

RESSURGÊNCIA BARROCA: ESTILO E TRADUÇÃO CULTURAL EM JACQUES DERRIDA

Paula Glenadel

Universidade Federal Fluminense - UFF

RESUMO: Este artigo propõe uma visão crítica, enunciada a partir de um lugar cultural latino-americano, das possibilidades de se trazer o barroco, em sua potência de acolhimento de marginalidades desconstrutoras do saber e da identidade, para sustentar uma leitura de algumas propostas teóricas de Jacques Derrida. Estas alimentam uma resistência ao eurocentrismo, um diálogo com um "ailleurs", a tradução de um "fora", indo ao encontro de lugares de transcendência que assombram a "própria" cultura greco-latina-ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: desconstrução; barroco; estilo; tradução cultural.

ABSTRACT: Considering the possibility of developing a reflection on the Baroque in all its potential as the preserver of deconstructive marginalities of knowledge and identity, observed from a Latin-American condition, this paper proposes a critical approach based on some Derrida's theoretical contributions, which resist to Eurocentrism, manifest an acceptance of dialogue with an "ailleurs", a translation of an "outside", meeting some places of transcendence haunting Greco-Latin-Western culture "itself".

KEYWORDS: deconstruction; baroque; style; cultural translation.

1. TRADUZIR A TRADIÇÃO

¹ Em inúmeras Teses acadêmicas, a introdução traz algo como “utilizei”... seguido de uma lista de nomes de teóricos. Fica-se com a impressão que os autores das Teses foram à seção de importados do supermercado do pensamento e adquiriram alguns pacotes de cada produto usados na composição do prato: a introdução como espaço da receita “chic”.

² Ou “pós-pedagogia”, nas palavras de Antelo (2002), uma pedagogia influenciada pelo *infravele*, “an infrathin pedagogy, a frictional fiction, a simultaneity without simulation, [which] pragmatically gives back to cultural criticism a critical sense of immanent rupture” (435). A lógica do *infravele*, “in which the value of truth is a mere function inscribed in and circumscribed by the circle of values received and reconstructed through writing” (436), permite trabalhar o pensamento como ficção num diferimento não-reativo da pedagogia vanguardista, ou seja, performar pragmaticamente essa ruptura sem recair naquilo com que o modernismo deseja romper.

Seria impossível trabalhar com o pensamento de Jacques Derrida sem observar em relação a ele o que se poderia chamar de “estilo” ou de “tom”, sem uma escuta da linguagem além ou aquém das suas proposições teóricas. Derrida classifica-se ou é classificado como filósofo, e se diz que ele “tem estilo”, o que ele evidentemente leva em consideração. Isto equivale a dizer que algo da ordem do estético se acopla nos seus textos ao desenvolvimento propriamente filosófico do pensamento.

“Ter um estilo” é, para o âmbito deste trabalho, ser marcado, trazer um timbre, uma marca, um selo autoral – e a relação de Derrida com seus “intraduzíveis” não cessa de apontar nessa direção. Intraduzível é a poética impossibilidade de descolar significante e significado, forma e conteúdo, para desespero dos tradutores, que enfrentam a experiência do *schibboleth* num processo cuja dificuldade não se resume em encontrar o melhor termo técnico para restituir o sentido do original.

O investimento do trabalho, partindo dessa constatação preliminar, é o de tomar o estilo como produtividade dinâmica, como potencial de produção do acontecimento, caracterizando-o como “barroco”, não por gosto bizantino das classificações, mas em parte por falta de um termo que defina melhor o seu modo de funcionamento. Na inadequação desse velho termo que insisto em retomar, contudo, algo de novo pode nascer, pela invocação de uma tradição, a tradição das margens, no seio mesmo do cânone ocidental.

Pois em sua matriz européia pós-renascentista, o barroco caracterizou-se por libertar a obra literária da relação mimética para a produção de prazer estético. A agudeza e a engenhosidade dos textos de um Gôngora, a “oscuridade”, o “formalismo ateu” desse que foi acusado de ser um judeu convertido (o que sugere uma visão social distorcida da judeidade, identificada como farisaica em sua relação com a letra), permitem falar de uma “desconstrução gongorina” (Chiampi, 1996) que, lida anacronicamente, criticaria uma modernidade desde sempre disjunta, “out of joint”. Aliás, a relação de Derrida com a teologia negativa (explicitada no livro *Sauf le nom*, sobre a apófase da divindade em Angelus Silesius) também indica uma afinidade com o “silesianismo” – nome que se deu pejorativamente ao barroco na Alemanha, cunhado a partir do nome de Silesius, equivalente ao “gongorismo” na literatura espanhola.

Sobre a necessidade de *traduzir a tradição*, Michel Deguy apresenta a importância de repensar as relíquias que são nossa herança, como modo de não tornar inviável uma *como-unidade* pensativa (Deguy, 2004). O barroco, enquanto relíquia a retraduzir, repensar e redizer, nos permite inserir a singularidade do acontecimento do estilo de Derrida numa continuidade, não para reduzir o efeito dessa singularidade, mas para compreender melhor o que está em jogo ali *textualmente*, para não esquecer que Derrida não é apenas o teórico moderninho que “acabou” com as oposições metafísicas, “utilizado”¹ na fundamentação de trabalhos no mundo acadêmico e na intimidação, com sua reputação de autor “difícil”, de eventuais discordâncias.

Propor uma aproximação com o barroco poderá melhorar a qualidade da leitura dos textos de Derrida, pela qual me sinto responsável na medida em que contribuo para divulgar o pensamento derridiano nos meus espaços de atuação institucional: preocupação com uma pedagogia não-prescritiva da “desconstrução”², emanada de um

lugar híbrido que é o de professora-pesquisadora-crítica-poeta-tradutora, do ponto de vista das funções, e o de pensadora periférica das relações entre literatura e filosofia, do ponto de vista da dinâmica dos centros culturais e das taxinomias institucionais.

2. A MONSTRUOSIDADE DO TOM

O estilo, sendo o que marca, o que singulariza, o que impede a assimilação aos padrões conhecidos, o que destoa no repertório das invenções, pode ser visto como defeito ou monstruosidade, bizzarria ou bizantinismo anti-democrático. Quando o crítico, professor, pesquisador, tradutor e poeta paulista Marcos Siscar fala da “obscuridade” e da “monstruosidade” a propósito do acontecimento que é o estilo ou, como prefere, o *tom* de Derrida, mostra que é sobre a mitologia de um fundo “atonal” ou apático de discurso filosófico “neutro” (cujo modelo poderia ser Kant como o herói popular da filosofia difícil, ao qual se oporia Derrida como elitista por seu hermetismo “literário”) que é preciso avaliar o corte.

A monstruosidade de um texto corresponde à sua parte de ilegibilidade, transportando o leitor incomodado e fascinado (quer dizer, apaixonado) para o intervalo entre o ponto mais agudo do velho campo e o ineditismo absoluto do dom, no excesso irrepresentável que ele constitui (Siscar, 1998, 376).

O texto ilegível atinge em cheio a violência autoconservadora do discurso metafísico, e esse movimento é também violência (o traço, o estilo, são vestígios da violência da inscrição no *corpus*): mas há *mudança de tom* nessa violência. Por isso o tom é acontecimento (Siscar, 1998, 342), no qual o que acontece é a irrupção de um dom imprevisível, e extrapola a circunscrição tradicional do estilo como aparato (apenas) formal de um discurso.

O dom é o dom do problema (Siscar, 1998, 353), diz a bela e simples formulação de Siscar, e esse dom é monstruoso. Com efeito, só se dá quando o dom se apaga no ato da doação³; só se perdoa o imperdoável, e a literatura, numa filiação *possível impossível*, herda e trai uma história sagrada do segredo⁴; o diálogo com Gadamer continua por causa da interrupção (Derrida, 2003)... por toda parte nos textos derridianos encontramos formulações com esse tipo de estrutura que Derrida descreveu um dia como “híbrida ou bífida”⁵: monstruosa.

Além disso, Derrida apresenta seu gosto pela hipérbole como uma patologia constitutiva, uma “hiperbolite incurável [...] generalizada”, contraída na escola junto com o gosto pela língua francesa (Derrida, 1986, 81). Poderíamos compreender essa ênfase e essas figuras no sentido deguiano de “oximorizar os paradoxos” (Deguy, 1998, 32), de não escamotear a contrariedade de que somos feitos, e que uma certa contemporaneidade parece colocar sob a forma do fragmentário banalizado e do que não pode ser pensado junto.

Há, assim, uma patologia ou um *pathos*⁶ da “desconstrução”. A paixão é medida por Siscar como experiência da impossível distância e da impossível proximidade da origem no texto derridiano. Tal origem torna-se *segredo* entregue ao espaço público, ligando-se à produção da literatura num movimento que “apaixona ou re-apaixona o debate”⁷ (Siscar, 1998, 359). Para concluir este breve aglomerado de algumas das propostas siscarianas de leitura, vê-se que a paixão, como o tom, é inseparável do reconhecimento

³ Cf. Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993; e também *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.

⁴ Cf. Derrida, Jacques. *La littérature au secret. Une filiation impossible*. In *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

⁵ Cf. o “Hors livre” ou introdução a *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

⁶ Do ponto de vista de uma retórica tradicional de matiz aristotélico, tripartida em *pathos, ethos, logos*, seria possível caracterizar a “desconstrução” como centrada no *pathos*, pois nela a escrita e a leitura implicam-se mutuamente. Assim, os afetos da leitura (aqueles que Derrida traz ao escrever, e também aqueles que ele visa a suscitar no leitor) afetam a escrita filosófica com uma oscilação dos lugares convencionais de significação: este filósofo cria um *pensamento*, do modo como podemos dizer que um poema *pensa*. Seria preciso aqui pensar radicalmente a diferença entre filosofia e pensamento.

⁷ Retomando a expressão de Michel Deguy.

⁸ Não creio que se possa afirmar que a simples visibilidade, costumeiramente associada ao barroco histórico, constitui um aspecto central do estilo de Derrida (apesar de ele ter escrito sobre a cegueira e a pintura). Isso pode sugerir que a passagem pela *imagem* na contemporaneidade é fundamentalmente próxima da definição que o surrealismo propôs da *imagem* como “aproximação entre realidades distantes”. Neste contexto, *imagem*, mais do que evocação do visível, é figuração do pensamento e da linguagem.

⁹ Cf. Glenadel, Paula. “Derrida e os poetas: de margens e marcas”. In Nascimento, E. e Glenadel, P. (orgs.) *Em torno de Derrida*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000.

¹⁰ Cf. as análises de Campos (1989) sobre a depreciação do barroco.

paradoxal da perda de si que a “oposição sem oposição” a um outro, a um fora, permite avaliar.

A condição híbrida a diversos títulos (hibridismo da inscrição institucional e da prática interdisciplinar; hibridismo dos conceitos-metáforas; hibridismo da intertextualidade; hibridismo do tom), a experiência da origem como segredo, a literatura como criptologia, a paixão “fora de lugar” como paixão do deslocamento, todos esses traços permitem trazer a noção de barroco para o debate sobre a “desconstrução” derridiana.

3. RESSURGÊNCIA BARROCA

Chamo *barroca* uma tendência, uma orientação do discurso que é predominantemente aporética, paradoxal, hiperbólica, “hermética” ou “obscura” no dizer de alguns, também passível de ser figurada através daquilo que se convencionou apontar como *claroescuro*, termo que provém, como é sabido, da pintura.⁸ Proponho que o dito barroco, entendido como categoria para além da história, não se esgota no período em questão. Tal afirmação tornou-se de certo modo recorrente na crítica literária e cultural. Não se trata, contudo, no âmbito da abordagem que apresento, através da intervenção de um “*Kunstwollen*” ou “modo de operar” (Eco, 1985), de reduzir o maneirismo ao pós-moderno ou vice-versa. Nesse sentido, é esclarecedora a crítica feita por Antoine Compagnon sobre a posição de Umberto Eco, a de ainda permanecer preso à concepção evolutiva de uma história linear e progressiva, no momento mesmo em que propõe uma abordagem meta-histórica para resolver a questão da superação ou não do paradigma estético da modernidade (Compagnon, 1990).

Preferi alinhar-me com a posição de Gilles Deleuze (1988), que aponta como dinâmica do barroco a *dobra* em sua relação com o infinito, critério ou conceito operatório que permite estender o barroco fora de seus limites históricos precisos sem que isso seja uma estratégia de explicação capturante da atualidade, ou com a de Haroldo de Campos, cuja concepção de *história constelar*, figurável como “tropismo de formas que se entrespelham” (Campos, 1976, 139), apreende o barroco como reflexividade poética, arte em que as funções poética e metalingüística encontram-se fortemente exponenciadas (Campos, 1989). Segundo essa lógica, Mallarmé, para os dois pensadores, é um grande poeta barroco francês.

Lembremos a importância do convívio com o texto mallarmeano para a formação de alguns dos “quase-conceitos” derridianos⁹. E também que Derrida estudou a obra de Genet, à qual dedica um monumento barroco, o livro *Glas* (1974), em que a estrutura textual segue padrões “amaneirados” ou “pouco naturais”, “difíceis”¹⁰: duas colunas principais, múltiplos níveis de notas e “subtextos”, diferentes tamanhos de caracteres tipográficos, remetendo, entre outros elementos, ao próprio texto barroco mallarmeano do “Coup de dés”. Em Derrida, a arquitetura das categorias filosóficas é feita segundo padrões barrocos, hiper-retóricos, como se pode ver nas articulações conceituais relativas à promessa, ao dom, à espectralidade, à hospitalidade, entre outras, em que a lógica do suplemento opera dobras que tornam impossível separar os elementos das oposições binárias que a “desconstrução” tem como projeto inquietar.

Importante é notar que aqui, a retórica não é a inimiga da poesia, como na visão ainda hoje predominante, que herdamos dos românticos¹¹. A retórica é o próprio modo de funcionamento da linguagem, em suas figuras, enroscamentos, seu potencial de compor com o não-sentido. Nessa direção, a lição do barroco é inesgotável e pode trazer importante contribuição para os estudos contemporâneos de literatura e filosofia.

¹¹ Cf. Edwards, Michael. "Poésie, rhétorique: Phèdre". *Poésie et rhétorique. La conscience de soi de la poésie. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy. Actes rassemblés par Odile Bombarde*. Paris: Lachenal & Ritter, 1997.

A *ressurgência*, termo que designa o fenômeno de águas que percorrem um trajeto subterrâneo e sobem à superfície, ou a subida em correnteza de uma massa de água oceânica rica em plâncton, é uma metáfora-conceito que se pode propor para pensar a produtividade do barroco no contemporâneo, sua dinâmica.



4. UM "AILLEURS" A TRADUZIR

Essa produtividade parece ser corroborada pelas recentes pesquisas sobre o papel do "neo-barroco" nas culturas pós-coloniais como fator de construção de "identidades", talvez reforçada pela grande influência de Derrida no contexto universitário americano, impulsionador de leituras culturais. Ou pela simpatia com que o antigo "novo mundo" recebe a boa nova da impureza, o evangelho da crioulização, no lugar dos tradicionais relatos em branco e preto.

Assim, no "neo-barroco", é possível ver ressurgir, na confluência do (mau) gosto *kitsch* compartilhado por grupos formados em função de um "estilo de vida" e do hibridismo, o espírito performático das vanguardas, que caracteriza o alto modernismo e, ao mesmo tempo, questiona o projeto moderno (Santos, 1996).

Segundo esses parâmetros, o texto de Derrida aparece como duplamente barroco (pelas razões que expus na abertura deste trabalho, prefiro o termo "barroco" ao termo "neo-barroco"): ao exhibir um gosto (uma paixão), ao estar fora de gênero (ser híbrido, monstruoso). Além do mais, embora o singular esteja nele exposto de modo acentuado e freqüentemente autobiográfico, tudo nesse

¹² O poema é *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen* (de *Atemwende*). Partindo de uma tradução mais “conveniente” do poema, (“o mundo fica/está longe, portanto, preciso te carregar”), Derrida acaba por inverter a lógica dessa alteridade que nele se expõe: “O mundo fica/está longe, (pois) preciso te carregar (como parte de mim, numa ética incondicional)”. Pregnância da leitura disseminada em relação à hermenêutica, na postulação da ausência de alibi, de território, de fundamento, em se tratando do *outro*.

¹³ Como já aparece em “Che cos’è la poesia?” In *Points de suspension*. *Entretiens*. org. E. Weber. Paris: Galilée, 1992. Cabe ressaltar o traço hiperbólico e o gosto, a paixão do tom, que se exhibe nessa imagem da *ferida*.

texto converge para um pensamento do coletivo, redefinindo os contornos de uma democracia “por vir”.

Ao final desse texto autobiográfico e coletivo que é *O Monolingüismo do outro*, a proposta de “epilogar um pouco” (Derrida, 1996, 131), isto é, de apresentar à guisa de conclusão algum apanhado sobre sua, digamos, orientação no pensamento, evidencia a importância de um *ailleurs*, um fora, inacessível também a Derrida em sua qualidade paradoxal de lugar e língua desconhecidos ou proibidos (devido ao seu trajeto de pertencimento sem pertencimento a uma comunidade outra, judaica, argelina, francesa de segunda classe, sem cidadania entre 1940 e 1943 sob a Ocupação alemã), a *traduzir* na língua e na cultura franco-ocidental, a única de que ele dispõe.

Mas, do mesmo modo como o *ailleurs* é para ele também inacessível, não é certo que a filosofia ocidental greco-latina-cristã não possua os seus lugares de transcendência, também dentro dela, “*khôra*, a teologia negativa, mestre Eckhart e além, Freud e além, um certo Heidegger, Artaud, Lévinas, Blanchot, e alguns outros.” (Derrida, 1996, 132). O *ailleurs* invocado por Derrida não é um alibi, ele não explica toda a singularidade do seu pensamento, e sobretudo ele não lhe permite ausentar-se ou isentar-se da cultura ocidental, mas tem a potência de estremecimento da geografia do centro e das margens, que aparece como tradução e contínuo deslocamento entre essas posições.

5. COMUNIDADE

A exposição da flagrante disjunção metodológica entre Derrida e Gadamer em *Béliers* (2003) é um exemplo do trabalho do estilo de Derrida, e permite articular outros temas ao do estilo e ao da tradução cultural, como por exemplo o da *comunidade*. Embora se possa dizer que a “desconstrução” é uma hermenêutica pois se baseia na interpretação como modo de construir conhecimento e na colocação de questões ao texto lido sobre as questões às quais ele teria sido construído para responder, a fronteira é nítida entre uma leitura atenta

às dobras implícitas e explícitas do sentido, aos equívocos, às sobredeterminações, à retórica, ao querer-dizer intencional do autor, a todos os recursos idiomáticos do poeta e da língua, etc., e *por outro lado*, uma leitura-escrita disseminada que, se esforçando para levar tudo isso em conta, e para dar conta disso, para respeitar a necessidade disso, se conduz também em direção a um resto ou a um excedente irreduzível. O excesso desse resto se subtrai a qualquer reunião numa hermenêutica. (Derrida, 2003, 47)

Retomando a leitura do poema de Paul Celan comentado por Gadamer¹², Derrida coloca o poema em relação com um infinito, que ele apresenta como diferente em cada caso: para Gadamer, o diálogo sem fim com o próprio poema, para Derrida uma experiência disseminada na ilegibilidade, no abandono ou na sobrevivência do traço além do contexto do autor ou do leitor determinado – a “provação de uma interrupção, de uma cesura ou de uma elipse” (Derrida, 2003, 54). O poema é ferida aberta¹³, pede resposta e isso faz da interrupção apelo que relança a interlocução. Implicada ou desdobrada nessa diferença quanto aos infinitos, surge

a questão da continuidade do diálogo com Gadamer, que se dá na descontinuidade:

O que, ainda hoje, permanece tão *unheimlich* nesse encontro que foi para mim ainda mais afortunado, se não bem-sucedido, por ter sido, aos olhos de muitos, perdido? Ele se cumpre tão bem em se perder que deixa o traço ativo e provocativo, prometido a mais futuro do que o teria sido um diálogo harmonioso ou consensual. (Derrida, 2003, 14)

Além de qualquer consideração sobre o grau de ironia presente nessa postulação de cunho barroco, é mais uma vez (como em outros textos de Derrida, por exemplo *Spectres de Marx*) a distância que é entregue a função de unir. Uma formulação comparável ao pensamento da "*distancia madre de todo*", eu diria, num giro para saudar Antelo comentando o *blanco* Girondo (Antelo, 2004).

Assim seria possível pensar o fundamento ético de uma interlocução, que se dá no modo de uma comunidade inconfessada ou inconfessável partindo do reconhecimento do direito de "não-resposta" para si e para o outro, preservando antes de tudo a distância consigo mesmo sem a qual todo engajamento coletivo só pode ser uma experiência do terror.

Esse movimento está em sintonia com o Bataille do final do texto sobre a experiência interior, onde ele propõe a figura, estranha para a cultura ocidental, de um silêncio transmissor da experiência. A poesia, ele escreve, é composta igualmente de silêncio e de linguagem, o silêncio sendo requerido para exprimir o desligamento num grau mais soberano. Os dois temas bataillianos entrelaçados de soberania e comunidade ou comunicação respondem à exigência singular do estilo e à necessidade ética de manter aberto o lugar para o outro. "A experiência não pode ser comunicada se laços de silêncio, de apagamento, de distância, não mudarem aqueles que ela põe em jogo." (Bataille, 1954, 42).

A comunidade assim definida, espraiando-se entre territórios, na interrupção, no descentramento, na tradução como travessia da alteridade, daria o tom de uma abordagem diferencial, diferente do que já se conhece e diferida num "por vir", do coletivo.

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raúl. "The logic of the infrathin. Community and difference". *Nepantla: Views from South* 3.3. Duke University Press, 2002. p. 433-450.
- ."Distancia madre de todo". <http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/libros/>. 14 de marzo 2004.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954.
- CAMPOS, Haroldo de. "Uma arquitetura do barroco". In *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- . *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CHIAMPI, Irleamar. "Barroco e descanonização. As Soledades ante o cânone literário". *Anais do V Congresso ABRALIC (1996)*, vol. 1.
- COMPAGNON, Antoine. "Postmodernisme et palinodie". In *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- DEGUY, Michel. *L'énergie du désespoir*. Paris: P.U.F., 1998.
- . *Sans retour*. Paris: Galilée, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibnitz et le baroque*. Paris: Seuil, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1986.
- . *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Paris: Galilée, 2003.
- ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTOS, Lídia. "Barroco, neo-barroco e vanguarda: a questão do gosto". *Anais do V Congresso ABRALIC (1996)*, vol. 1.
- SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.