido nuclear. Tal método ou antimétodo se depara com “o continente submerso da literatura e, na literatura, descobre o imprevisível e desprivilegiado movimento dos signos escritos” (NUNES, 2009, p.64). É, portanto, pela literatura e a problematização da escrita que a “desconstrução” se vincula a certa tendência estética, como bem ressaltou Dominique Chateau (CHATEAU, 2004, p.121).

Nesse sentido, Derrida procura um discurso que leve em conta “questões filosóficas, fenomenológicas, antropológicas, históricas sobre a escrita, e questões de literatura, da relação entre palavra e escrita etc” (DERRIDA, 2003, p.22). Ou seja, um discurso que se depreende daquilo que Jean-Luc Nancy chamou de um “gesto histórico” e uma “nova crônica do mundo”. Em outras palavras, uma atitude de descentralização, que ao mesmo

tempo abala o “edifício da tradição filosófica (ou metafísica) e o autopoicionamento histórico dessa tradição” (NANCY, 1990, p.117).

Com o desmontar das estruturas, manifestam-se os traços ou as marcas das rupturas que nos colocam em xeque diante da linguagem. Por exemplo, quando em *Touner les mots*, Derrida comenta a “finitude de toda grafia, em particular, a cinematografia” (DERRIDA e FATHY, 2000, p.16). Esse instigante livro que Derrida divide com SafaaFathy nos conduz aos bastidores do filme documentário *D’ailleurs, Derrida*. Trata-se de um desmonte interpretativo de diversos aspectos do filme, mediante um abecedário não convencional, onde os autores buscam refletir sobre a linguagem cinematográfica num sentido metalinguístico. De fato, é a experiência de vida de Derrida, seus posicionamentos político-filosóficos e suas ideias acerca da linguagem que estão em cena. O cenário, diga-se de passagem, é muito peculiar e explora o imaginário, o fictício. E tudo isso anima a ação de “filmar as palavras”, mas também revolvê-las, encontrá-las, inventá-las... Para eles, “o filme é um fato” que procura restituir um diálogo entre imagem e palavra. Assim, a montagem e a *découpage* do filme é também a montagem e o corte da escrita e da fala.

Sob esse ângulo, a filmagem deve contorcer as palavras e ao mesmo tempo flagrá-las em sua improvisação, em seu fluir. Isso também significa expô-las num sentido social e cultural. Dito de outro modo, Fathy e Derrida procuram vivenciar a força poética da invenção verbal, “não para isolar o linguístico ou o discursivo enquanto tal”, mas para compreender a linguagem a partir da “singularidade dos traços sociais, históricos, culturais” (DERRIDA e FATHY, 2000, p.106).

Com o recurso à metalinguagem e a essa espécie de sinestesia e hospitalidade cultural, pode-se perceber cada vez mais o entrecruzamento das experiências de linguagem. Representativa, neste caso, é a relação entre o cinema e a música. Nessa relação, para Derrida, sempre há algo que perdura a partir das potencialidades musicais. Em *D’ailleurs, Derrida*, a música que constitui o “corpo do filme” e satisfaz o “ator/Derrida” em seus longos trajetos de automóvel é a música judia/árabe/andaluz. Para ele, há uma verdade nesse canto que é, sobretudo, “reconciliação”. É ainda pela intimidade musical que ele sugere que se veja o filme “fechando os olhos” - como o cego de Toledo – para melhor captar sua mundanidade. Essa aposta musical nos é revelada pelo autor já em “*Ce qui reste à force de musique*” um ensaio em torno do texto do escritor Roger

Laporte “*Fugue/suplément*” o qual ele denomina de “música textual”. É a afirmação de um sentimento temporalmente vasto que nos faz pensar na multiplicidade galáctica (se se quiser) da linguagem, “num espaço em desdobramento onde não há limite externo” (DERRIDA, 1987, p.98). Por isso, tal linguagem se nutre constantemente.

Sempre que se refere à música ou ao cinema, Derrida trata da escrita. Ele se interessava pelo aspecto prático-teórico dessa relação, seu contributo político em certo sentido. Na intuição da música e do cinema o autor procurou se “emancipar da vigilância panóptica” (DERRIDA, 1987, p.118). Assim, extenuou a crise da totalização e com ela a denúncia contra o logocentrismo. Por isso a alternativa da “margem” se revela fecunda. Tal olhar para as margens, de acordo com Gerd Bornheim, seria um “apontar ao outro que não ela mesma” (BORNHEIM, 1998). O desafio do escritor e do filósofo é escavar tais significações sem se preocupar demasiadamente com o texto acabado e imbuído de todas as prestações comunicativas. O deslocamento desse fundamento logocêntrico faz com que a escrita dê “conta da alteridade do outro em sua condição de outro” (BORNHEIM, 1998). É nesse sentido que os reflexos derridianos se imiscuem nas expressões artísticas. Não para constituir uma estética da desconstrução, claro está, mas para instigar uma reflexão sobre a nossa própria realidade.

Nesse sentido, as expressões musicais e cinematográficas se desenvolvem como um desdobramento dessa realidade. Elas acompanham, por exemplo, a histórica crise do conceito de indivíduo ou da subjetividade. Problematização esta que se alastra até nossos dias, já que a percepção de tais expressões é muitas vezes ancorada sobre “privilégios sociais” e “distanciada do cotidiano” (ARAÚJO, 2007, p.253). Perceber essas linguagens de forma assistemática é realmente um desafio de alteridade que pressupõe uma disponibilidade ou flexibilidade de percepção do “outro” e do todo cultural e social. O que se contrapõe radicalmente ao intelectualismo subjetivista.

Nessa difusão de variantes, as transformações das conjunturas musicais e cinematográficas se apresentam no cotidiano das cidades e nos conduzem a uma reflexão sobre a política das relações sociais. Mas não apenas isso. De fato, elas nos convidam a uma participação mais efetiva nas práticas expressivas.

Uma olhadela na produção de dois cineastas contemporâneos, que se preocupam com essa relação entre música e cinema pode corroborar nossa opinião. São eles Fatih Akin

e Júlio Bressane. Ambos procuram – cada qual a sua maneira – experimentar a cinematografia de forma não convencional. E o diálogo com a música e a literatura é muito presente em seus trabalhos.

Fatih Akin filma a Turquia como uma fonte de confluências culturais que se transforma e se modula cada vez mais. É interessante o retrato dessa pluralidade no filme *Crossing the bridge: the sound of Istanbul* (Atravessando a ponte: o som de Istambul). Nele o músico Alexander Hacke percorre as ruas de Istambul para interagir com a diversidade musical da Turquia. Ele esbarra em formações que vão do rock psicodélico, hip hop engajado ou música eletrônica, à música árabe tradicional, num diálogo com o Ocidente, estimulado em parte pela emergência das vedetes da música árabe e pelo cinema do Egito. É a diversidade da cidade do escritor Orhan Pamuk, antiga capital do Império Otomano, dividida pelo estreito de Bósforo em duas metades que correspondem a Europa e a Ásia. Esse sincretismo é encarado atualmente de forma natural, e essa pluralidade se engendra cada vez mais no crescimento urbano. A porta de entrada de negociações é por vezes a amostragem cultural, a cerimônia política na qual as negociações são esboçadas ou concretizadas. Por isso o cenário que se recheia pode representar uma interação cultural, social e econômica.

Numa espécie de etnografia, Akin revive algumas das preocupações frequentes entre os etnomusicólogos: “a rejeição da ideia de um sujeito racional unificado em favor de um sujeito social e linguisticamente descentrado e fragmentado” (PELINSKI, 2004, p.742). Entra em pauta, portanto, a problematização das representações, das formações discursivas, da comunicação, da invalidação dos discursos em torno da dicotomia centro-periferia e a inquietação sobre a falaciosa universalidade racional. Eis que a industrialização e a urbanização crescente implicam o pensar constante sobre a mudança democrática no mundo em que vivemos. Principalmente num mundo polarizado em que se acentua o desconhecimento do outro e da diferença cultural.

Por sua vez, Júlio Bressane trabalha para extravasar e mesmo recusar a narrativa tradicional. Para Olgária Matos, “Bressane desfaz qualquer ordem linear de acontecimentos e narrativas” (MATOS, 1995, p.22) e intensifica assim, como ressaltou Ismael Xavier, a verve do *Cinema novo* de “conciliar a invenção estética e a inserção no campo de cinema de mercado, por força de uma vontade de intervenção imediata no debate político”

(XAVIER, 2011). Segundo Xavier, Bressane e Rogério Sganzerla procuram um papel mais experimental para o cinema.

A câmera de Bressane não se posiciona num ângulo fixo “seus filmes dizem o inesperado, abalam a inércia” (MATOS, 1995, p.25). Ele anseia que as situações cinematográficas transbordem da tela. É isso que procura, por exemplo, quando filma a literatura de Machado de Assis. Assim, *Brás Cubas* e *A erva do rato* são filmados em busca dos limiares das situações cinematográficas e das circunstâncias literárias. Ele trata a narrativa machadiana a partir de reversões, avessos, citações, iconografias... São relances, farpas, fragmentos imagéticos, que exploram ao máximo as aproximações e as distâncias focais. É flagrante que essa condensação de imagens e perspectivas apareça nos roteiros de Bressane interligada ao intercurso sonoro de maneira crucial. A música em seus filmes tem um papel muito importante. Tais inquietações são atentas a um claro-escuro musical que faz parte da consecução das imagens. Ele reformula a ideia de Abel Gance que diz que “cinema é a música da luz”. Para Bressane, “o filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é portanto a música” (BRESSANE, 1996, p.37). Essa concepção caminha junto com a transgressão proposta por seu cinema.

Apresentam-se aí, portanto, as possibilidades para outros intercursos interpretativos. E neles, possivelmente, os traços derridianos serão impressos de alguma forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Samuel. “Música e diferença; uma crítica à escuta “desinteressada” do cotidiano”. **Arte brasileira e filosofia**. Espaço aberto Gerd Bornheim. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

ARAUJO, Samuel e PAZ, Gaspar. “Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora”. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BLANCHOT, Maurice. “Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida”. **La condition critique. Articles 1945 – 1998**. Paris: Gallimard, 2010.

BORNHEIM, Gerd. “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

BORNHEIM, Gerd. **O idiota e o espírito absoluto**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

BRESSANE, Julio. “O experimental no cinema nacional”. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Julio. “Cinema Deleuze”. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CHATEAU, Dominique. **Cinéma et philosophie**. Paris: Nathan, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. “Ce qui reste à force de musique (1979)”. **Psyché**. Paris: Éditions Galilée, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Sur parole**. Paris: Édition de l’Aube, 2003.

DERRIDA, Jacques e FATHY, Safaa. **Tourner les mots**. Paris: Éditions Galilée/ Arte Éditions, 2000.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: ZOUK, 2008.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Para um pensamento úmido**. Rio de Janeiro: Nau: Ed. PUC-Rio, 2011.

MATOS, Olgária. “A ordem e seus avessos. Julio Bressane: A cidade dos homens, A cidade de Deus”. **Julio Bressane Cinemapoética**. Org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: MassaoOhno Editor, 1995.

NANCY, Jean-Luc. “**Las diferencias paralelas. Deleuze y Derrida**”. Org. Monica B. Cragolini. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: C. bourgeois, 1990.

NETTL, Bruno. “Musique Urbaine”. **Musique une encyclopédie pour le XXI siècle.n. 3** Musiques et cultures. Org. Jean-Jacques Nattiez. Paris: ActesSud, Cité de la Musique, 2005.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Cia das letras, 2009.

PAZ, Gaspar. “Interpretação e canção popular”. **Para ouvir uma canção**. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2011.

PELINSKI, Ramón. “L’Ethnomusicologie a L’Ère postmoderne”. **Musique une encyclopédie pour le XXI siècle, n. 2** Les savoir musicaux. Org. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique, 2004.

XAVIER, Ismael. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. **Filosofia e cultura**. *Festschrift em homenagem a Scarlett Marton*. Org. Ivo da Silva Júnior. São Paulo: Barcarolla, 2011.