

O RETORNO DOS FANTASMAS: ARRISCAR UM PENSAMENTO DESCONSTRUTIVO DO CINEMA¹

Maria Continentino Freire²

Resumo: Apesar de Jacques Derrida ter escrito e falado muito pouco sobre esta arte, o texto pretende mostrar em que sentido poder-se-ia falar de um pensamento desconstrutivo do cinema. A experiência cinematográfica, tal como pensada pelo filósofo, desnudaria a própria desconstrução como pensamento. Veremos como a experiência pessoal do filósofo com o cinema – declarada em uma entrevista ao *Cahiers du cinéma* em 1998 – revela outro tipo de cinefilia, uma cinefilia não ligada à memória e ao saber cinematográficos, mas à emoção, configurando, antes, uma espécie de patologia do cinema. A experiência patológica do cinema, para Derrida, projetaria a importância de outra relação com o saber e com a verdade. Além disso, ela promoveria uma certa “liberação dos interditos”. Liberação que expõe uma espécie de irresponsabilidade como condição de uma hiper-responsabilidade, típica da ética desconstrutiva.

Palavras-chave: Derrida, desconstrução, filosofia, cinema, espectro.

Contacto: mcontinentino@gmail.com

Apesar de Derrida ter escrito muito pouco sobre o cinema, acreditamos ser possível entrever na desconstrução, rastros de um pensamento totalmente singular desta arte. Aqui, neste texto, procuramos apenas esboçar temas, para trilhar um percurso a ser mais detalhadamente desenvolvido em um capítulo da minha tese de doutorado, que assume a tarefa de arriscar um pensamento derridiano do cinema. Um pensamento do cinema que, nas palavras de Fernanda Bernardo, “desnuda a hiper-radicalidade, a inventividade, a singularidade e a tomada política da desconstrução como pensamento” (Bernardo 2011, 400). Isto é, e Fernanda Bernardo explica, sobre a

¹ Este texto foi produzido durante estágio de doutorado sanduíche com uma bolsa de estudos da agência de fomento CAPES.

² Maria Continentino Freire graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Rádio e Televisão, em 2003. Recebeu o título de Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2010, tendo defendido a dissertação em torno do pensamento de Jacques Derrida. Trabalha com cinema nas áreas de edição e de assistência de direção desde 1997.

desconstrução como pensamento e não necessariamente como filosofia, pois a desconstrução insiste, justamente, no que permanece impensado pela filosofia e que retorna como que para assombrá-la, ali onde ela não pensou. Em outras palavras, de um ponto de vista derridiano, o cinema em sua espectralidade, projetaria algo que a filosofia não vê, sua própria fragilidade ou sua própria desconstrução. Ou seja, o cinema revela e afirma a dimensão espectral do pensamento desconstrutivo, como o que Derrida chama em francês de uma *hantologie* ao invés de uma ontologia. Isto é, um pensamento da assombração, do fantasma e do espectro que abala o lugar do ser ou da presença metafísica.

Voltaremos a tratar da questão da espectralidade como tema crucial do ponto de vista cinematográfico de Derrida, mas antes é preciso dizer que espécie de cinéfilo Derrida se assume já que a experiência pessoal do filósofo com o cinema – declarada em uma entrevista concedida ao *Cahiers du cinéma*, em 1998 – revela outro tipo de cinefilia, uma cinefilia não ligada à memória e ao saber cinematográficos, mas à emoção, a um *pathos*. Seria, antes, uma espécie de patologia do cinema. Nas palavras de Derrida:

Pelo cinema, tenho uma paixão, é uma espécie de fascinação hipnótica, [...]. Mas não tenho absolutamente a memória do cinema. É uma cultura que, em mim, não deixa rastro. Fica registrado virtualmente, [...]. Não sou absolutamente um cinéfilo no sentido clássico do termo. Sou mais um caso patológico.[...] O cinema permanece para mim um grande gozo oculto, secreto, ávido, guloso e, portanto, infantil. Ele precisa continuar a ser isso. (Derrida 2012, 373-376).

A singularidade de sua experiência cinematográfica como um "gozo infantil", isto é, como uma paixão irreduzível a um saber ou a uma teoria, diz da própria paixão da desconstrução pelo pensamento, ou da desconstrução como uma outra experiência do pensamento que não guiada pela lógica da razão, do *logos*, pela própria lógica da lógica. Esta outra experiência do pensamento problematiza a própria noção de experiência e revela um caráter do pensamento desconstrutivo como uma experiência do impossível ou como pensamento do impossível, já que ele se coloca justamente como uma constante vigília ao que, no pensamento metafísico, a partir de uma ideia de possível, se estabelece em termos de certeza e de poder. Este caráter impossível da desconstrução referir-se-ia, justamente, a uma espectralidade na base de tudo,

que o cinema, aos olhos de Derrida, tão bem encena e que diria respeito a uma resistência desconstrutiva a um certo dogmatismo filosófico. E é nesse sentido que a paixão de Derrida pelo cinema desnuda uma outra noção de experiência para a qual é preciso atentar. Para a desconstrução, toda experiência é da ordem do *pathos*, da paixão e, por isso, é sempre sofrida, recebida do outro. Assim, ao lado de sua dimensão ativa, ela possui uma dimensão passiva, interrompendo e impossibilitando a ideia de experiência como pura atividade e sabedoria. Mas voltaremos a essas questões mais adiante.

Contudo, por hora, já podemos afirmar que se não há uma grande quantidade de textos ou um texto de importância central em sua obra especificamente sobre esse assunto, a experiência cinematográfica não está longe de Derrida. Suas breves declarações em textos e entrevistas já nos encorajam a falar de um pensamento derridiano do cinema. Por um viés, talvez, ele tenha sido até um dos filósofos mais próximos dessa experiência, sendo tema de, pelo menos, dois documentários, um americano: *Derrida - The movie*³; e um francês: *D'ailleurs, Derrida*⁴, a partir do qual surgiu um livro coescrito pelo filósofo e pela diretora do filme, Safaa Fathy, chamado *Tourner les mots*, em português: "Rodar as palavras", em que os dois escrevem sobre a experiência da filmagem. Além disso, Derrida assumiu o papel de ator, no filme *Ghost Dance*⁵, de Ken McMullen e gravou entrevistas para a televisão sobre as próprias teletecnologias, que originou o livro *Échographies: de la television*. Tendo, portanto, participado dos dois lados da experiência cinematográfica, Derrida sublinha a necessidade desta experiência permanecer como um "gozo infantil", uma espécie de "evasão inculta" que, nas palavras de Fernanda Bernardo, faz do "ir ao cinema" uma viagem ao mundo do "tudo é permitido", um "tudo é permitido" que, para Derrida, está ligado a uma irresponsabilidade aprendida com as artes e associada a um desligamento da regulação do *logos*, limitador da responsabilidade a uma ordem do calculável. Esta irresponsabilidade aprendida com a arte está ligada ao direito de tudo poder dizer, de uma impossibilidade de regulação. E, por isso, na verdade, tal irresponsabilidade seria a condição de possibilidade de uma responsabilidade para além do horizonte do conhecido, do regulável, do programável, isto é, de uma hiper-responsabilidade que a

³ *Derrida – the movie*, 2002, realizado por Amy Kofman e Dick Kirby.

⁴ *D'ailleurs, Derrida*, 2000, realizado por Safaa Fathy.

⁵ *Ghost Dance*, 1984, realizado por Ken McMullen.

desconstrução, na sua dimensão de pensamento hiperético, assume como a necessidade de acolhimento de tudo o que ficou de fora na constituição do que quer que seja.

Desse modo, se a desconstrução é, sobretudo, a desconstrução de uma ilusão metafísica da presença de um sentido, que de fora do pensamento garanta e regule a veracidade de seu discurso, o tema da espectralidade, encenado de forma singular pelo cinema, para Derrida, vem mostrar justamente uma certa impossibilidade da presença e do presente como tais. Onde há presença para o pensamento metafísico, há espectralidade para a desconstrução. Pois, a espectralidade é um indecível entre presença e ausência que desconstruindo essa oposição, põe em cena uma outra "lógica": a de um pensamento não orientado pelo sentido. A imagem que o cinema projeta diante do espectador é da ordem do *nem visível nem invisível, nem sensível nem insensível, nem presença nem ausência, nem vida nem morte, nem fenômeno nem não-fenômeno*⁶.

Desse modo, a lógica espectral, fantasmática, que para o filósofo é o elemento mais íntimo do cinema e da desconstrução, contamina a palavra fenômeno de outro sentido que, contudo, já está inscrito nela. Derrida lembra que "fenômeno" vem da palavra grega *phainesthai* que quer dizer ao mesmo tempo "o aparecer" e "o fantasma", isto é, o que é da ordem da aparição só parece ser, ao mesmo tempo, na condição de não ser totalmente visível. Nas palavras de Derrida:

O espectro é, em primeiro lugar, do visível. Mas é do visível invisível, da visibilidade de um corpo que não está presente em carne e osso. Ele se recusa à intuição [...] a qual ele se dá, ele não é tangível. [...] E o que acontece com a espectralidade, com a fantasmalidade [...] é que ela torna quase visível o que não é visível a não ser que não se veja em carne e osso. É uma visibilidade da noite. Logo que haja tecnologia da imagem, a visibilidade carrega a noite, ela encarna em um corpo de noite, ela irradia uma luz noturna. (Derrida & Stiegler 2002, 115)

Assim, o cinema que, para Derrida é a arte de fazer os fantasmas retornarem, é um fenômeno do lusco-fusco, da luz noturna da sala de projeção em que o espectador, embora cercado por outros espectadores, experimenta

⁶ A "lógica" do *nem* isso *nem* aquilo bem como a do *e* isso *e* aquilo, praticada pela desconstrução, confunde e problematiza a lógica opositiva metafísica do *ou* isso *ou* aquilo .

uma sensação de estar só diante do espetáculo. Esta é uma característica importante do cinema e que, para Derrida, marca sua diferença em relação ao teatro. O cinema, ao mesmo tempo que é, por excelência, uma arte de massa, proporciona de forma singular uma experiência de desligamento interruptivo do social e da família, gerando para o espectador a possibilidade de estar só diante do espetáculo. É uma experiência da solidão face-a-face com as imagens sobre a tela. É assim que, segundo Fernanda Bernardo, o cinema, para Derrida, articula de forma absolutamente extraordinária o coletivo e o singular, não formando uma "comunidade de visão", mas apenas uma "comunidade" de olhares singulares quase sob hipnose. Ele explica:

(...) o cinema – e esta é sua própria definição, a da projeção em sala –, chama o coletivo, o espetáculo e a interpretação comunitária. Porém, ao mesmo tempo, existe uma desvinculação fundamental: na sala, cada espectador está só. É a grande diferença em relação ao teatro, cujo modo de espetáculo e arquitetura interior contrariam a solidão do espectador. É o aspecto profundamente político: a audiência é uma e expressa uma presença coletiva militante, e se ela se dividir, é em torno de batalhas, de conflitos, da intrusão de um outro no seio do público. É isso que me deixa frequentemente infeliz no teatro, e feliz no cinema: o poder de estar só diante do espetáculo, a desvinculação suposta pela representação cinematográfica. (Derrida 2012, 381).

O face-a-face com os fantasmas que a experiência cinematográfica proporciona ao espectador seria, talvez, para Derrida, a grande potência do cinema em projetar a realidade mais íntima de cada singularidade: um estar só diante dos fantasmas. Sobre este ponto, Derrida narra em *Spectrographies* (Derrida & Stiegler 1993) uma cena de *Ghost Dance* bem reveladora dessa espectralidade colocada em obra pela técnica cinematográfica: ele se refere à cena em que dialoga com a atriz Pascale Ogier. Segundo ele, a cena foi rodada, pelo menos, umas trinta vezes e, no final de seu texto, quando improvisava sobre os fantasmas, ele deveria perguntar à Pascale: "e, você, acredita nos fantasmas?", ao que ela lhe responderia: "sim, agora eu acredito, sim".

Dois ou três anos após a filmagem, quando Pascale Ogier já havia morrido, solicitado por estudantes a debater o filme, nos EUA, Derrida de repente, em meio à exibição, da plateia, vê o rosto de Pascale, que ele sabia ser o rosto de uma mulher morta, surgir na tela e responder à sua questão: "você acredita em fantasmas?", e praticamente olhando-o nos olhos, ela lhe diz da tela grande:

"sim, agora eu acredito, sim". Com tal descrição, Derrida ressalta nossa atenção para esse "agora" que o cinema desvia, repetindo-o em outro lugar, evidenciando a própria disjunção do tempo. Que "agora" é esse que Derrida escuta do espectro de Pascale? Anos mais tarde, no Texas, ele teve a sensação angustiante do retorno dela, do espectro de seu espectro voltando para lhe dizer: "agora...agora...agora, nessa sala escura em outro continente, em outro mundo, aqui, agora, sim, acredite em mim, eu acredito nos fantasmas" (Derrida 2002, 119-120). O que é importante perceber nesta narrativa é que, para Derrida, mesmo se a atriz não houvesse morrido no intervalo entre a filmagem e a reprodução do filme anos mais tarde, o próprio registro e, por isso, a divisão daquele presente singular, marca sua espectralidade e já nos coloca numa relação de luto com os acontecimentos, pois o que se guarda em toda inscrição é justamente a perda de um "aqui e agora" único, que só poderá se repetir diferentemente a cada projeção, ao mesmo tempo salvando e perdendo o que se guarda. Por isso, todo registro está já em luto, em memória, do presente perdido. E além disso, ele ainda é testamentário, na medida em que promete uma sobrevida, guardando a memória, nesse caso de Pascale Ogier ou de Derrida, atestando que ele, o filme, pode sobreviver a suas mortes e mesmo se os dois ainda estivessem vivos, estariam já a partir dali, transformados em fantasmas.

Se esta possibilidade de reprodução do presente que o divide em vida e sobrevida não é exclusiva do cinema, e sim, comum a todo rastro, a todo arquivo, para Derrida, o cinema o faz de forma especial. Nas palavras de Fernanda Bernardo:

(...) escrito ou fílmico, o rastro é sempre espectral. Com efeito, da mesma forma que o rastro (escrito) – ao mesmo tempo aquilo que se inscreve e se apaga, aquilo que só se escreve se apagando –, a imagem cinematográfica, do ponto de vista de sua captura, possui já sua ruína originária, ela é já o "que aconteceu ali" melancolicamente em luto no filme [...]. O cinema é assim um "luto ampliado" – ou seja impossível ou infinito como é para ele [Derrida] o luto (que repensa a partir de Freud) – E um luto ampliado, o cinema não é nada além de um "simulacro absoluto da sobrevivência absoluta", na verdade uma "fantomaquia", pois não é nada além da memória enlutada daquilo que assombra sem jamais ter tido a forma da presença – e sem jamais estar presente. O cinema é assim uma "memória espectral", seja do ponto de vista do

seu registro, seja daquele de sua "reprodução". (Bernardo 2011, 416)

Se, por um lado, o cinema é mais uma forma de inscrição, ao mesmo tempo o arquivo e o luto de um presente fantasmático, como todo rastro, sua técnica, segundo Derrida, amplia o luto comum a toda inscrição, seja na forma como captura a imagem – pois a película é já um fantasma, uma impressão quase invisível – seja em sua projeção numa sala escura. Para o filósofo, o cinema é um trabalho de “luto magnificado”, sua forma de registro faz “‘transplantes’ de espectralidades” (Derrida 2012, 279), ele inscreve e projeta rastros de fantasmas. Dessa forma, esta arte abre uma nova forma de crença sem precedentes, que nos dá a ver uma outra ordem de visibilidade, afinal, para vermos o filme é necessário acreditarmos nos fantasmas que surgem diante de nós. Como diz Derrida:

No cinema, cremos mesmo sem crer, mas esse crer sem crer permanece um crer. Lidamos, na tela, haja ou não vozes, com aparições nas quais, como na caverna de Platão, o espectador crê, aparições que às vezes são idolatradas. Uma vez que a dimensão espectral não é nem a do vivo nem a do morto, nem a da alucinação nem a da percepção, a modalidade do crer que se reporta a ela deve ser analisada de maneira absolutamente original. Essa fenomenologia não era possível antes do cinematógrafo, pois esta experiência do crer está ligada a uma técnica particular, a do cinema, ela é inteiramente histórica. (Derrida 2012, 379)

Assim, a fenomenologia do cinema assumida em sua dimensão fantasmática, que deixa ver aparições, abre para uma ideia de visibilidade totalmente vinculada à crença. Se tradicionalmente, no pensamento ocidental, o modelo ótico foi sempre apresentado como um ideal de visão (e de saber e de teorização: *idein, eidos, idea*) como forma de acesso ou de testemunha da presença de um sentido que legitimaria o pensamento enquanto pensamento da verdade, esta fenomenologia espectral do cinema, tal como abordada pela desconstrução, mostraria um certo “não-ver” na base de toda visão, isto é, uma certa cegueira em todo ponto de vista.

A visibilidade cinematográfica fala de uma espécie de cegueira do espectador ao colocá-lo diante dos fantasmas. Pois, o fantasma não é aquele que vê sem ser visto? Há na visibilidade do espectador cinematográfico, para Derrida, uma passividade irreduzível do olhar que, em *Espectros de Marx*,

evocando o fantasma de Hamlet, Derrida chama de “efeito de viseira”. Um olhar do fantasma que nos observa sem que possamos vê-lo, um olhar dissimétrico, além de qualquer troca possível que lembra a distância, a interrupção na relação com qualquer alteridade e que faz do assistir um filme uma experiência de ser observado pelo cinema e seus fantasmas.

Referências bibliográficas

Bernardo, Fernanda. 2011. Croire aux fantômes – penser le cinema avec Derrida. In *Derrida et la question de l'art: déconstructions de l'esthétique*, editado por Adnen Jdey, 397-418. Nantes: Éditions Cécile Defaut.

Derrida, Jacques, e Bernard Stiegler. 1993. *Écographies de la télévision: entretiens filmés*. Paris: Galilée/INA.

Derrida, Jacques. 1994. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Derrida, Jacques. 1999. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva.

Derrida, Jacques, e Safaa Fathy. 2000. *Tourner les mots – au bord d'un film*. Paris: Éditions Galilée/Arte Éditions.

Derrida, Jacques, e Bernard Stiegler. 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Tradução de Jennifer Bajorek. Cambridge: Polity Press.

Derrida, Jacques. 2010. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Derrida, Jacques. 2012. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC.

Filmografia:

Fathy, Afaa. 2000. *Dailleur's, Derrida*.

Kofman, Amy; Kirby, Dick. 2002. *Derrida, the movie*.

McMullen, Ken. 1984. *Ghost Dance*.