



Maria Continentino Freire

**“Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo
ótico’ a partir das artes do visível”**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Paulo Cesar Duque Estrada

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



Maria Continentino Freire

**“Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo
ótico’ a partir das artes do visível”**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Cesar Duque Estrada

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Roberto Charles Feitosa de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. James Bastos Areas

Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ

Fernando Antonio Soares Fragoso

Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de setembro de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Continentino Freire

Graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2003. Em 2005, concluiu a pós-graduação lato-sensu em Arte e Filosofia na PUC-Rio, onde também fez o mestrado em filosofia, defendendo dissertação em torno do pensamento de Jacques Derrida, em 2010. Trabalha com cinema desde 1997 como assistente de direção e montadora. Dirigiu o curta-metragem “Temporal”, vencedor de três prêmios em festivais de cinema nacionais no ano de 2003.

Ficha Catalográfica

Freire, Maria Continentino

“Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo ótico’ a partir das artes do visível” / Maria Continentino Freire ; orientador: Paulo Cesar Duque Estrada. – 2014.
194 f.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2014.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Derrida. 3. Artes visuais. 4. Estética. 5. Desconstrução. 6. Cinema. 7. Desenho. I. Duque Estrada, Paulo Cesar. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para os meus fantasmas, que assombrando inspiram:
Claudia e Laura, que não vejo mais
e Arthur, que não vejo ainda.

Agradecimentos

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, ao CNPq e à CAPES pelas bolsas concedidas que tornaram esta tese possível.

Ao Paulo Cesar Duque-Estrada, eterna gratidão por ter me apresentado ao pensamento de Derrida, pela orientação e por anos de cursos sempre estimulantes.

À Fernanda Bernardo por ter encorajado o percurso desta tese na relação entre arte e desconstrução, pelo cuidado e dedicação da orientação, pela riqueza dos seminários e pelo acolhimento em Portugal.

Aos professores e funcionários do departamento de filosofia da PUC-Rio.

À Cecília Gusmão Wellisch pelo suporte sem medida.

À Ana Maria Continentino, além de tudo, pelo diálogo constante.

A Ernani Freire e Angela Giacobbe pelo acolhimento e apoio deste percurso.

A Felipe Continentino e Silvia Naidin pelo encorajamento.

A Yara e Sylvio Continentino pelo entusiasmo e curiosidade.

Ao Quim pelo sono ao pé da escrita e pelas refrescantes caminhadas noturnas.

Ao Rafael Hadock-Lobo pela generosidade das trocas e por me ensinar sempre.

À Carla Rodrigues por poder contar nos momentos mais urgentes.

Ao Eduardo Vidal por descomplicar e complexificar.

Ao Michael Naas pela generosidade do envio de textos importantes para este trabalho.

Aos amigos do percurso acadêmico cujo companheirismo tornou esse trajeto mais rico e mais alegre: Ana Fay, Denise Dardeau, Gabriela Dunhofer, Jorge Sayão, Leinimar Pires, Marianna Poyares, Marlon Miguel, Paola Gheti, Paula Padilha, Rodrigo Brum, Rômulo Martins e Thiago Faria.

Às novas e velhas amigas de Portugal que ajudaram de formas diferentes em terras estrangeiras: Alzira Arouca, Brisa Paim, Carlos Abraços, Carlos Freixo, Catarina Carvalho, Claudia Renault, Filipa Costa, Janaína Rocha, João Paulo Santos, João Rocha, Mariah Teixeira, Pedro Loureiro, Rafael Todeschini, Sandra Farias, Sara Lames, Sebastião Miguel, Sofia Coutinho, Tatiana Salem, Thais Continentino, Vanda Pignataro e Zita Martins.

Aos amigos da vida pelo amor de sempre, mesmo no meu afastamento: Catalina Baeza, Claudia Solano, Juliana Saba e Thiago Barros.

À Luisa Duarte, amiga querida, por lembrar constantemente que além de escrever é preciso dançar.

À família Continentino pelo interesse e acompanhamento deste percurso.

Resumo

Freire, Maria Continentino; Duque Estrada, Paulo Cesar (Orientador). **“Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo ótico’ a partir das artes do visível”**. Rio de Janeiro, 2014. 194p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese se propõe a refletir a postura de Jacques Derrida diante das obras de arte ditas visuais. Partindo de uma invisibilidade na fonte de todo visível, Derrida problematiza a estrutura hierárquica do pensamento estético, abrindo uma outra abordagem artística não *sobre*, mas *em torno* das obras. O famoso tema de um abalo desconstrutivo no pensamento metafísico da presença desdobra-se, neste trabalho, na in-visibilidade do traço do desenho e na espectralidade da imagem cinematográfica.

Palavras-chave

Derrida; artes visuais; estética; desconstrução; cinema; desenho.

Résumé

Freire, Maria Continentino; Duque Estrada, Paulo Cesar (Directeur de thèse). **"Penser à ne pas voir: Derrida et la déconstruction du 'modèle optique' à partir des arts du visible"**. Rio de Janeiro, 2014. 194p. Thèse de Doctorat – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse vise à penser le point de vue de Jacques Derrida vis-à-vis les oeuvres d'art visuels. En partant d'une invisibilité à la source du visible, Derrida met en question la structure hiérarchique de la pensée esthétique en ouvrant une autre approche, non pas *sur* les images, mais *autour* d'elles. Le célèbre thème du choc déconstrutif dans la pensée métaphysique de la présence est traité, ici, dans l'in-visibilité du trait du dessin et dans la spectralité de l'image cinématographique.

Mots-clés

Derrida; arts visuels; esthétique; déconstruction; cinéma; dessin.

Sumário

Introdução	11
1. (Re)pensar o pensamento: a desconstrução da metafísica como uma experiência do im-possível	19
1.1. A experiência desconstrutiva	19
1.2. A dimensão inventiva da desconstrução	29
1.3. Invenção da identidade	42
1.4. Explosão da linguagem: a escrita	52
1.5. O tempo fora dos eixos: anacronia desconstrutiva	70
2. (Re)pensar as artes: em torno das obras	79
2.1. A desconstrução em obra	79
2.2. A invisibilidade do traço	97
2.3. Os <i>debaixos</i> das artes	133
3. <i>Espectrografia</i> : arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema	139
4. <i>Adeus</i> : despedida e saudação	172
5. Referências bibliográficas	177
6. Anexos	187

“Tudo quanto faço, sobretudo quando escrevo, parece-se com um jogo de cabra-cega: aquele que escreve, sempre à mão, mesmo quando se serve de máquinas, estende a mão como um cego para lograr tocar aquele ou aquela a quem poderia agradecer pelo dom de uma língua, pelas próprias palavras nas quais se diz pronto a dar graças, a pedir graça também”.

Jacques Derrida

“Escrevo sem ver. Vim. Queria beijar-vos a mão (...) Eis a primeira vez que escrevo nas trevas (...) sem saber se formo caracteres. Por todo lado em que não houver nada, lede que vos amo”.

Denis Diderot

“É preciso falar do fantasma, até mesmo ao fantasma e com ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido”.

Jacques Derrida

Introdução

Esta tese inicia-se por instalar uma dúvida, uma suspeita, no seu próprio valor de tese. A expressão que a intitula – *pensar ver* – concede uma dupla leitura: por um lado, ela pode dar a entender – fazendo soar a falta de uma articulação entre os dois verbos – que o trabalho desenvolvido aqui é aquele de “pensar o ver”, de um *pensamento do visível*. Essa primeira leitura, talvez, mais adequada à proposição de uma tese, pode nos fazer acreditar que o nosso objetivo é estabelecer ou aprofundar uma relação de saber, de conhecimento, entre o pensar e o ver. No entanto, deslocando essa leitura, o foco da nossa atenção direciona-se à dimensão mais corriqueira desta expressão da língua portuguesa que, extraordinariamente, suspende a certeza do olhar e faz aparecer no verbo *pensar* o seu efeito de crença: quem *pensa ver*, *acredita* que vê, *acha* que vê, vacila na *indecidibilidade*, entre o visível e o invisível. E é nesta suspensão da certeza, nesta dúvida e nesta instabilidade do pensar, tanto quanto do ver, que pretendemos nos arriscar, tateantes, não numa tese mas numa *hipótese*, na hipótese do *pensar ver*.

Tradução proposta por Fernanda Bernardo para o título de um texto de Jacques Derrida – *Penser à ne pas voir*¹ –, acreditamos, junto com ela, que esta expressão da língua portuguesa, apesar de corresponder menos literalmente ao título original do texto em francês, dá conta do que se quer seguir aqui como uma desconstrução do *modelo ótico* no pensamento do filósofo franco-argelino. Essa expressão, abandonada na aparente desarticulação entre as ações dos seus dois verbos postos lado a lado, articula uma outra relação do pensamento com a visão. Uma relação que Derrida gosta de chamar de *relação sem relação*, tecida num *nada a ver* entre um e outro e que, de forma surpreendente, põe para trabalhar um movimento tipicamente desconstrutivo de deslocamento da ordem do sentido metafísico. É como se esses dois verbos, uma vez articulados entre si, nos pusessem a (re)pensar seus sentidos “originais”. É como se, depois do *pensar ver*,

¹Texto recentemente publicado na França no livro de mesmo título, que inclui uma série de textos em torno das artes do visível. DERRIDA, J. *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Paris: Éditions de la différence, 2013.

nem o *pensar* nem o *ver* pudessem deixar de ser questionados na sua pretensão de plenitude.

Deste modo, a expressão *pensar ver* já aponta para o que chamamos aqui de uma desconstrução do *modelo ótico*, consistindo na denúncia derridiana de um privilégio do visual ou de uma autoridade do olhar que, junto com uma imposição do *logos* e um valor de presença, para Derrida, dominam a história da filosofia, fundamentalmente, conferindo-lhe uma dogmaticidade e uma pretensão de hegemonia sobre outros discursos. Como Derrida confessa:

Aprendi com a filosofia que ela é um campo hegemônico, estruturalmente hegemônico, que considera todas as regiões discursivas como dependentes dela. E por meio de uma desconstrução desse gesto hegemônico podemos começar a ver, em cada campo (...) a possibilidade de emancipação da hegemonia e da autoridade do discurso filosófico.²

Se a denúncia de um logocentrismo e de uma metafísica da presença na filosofia são temas recorrentes e dos quais não se pode escapar quando tratamos da desconstrução, contudo, a abordagem dessa autoridade do olhar só aparece tematizada de forma explícita na obra de Derrida mais tardiamente e, na maior parte das vezes, naquelas obras que giram em torno das artes ditas “visuais”, como o desenho e o cinema. A partir da leitura dessas obras, em que Derrida trata de uma certa experiência da invisibilidade ou da cegueira, principalmente em *Mémoires d’aveugle*³ e em algumas entrevistas e palestras publicadas recentemente no livro *Pensar em não ver*⁴, acreditamos ser possível associar o seu interesse pelo abalo de uma autoridade do visual às suas problematizações mais antigas em relação ao que é estrutural na filosofia e a partir das quais o pensamento de Derrida ficou conhecido como o pensamento da desconstrução. Derrida assume:

² DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida.” In: *Pensar em não ver. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012. p. 20.

³ Id., *Mémoires d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris: 1990.

⁴ Id., *Pensar em não ver. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

É em meio a essa situação que eu me debatia no momento em que acreditei (...) que o que dominava o *logos* ocidental, a filosofia, os discursos ocidentais, a cultura ocidental, especialmente sua forma filosófica, era precisamente a visão, a referência ao menos metafórica ao visual. (...) poderíamos dar mil exemplos: a filosofia é estruturada por uma metafórica sem metáfora da visão, em razão justamente desse valor de presença. O *eidos*, a determinação do ser, em Platão, como *eidos*, os senhores sabem disso, quer dizer precisamente o contorno de uma forma visível. Não é da visibilidade sensível que se trata, mas de uma (...) visibilidade inteligível. (...). O que chamamos de intuição, *intueri*, significa ver, o intuicionismo é uma teoria do ver imediato. O valor de *fenômeno* (*phainesthai*) é o que brilha, o que se vê, trata-se ainda de um privilégio do visível. O valor de evidência, o valor de clareza, até mesmo o valor de verdade, a *aletheia* ou o desvelamento é a não dissimulação, o que se mostra e que estava escondido, é o desocultado, o desmascarado. (...) E mesmo a palavra “teoria”, *theorein*, é “olhar”. A teoria da contemplação, o privilégio do teórico é um privilégio da visão; portanto esse privilégio da ótica foi dominante, (...) acredito que ele dominou de fato toda a história da metafísica⁵.

Portanto, o *modelo ótico* do qual pretendemos percorrer aqui a desconstrução, refere-se a uma associação imediata, na ocidentalidade filosófica, entre ver e saber, garantindo à filosofia a autoridade do seu discurso, já que ela fia-se na plenitude da visibilidade como certeza e testemunha do acesso à verdade do que quer que seja.

Quanto à abordagem filosófica das artes, por exemplo, esta autoridade manifesta-se na crença na possibilidade de acesso pleno – pela visão, no caso das artes ditas “visuais” – à obra. Acreditando poder desvelar sua verdade teorizando *sobre* ela, a filosofia faz falar aquilo que a obra não diz, porque não é pretensão da arte dizer ou fazer sentido. É desse modo que a filosofia pretende conferir voz ao mutismo da obra, conferir *logos* ao que não pertence à ordem do discurso.

Tratando do tema que nos importa aqui, isto é, do *modelo ótico*, podemos pensar que, para Derrida, a filosofia teria a pretensão de se opor à arte na medida em que enxerga na sua própria origem uma visão plena, de pura inteligibilidade, de presença do sentido, enquanto, por outro lado, reconhece na origem da arte um desvio, um afastamento da verdade, como uma invisibilidade. Assim, para a tradição filosófica, toda arte partiria de uma cegueira, de um desconhecimento ou um afastamento do sentido, enquanto, ao contrário, a filosofia partiria da luz, da pura visibilidade, da certeza. Percebemos, então, de que modo haveria uma oposição sustentada pela metafísica entre uma visibilidade inteligível, como coisa do pensamento e, uma visibilidade sensível, como coisa das artes. Deste modo,

⁵ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 81 - 83.

chamar metafisicamente as artes, como o desenho, a pintura e o cinema, de artes “visuais”, seria afirmar uma oposição entre sensível e inteligível que sustenta também uma oposição entre arte e filosofia, já que a visibilidade em questão em qualquer arte só poderia se tratar da queda da visibilidade inteligível. Se não houvesse essa oposição metafísica entre sensível e inteligível não poderia haver uma autoridade da filosofia sobre a arte. Como os editores do livro *Pensar em não ver* argumentam:

O visível é para Derrida o lugar da oposição fundamental entre o sensível e o inteligível, a noite e o dia, a luz e a sombra. Ele tem por base todos os valores do aparecer ontológico e fenomenológico – o fenômeno (*phainesthai*), a teoria (*theorein*), a evidência, a clareza ou a verdade, o “des-velamento” – que instituem uma forte hierarquia filosófica dos sentidos. Consequentemente, o visível será desde então denunciado por Derrida a cada vez que esse privilégio do óptico for posto como a questão que domina toda a história da metafísica ocidental.⁶

Denunciando, assim, a crença metafísica em uma visibilidade inteligível, como presença do sentido na origem do pensamento, opondo-se a uma visibilidade sensível, como queda e desvio da arte, Derrida desconstrói essa oposição hierárquica, admitindo, ao contrário, que é a experiência da arte, ou seja, a experiência de uma invisibilidade na origem, que nos contaria a (não) verdade do pensamento. Em outras palavras, a desconstrução assume-se como desconstrução da filosofia na medida em que admite no pensamento a mesma origem invisível comum à arte, abalando, desse modo, a oposição metafísica entre (visibilidade) sensível e (visibilidade) inteligível e, portanto, entre arte e pensamento.

Acreditamos que são as artes nomeadas pela metafísica de “visuais” que representam, para Derrida, uma maior resistência à crença da filosofia na plenitude da visão. Com efeito, se metafisicamente nos acostumamos a chamar as artes que trataremos aqui, como o desenho ou o cinema, de artes “visuais”, acreditamos que, para a desconstrução, poderíamos chamá-las, antes, de artes do in-visível, na medida em que o que elas nos mostram é uma invisibilidade como interdição a si, como impossibilidade de sua apropriação ou de sua doação ao conhecimento ou à teorização. E, portanto, o que elas nos proporcionam é uma experiência da in-visibilidade. Por isso, se no título da tese chamamos essas artes

⁶ MICHAUD, G.; MASÓ, J; BASSAS, J. *Pensar em não ver*. p. 9.

como sendo “do visível” é para podermos, ao mesmo tempo, nos remeter ao termo metafísico “visual” a que estamos acostumados – crentes na plenitude da visão –, mas também, desconstruir esta ilusão de pura visibilidade, conjugando este termo com o valor da invisibilidade, dando-lhe, assim, o caráter aporético desconstrutivo do in-visível. Pois, como entenderemos, a invisibilidade de que Derrida fala não é simplesmente oposta à visibilidade, mas sua condição de im-possibilidade, que não acaba com a experiência do visível, mas a contamina por uma certa cegueira. Portanto, esperamos que sempre que falarmos em artes “do visível”, nos lembremos do invisível na sua origem sem origem, remetendo à sua impossibilidade de redução à verdade.

Muitas vezes, Derrida escapa desta nomeação metafísica de referência ao visual chamando-as, a estas artes, de “espaciais”, já que este termo também lhe é estratégico uma vez que o movimento desconstrutivo que o filósofo faz com o seu texto pode ser chamado de espaçamento. Nas palavras de Derrida:

Se de fato eu digo “espacial” mais facilmente do que “visual”, eu daria a seguinte razão: é porque não estou certo de que o espaço seja essencialmente entregue ao olhar. Obviamente quando digo “artes espaciais”, isso me permite, de um modo econômico e estratégico, ligar essas artes a um conjunto geral de ideias sobre o espaçamento, na pintura, na fala, e assim por diante; e também porque o espaço não é necessariamente aquilo que é visto (...). Assim, as artes visuais são também artes de cego.⁷

Acreditamos que é esta experiência de invisibilidade proporcionada pelas artes que Derrida sublinha como o espaçamento do pensamento em seus textos, fazendo resistência ao logocentrismo filosófico e problematizando a fronteira entre arte e pensamento. Como ele assume: “a ideia é indicar de uma maneira polêmica que o pensamento está ocorrendo na experiência da obra, ou seja, que o pensamento está incorporado nela – há uma provocação para pensar da parte da obra, e essa provocação para pensar é irreduzível”⁸.

Assim, entendemos que, para a desconstrução, o pensamento “não se reduz nem ao saber, nem ao conhecimento, nem à consciência, nem à razão”⁹, mas ele é concebido como o que, do invisível, chama o pensar. Esta dimensão do

⁷ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida.” In: *Pensar em não ver*. p. 46.

⁸ Ibid., p. 47.

⁹ Id., “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 74.

pensar está nos rastros do que Heidegger propôs em *Was heißt Denken?*, traduzido em francês como *Qu'appelle-t-on penser?* Segundo Derrida, Heidegger inflexiona a sintaxe desta pergunta de seu título, fazendo-a dizer

‘O que o pensamento chama?’ (...) ‘O que o pensamento convida?’. Trata-se portanto de convidar, de prometer. O pensamento é também pensável em um movimento pelo qual ele chama a vir, ele chama, ele nos chama, mesmo que não saibamos de onde vem o chamado, o que significa o chamado; ele chama (...) Questão de hospitalidade: o pensamento chama, ele é hospitaleiro em relação a quem vem, justamente.¹⁰

É entendendo tanto as obras do pensamento como as obras de arte como resposta a esse chamado desconhecido que pretendemos apresentar uma relação sem hierarquia entre o pensamento desconstrutivo e as obras de arte, deslocando, assim, o logocentrismo que comanda as estéticas tradicionais, pois estas não assumem que possa haver um pensamento (não logocêntrico) da obra. Como Derrida explica:

É na medida em que o pensamento excede a filosofia que ele me interessa. Disso se presume que haja artes práticas do espaço que excedem a filosofia, que resistem ao logocentrismo filosófico (...). Neste ponto é necessário dizer que há pensamento, alguma coisa que produz sentido, sem pertencer à ordem do sentido, que excede o discurso filosófico e questiona a filosofia, que potencialmente contém um questionamento da filosofia, que vai além da filosofia¹¹.

Assim, se a desconstrução ousa falar da obra de arte, não o faz, contudo, na pretensão de teorizá-la, mas antes deixando-se contaminar pelo não verbal:

Sendo bastante categórico, eu diria que a ideia de que a desconstrução deveria se confinar à análise do texto discursivo – sei que essa ideia é bastante difundida – é, na verdade, ou bem um grande equívoco ou uma estratégia política desenhada para limitar a desconstrução a assuntos de linguagem. A desconstrução começa com a desconstrução do logocentrismo, e assim, querer confiná-la ao fenômeno linguístico é a mais suspeita das operações.¹²

¹⁰ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 75.

¹¹ Id., “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida.” In: *Pensar em não ver*. p. 46 e 47.

¹² Ibid., p. 30.

Se apostando neste alerta derridiano nos concentramos, no primeiro capítulo desta tese, em torno da desconstrução da linguagem foi sempre tendo em vista a abertura que esta operação promove para um outro pensamento do estético e de tantos outros temas que a filosofia sempre subordinou à autoridade do *logos*. Portanto, decidimos passar pelo movimento de perturbação que a desconstrução promove no pensamento metafísico, pois acreditamos que é esta perturbação de temas caros à filosofia que nos permitirá, nos capítulos seguintes, desdobrar a desconstrução mais explicitamente como abalo de um privilégio do visual e, portanto, de um modelo ótico enquanto dogmaticidade do discurso filosófico.

Assim, o primeiro capítulo concentra-se na experiência desconstrutiva de (re)pensar o pensamento, focando-se no deslocamento de temas caros à tradição filosófica e que, ao mesmo tempo, nos ajudarão a pensar a posição derridiana diante da obra de arte. Dividimos este capítulo em cinco seções, num primeiro momento, tentamos introduzir de forma mais geral a posição desconstrutiva diante do pensamento filosófico ressaltando sua dimensão im-possível. A seguir, desdobramos o caráter im-possível da desconstrução na sua dimensão inventiva como forma de responder à alteridade vinda de uma origem in-visível, inspiradora tanto das artes como da filosofia. Num terceiro momento, estendendo ainda o tema da invenção, percorremos a desconstrução do conceito tradicional de identidade que nos permitirá discutir a impossibilidade de apropriação da obra de arte assumida por Derrida. Num quarto momento, acompanhamos a liberação da escrita de sua redução fonética, promovida pela tradição do pensamento metafísico, liberando uma noção de escrita alargada que nos permitirá pensar as obras de arte a partir de uma ideia de *rastro* e de *différance*. A partir desta ideia de escrita, as obras liberam-se da crença metafísica na presença de um sentido em sua origem que amarra o pensamento estético tradicional a uma clausura logocêntrica. E, finalmente, num quinto e último momento, pensamos uma anacronia desconstrutiva como a temporalidade do *rastro* que desconstrói a ideia de presença e de presente e, conseqüentemente, de qualquer pretensão metafísica de estabilidade.

No segundo capítulo, concentramo-nos na experiência desconstrutiva de (re)pensar as artes. Este capítulo funciona como uma espécie de espelho do primeiro, na medida em que desdobra o pensamento desconstrutivo sob um outro ponto de vista, um ponto de vista diante da obra de arte, assumindo ainda mais

uma experiência de in-visibilidade. Dividimos este capítulo em três seções. Num primeiro momento, pretendemos mostrar como, pensando diante das obras, a desconstrução põe-se em obra, expondo-se a si mesma como pensamento. Essa exposição de si como desconstrução, lega-nos um pensamento das artes que não pode mais ser chamado de estético porque desconstrói, denuncia o sentido metafísico das estéticas tradicionais e, deste modo, desloca o pensamento das artes de uma pretensão restitutiva. Num segundo momento, nos dedicamos à experiência do desenho como Derrida nos dá-la a pensar, expondo a in-visibilidade do traço tanto do desenho quanto da escrita e deslocando a propriedade do olho da visão para o choro. Num terceiro momento, dedicamo-nos ao que, encontrando-se “debaixo” das artes, as estéticas tradicionais costumam ignorar. Para a desconstrução, ao contrário, este “debaixo”, como suporte ou *subjétil* das obras, é inseparável de sua superfície e é o que lhe confere o “valor” de obra de arte.

No terceiro e último capítulo, arriscamos um pensamento desconstrutivo do cinema como *a arte de fazer os fantasmas retornarem*. A experiência da in-visibilidade do traço desenvolvida no capítulo anterior é retomada aqui, pelo *ponto de vista* cinematográfico, como uma *espectrografia* ou uma escrita dos espectros, fazendo do assistir um filme uma experiência de *ser observado* pelo cinema e seus fantasmas.

(Re)pensar o pensamento: a desconstrução da metafísica como uma experiência do im-possível

1.1.

A experiência desconstrutiva

Trata-se, portanto, de introduzir o pensamento da desconstrução. De tentar mostrar de que forma ele se relaciona com a tradição filosófica, marcando-se, por um lado, como pensamento filosófico, ao mesmo tempo em que abala a própria noção de filosofia. Trata-se, portanto, neste primeiro capítulo, de sublinhar os traços da desconstrução, a fim de rastrear neles uma outra experiência do pensamento aberta por Jacques Derrida. Um pensamento que incumbe-se de (re)pensar o pensamento, isto é, de (re)ler os textos da tradição, novamente, insistentemente, sempre de uma outra maneira. Não por acreditá-los fracos na intenção de superá-los, mas, ao contrário, por entendê-los outros a cada leitura, inesgotáveis e, de certa forma, impossíveis.

Impossíveis no mesmo sentido em que seria impossível dizer o que é a desconstrução. Uma impossibilidade que a própria desconstrução reconhece no pensamento e toma para si como motor do seu pensar. Uma impossibilidade que, veremos, faz tremer temas caros à filosofia – como a ideia de próprio e propriedade, de identidade, de unidade, de totalidade, de origem, de presença, de essência e etc. Temas que, abalados pela desconstrução, abalam também e num mesmo sentido, a possibilidade de dizer diretamente, objetivamente, o que a desconstrução é, uma vez que é o registro ontológico que está em questão. Como Derrida explica:

Para ser bem esquemático, eu diria que a dificuldade de *definir* e portanto também de *traduzir* a palavra ‘desconstrução’ se prende ao fato de que todos os predicados, todos os conceitos definidores, todas as significações lexicais e mesmo as articulações sintáticas que parecem em um momento se prestar a essa definição e a essa tradução são também desconstruídas ou desconstrutíveis, diretamente ou não, etc. E isso vale para a *palavra*, a própria unidade da *palavra*

desconstrução, como de toda *palavra*. *Gramatologia* coloca em questão a unidade “palavra” e todos os privilégios que lhe são, em geral, reconhecidos, sobretudo sob sua forma *nominal*. É, portanto, apenas um discurso, ou antes uma escrita que pode suplementar esta incapacidade da palavra ser suficiente a um “pensamento”. Toda frase do tipo “a desconstrução é X” ou “a desconstrução não é X” falta *a priori* pertinência, digamos que ela é, ao menos, falsa. Sabes que um dos problemas principais daquilo que se chama nos textos “desconstrução”, é precisamente a delimitação onto-lógica e antes de tudo esse indicativo presente da terceira pessoa: S é P.¹³

A insuficiência de que fala Derrida sobre a unidade da palavra dar conta de uma ideia, diz respeito justamente a tal impossibilidade que o filósofo, como dizíamos acima, reconhece ao pensamento. Para Derrida, nenhum conceito, nenhuma palavra, podem se fechar sobre si mesmos totalizando e unificando um pensamento, por isso a desconstrução não trabalha com conceitos e, sim, com o que ele chama de *quase-conceitos* ou *indecidíveis*¹⁴. Este “quase” que antecede o conceito, assume, entre outras coisas, a insuficiência de uma palavra dar conta de uma ideia, mostrando sua dependência de uma rede de significações, sua necessidade de ser suplementada por todo um discurso, ou, para usarmos termos derridianos, por toda uma escrita, para produzir efeitos.

Contudo, esta impossibilidade que não nos permite dizer diretamente o que a desconstrução é, não deve ser entendida como uma intimidação ao pensar, ao contrário, ela aponta para uma exigência radical, mais do que isso, uma exigência hiperbólica¹⁵ que Derrida traz para o cerne do pensamento. Esta exigência hiper-radical diz respeito ao reconhecimento da necessidade de se pensar para além da clausura do sentido. Isto é, ela aponta para a impossibilidade de fechamento do pensamento em supostas conclusões, em sentidos que se querem totalitários, únicos, soberanos, que possam dar conta de algum discurso, de algum tema, de uma vez por todas. Por isso, a desconstrução inscreve-se como pensamento,

¹³ DERRIDA, J. "Lettre à un ami japonais" In: *Psyché: inventions de l'autre*. II. Paris: Galilée, 1987-2003. p.13.

¹⁴ Sobre os *indecidíveis* citamos Derrida em *Posições*: “unidades de simulacro, “falsas” propriedade verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na mas sem nunca constituírem um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa...”. In: DERRIDA, J. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 49.

¹⁵ Em *O monolinguismo do Outro*, Derrida confessa o gosto pelo que ele chama de uma espécie de *hiperbolite* generalizada que ele diagnostica como uma doença contraída na escola na Argélia francesa. Cf. DERRIDA, J. *O monolinguismo do Outro* ou a prótese de origem. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das letras, 2001. p. 66.

apresentando uma outra relação com o sentido, onde este não é nem a sua origem nem o seu fim.

Isto não quer dizer, de maneira nenhuma que, ao pensar, Derrida não se interesse pelo sentido ou pretenda abrir mão dele, mas, muito pelo contrário, ele exige-se pensá-lo de maneira ainda mais radical e esta hiper-radicalidade é uma marca da desconstrução, pois Derrida vai mostrar a necessidade de se pensar “para-além” do sentido, algo assim como o sentido do sentido, ou a condição de im-possibilidade do sentido. E eis aí o caminho sem caminho da desconstrução, sua aporia, já que exigindo-se buscar uma espécie de “fundamento” do sentido, Derrida reconhece também e, paradoxalmente, que este “fundamento” permanece um segredo, que ao mesmo tempo em que sustenta, abala tudo o que se ergue a partir dele. Dessa forma, o “fundamento” do sentido, seria, ao mesmo tempo, o que resiste ao sentido, possibilitando-o apenas na condição de sua impossibilidade, já que o possível só se estabelece em função de um impossível, do qual ele deriva e passa a existir, mas apenas como memória desse impossível. Pois, para a desconstrução,

Um *possível* que fosse apenas *possível* (*não impossível*), um possível segura e certamente *possível*, acessível de antemão, seria um mau *possível*, um *possível* sem porvir, um *possível* já posto de lado, se se pode dizê-lo, confiante da vida. Isso seria um programa ou uma causalidade, um desenvolvimento, um desdobramento sem acontecimento. A *possibilitação desse possível impossível* deve continuar sendo, de uma só vez, tão indecível e, portanto, tão decisiva quanto o porvir mesmo.¹⁶

A ligação inextrincável ou indecível entre possível e impossível lembra ao possível a sua origem desviada, interrompida, ferida da presença de um sentido como seu fundamento dogmático. Isto é, lembra a ausência de um fundamento que possa justificar um possível sem impossível. Este duplo eixo im-possível da desconstrução marca o seu caráter aporético ou quase-transcendental, na medida em que não nos permite pensar um possível que já não seja contaminado por um impossível, ou melhor, na medida em que não nos permite pensar um possível que não tenha origem num impossível.

¹⁶ DERRIDA, J. *Papel máquina*. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2004. p. 258 - 259.

E é porque a desconstrução é um pensamento do im-possível, que ela pode ser chamada também de um pensamento do acontecimento, já que, para Derrida, só o impossível acontece. Isto é, um acontecimento digno do nome, tem que interromper a ordem do possível abrindo a chance do porvir e do acolhimento do outro. A ligação do impossível com o acontecimento é, como veremos ainda neste capítulo, justamente, a irrupção do que chega sem pre-visão, isto é, que parte de uma experiência de invisibilidade, de cegueira e desajusta todo presente. Por isso, a desconstrução não se satisfaz com a ideia da presença de um sentido como sua origem ou como seu fim, isto é, como a possibilidade de uma “última palavra”. Pois o que a desconstrução denuncia é que o sentido, assim pensado, estabelece-se como o fim do pensamento, como o fechamento do seu porvir e, por isso, como sua clausura. Portanto, reconhecer a condição de im-possibilidade do que quer que seja, ao invés de impedir o pensamento, é aquilo que abre sua chance.

O segredo sem segredo – sem segredo porque sem essência, sem nada pra ser desvelado – que seria, portanto, a origem do sentido para a desconstrução, está relacionado com o fato de Derrida enxergar na origem de tudo, sempre uma relação de alteridade absoluta¹⁷, isto é, uma relação com o outro como outro, na sua separação, na sua distância, na sua interrupção, no seu segredo, na sua invisibilidade. E se o sentido do sentido diz desta ruptura, desta diferença na sua origem, percebemos porque Derrida afirma que ele não pode ser uno, homogêneo, idêntico, coincidir consigo mesmo, mas apenas apontar infinitamente para um outro.

Desconstruindo, assim, o paradigma do sentido como o lugar próprio do pensamento ou do pensamento como o lugar da propriedade, Derrida desloca o terreno do pensar para um lugar diferente, ou melhor, para um não-lugar do pensamento. Como Fernanda Bernardo nos explica, se a fenomenologia de Husserl, e se as correntes filosóficas que variam dela - como a ontologia heideggeriana e a hermenêutica - são filosofias que pretendem ser radicas, isto é,

¹⁷ Como nota a professora Fernanda Bernardo em seminário da Universidade de Coimbra, a palavra “absoluto”, na língua portuguesa, carrega em si mesma dois sentidos diferentes, o sentido que vem da sua genealogia latina *ab-solus*, apenas com um “l”, que quer dizer separado; e o sentido que, pela mesma genealogia, vem de *ab-sollus*, com dois “l’s”, que quer dizer plenitude, completude, totalidade. No caso da alteridade como abordada pela desconstrução, quer-se, sempre, salientar o valor de distância, de separação, de segredo. De qualquer forma, este sentido já desconstruiria qualquer valor de totalidade ou plenitude da palavra. O jogo aporético na mesma palavra pode ficar mais claro a partir do entendimento da desconstrução como um pensamento “quase-transcendental”.

que pretendem ir até a raiz do pensamento, até o limite do pensar, até a sua condição de possibilidade, segundo Bernardo, Derrida mostrará a necessidade de se pensar “para-além” deste limite do filosófico. Seguindo a explicação de Bernardo, para Derrida, estas correntes filosóficas ainda pensariam dentro de um horizonte mundano, ainda delimitariam um lugar próprio para o pensamento, ainda estariam presas a um horizonte do possível, a um limite do teorizável. A desconstrução – também uma certa interpretação da fenomenologia de Husserl – apresentar-se-ia como um pensamento hiper-radical, já que pretende ir “para-além” do limite do filosófico, “para-além” da sua condição de possibilidade, “para-além” do horizonte do mundo, para um não-lugar do pensamento, “antes” da raiz, “antes” do fundamento e que, mais uma vez, diria respeito à sua condição de im-possibilidade.¹⁸

Ao propor pensar pensando o limite do filosófico, isto é, problematizando os lugares e os limites do pensamento, Derrida marca (aquilo que Rodolphe Gasché nomeou) a singularidade *quase-transcendental*¹⁹ da desconstrução, problematizando também o pertencimento deste pensamento estritamente à filosofia. Muitas vezes, Derrida assume-se como um pensador mais do que como um filósofo especificamente. Entretanto, não se pode entender com isso, simplesmente, que a desconstrução não seja um pensamento filosófico. O importante é perceber como ela relaciona-se com a tradição da filosofia, abalando suas delimitações, seus pertencimentos. Ao apontar “para-além” do limite ontológico, a desconstrução posiciona-se, também, como a desconstrução de uma lógica dualista hierarquizante pela qual o pensamento da metafísica da presença opera. A crença na presença de um sentido originário que guiaria o pensamento em termos de certeza e de poder seria, para Derrida, uma ilusão metafísica para a qual seria preciso atentar em nome de um respeito à alteridade. Contudo, ao perceber a necessidade de ir “para-além” do horizonte do possível, Derrida não sugere uma saída da metafísica ou seu ultrapassamento. Este gesto seria esperado justamente pela crença em um outro lugar próprio para o pensar que seria então,

¹⁸ Seminário de Fernanda Bernardo sobre *Memórias de cego* de Jacques Derrida, na Universidade de Coimbra no 2o semestre de 2012.

¹⁹ Como nos indica Geoffrey Bennington em *Jacques Derrida*, o termo *quase-transcendental*, cunhado por Rodolphe Gasché referindo-se ao pensamento da desconstrução, passa a ser regularmente utilizado por Derrida a partir de *Glas*. BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*, p.186. Cf. GASCHÉ, Rodolphe. *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1986.

desta vez, puro e pleno. Mas esse gesto está muito longe do gesto derridiano, pois, ao invés de abalar, ele reproduziria a própria lógica metafísica, na tentativa de estabelecer um outro lugar de propriedade para o pensamento. A primazia que a desconstrução reconhece à alteridade, como seu gesto ético, diz que se o outro está na origem, não pode haver pureza ou propriedade. Portanto, o intuito de Derrida não é sair da metafísica em direção a um lugar mais propício ao pensamento, mas de dentro da metafísica, poder marcar e denunciar suas clausuras a fim de liberar o pensamento de um ideal logocêntrico. Como Derrida explica:

Tento me manter no limite do discurso filosófico. Digo ‘limite’ e não ‘morte’, porque não creio, de forma alguma, naquilo que se chama, hoje, facilmente, de ‘morte da filosofia’ (...) Limite, pois, a partir do qual a filosofia se tornou possível, se definiu como *episteme*, funcionando no interior de um sistema de constrictões fundamentais, de oposições conceituais fora das quais ela se torna impraticável. Em minhas leituras, tento, pois, por meio de um gesto necessariamente duplo (...) marcado em certos lugares decisivos, por uma rasura que permite ler aquilo que ela oblitera, inscrevendo violentamente no texto aquilo que buscava comandá-lo de fora, eu tento, pois, respeitar o mais rigorosamente possível o jogo interior e regrado desses filosofemas ou epistememas, ao fazê-los deslizar, sem os maltratar, até o ponto de sua não-pertinência, de seu esgotamento, de sua clausura.²⁰

Por isso, o “para-além” derridiano não pode ser visto como um “para-além” transcendental, que se pretenda plenamente separado de uma imanência, mas apenas como um “para-além” *quase-transcendental*, isto é, um “para-além”, que de dentro da metafísica, aponta para o seu fora, mas um fora que está encetado em seu dentro e que, ao mesmo tempo, sustenta e faz tremer suas estruturas. Assim, este “para-além” quase-transcendental – que em francês se insinua na expressão *pas au-delà*²¹ e, por isso, dá-se a ler de forma ainda mais aporética como, ao mesmo tempo, um passo além e um não há além –, não funciona na lógica de um *ou* dentro *ou* fora, mas na “lógica” aporética, de contaminação de um conceito pelo seu oposto, que inscrever-se-ia num *e* dentro *e*

²⁰ DERRIDA, J. *Posições*. p. 12 e 13.

²¹ Sobre a indecibilidade do termo “pas” em Derrida citamos Charles Ramond: “termo indecível, fonte por consequência de enunciados eles mesmos indecíveis (...). ‘Trata-se de um certo termo ‘pas’, que significa tanto o movimento do andar, quanto um advérbio de negação’” In: RAMOND, C. *Le vocabulaire de Derrida*. p. 53. Citamos ainda John Caputo em *Às margens: a propósito de Derrida*: “...le pas au-delà, o passo que estamos sempre dando, mas nunca realizando.” p. 35.

fora da filosofia. Um pensamento do *entre*²², porque no limite da filosofia, *indecidível* entre o seu dentro e o seu fora. À medida em que Derrida não vê uma separação absoluta entre um termo e seu oposto, à medida em que ele mostra ser impossível a pureza de um conceito, já que toda transcendência precisa de uma imanência, começa-se a questionar a pretensão fenomenológica de trazer as coisas à luz, de voltar às coisas mesmas e de pensá-las “enquanto tais”.

Portanto, percebemos que a desconstrução não se posiciona contra o pensamento metafísico como se ele devesse ter se desenvolvido de outra forma, mas coloca-se como o abalo da base de suas estruturas autocêntricas que refletem a crença na possibilidade de um conceito próprio, homogêneo, auto-idêntico, que exista independente de uma relação de alteridade. Em outras palavras, a desconstrução problematiza a possibilidade da relação a si²³, da propriedade de todo conceito. A estrutura autocêntrica da metafísica não reconhece a alteridade pressuposta em toda relação e segue tentando abafar esta alteridade, esta diferença ou, aquilo que Rafael Haddock-Lobo chama, a partir de Francis Bacon, da umidade²⁴ inerente a todo conceito. Como nos explica Arthur Bradley:

Para Derrida, então, o processo de leitura não é uma questão de ativamente desconstruir o logocentrismo tanto quanto o de mostrar que a metafísica da presença está já em processo do que poderíamos chamar de auto-desconstrução desde quando ela possui um 'auto'. (...) o que chamamos desconstrução é o nome para uma instabilidade estrutural ou de fundamento, na qual, apesar de parecer o oposto, toda metafísica se ergue.²⁵

²² Citamos Mónica Cragnolini sobre o pensamento de Derrida como um pensamento do *entre*, um pensamento “que nos coloca nesse lugar (não-lugar) indiscernível, inidentificável do ‘entre’”. Diante da metafísica opositiva, caracterizada pelo binarismo, o pensamento da desconstrução se colocou no ‘entre’ das oposições: nem verdade nem falsidade, nem presença nem ausência, se não ‘entre’. O ‘entre’ está apontando para um âmbito de oscilação do pensamento, e Derrida previne para a comodidade metodológica de convertê-lo num novo lugar do pensamento ou num recurso que assente bases para o pensamento.” CRAGNOLINI, Mónica B. *Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida. Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n.12, p.11-19, 2003. Disponível em: <http://www.jaquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.htm> última consulta em 12 de janeiro de 2014. Tradução minha.

²³ Veremos esta problematização da relação a si desdobrar-se sob o ponto de vista das artes, no tópico 2.2 desta tese, no tema do autorretrato impossível que Derrida desenvolve a partir do desenho em *Mémoires d'aveugle*.

²⁴ Cf. HADDOCK-LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido*. Editora PUC-Rio e NAU Editora, Rio de Janeiro, 2011.

²⁵ BRADLEY, A. *Derrida's of grammatology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. p. 43. Tradução minha.

Em outras palavras, a postura da desconstrução em relação à metafísica não é de enxergar nela um erro que devesse ser reparado, como se pudéssemos deixar sua história para trás e inaugurar uma nova época em que, a partir de então, pudéssemos pensar autenticamente. Mas diferentemente, a desconstrução pretende mostrar como ela já está em processo nas estruturas metafísicas como uma auto-desconstrução, ou melhor, como uma desconstrução do “auto”. Pois, segundo Derrida, essa estrutura do auto e do próprio, aponta sempre para uma alteridade, para a impossibilidade de uma identidade pura, colocando-se, ela mesma, em xeque. Assim como o possível está condicionado ao impossível, entenderemos também que o visível está condicionado ao invisível, pois toda construção só se ergue porque parte de um tremor, de uma perturbação, de um desvio originário que é, ao mesmo tempo, sua desconstrução e sua condição de possibilidade. Nesse sentido, a desconstrução é uma espécie de reconhecimento de um abalo em toda presunção autonômica. Reconhecer este tremor seria admitir que tudo o que se ergue, ergue-se sempre a partir de sua própria ruína, e que toda suposta autonomia é sempre uma heteronomia²⁶, já que nada se constitui a partir de si mesmo e que tudo tem origem sempre numa alteridade.

A hiper-radicalidade da desconstrução, diz, mais uma vez, da impossibilidade de tratar o que quer que seja “enquanto tal”. E é justamente como contraponto a uma certeza metafísica, bem como à sua pretensão de lidar com o “enquanto tal” ou o “como tal” do que quer que seja que apresentamos um certo impoder ou uma certa *impossibilidade* que a desconstrução derridiana traz para o cerne do pensamento. Assim, a condição de im-possibilidade de qualquer conceito diz respeito a uma hiper-lucidez desconstrutiva que enxerga uma invisibilidade na origem de toda visibilidade, isto é, uma falta ou um excesso, talvez, uma abertura, que condena o pensamento a se construir sem orientação segura, tateante, aventureiro, correndo riscos e assumindo suas fragilidades. Reconhecer esta condição de todo pensamento nos faz entender em que sentido a leitura desconstrutiva não pode ser tomada como um método aplicado de fora no intuito

²⁶ Como veremos no trecho sobre a invenção da identidade, neste capítulo, estamos todos submetidos à *lei do outro*, isto é, à relação ao outro como uma lei. Sendo esta heteronomia o que constitui a ética desconstrutiva: “...o que chega ou que funda em mim, aquilo a que estou exposto, para além de qualquer controle. Heteronomia portanto, o outro é minha lei.” DERRIDA, J. ROUDINESCO, E. *De que amanhã... diálogo*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 69.

de destruir ou desmerecer os argumentos de qualquer texto. Nas palavras de Derrida:

A desconstrução não é nem mesmo um *ato* ou uma *operação*. Não apenas porque haveria nela alguma coisa de ‘passiva’ ou de ‘paciente’ (...). Não apenas porque ela não retorna a um *sujeito* (individual ou coletivo) que teria a iniciativa e a aplicaria a um objeto, um texto, um tema, etc. A desconstrução acontece. É um acontecimento que não espera deliberação, consciência ou organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. *Isso se desconstrói*. O *isso* não é aqui alguma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egológica. *Está em desconstrução* (o Littré dizia “se desconstruir... perder sua desconstrução”). E o “se” do “se desconstruir” que não é a reflexividade de um eu ou de uma consciência carrega todo o enigma.²⁷

Portanto, a desconstrução *acontece*. Como vimos, ela não depende da ação de um sujeito, bem ou mal intencionado, que a ponha em prática. O pensamento de Derrida pretende denunciar, assumir e sublinhar os efeitos da desconstrução que já estão em curso nos textos metafísicos, abrindo-os, assim, para outras leituras e para mais pensamentos. Nas palavras de Derrida:

Para mim, a desconstrução não se limita ao discurso sobre o tema da desconstrução; para mim, há desconstrução em operação [il y a de la déconstruction à l’oeuvre]. Ela está em operação em Platão, ela está em operação no estado maior americano e soviético, ela está em operação na crise econômica. Assim, a desconstrução não precisa da desconstrução, ela não precisa de uma teoria nem de uma palavra²⁸.

Entender a dimensão de acontecimento da desconstrução permite-nos pensar esta outra experiência do pensamento que, como dissemos no início desta seção, Derrida nos oferece. Esta outra experiência do pensamento desloca a experiência da sua concepção tradicional, sublinhando, ao contrário, o seu caráter passivo. Para Derrida, o pensamento é da ordem do *pathos*, da paixão, do que se *sofre* e se recebe de uma alteridade absoluta. Dessa forma, como já dissemos, para o filósofo franco-argelino, pensar é responder à injunção do que nos apela, do que nos toca, do que nos chega inesperadamente, sem que possamos ver e nos demanda uma resposta. Para Derrida, a ação do pensar é uma ação ferida de

²⁷ DERRIDA, J. "Lettre à un ami japonais". In : *Psyché: inventions de l'autre* II. p. 12 e 13. Tradução minha.

²⁸ Id., “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida.” In: *Pensar em não ver*. p. 60.

paixão, ou melhor, é uma ação que brota de uma passividade inexpugnável e que não pode ser esquecida na ideia de experiência, pois ela interrompe a própria experiência como pura vontade e ação de um sujeito soberano.

O chamado, o apelo, a injunção, do pensamento devem ser entendidos como acontecimento, ou seja, como aquilo que é da ordem do desconhecido, do inantecipável, do que vem sem que vejamos vir e nos convoca a responder. Pois, para ser acontecimento, é preciso que sua irrupção não seja pre-visível ou amortecida pelos olhos. Não se pode dizer o que é esse chamado e é por isso que o pensamento se faz necessário, pois é porque há desconhecimento que é preciso pensar: “o chamado é heterogêneo ao conhecimento. Para que esse chamado exista, a ordem do conhecimento precisa ser fendida. Se podemos identificar, objetificar, reconhecer o lugar, a partir desse momento não há chamado.”²⁹ É nesse sentido que propomos o tema de uma certa cegueira na obra de Derrida como aquilo que é da ordem do não conhecido, da não presença e chama, portanto, uma desconstrução do modelo ótico. Percebemos, assim que a experiência do pensamento desconstrutivo não é aquela que “nos relaciona com a apresentação do presente (...) totalmente dominada por uma metafísica do presente ou da presença”³⁰, mas

É justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer *experimental* rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem sem *design*, de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte. A experiência a meu ver seria exatamente isso. Se a experiência fosse apenas a relação com, ou o encontro do que é previsível e antecipável sobre o fundo de um horizonte presente, não haveria experiência nesse segundo sentido; haveria experiência no primeiro sentido, mas esta última não é uma experiência do acontecimento (...). A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde nos leva não é uma viagem, está previamente encerrada. Já chegamos e nada mais acontece. Não há experiência no sentido mais perigoso (...) do termo viagem. Uma viagem que não fosse ameaçadora, uma viagem que não fosse uma viagem em vista do impossível, em vista do que não está em vista, seria ainda uma viagem? Ou apenas turismo?³¹

²⁹ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida.” In: *Pensar em não ver*. p.52.

³⁰ Id., “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p.79.

³¹ Ibid., p.80.

A partir da ideia desta viagem sem designío, sem pre-visão, nos lançaremos, nas quatro seções seguintes deste capítulo, na leitura desconstrutiva de temas centrais da filosofia que acreditamos nos permitir discutir a postura derridiana diante das obras de arte.

1.2.

A dimensão inventiva da desconstrução

O pensamento da desconstrução pode ser ressaltado em diversos aspectos a partir do deslocamento que ele promove no pensamento metafísico. Conhecido também como um *pensamento do impossível*, um *pensamento da alteridade*, um *pensamento do indecível*, gostaríamos, nesse momento, de sublinhá-lo como um *pensamento da invenção*, porque acreditamos que o modo como Derrida repensa esta palavra, faz surgir, a partir dela, o tema da invisibilidade que esta tese pretende marcar no pensamento.

Defendemos que a invenção, tal como abordada por Derrida, nos permite aproximar a experiência do pensamento da experiência artística, uma vez que, para a desconstrução, a invenção funciona como o motor de ambas. Isto é, levando-se em conta a ideia desconstrutiva de invenção ou a própria desconstrução como invenção, podemos imaginar um fundo comum às duas experiências em suas relações com aquilo que as inspiram e as locomovem. Dizer que tanto a arte como o pensamento partem da invenção no sentido derridiano – isto é, uma invenção pensada na sua dimensão impossível – seria já desconstruir uma certa oposição entre ficcionalidade artística e verdade filosófica que caracteriza a relação entre discurso como *logos* e obra de arte na maioria das abordagens filosóficas tradicionais das artes. E, nesse sentido, a invenção seria a dimensão do pensar que assume uma invisibilidade na sua origem, afrouxando ou problematizando o elo entre pensamento e saber, típico do modelo ótico.

Quando falamos de uma ideia desconstrutiva de invenção, não queremos com isso fazer soar que a desconstrução oponha a um conceito tradicional de invenção, um outro conceito diferente, mas queremos ressaltar como a

desconstrução lembra ao próprio conceito de invenção sua dimensão de alteridade ou de impossibilidade. Isto é, como veremos, a desconstrução não pensa uma outra invenção, mas uma invenção do outro ou uma invenção do impossível. E, como tivemos a chance de ver rapidamente na primeira parte deste capítulo, sublinhar a alteridade ou a impossibilidade de qualquer experiência é deslocá-la da sua dimensão logocêntrica abrindo-a para novas leituras e relações. Assim, se um dos nossos objetivos nesta tese é pensar a relação entre arte e pensamento desconstrutivo e, como dissemos acima, se a invenção tal como pensada pela desconstrução nos permite aproximar essas duas experiências, é porque, lembrando sua dimensão impossível, a desconstrução nos permite enxergar uma mesma espécie de relação com o outro tanto na experiência do pensamento como na experiência artística. Uma relação na impossibilidade de apropriação da alteridade que faz com que tanto o trabalho do pensamento, como o da arte, produza como obra – e como Fernanda Bernardo salienta³² – apenas o resto, a memória, o luto, desta experiência impossível da relação com o que inspira.

Para Derrida, reinventar ou desconstruir a invenção seria não se contentar com a sua dimensão possível, pois, desse ponto de vista, ela resumir-se-ia à exposição de um programa, à ordenação de um conjunto de possibilidades já existentes, quando para ser, realmente, uma invenção, ela deveria justamente surpreender, romper com as regras, com o programado, com o esperado. Como Derrida assume: “Uma invenção pressupõe sempre alguma ilegalidade, a quebra de um contrato implícito, ela insere uma desordem na pacífica ordenância das coisas, ela perturba as propriedades, (...) ela frustra as expectativas.”³³

Associando essa dimensão de surpresa da invenção com o tema da nossa tese, isto é, com o *pensar ver* como desconstrução do modelo ótico, é importante notar que o que *vem* como outro na invenção é da ordem do que não se pode *ver vir*. Se para a vinda do outro não há horizonte de expectativa e, assim, não se pode enxergar a sua vinda, pre-vê-la, é porque ele não vem do horizonte, à nossa frente, na direção dos nossos olhos que poderiam amenizar a surpresa da sua chegada. O outro nos surpreende porque não o podemos ver vir, ele vem de onde os olhos não alcançam e não podem antecipar ou anular a surpresa. Sem que possamos vê-lo chegar, o outro, como que nos cai sobre a cabeça e, portanto, somos cegos para

³² Em seminário na Universidade de Coimbra no Segundo semestre de 2012.

³³ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché, inventions de l’autre*. I. p. 11. Tradução minha.

ele. E se nem sempre, totalmente cegos, se por acaso, o outro como outro aparece diante de nós, não sendo nem da ordem da presença nem da ausência, aparece apenas na indecidibilidade de um espectro³⁴ e, nessa condição, podemos apenas *pensar vê-lo*, aluciná-lo, mas nunca ter certeza da sua vinda.

Como trataremos mais adiante, apesar da impossibilidade de pre-ver a vinda do outro, Derrida fala de uma certa preparação para deixá-lo vir que é importante para entendermos o trabalho tanto do pensador quanto do artista na relação com o que os inspira na invenção de suas obras. Mas, de qualquer forma, apresentamos aqui a desconstrução como um pensamento da invenção como a única forma de se preparar para responder ao que *vem*, ao que acontece e apela a pensar ou a pôr em obra ali onde não se vê vir, onde se é tomado de surpresa pela vinda do outro que não se esperava, que visita sem ser convidado previamente.

Retornando à reinvenção da invenção, se ficássemos apenas com esse seu lado irruptivo seria difícil entender porque Derrida afirma que ela é sempre invenção do possível ou do mesmo. Pois, se por um lado, ela rompe com o instituído, trazendo o novo pela primeira vez, por outro lado, ela é aquilo que precisa do reconhecimento do outro para ser legitimada como invenção, por isso, paradoxalmente, a invenção é aquilo que rompe com o estabelecido, mas também, não só aquilo que institui, como o que inventa a instituição. Se ela rompe com as regras, ela é, por outro lado, a invenção das próprias regras e das próprias leis, a possibilidade de toda convenção. A seguir, Derrida fala a respeito de um discurso que pretenda ser inventivo:

...apresentando-se como uma invenção, o discurso de que estou falando terá que ter sua invenção avaliada, reconhecida e legitimada por outro, por um outro que não é alguém da família: o outro como membro de uma comunidade social e de uma instituição. Pois uma invenção não pode nunca ser *privada* uma vez que seu estatuto de invenção, digamos, sua patente ou seu *brevet*, sua identificação manifesta, aberta, pública, tem que ser significada e conferida. Traduzamos: falando de invenção, este velho assunto (...) que tratar-se-ia hoje de reinventar, ele mesmo deveria receber um *brevet* de invenção. Isso supõe contrato, promessa, compromisso, instituição, direito, legalidade, legitimação.³⁵

³⁴ Trataremos a dimensão espectral da alteridade sob o ponto de vista do cinema no terceiro capítulo desta tese.

³⁵ DERRIDA, J. "Invention de l'autre". In: *Psyché: inventions de l'autre*. I. p. 15. Tradução minha.

Portanto, segundo este paradoxo, se por um lado, uma invenção precisa inovar, romper com as regras, trazer algo novo pela primeira vez, por outro lado, contudo, para ser reconhecida como invenção, ela precisa da contra-assinatura de um público que lhe confira o seu estatuto de invenção. Sem esta instituição, sem o reconhecimento de um determinado grupo, a invenção não ganha o seu valor de invenção. Depois deste momento singular que foi sua primeira vez, seu acontecimento irruptivo, uma invenção deixa de ser inaugural e transforma-se no mesmo, torna-se, daí por diante, um mecanismo disponível para um público na possibilidade de sua repetição. Aporeticamente, ela associa-se a uma última vez, gerando assim a singularidade única do que é inventado:

...para que a invenção seja uma invenção, quer dizer, *única*, mesmo que essa unicidade deva dar lugar à repetição, é necessário que essa primeira vez seja também uma última vez, a arqueologia e a escatologia se acenam na ironia do instante *único*.³⁶

Portanto, a invenção marca, ao mesmo tempo, a novidade da primeira vez e a repetição da convenção. Não há invenção sem um evento inaugural e, contudo, este evento deve, então, ser reconhecido, instituído, convencionado para ser repetível e estar disponível a todos no futuro.

Querendo sublinhar esta aporia, para que não nos esqueçamos da indecidibilidade da invenção, Derrida afirma que haveria, atualmente, como que um desejo de reinventar a invenção, que poderia ser constatado numa “análise estatística da *doxa* ocidental”, no “vocabulário, título de livros, retórica da publicidade, crítica literária, oratória política e até mesmo em palavras de ordem da arte, da moral e da religião. (...) não tanto criar, imaginar, produzir, instituir, mas antes inventar”³⁷. Esse desejo de reinventar a invenção é constatado a partir do que se mostra como uma exaustão, um desgaste, um cansaço, do seu conceito clássico, já que este último como que apaga sua aporia no prevalecimento do seu valor de possibilidade. Estabelecendo-se como invenção do que é patenteável, isto é, do que, como possível, se inventa e recebe uma patente, a invenção é “submetida a poderosos movimentos de prescrição e antecipação autoritárias de

³⁶ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p.16. Tradução minha.

³⁷ Ibid., p. 34. Tradução minha.

tipos mais variados”³⁸, reduzindo sua força perturbadora e inantecipável, transformando-se, assim, numa programática da invenção. Este desejo de reinventar a invenção, decorrente, então, de uma espécie de tédio do mesmo, pode ser entendido como seu renascimento ou até como sua própria desconstrução. Já que a desconstrução, como o filósofo ressalta, não é o que ingenuamente muitas vezes se creditou a ela como um valor negativo ou destruidor mas, ao contrário, diz Derrida, a chance de uma reinvenção, de um arejamento e novo fôlego para o que quer que seja. Assim, a desconstrução aparece aqui como o próprio fôlego reinventivo da invenção no reconhecimento da necessidade de repensar ou reinventar este conceito para além da sua clausura conceitual do possível e do mesmo. Nas palavras de Derrida:

A desconstrução é inventiva ou não é nada. Ela não se contenta com procedimentos metódicos, ela abre uma passagem, ela marcha e marca; sua escrita não é apenas performativa, ela produz regras – outras convenções – para novas performatividades e nunca se instala na segurança teórica de uma oposição simples entre performativo e constativo³⁹. Sua marcha engaja uma afirmação, esta se liga ao vir do evento, do advento e da invenção. Mas ela só pode fazer isso desconstruindo uma estrutura conceitual e institucional da invenção que teria arrazado qualquer coisa da invenção, da força de invenção: como se fosse necessário para além de um certo estatuto tradicional da invenção reinventar o futuro.⁴⁰

Reinventar o futuro, assim como reinventar a invenção, seria reconhecer nele a diferença em relação ao que é programável ou calculável, isto é, repensá-lo como da ordem do porvir, daquilo que não se pode pre-ver ou antecipar. No documentário americano⁴¹ sobre Derrida, o filósofo traça uma diferença entre o futuro e o porvir baseando-se nestes valores de antecipação. Para Derrida, o porvir é da ordem do absolutamente outro, do que não se pode programar e, por isso, só nos chega como surpresa, desestabilizando a ordem e o esperado. Enquanto o futuro, ao contrário, é da ordem do que se pode programar e projetar, calcular e pre-ver. Nesse sentido, a invenção do outro seria da ordem de um acontecimento

³⁸ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p. 39. Tradução minha.

³⁹ Entraremos na questão da oposição entre performativo e constativo mais adiante nesta seção, quando Derrida pensa a desconstrução desta oposição a partir do poema *Fábula*, de Francis Ponge.

⁴⁰ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché, inventions de l’autre*. I. p. 35. Tradução minha.

⁴¹ *Derrida: the movie*. Dirigido por Kirby Dick e Amy Kofman. França e EUA, 2002.

ou de um evento, através do qual o porvir nos chega como promessa do que está por vir.

Se, então, a aporia da invenção parece ter sido reduzida, na tradição, pela convenção, sua desconstrução, contudo, parece nos lembrar o seu lado irruptivo e, assim, a indecidibilidade ou a impossibilidade da invenção. Percebemos na citação acima uma associação entre uma rede de palavras que têm em comum a raiz latina do *venire*, isto é, do *vem* que é de extrema importância para o pensamento desconstrutivo. O *vem* como o chamamento do outro e pelo outro que engaja toda relação e que liga, neste texto derridiano, as palavras *evento*, *advento*, *invenção*, *convenção* e *porvir*, lembra a im-possibilidade da experiência do pensamento em sua dimensão inventiva:

A experiência do pensamento é uma experiência sem carta ou mapa geográfico, uma experiência exposta ao acontecimento [ou ao evento] (...), isto é, à vinda do outro, do radicalmente outro, do outro não apropriável. Quando se está em relação com o outro, quer se trate de um *quem* ou de um *quê*, quando se está em relação com outro cuja própria prova consiste em fazer a experiência do fato de que o outro não é apropriável, há aí experiência: não posso assimilar o outro a mim, não posso fazer do outro parte de mim mesmo, não posso capturar, tomar apreender, não há antecipação. O outro é inantecipável.⁴²

Portanto o porvir é pensado como a vinda inantecipável do outro e como a assunção de que toda experiência exige invenção na medida em que parte sempre de uma relação com o que não se vê. Assim, como invenção do impossível, tanto as obras filosóficas como as obras de arte partem de uma cegueira⁴³ e só podem chegar como porvir, como promessa de chegar. Pois, quando esta promessa deixa de ser promessa, ou seja, no momento em que as obras se traçam, no exato momento em que o outro põe-se em obra, nesse mesmo instante em que o inventado *tem lugar*, ele já pertence à ordem do mesmo, da instituição e do constativo, pois o outro como outro é justamente aquilo que não pode *ter lugar*, que não se deixa instituir, que não se deixa inventar, pois, se fosse inventado, deixaria de ser outro. E é por isso que a invenção do outro, que Derrida nos quer lembrar aqui, é da ordem do impossível. Mas, ao mesmo tempo, do impossível como a única invenção possível, já que se não fosse assim, a invenção deixaria de

⁴² DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 80.

⁴³ Encontramos esta ideia da origem cega do pensamento e da arte na cena de Dibutade e a origem do desenho que tratamos na seção 2.2 desta tese.

ser invenção para tornar-se apenas a execução de um programa ou um cálculo. Nas palavras de Derrida:

Assim a invenção só estará conforme a seu conceito, ao traço dominante de seu conceito e de sua palavra na medida em que, paradoxalmente, a invenção não inventa nada, quando nela o outro não vem e quando nada vem ao outro e do outro. Pois o outro não é o possível. É necessário, então, dizer que a única invenção possível seria a invenção do impossível. Mas uma invenção do impossível é impossível, o outro diria. De fato, mas é a única invenção possível: uma invenção deve se anunciar como invenção daquilo que não parecia possível, de outro modo ela apenas torna explícito um programa de possibilidades na economia do mesmo.⁴⁴

Por isso, se o que nos interessa pensar nesta tese é a relação do pensamento com as obras de arte, podemos dizer que tanto o artista quanto o pensador desejam inventar o impossível, mas que esta invenção do impossível só existe mesmo como desejo de invenção, como sonho dos inventores. Sempre que falarmos aqui do ofício ou da experiência do artista e do pensador em seus trabalhos, estaremos partindo do seminário de Fernanda Bernardo na Universidade de Coimbra, realizado no segundo semestre de 2012 sobre *Memórias de cego*, de Derrida. Fernanda Bernardo, baseada em Derrida, nos dá a pensar tanto a atividade do artista como a do pensador como uma espécie de duelo com a alteridade que, ao mesmo tempo em que chama, não se deixa apropriar. Acreditamos que esta ideia defendida por Bernardo, encontra-se, na dimensão da ideia de invenção, tal como pensada pela desconstrução, como a relação do fazer obra a partir do que vem do outro, do que não se vê e não se conhece. Assim, começamos a entender que para a desconstrução, se as obras acontecem a partir de um trabalho inventivo, no entanto, e como Bernardo ressalta, como obras, elas são apenas o resto da experiência impossível do desejo de apropriação do que veio inspirar e engajar o artista ou o pensador no seu trabalho. Mas, se para Derrida, estas obras – sejam elas textos filosóficos ou trabalhos artísticos – constituem um desafio para os seus leitores ou espectadores, isso dá-se justamente porque toda obra guarda em si a marca desta impossibilidade de reduzir o outro ao mesmo ou de inventar o outro. Ou seja, as obras, como o que resta da experiência artística ou do pensamento, constituem um desafio para qualquer espectador porque elas

⁴⁴ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p.59. Tradução minha.

guardam em si, como seu segredo, a impossibilidade de apropriação da alteridade que as inspirou. Se por um lado, as obras são instituições reconhecidas – como arte ou como filosofia – por outro lado, elas mantêm o segredo irrevelável da sua invenção e, por isso, não se dão como desvelamento a quem quer que seja. Esta sua impossibilidade de doação ou de desvelamento é que pode lhes conferir o fascínio que exercem sobre nós. Pois, para que se queira ler um texto, por exemplo, é preciso que ele não possa ser lido ou apropriado plenamente e é isto o que ocorre com qualquer leitura. O “vem” que apela, que convoca a invenção continua a ecoar na obra, nos chamando a decifrá-la e, ao mesmo tempo, barrando a nossa leitura.

Verificamos, então, que a reinvenção da invenção afirma a desconstrução como pensamento inventivo na marca impossível dessas experiências tanto de pôr em obra como de interpretá-las, já que segundo Derrida,

A desconstrução mais rigorosa não foi jamais apresentada (...) como alguma coisa *possível*. E eu diria que a desconstrução não perde nada se confessando impossível. (...) O perigo para uma tarefa da desconstrução seria antes a *possibilidade* de se tornar um conjunto disponível de procedimentos regrados, de práticas metódicas, de caminhos acessíveis. O interesse da desconstrução, de sua força e de seu desejo, se ela tem um, é uma certa experiência do impossível: quer dizer, (...) *do outro* – a experiência do outro como invenção do impossível, em outros termos, como a única invenção possível.⁴⁵

Reconhecendo que o conceito de invenção possível se estabeleceu em dois sentidos principais, a saber, o sentido de descoberta ou desvelamento por um lado e, por outro, o sentido de produção ou instituição, Derrida afirma que esses dois sentidos podem ser distribuídos reciprocamente nos dois polos opostos da teoria do *speech act*: o polo do constativo e o polo do performativo. É a oposição entre estes dois sentidos que se desconstrói na reinvenção derridiana da invenção e este é um dos motivos para o filósofo trazer à cena o poema *Fable* de Francis Ponge, pois, segundo ele, este poema parece ser exemplar na imbricação entre constativo e performativo de forma a desconstruir esta oposição. *Fable* revelaria uma contaminação de um polo pelo outro, tornando-os, desse modo, indecidíveis. Essa indecidibilidade entre constativo e performativo desconstruiria não apenas essa

⁴⁵ DERRIDA, J. “invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p.26 e 27.

oposição como toda uma série de oposições relacionada a esta, como aquela entre ficcionalidade e realidade ou literatura e filosofia. Leiamos *Fable*:

FABLE

*Par le mot par commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité,
Mais ce tain sous l'une et l'autre
Peut-il être toléré?
Cher lecteur déjà tu juges
Là de nos difficultés...*

(Après sept ans de malheurs
Elle brisa son miroir).⁴⁶

Traduzindo:

FÁBULA

*Pela palavra pela começa então este texto
Cuja primeira linha diz a verdade,
Mas este aço sob uma e outra
Pode ele ser tolerado?
Caro leitor você já julga por aí
As nossas dificuldades...*

(DEPOIS de sete anos de infelicidade
ela quebrou seu espelho).⁴⁷

Segundo a interpretação de Derrida, o poema de Ponge inventa-se a si mesmo, constatando o evento de sua própria invenção e nada além ou fora dele próprio, pois o constato de sua invenção é a própria invenção de si, sua performatividade: “pela palavra *pela* começa então esse texto”. A constatação de sua verdade dá-se performativamente, na própria descrição de si. Assim, há aqui uma suspensão da oposição entre constativo e performativo, já que o poema

Inventa pelo único ato de enunciação que ao mesmo tempo faz *e* descreve, opera *e* constata. O “e” não associa dois gestos diferentes. A constatação é o próprio performativo já que ele não constata nada que lhe seja anterior ou estrangeiro. Ele performa constatando, efetuando a constatação – e nada além. Uma relação a si muito singular, reflexão que produz o si da auto-reflexão produzindo o

⁴⁶ PONGE, F. citado por DERRIDA, J. “invention de l'autre”. In: *Psyché: Inventions de l'autre*. I. p. 19.

⁴⁷ Tradução Minha.

acontecimento pelo próprio gesto que o narra. Uma circulação infinitamente rápida, tal é a *ironia*, tal é o tempo desse texto.⁴⁸

A desconstrução dessa oposição, na verdade, como a desconstrução de qualquer oposição, nunca é pontual, ela desloca toda a lógica opositiva da metafísica. E, aqui, a partir de *Fábula*, podemos perceber, por exemplo, a suspensão da oposição entre verdade e ficcionalidade, filosofia e literatura. Pois se o poema de Ponge declara dizer a sua verdade, isto é, a verdade da fábula – que não podemos saber se é apenas a deste poema ou da fábula em geral, da fábula como gênero literário, já que o poema tem o nome do próprio gênero –, ele faz isso fabulando, performando, inventando-se na encenação de sua própria constatação. Como Derrida argumenta: “ele se apresenta ironicamente como uma alegoria ‘cuja primeira linha diz a verdade’: verdade da alegoria e alegoria da verdade, verdade como alegoria.”⁴⁹ A partir desse caso de *Fábula*, Derrida se pergunta se o efeito desconstrutivo não dependeria da força de um ato literário: “o que há aí de literatura e de filosofia nessa fabulosa cena da desconstrução?”⁵⁰. Isso recairia numa questão de classificação e de gêneros problematizada pela desconstrução, pois, diz Derrida, mesmo que se classificasse *Fábula* como literatura, não se poderia estar certo que ela seja inteiramente literária: “não é nada seguro que ela seja de parte à parte literária (e por exemplo não filosófica: já que ela fala *da* verdade e pretende dizê-la expressamente)...”⁵¹. E, a partir de uma declaração de Paul de Man em *Allegories of reading*, que sugere que “uma desconstrução da metafísica é impossível ‘na medida precisa em que ela é literária’”⁵², Derrida, sustentando a ironia de Paul de Man, defende que a desconstrução não perde nada assumindo-se como impossível e de alguma forma, possuindo um efeito literário, já que é justamente na contaminação e na problematização dessas fronteiras que a desconstrução acontece como pensamento. E essa contaminação nos interessa aqui para pensar como a relação entre desconstrução e obras de arte – que trabalharemos no segundo capítulo desta

⁴⁸ DERRIDA, J. “invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p. 24.

⁴⁹ Ibid., p. 19.

⁵⁰ Ibid., p. 26.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

tese – se desenvolve deslocando a hierarquia dos discursos estéticos tradicionais, que pretendem constatar a verdade das obras.

Voltando à *Fábula* de Ponge, sendo ela perfeitamente regular na sua gramática e respeitando todas as regras de sua língua, sua frase inicial, “*par le mot par...*”, contudo, provoca uma desconstrução de tal ordem a desvelar a própria performatividade desconstrutiva, já que a experiência da desconstrução não avança destruindo as regras e convenções tradicionais como se elas não fossem importantes. Aliás, reinventar a invenção admitindo que ela é sempre invenção do possível e não pretender opor-lhe um outro conceito de invenção, é já respeitar e mostrar a importância das regras e convenções, assumindo que o pensamento só se faz na aporia do im-possível, isto é, lembrando a relação com a alteridade absoluta a partir da qual tudo vem e, ao mesmo tempo, admitindo a necessidade das convenções para o reconhecimento do que quer que venha. Assim, a desconstrução conjuga ao mesmo tempo a ruptura e a conservação das regras, avançando sempre nesta indecisão. Assim como *Fábula*, a desconstrução age

...dobrando essas regras no respeito dessas próprias regras a fim de deixar o outro vir ou se anunciar na abertura dessa deiscência. Isso é talvez o que se chama a desconstrução. A performance de “*Fábula*” respeita as regras mas segundo um gesto estranho, que outros julgariam perverso, já que ele cumpre fiel e lucidamente as condições mesmas de sua própria poética. Este gesto consiste em desafiar e em exibir a estrutura precária dessas regras, respeitando-as pela marca de respeito que ele inventa.⁵³

Por isso, assim como *Fábula*, a desconstrução avança como pensamento dentro da filosofia enquanto desloca-a, provocando os seus lugares estabelecidos para abri-la ao acolhimento do outro. Mas, como já dissemos antes, se a desconstrução problematiza a metafísica, ela não pretende sair dela, desrespeitando o que se estabeleceu aí como pensamento. Muito pelo contrário, é neste solo que ela se faz como desestabilização do próprio solo ou do próprio lugar estabelecido. Inventa-se sempre num solo prévio de possibilidades, de acordo com alguma regra, estatuto ou convenção, mas ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que essa invenção que se estabelece como possível, inventando o próprio possível, faz-se sempre a partir de uma relação com o desconhecido, com o desregrado, com o que não se pode ver.

⁵³ DERRIDA, J. “invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p. 59.

Portanto, se pretendemos salientar aqui a desconstrução como um pensamento da invenção é na medida em que ela traz a dimensão impossível da relação com o absolutamente outro como origem de todo pôr em obra. Esta impossibilidade é justamente aquilo que condena a “construção” de toda obra a partir do que não se vê. Assim, essa invenção pode ser pensada como uma passagem sem passagem do impossível ao possível, do invisível ao visível, do outro ao mesmo, como a impossibilidade do impossível, do invisível e do outro se apresentarem “como tal”, pois, se o que se inventa é sempre da ordem do mesmo, do visível ou do possível é, no entanto, apenas no rastro de uma experiência do impossível ou do invisível que isso se faz. É nessa medida que as obras de artes do visível acontecem apenas como resto ou cinza de uma experiência do invisível. Desse modo, não há aqui uma oposição entre invenção do outro e invenção do mesmo. Mas a invenção, sendo sempre do mesmo, do possível ou do visível só se dá no rastro da sua impossibilidade ou de sua invisibilidade, como o seu resto ou sua cinza. Leiamos esta passagem de Derrida:

A invenção do outro não se opõe aquela do mesmo. Sua diferença acena em direção uma outra sobrevivida, em direção a essa outra invenção com que sonhamos, aquela do totalmente outro, aquela que deixa vir uma alteridade ainda inantecipável e para a qual nenhum horizonte de expectativa parece ainda pronto, disposto, disponível. É preciso contudo se preparar para ela. Pois para deixar vir o totalmente outro, a passividade, um certo tipo de passividade resignada pela qual tudo retorna ao mesmo, não é adequada. Deixar o outro vir não é a inércia pronta para o que quer que seja. Sem dúvida, a vinda do outro, se ela deve permanecer incalculável e, de uma certa forma aleatória (...), se subtrai a toda programação. Mas este aspecto aleatório do outro precisa permanecer heterogêneo à aleatoriedade integrável num cálculo, como à esta forma de indecível com a qual as teorias dos sistemas formais têm que lidar. Além de todo estatuto possível esta invenção do totalmente outro, eu a chamo invenção porque prepara-se para ela, dá-se este passo [*pas*] destinado a deixar vir, *invenir* o outro. A invenção do outro, a vinda do outro, isso não se *constrói* certamente como um genitivo subjetivo, e também não como um genitivo objetivo, mesmo se a invenção vem do outro. Pois este outro, desde então, não é nem sujeito nem objeto, nem um eu, nem uma consciência nem um inconsciente. Se preparar para esta vinda do outro, é aquilo que podemos chamar a desconstrução. Ela desconstrói precisamente este duplo genitivo e retorna ela mesma, como invenção desconstrutiva ao passo [*pas*] do outro. Inventar, isto seria então “saber” dizer “vem” e responder ao “vem” do outro. Isto alguma vez acontece? Deste acontecimento não estamos nunca seguros.⁵⁴

⁵⁴ DERRIDA, J. “Invention de l’autre”. In: *Psyché: inventions de l’autre*. I. p. 53 e 54.

Podemos entender que a desconstrução acontece, então, apenas como a preparação para a vinda do outro, porque ela nunca acredita efetivamente na sua chegada. O que quer que se apresente como outro está já, para a desconstrução, na ordem do mesmo. Porque o outro é o que nunca se apresenta, mas apenas anuncia a sua vinda e nos chama para inventá-lo, nos desafiando a um duelo às cegas com o que, aporeticamente, nos diz “vem”, sem se dar à relação.

Portanto, como nos interessa aqui, seria preciso pensar o trabalho do artista e do pensador nessa dimensão inventiva ou desconstrutiva na experiência de suas obras. Como vimos, para a desconstrução, a invenção se faz sempre a partir da relação com o absolutamente outro, com o que não se pode ver, com aquilo que se tem apenas uma relação de desejo e de sonho de apropriação, e que, por isso, é uma relação na separação e na interdição. Desse modo, pensar a “atividade” do inventor como uma relação com o absolutamente outro seria desconstruir o seu trabalho como pura atividade, já que a invenção não acontece a partir da sua vontade, de um desejo que ele simplesmente pudesse decidir e botar em prática, mesmo que fosse pelos meios de uma pesquisa ou de um método inventivo. Como ela vem sempre do outro, a invenção desconstrói, portanto, a ideia de um sujeito artista ou pensador soberano que domina e controla os seus processos. Por melhor que eles possam ser tecnicamente, por mais que conheçam seu ofício, a invenção faz-se sempre a partir do desconhecido. Contudo, como percebemos num trecho de Derrida já citado nesta seção, há que se preparar para a vinda do outro. E o que isso quer dizer no caso do artista e do pensador? Talvez, que apesar de vir do outro, a invenção não vem dada como se fosse apenas o caso de ter a sorte de esbarrar com ela por acaso. A preparação da obra não seria, assim, nem da ordem de uma pura passividade nem da ordem de uma pura atividade, mas de uma contaminação entre as duas, uma passividade ativa ou uma atividade passiva exigida na relação com o outro que não se sabe quando vem, mas que, no entanto, chama o artista e o pensador a responderem inventivamente. Esta contaminação entre passividade e atividade diz, por um lado, que a obra, como o que vem do outro, é sempre sofrida, é sempre da ordem do que surpreende e arrebatava o artista e o pensador e, por outro lado, contudo, para que ela venha, é preciso engajar-se nesse arrebatamento, engajar-se no chamamento da alteridade, no seu pedido para ser inventada e, de certa forma, entrar na ordem da possibilidade.

1.3. Invenção da Identidade

Nomeamos este sub-capítulo de *invenção da identidade* por conta de um sentido aporético dessa expressão que gostaríamos de marcar na visão desconstrutiva deste conceito. Pois, se como dissemos anteriormente, a invenção é a relação com a alteridade, com o que não se conhece, com o que não se vê, há um paradoxo desconstrutivo em dizer que a identidade – aquilo que deveria referenciar-se apenas a si – seja inventada, isto é, que ela parta do outro.

O abalo desta ideia metafísica de identidade nos importa aqui na medida em que poderemos pensar a partir dela o que julgamos ser a fonte de uma pulsão inventiva fundamental para os trabalhos do pensador e do artista. E, ressaltando ainda mais um caráter passivo da experiência desconstrutiva – como já começamos a fazer na seção anterior – entenderemos como, a partir da relação com a língua, o “sujeito” artista ou pensador está suspenso ou assujeitado no pôr em obra de suas obras. E, por isso mesmo, essas obras, por sua vez, também não podem ser apropriadas, compreendidas, teorizadas como unidades idênticas a si, tomadas “enquanto tais”, já que suas identidades nunca se dão presentemente como uma unidade estável e disponível para apropriação. Para a desconstrução, não se trata, no entanto, de acabar com a ideia de identidade, mas de admitir que toda “identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, de identificação.”⁵⁵ Assim como o “sujeito” “não é a origem absoluta, a vontade pura, a identidade a si ou a presença a si de uma consciência, mas esta não-coincidência consigo” ou ainda uma “experiência finita da não-identidade a si”⁵⁶.

Este processo interminável de identificação sem identidade a si dá-se, para Derrida, a partir de uma relação com a língua que, como entenderemos ao longo desta seção, é sempre *do* outro: “O *de* não significa tanto a propriedade quanto a proveniência: a língua é do outro, vem do outro, (é) a vinda do outro”⁵⁷. O outro

⁵⁵ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 43.

⁵⁶ Id., “Il faut bien manger ou le calcul de sujet”. In: *Points de suspension. Entretiens*. p. 280.

⁵⁷ Id., *O monolinguismo do outro*. p. 101.

não a possui, porque ninguém possui a língua, nós precisamos inventar uma relação com ela, inventando-nos a nós mesmos nesta invenção.

Se pensamos a identidade a partir da língua, como algo que não possuímos desde a origem, mas como uma alteridade de que precisamos nos apropriar ao longo de toda a nossa vida, já começamos a entendê-la como um processo infinito e não como uma essência que naturalmente nos caracterize e nos diferencie de outras essências. Discutiremos mais adiante, ainda neste capítulo, como a diferença pensada a partir de essências, para Derrida, ainda seria uma diferença pensada em termos de presença e de identidade, ainda seria uma diferença entre coisas diferentes, porém, tidas como idênticas a si mesmas. A problematização da identidade em Derrida é justamente o reconhecimento da impossibilidade dessa identidade a si, da impossibilidade de coincidência consigo, da propriedade, do “enquanto tal”, da unidade ou da pureza do que quer que *seja*. Aliás, o abalo da identidade não deixa de ser um abalo ontológico, um abalo da possibilidade de dizer o que “é”. Deslocando a questão ontológica, Derrida vai pensar a diferença de forma mais radical, de forma hiperbólica, partindo da impossibilidade de uma identidade una, de uma origem plena, como aquilo que chamará de *différance*⁵⁸ e de que falaremos ainda neste capítulo quando nos lançarmos na noção de escrita derridiana.

Mas, como dizíamos acima, se a nossa possibilidade de identificação, se a formação do nosso “eu” vem da relação com a língua que já está aqui antes de nós, isto é, se o “eu”, se a nossa propriedade, só se forma a partir daquilo que vem do outro, percebemos porque, para a desconstrução, não pode haver propriedade que já não seja imprópria, ou seja, contaminada pelo que não é ela. Esta aporia da identidade impossível é apresentada, em relação à língua, na louca lei do *monolinguismo do outro* que diz que cada um de nós fala apenas uma única língua e, contudo, ninguém possui a língua que fala: “eis o duplo gume de uma lâmina afiada que gostaria de te confiar, quase sem palavras, eu sofro e fruo com isso que te digo na nossa língua dita comum: ‘*sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha*’”⁵⁹. Esta lei aporética, por um lado, pretende afirmar uma autonomia na imposição de uma monolíngua como marca singular, porém, o fato dela vir sempre do outro acaba por sublinhar uma heteronomia a qual estamos todos

⁵⁸ Desenvolvemos o quase-conceito *différance* na seção 1.4.

⁵⁹ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 15.

submetidos, a partir da necessidade de inventarmos nossa propriedade naquilo que não tem origem em nós. Citamos Derrida :

O monolinguismo do outro seria *em primeiro lugar* esta soberania, esta lei vinda de algures, sem dúvida, mas seria também e em primeiro lugar a própria língua da Lei. E a Lei como Língua. A sua experiência seria aparentemente *autónoma*, porque tenho de a falar, a esta língua, e de a apropriar para a ouvir *como* se eu próprio ma desse; mas ela permanece necessariamente, assim o quer no fundo a essência de toda lei, *heterônoma*. A loucura da lei aloja para todo o sempre a sua possibilidade no foro dessa auto-heteronomia.⁶⁰

Portanto, a lei como língua diz que estamos sempre submetidos àquilo que vem do outro, isto é, àquilo que não vemos vir, que não conhecemos absolutamente. Por isso, toda pretensão de autonomia acaba no reconhecimento de que estamos todos submetidos a uma relação com o in-visível que condiciona toda identidade a uma apropriação impossível do que vem do outro. A língua, para Derrida, é a lei heterônoma do processo interminável de identificação, o elemento no qual precisamos marcar nossa relação com o outro como promessa de identidade. Então, se a língua dita materna de Derrida é o francês, contudo, o modo como Derrida se apropria do francês é o seu idioma único, a sua monolíngua, a única que ele pode falar e que só ele pode falar, pois é o elemento no qual ele se marca, imprimindo na língua dita comum, no francês, a sua singularidade, o seu estilo, o idioma derridiano:

Sou monolíngue. O meu monolinguismo demora-se e eu chamo-lhe a minha morada, e sinto-o como tal, nele me demoro e nele habito. Ele habita-me. O monolinguismo no qual respiro é mesmo para mim o elemento. Não um elemento natural, não a transparência do éter, mas um meio absoluto. Inultrapassável, *incontestável*: não posso recusá-lo senão atestando a sua onnipresença em mim. Ele ter-me-á sempre precedido: sou eu. Este monolinguismo, para mim, sou eu. O que não quer dizer, de modo algum, não creias tal, que eu seja uma figura alegórica deste animal ou desta verdade, o monolinguismo. Mas fora dele eu não seria eu-mesmo. Ele constitui-me, dita-me mesmo a ipseidade de tudo, prescreve-me, também, uma solidão monacal, como se quaisquer votos me tivessem ligado a ele antes mesmo de ter aprendido a falar. Este solipsismo inexaurível, sou eu antes de mim. Para sempre.⁶¹

⁶⁰ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 56.

⁶¹ *Ibid.*, p. 13 - 14.

Por outro lado, ninguém possui esta língua que, embora carregue a marca de cada singularidade, é maior do que a apropriação idiomática que cada falante faz dela, daí o reconhecimento derridiano de sua aporia: “Ora jamais esta língua, a única que assim estou votado a falar, enquanto falar me for possível, e em vida e na morte, jamais esta língua única, estás a ver, virá a ser minha. Nunca na verdade o foi.”⁶² É porque ninguém possui a língua que fala que precisa traçar uma relação inventiva com ela, isto é, cultivá-la como o acolhimento da vinda do outro. Este trabalho de acolhimento ou de hospitalidade entre língua e falante, Derrida o chama de experiência de ex-apropriação⁶³ da língua, porque esta experiência é, ao mesmo tempo e aporeticamente, apropriação e expropriação: se por um lado, para falar, o falante apropria-se à sua maneira da língua que é anterior a ele, que já existia antes da sua chegada, por outro lado, contudo, a língua, entrando no falante, como a chegada do outro, expropria-o de si. Mas essa expropriação de si é a própria formação da sua interioridade. Isto é, a única formação possível do próprio dá-se a partir do impróprio, da língua do outro, da chegada do outro. Este processo de formação da nossa interioridade, da nossa “propriedade” é nomeada por Derrida de *alienação sem alienação*⁶⁴, porque não havia nada já formado primeiramente que depois o outro viesse alienar. Não se pode pensar numa identidade já formada, presente a si mesma que, num segundo momento, entrasse em contato com outras identidades em si. É preciso entender que, para a desconstrução, o efeito de identidade só se dá a partir da contaminação, a identidade só se forma a partir do abalo dessa própria identidade. Toda construção só se ergue a partir de sua desconstrução. Não há identidade que se forme fora deste processo de sua perturbação. Apenas nessa condição um processo de identificação é possível.

Assim, a experiência de ex-apropriação, como apropriação e expropriação ao mesmo tempo, marca na experiência da língua tanto uma atividade como uma passividade. Se por um lado é o falante que apropria-se da língua, marcando nela a sua singularidade, ele não faz isso numa pura atividade como se fosse senhor da

⁶² DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 14.

⁶³ A respeito da ex-apropriação citamos Duque-Estrada: “Neste sentido, aquilo que vem a formar uma identidade é, ao mesmo tempo, aquilo que já a desloca, que já a abala, já afrouxa os laços de sua própria coesão, e, deste modo, não se pode pensar aqui nem em identidade [...], nem em não-identidade, mas sim em um processo contínuo de “ex-apropriação”, “alienação sem alienação”, de uma ‘propriedade (‘auto’) que jamais se perde e jamais se reapropria’...”. DUQUE-ESTRADA, P.C. “Derrida e a escritura” In: *Às margens: a propósito de Derrida*. p. 14.

⁶⁴ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 40.

língua, já que é a língua, como a vinda da alteridade, que impõe ao sujeito um apelo ao qual ele deve responder acolhendo-a inventivamente. Como Fernanda Bernardo nos chama atenção, Derrida segue aqui os rastros da tese heideggeriana de que é a língua que fala, apelando-nos a responder. Nós só falamos, isto é, nós só fazemos uma experiência da língua, na medida em que escutamos o seu apelo e correspondemos a ele. Bernardo defende que é esta concepção heideggeriana de experiência que, até certo ponto, definirá a experiência desconstrutiva. Escutemos Heidegger:

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. “Fazer” não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula.⁶⁵

A grande diferença entre Derrida e Heidegger aqui neste ponto e que, na verdade, vai marcar não só o afastamento desses dois filósofos em relação a concepção de experiência como também vai diferenciar a própria experiência do pensamento de cada um, é que, para a desconstrução, não há possibilidade de harmonia ou sintonia com o que nos atravessa, justamente porque, se o que vem ao nosso encontro e nos atropela é da ordem do absolutamente outro, sua alteridade ou sua diferença nunca é reduzida ou apropriada na experiência. Ao contrário, para Derrida, é exatamente essa impossibilidade de aniquilar a diferença que faz com que a experiência seja sempre o que nos chega inadvertidamente, sem que se possa controlar, e que se sofre como uma espécie de trauma. Portanto, Bernardo ressalta que se o pensamento de Heidegger é tão caro a Derrida e se este o tem como um filósofo atento à diferença, contudo, Derrida se demarca absolutamente disto que ele indica como uma tendência final do pensamento de Heidegger de apagamento da diferença, de reunião e consenso, no que o filósofo alemão chama de *Versammlung*⁶⁶.

⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora universitária São Francisco, 2003. p. 121.

⁶⁶ BERNARDO, Fernanda. Seminário na Universidade de Coimbra. Primeiro semestre de 2013.

É no reconhecimento do caráter passivo da experiência da língua que caminha, junto à desconstrução da identidade, também a desconstrução de um sujeito soberano. Pois, se tradicionalmente o sujeito é pensado em termos de poder, se o sujeito é aquele que domina a fala, pensar, ao contrário, que a sua monolíngua, o único meio no qual ele se marca, não lhe pertence, mas, antes, atropela-o, fazendo-o sofrer a língua como uma paixão, não podemos mais pensá-lo como senhor de si, mas apenas como alguém sujeito à injunção da alteridade:

Porque, contrariamente ao que somos a maior parte das vezes tentados a crer, o senhor não é nada. E não tem nada de próprio. Porque não possui como próprio, *naturalmente*, o que no entanto chama a sua língua; porque, independentemente do que queira ou faça, não pode entretecer com ela relações de propriedade ou de identidade naturais, nacionais, congênitas, ontológicas; porque não pode acreditar e dizer esta apropriação senão no decurso de um processo não natural de construções político-fantasmáticas; porque a língua não é o seu bem natural, ele pode justamente por isso historicamente, através de uma violação de uma usurpação cultural, ou seja, sempre de essência colonial, fingir apropriá-la para a impor como “a sua”. Tal é a sua crença, que ele quer obrigar a partilhar pela força ou pela manha, e na qual ele quer obrigar a crer, como um milagre, pela retórica, pela escola ou pelo exército.⁶⁷

Assim, essa estrutura de alienação originária da língua, o fato dela não nos pertencer, nos interdita uma relação de propriedade e pertencimento com ela ou com o que quer que seja, já que todas as nossas relações partem dessa relação de interdição com a língua, fazendo de nós seres estruturalmente alienados na origem:

Tal como a ‘falta’, esta ‘alienação’ originária parece constitutiva. Mas ela não é nem uma falta nem uma alienação, não tem falta de nada que a preceda ou a siga, não aliena nenhuma ipseidade, nenhuma propriedade, nenhum *si* que tenha alguma vez podido representar a sua véspera. (...). Esta estrutura de alienação sem alienação, esta alienação inalienável não é apenas a origem da nossa responsabilidade, ela estrutura o próprio e a propriedade da língua.⁶⁸

Portanto, a propriedade da língua é estruturada por esta alienação ou esta impossibilidade de propriedade que condena toda identidade a um processo fantasmático de identificação sem estabilização possível. É pelo fato de não possuímos uma origem conhecida, visível, identificável, que precisamos

⁶⁷ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39 - 40.

inventar, instituir, fazer aparecer identidades. Assim, podemos pensar esta estrutura de alienação sem alienação na nossa origem como o motor que põe em movimento toda a nossa capacidade inventiva. É porque não possuímos nada originariamente que queremos a todo custo crer que possuímos, que somos senhores de nós mesmos. Assim, queremos impor, como se fossem naturais, as nossas construções. Mas a desconstrução como pensamento defende, como seu gesto ético, a necessidade de lembrar como toda identidade é sempre uma construção e, por isso, tão frágil quanto uma ficção, fundada a partir da nossa falta de fundamento. De qualquer forma, Derrida afirma que “a interdição [da língua] não é negativa, não provoca simplesmente a perda”⁶⁹, pois é ela que nos põe em movimento, que ativa em nós uma pulsão inventiva, que nos faz querer criar a nossa própria voz, as nossas identificações com o mundo. E, ao mesmo tempo, esta interdição ativa também uma pulsão como que colonialista de querer impor ao outro a nossa própria língua na tentativa de afirmar uma autoridade, uma propriedade, uma identidade. Porque, no fundo, não possuímos nada disso, apenas cultivamos uma relação infinita e aporética de ex-apropriação com o que nos relacionamos. Derrida explica:

Nunca há apropriação ou reapropriação absolutas. Uma vez que não existe propriedade natural da língua, esta não dá lugar senão à raiva apropriadora, ao ciúme sem apropriação. A língua fala este ciúme, a língua não é senão ciúme à solta. Desforra-se no coração da lei. Da lei que ela própria é, aliás, a língua, e doida. Doida por si mesma. Doida varrida⁷⁰.

Então, se há, por um lado uma passividade irreduzível nessa experiência da língua, por outro, contudo, também precisamos identificar nela uma atividade, mesmo que essa atividade parta sempre de uma passividade anterior. É justamente porque a identidade nunca é dada, não vem pronta como essência no nosso nascimento que somos obrigados a trabalhá-la, colocá-la em obra ao longo da vida. Assim, podemos dizer que é esta “falta” ou esta alienação sem alienação que está, por exemplo, na origem sem origem não só das artes e do pensamento como também das conquistas imperialistas, da tentativa de impor sua monolíngua ao outro como uma lei universal. Nas palavras de Fernanda Bernardo:

⁶⁹ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

Perturbante – como não confessá-lo? – não deixa de ser perceber que a criação e a dissidência pela arte têm a mesma fonte de imposição soberana, imperialista ou colonialista, da língua – brotam ambas desta desposseção originária da língua e da paixão ciosa, que ela desencadeia, pela sua *impossível apropriação* – pela sua *in-finita ex-apropriação*.⁷¹

O ciúme advindo da impossibilidade de apropriarmos a língua marca todo trabalho, toda invenção como cinza ou resto do desejo impossível de apropriação total da língua que nunca se dá. É por isso que nenhum artista ou pensador pode satisfazer-se com uma determinada obra. Porque toda obra tem origem nessa relação originária com a língua. Ela vem do outro, como inspiração, num chamado invisível, desconhecido, como a assombração de um espectro que não se vê presentemente. Por isso, nenhuma obra é plena. O artista nunca se satisfaz na sua tentativa de apropriação desse chamado que lhe assombra. Ele precisa continuar em movimento, nunca parar de trabalhar, numa eterna tentativa de inventar um corpo para esses espectros que o interpelam.

Quando dizemos que toda obra tem origem nessa relação de interdição com a língua, não nos referimos apenas às obras discursivas, às obras que lidam diretamente com a palavra, mas também às obras do visível ou espaciais. Ou seja, as obras que aparentemente não se fazem no discurso, as obras ditas mudas não estão nunca completamente fora de uma experiência da língua. Pois, para Derrida, não há sentimento, não há experiência fora da língua:

Percebes assim a origem dos meus sofrimentos, uma vez que esta língua os atravessa de parte a parte, e o lugar das minhas paixões, dos meus desejos, das minhas preces, a vocação das minhas esperanças. Mas não tenho razão, não, não tenho razão em falar de travessia e de lugar. Porque é *à beira* do francês, unicamente, nem nele nem fora dele, na linha inencontrável da sua costa que, desde sempre, para sempre, eu me pergunto se se pode amar, fruir, suplicar, rebentar de dor ou muito simplesmente rebentar noutra língua ou sem mesmo nada dizer a ninguém, sem falar sequer.⁷²

É porque não podemos sair da experiência da língua que, para Derrida, a desconstrução acontece *com* a metafísica, nela, sem pretender ultrapassá-la. Pois não temos uma outra língua não-metafísica para onde pudéssemos saltar e realizar

⁷¹ BERNARDO, F. Eco-grafias. Dar à língua: contra-assinatura, re-invenção e sobrevivência. Ovídio-Derrida. In: Revista filosófica de Coimbra N. 39 (2011). p. 257.

⁷² DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 14.

uma experiência de rompimento. As nossas línguas são metafísicas e, por isso, a desconstrução acontece na língua, desafiando e resistindo às clausuras impostas por ela. Obviamente, as artes do visível impõem uma resistência diferente à discursividade logocêntrica do pensamento do que as artes que lidam diretamente com as palavras. Esta resistência aparece nas artes do visível, justamente, naquilo que nelas é invisível, ou seja, naquilo que nelas não se dá à visibilidade como discursividade, como conhecimento e razão. É exatamente nesse ponto de invisibilidade que elas funcionam como desconstrução, chamando um pensamento desconstrutivo, um pensamento que, mesmo feito nas palavras, não se entrega ao logocentrismo. Esta seria a contaminação da desconstrução pela invisibilidade das artes do visível, mostrando um ponto cego comum tanto à experiência do pensamento desconstrutivo quanto à experiência da arte do visível, naquilo que nelas resiste ao logocêntrico:

O que faço com as palavras é fazê-las explodir para que o não verbal apareça no verbal. Quer dizer que faço as palavras funcionarem de uma tal maneira que em certo momento elas não pertencem mais ao discurso, ao que regula o discurso (...). E se eu amo as palavras é também por causa da habilidade que elas têm de escaparem à sua forma própria (...). Ou seja, interesso-me também pelas palavras, paradoxalmente, na medida em que elas são não discursivas, porque é assim que elas podem ser usadas para explodir o discurso (...). Nem sempre, mas na maioria dos meus textos há um ponto no qual as palavras funcionam de uma maneira não discursiva. De repente elas interrompem a ordem e as regras, mas não graças a mim. Presto atenção ao poder que têm as palavras bem como, às vezes, às possibilidades sintáticas de romper o uso normal do discurso, o léxico e a sintaxe.⁷³

Quando dizemos, então, que toda obra de arte, mesmo da arte dita do visível, parte de uma relação com a língua, dizemos que ela parte da invenção originada por uma relação de interdição da língua, pelo ciúme decorrido do fato da língua não pertencer e não formar um sujeito soberano. É nesse sentido que podemos dizer que toda invenção nasce sempre a partir dessa estrutura originária de alienação e, por isso, como desejo de identificação. Então, mesmo que a obra não seja literária, discursiva, isto é, que ela não se faça diretamente na palavra, ela não está, por isso, fora dessa situação de endividamento à língua e, assim, de alguma forma, relaciona-se com a língua, seja porque parte de quem está sempre

⁷³ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. *Pensar em não ver*. p. 39 - 40.

assujeitado a ela, seja porque será sempre interpretada dentro de uma experiência da língua.

Com efeito, é nesse sentido que dizemos aqui de uma origem comum entre obras de arte e obras do pensamento, como a filosofia, por exemplo. Pois, se tanto uma como a outra nascem da relação de um “sujeito” interrompido com aquilo que, sem que seja visto ou esperado, lhe chega como inspiração, tanto o pensamento como a arte só aparecem como obras. Isto é, como resto de uma experiência impossível com o invisível ou o desconhecido. E é justamente na medida em que a desconstrução admite a filosofia como obra, isto é, como trabalho da invenção ou como resto de uma experiência impossível, que a abordagem desconstrutiva da arte não pode ser hierarquizada, não pode pretender desvelar o que, na arte, seria invisível. Pois, ao contrário, como explosão do discurso filosófico, a desconstrução pretende salientar, mostrando “em si mesma” aquilo que na obra se marca como impossibilidade ou invisibilidade, aquilo que retira do discurso filosófico a sua autoridade e a sua pretensão de superioridade. A desconstrução assume nesse ponto um reconhecimento – no sentido de agradecimento⁷⁴ - à invisibilidade como a condição da visão, do sentido e, assim, da invenção. Na confissão de Derrida:

Tudo quanto faço, sobretudo quando escrevo, parece-se com um jogo de cabra-cega: aquele que escreve, sempre à mão, mesmo quando se serve de máquinas, estende a mão como um cego para lograr tocar aquele ou aquela a quem poderia agradecer pelo dom de uma língua, pelas próprias palavras nas quais se diz pronto a dar graças, a pedir graça também.⁷⁵

É nesse sentido que, no segundo capítulo desta tese, trataremos da abordagem desconstrutiva das artes como uma desconstrução das estéticas tradicionais, pois a desconstrução reconhece nas filosofias das artes uma autoridade logocêntrica que vem do fato delas não se enxergarem como obras. Isto é, delas não atentarem para a sua origem invisível – tanto quanto a das artes – e acreditarem, ao contrário, que nascem da visibilidade plena do inteligível, da presença de um sentido completo, fechado e idêntico a si mesmo.

⁷⁴ Este tema do reconhecimento como agradecimento aparece na seção 2.2 desta tese na leitura de *Mémoires d'aveugle*. Como veremos, a possibilidade do traço ou da obra aparece como um dar graças ao dom recebido.

⁷⁵ DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro*. p. 97.

Como podemos perceber, a discussão d’*O monolinguismo do outro* como impossibilidade de uma identidade a si, nos importa aqui no ponto em que entendemos que, para Derrida, se tanto o pensamento como as artes só nos chegam como obras, isto é, como restos de uma experiência interdita com a língua, que se marca na obra como impossibilidade de sua identidade, como impossibilidade de se dar ao conhecimento e à visibilidade plena, não podemos entendê-las no sentido heideggeriano do pôr em obra da verdade, na medida que o que elas põem em obra é a sua própria invisibilidade como assunção da sua origem sem origem. E é por isso que não se pode pretender abordá-las teoricamente com pretensão de desvelamento ou de esclarecimento, pois, assim como qualquer “sujeito”, sua identidade não é um conjunto fechado, homogêneo, acabado, coincidente consigo, mas antes, uma referencialidade infinita que só pode se reunir artificialmente como efeito de identificação temporária.

1.4. **Explosão da linguagem: a escrita**⁷⁶

É sabido que todo o pensamento de Derrida dissemina-se a partir de uma ideia de escrita, no sentido de *arqui-escrita*. Neste ponto do capítulo, nos concentraremos em torno deste *quase-conceito* e tentaremos mostrar de que maneira ele impõe-se ao pensamento, a partir da desconstrução do que Derrida diz ter se estabelecido, pela e na tradição filosófica ocidental, como um *fonologocentrismo*. Isto é, como uma centralidade e um privilégio concedido ao *logos* e à *phoné* – ou ao *logos* como *phoné* – em detrimento da escrita, desde Sócrates e Platão e, com diferentes desdobramentos, até a linguística de Saussure.

Antes de percorrermos a desconstrução deste *fonologocentrismo* no pensamento de Derrida, gostaríamos de abrir um pequeno parêntese apenas para

⁷⁶ Optamos por traduzir o termo derridiano “écriture” por “escrita” para não fazer uma diferença entre o quase-conceito derridiano e a noção de escrita corrente, a partir da qual o quase-conceito derridiano é nomeado. No entanto, no caso das citações, preservamos a opção de cada autor ou tradutor.

associar o motivo do *modelo ótico* a este fonologocentrismo no pensamento ocidental.

Se o logocentrismo denunciado por Derrida como a clausura e a dogmaticidade do pensamento da metafísica da presença é tratado em *De la grammatologie*⁷⁷, sobretudo, como um *fonologocentrismo*, isto é, como um privilégio da voz no pensamento da tradição, afirmamos que o *modelo ótico* ao qual nos referimos no título desta tese, bem como na sua introdução, é, da mesma forma, a denúncia deste logocentrismo. Pois, o reconhecimento de um privilégio do visual no pensamento – como uma ligação entre o ver, o saber e o poder – não impede em nada a concomitância de um privilégio da voz, já que esses dois privilégios são, no fundo, o apagamento dos sentidos no inteligível, ou seja, são a confirmação de um privilégio do inteligível sobre o sensível e, por isso, um privilégio do sentido sobre os sentidos. Pois se a voz aqui diz de uma voz interior ou uma voz mais próxima de um sentido, a visibilidade refere-se a uma visibilidade inteligível. Portanto, tanto o fonologocentrismo quanto o *modelo ótico* apontam para a estrutura binária hierarquizante da metafísica da presença que confere à filosofia a dogmaticidade de seu discurso. O privilégio da voz como o privilégio do visual denunciam, no fundo, um privilégio do próprio privilégio, ou seja, denunciam a estrutura do pensamento metafísico que contrapõe dois termos hierarquicamente, privilegiando sempre um deles em contrapartida do outro que fica rebaixado nesta relação, como é o caso de toda a série de oposições do pensamento ocidental como fala/escrita, inteligível/sensível, presença/ausência, conteúdo/forma, masculino/feminino, dentro/fora, claridade/escuridão e assim por diante.

Voltando então ao percurso derridiano da desconstrução do fonologocentrismo, como Duque-Estrada assinala, para a tradição do pensamento,

A voz (*phoné*, a palavra viva) se encontra como substância significante primeira que, em função de sua máxima proximidade ao sentido ou significado, expressa-o imediatamente, no momento mesmo em que o pronuncia. É esta unidade de voz e sentido, *phoné* e *logos*, que constitui a essência da linguagem. A escritura, por sua vez, elemento estranho, não orgânico à unidade entre voz e sentido e, portanto, *não orgânico à própria linguagem*, não é mais do que uma representação exterior. Mais precisamente, a escritura é uma representação

⁷⁷ DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

fonética *instituída*, quer dizer, um acontecimento que vem se acrescentar de um modo contingente, arbitrário, à unidade entre voz e sentido.⁷⁸

Percebemos, nesta concepção fonologocêntrica do pensamento, muitos dos pressupostos que, como veremos nesta seção, servirão à tradição para privilegiar a fala e condenar a escrita como a queda do pensamento no exterior, no espaço, na visibilidade sensível, no inanimado. Derrida denuncia como, desde Platão e até os dias de hoje, a escrita é vista como um mero meio de representação da fala, ou seja, como um artifício secundário e exterior para fixá-la e levá-la para longe do seu “querer-dizer” original, afastando-a da intenção e da autoridade de quem a proferiu.

Deste modo, a escrita constitui um perigo para o pensamento já que este não pode assistir-se a si próprio no momento da sua enunciação. Levado para longe pelos caracteres exteriores da escrita, o *logos* torna-se para Platão um órfão ou um filho bastardo, sem a presença de um pai falante que lhe dê assistência e lhe garanta sua correta interpretação. Derrida explica:

Não que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é *seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala. (...) O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. É ao menos o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai. Uma tal ausência pode se modalizar ainda de formas diversas, distinta ou confusamente, sucessiva ou simultaneamente: ter perdido seu pai de forma natural ou violenta, por uma violência qualquer ou por parricídio; em seguida, solicitar a assistência, possível ou impossível, da presença paterna. Solicitá-la diretamente ou pretendendo prescindir dela etc. Sabemos como Sócrates insiste sobre a miséria, deplorável ou arrogante, do *lógos* entregue à escritura: “...ele tem sempre necessidade da assistência de seu pai (...): sozinho, com efeito, não é capaz nem de se defender nem de dar assistência a si mesmo”⁷⁹

Percebemos, então, que não é que a escrita não tenha *logos*, mas seu *logos* é fraco, é um *logos* sem a voz do pai para sustentá-lo e, assim, é um discurso sem força, perdido e errante. E é desse modo que a ligação entre *logos* e voz é essencial em Platão, pois é essa união *fonologocêntrica* que parece resguardar a

⁷⁸ DUQUE-ESTRADA, P. C. “Derrida e a escritura”. In: *Às margens: a propósito de Derrida*. p. 16.

⁷⁹ DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. p. 22 e 23.

força, a pureza e a naturalidade do pensamento. Assim, o *logos*, quando acompanhado pela presença do sujeito falante, define o sentido do pensamento como razão, como consciência, ou melhor, define o pensamento nos limites do sentido e da verdade. E, por esse viés do pensamento centrado na ligação do *logos* e da *phoné*, a escrita fica sempre marcada pela ausência da voz-viva, do ânimo, da naturalidade e legitimidade do falante. Consequentemente, além da unidade *phoné-logos* como traço fundamental da metafísica da presença, Derrida denuncia também a ideia de um *falocentrismo* inerente a esta unidade, já que a voz-viva é sempre a voz da razão, do pai, da autoridade, da lei e da regra. Assim, para Platão, ao discurso escrito falta sempre essa voz legitimadora do pensamento e, mais do que isso, ele acusa a escrita de matar seu próprio pai, de querer prescindir de sua autoridade, substituindo seu lugar e, portanto, repetindo um falso saber, separado e desamparado de seu referente, de sua verdadeira origem.

Em *La pharmacie de Platon*⁸⁰, Derrida mostra como o filósofo grego insiste no perigo da escrita em muitas de suas obras. Um desses perigos salientados por Platão, é a capacidade da escrita de levar o discurso para longe no espaço e no tempo. Fazendo isso, o discurso escrito alcança um número muito maior de pessoas do que aquele alcançado pelo discurso oral. Este último, proferido apenas na intimidade, para um número pequeno de escolhidos que tenham a capacidade de interpretá-lo de modo conveniente, não configura um perigo.

No *Fedro*, finalmente, a escrita é condenada como um *phármakon* através da narração de um mito egípcio em que Theuth, o inventor da escrita – assim como dos números e dos jogos –, vai apresentá-la ao rei, Thamous, como um remédio (*phármakon*) para a memória (*mnéme*) e o saber (*episteme*), esperando sua aprovação. Contudo, o rei, que não sabe escrever – já que não precisa, pois representa a autoridade, o poder da fala e da decisão sobre a utilidade das invenções, ao julgá-las boas ou más –, recusa a escrita ao dizer e, assim, estabelecer, ditar, que esta é um veneno (*phármakon*): que ela não seria boa nem para a memória nem para o saber, mas apenas para a recordação (*hypomnemata*) e para o esquecimento (*léthe*), constituindo, antes, um perigo para os homens que, uma vez confiando na escrita, não estariam exercitando a memória viva (*mnéme*),

⁸⁰ DERRIDA, J. “La pharmacie de Platon”. In: *La dissémination*. Paris: Editions de Seuil, 1972.

aquela produzida no interior da alma de forma espontânea. E, portanto, passariam a depender do auxílio de um suplemento exterior ao pensamento e que, certamente, levaria o homem ao erro e ao esquecimento. Nas palavras de Derrida:

As marcas (*túpoi*) da escritura não se inscrevem dessa vez, como na hipótese do *Teeteto* (191 sq.), em cavidades na cera da alma, respondendo assim aos movimentos espontâneos, autóctenes da vida psíquica. Sabendo que pode confiar ou abandonar seus pensamentos ao fora, em consignaço, às marcas físicas, espaciais e superficiais que se dispõem, por inteiro, sobre uma plaqueta, aquele que dispuser da *tékhnē* da escritura repousará sobre ela. Ele saberá que pode ausentar-se sem que os *túpoi* cessem de estar lá, que pode esquecê-los sem que eles abandonem seu serviço. Eles o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida e de morte.⁸¹

Vemos como os caracteres da escrita aparecem aqui em oposição à vivacidade da fala, estabelecendo-se como inanimados e sem vida. É justamente esse aspecto de morte da escrita que faz Platão compará-la à pintura, definindo-a, a ela também, como *zoografia*, ou, em outras palavras, como mimesis, imitação: “a zoografia é justamente um desenho ou um retrato que pinta o vivo, mas essa pintura do vivo está morta”⁸². Eis aí o encontro da escrita com as artes em sua queda na exterioridade e na visibilidade sensível. Pois, os que escrevem, assim como os poetas e os pintores, diz Derrida, são aqueles “que se contentam em fazer zoografias”⁸³. Assim, a visibilidade sensível da escrita é tida por Platão como uma cegueira, como uma má *tékhnē* incapaz

De engendrar de pro-duzir, de fazer aparecer: o claro, o seguro, o estável (...). Ou seja, a *alétheia* do *eidos*, a verdade do ente em sua figura, em sua “ideia”, em sua visibilidade não sensível, em sua invisibilidade inteligível. A verdade do que é: a escritura ao pé da letra não tem, aí, nada a ver. Antes, aí, tem a (se) cegar. E aquele que acreditasse ter por meio de um grafema pro-duzido a verdade, daria prova da maior tolice.⁸⁴

⁸¹ DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 51 - 52.

⁸² Id., “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 81.

⁸³ Ibid., p. 81.

⁸⁴ Id., *A farmácia de Platão*. p. 85.

E, em relação à morte, não é apenas porque a escrita priva de vida a fala que ela está ligada à morte para Platão, mas também porque, como já dissemos, ela não só mata o referente, o pai de sua fala, como também – através do que só a magia de um *phármakon* pode fazer – “ressuscita” o morto fazendo-o dizer, talvez, o que ele não pretendia. Ou melhor, repetindo, copiando sua fala, longe de sua presença. Mesmo que já esteja morto, o falante pode, através da escrita, como que por encanto, continuar falando, não exatamente, em sua presença autêntica, mas como uma espécie de fantasma, que volta para assombrar a certeza de sua ausência.

Veremos que Derrida está longe de negar a relação entre escrita e morte, já que a escrita, para ele, carrega em si o luto da desconstrução da origem, pois se a metafísica, de Platão a Saussure, porta o peso da presença, a desconstrução, de formas que ainda descobriremos, carrega o luto da ilusão desta presença.

A escrita não é, portanto, pensada por Derrida em oposição aos traços definidos por Platão. Muito pelo contrário, esses traços da escrita são assumidos por Derrida como uma “realidade” da qual não se escapa. E, portanto, a postura de acolhimento desses traços mostra uma lucidez desconstrutiva ao denunciar um certo moralismo da metafísica da presença na luta para estabelecer o pensamento em termos de pureza. Então, sim, para Derrida, a escrita está ligada à morte, talvez de forma ainda mais radical do que para Platão. Como Mónica Cragolini argumenta:

Diversos são os modos em que se podem entrelaçar os termos “morte” e “escritura” na obra de Jacques Derrida. Por um lado, existe a escritura diante da morte, a escritura do luto: as páginas escritas em homenagem ao morto. Por outro lado, a escritura da vida (e, sobretudo, a escritura da própria vida, a autobiografia) revela-se como uma escritura da morte: adiantamos nossa própria morte ao relatar nossa vida em nosso próprio nome. E, finalmente, devemos dizer que a escritura – qualquer escritura – tem relação com a morte – de seu autor, dos presentes ou ausentes na mesma, da presença do signo.⁸⁵

⁸⁵ CRAGOLINI, M. “*adieu, adieu, remember me*: Derrida, a escritura e a morte”. In: DUQUE-ESTRADA, P. C. (Org). *Espectros de Derrida*. p.41.

Ou seja, a própria estrutura da escrita derridiana é uma estrutura sem estrutura que testemunha o luto daquilo mesmo que ela pretende guardar. Isto é, o seu rastro, só salva o que pretende, na medida em que o perde⁸⁶.

Assim, podemos perceber como esta aporia da escrita desconstrutiva se não nega Platão, de qualquer forma, desloca a sua lógica opositiva, pois não temos aqui uma contraposição entre vida e morte e, sim, a indecidibilidade do que Derrida chama de *a vida a morte*: “Duas expressões que se unem sem união, sem conjunção, já que não são dois termos de uma polaridade, senão a indecidibilidade mesma do acontecer.”⁸⁷ O traço da escrita é pois a memória do que se perdeu, a sobrevivência do que não é nem vivo nem morto, nem presente nem ausente, mas espectral⁸⁸.

Voltemos à tentativa de purificação do pensamento em Platão. É importante salientar a oposição que o filósofo grego nos dá a pensar entre a interioridade pressuposta na *mnéme* e a exterioridade da *hypomnesis*, além do perigo de contaminação da primeira, da memória viva, interior, pela segunda, pelo seu fora, pela sua representação, ou seja, os signos externos, auxiliares da memória artificial, da recordação. Derrida defende que é este medo de contaminação de um dentro pelo seu fora, de um termo pelo seu oposto que faz Platão condenar tão veementemente a escrita como *phármakon*, aquilo que é, ao mesmo tempo, veneno e remédio e que, por isso, escapando à lógica opositiva da metafísica, desafia a suposta propriedade, a suposta essência pura do que quer que seja. Como Derrida explica, o medo aqui é que a memória viva – aquela que produz-se a si mesma na interioridade da alma – deixe de se produzir ao passar a confiar num suplemente externo. Nas palavras de Derrida:

O limite (entre o dentro e o fora, o vivo e o não-vivo) não separa simplesmente a fala e a escritura, mas a memória como desvelamento (re-)produzindo a presença e a rememoração como repetição do monumento: a verdade e seu signo, o ente e o tipo. O “fora” não começa na junção do que chamamos atualmente o psíquico e o físico, mas no ponto em que a *mnéme*, em vez de estar presente a si em sua vida, como movimento da verdade, se deixa suplantado pelo arquivo, se deixa excluir por um signo de re-memoração ou de com-memoração. O espaço da

⁸⁶ A indecidibilidade da escrita como o *perdersalvar* num único verbo a que Derrida se refere em “Salvar os fenômenos. Para Salvatore Puglia”. In: *Pensar em não ver* p. 216.

⁸⁷ CRAGNOLINI, M. “*adieu, adieu, remember me*: Derrida, a escritura e a morte”. In: DUQUE-ESTRADA, P.C. (org). *Espectros de Derrida*. p.42.

⁸⁸ No terceiro capítulo desta tese ampliamos essa discussão do espectral como o que suspende a oposição entre vida e morte.

escritura, o espaço como escritura, abre-se no movimento violento dessa suplência, na diferença entre *mnéme* e *hypomnesis*. O fora já está *no* trabalho da memória. O mal insinua-se na relação a si da memória, na organização geral da atividade mnésica. A memória é por essência finita. (...) Uma memória sem limites não seria, aliás, uma memória, mas a infinitude de uma presença a si. A memória tem sempre, pois, necessidade de signos para lembrar-se do não-presente com o qual ela tem, necessariamente, relação. (...) A memória deixa-se assim contaminar por seu primeiro fora, por seu primeiro suplente: a *hypomnesis*. Mas aquilo com que sonha Platão é uma memória sem signo. Ou seja, sem suplemento, *mnéme* sem *hypomnesis*, sem *phármakon*.⁸⁹

Chegamos, então, num ponto para o qual Derrida insiste em chamar atenção e que ocorre tanto em Platão como em Saussure em relação à escrita. Se esses dois censores da escrita afirmam que ela é exterior ao pensamento e à língua, porque será que eles se debruçam tanto sobre ela na tentativa de evitar que ela se infiltre na fala, manchando, assim, o pensamento? O que podemos perceber pela citação acima é que não há, realmente, uma separação absoluta entre o fora e o dentro, entre a recordação e a memória viva. E que esta última só se estabelece através de um jogo com o seu fora, com o seu oposto, com o que não é ela. Se não fosse essa condição de relacionar-se com o seu fora, a memória não seria mais memória, e sim, pura presença a si. Dessa forma, a memória já nos diz do esquecimento, dessa possibilidade. Ou melhor, da impossibilidade de uma presença a si, pois ela é justamente o que aponta para fora, para a necessidade da relação com o fora. Isto é, o receio aqui é que a repetição da escrita, que a sua capacidade de trazer de volta, possa acabar apagando e confundindo a origem e o sentido do pensamento. Este é o perigo do *phármakon* do qual Platão tenta livrar a fala, no desejo de estabelecer e manter a pureza metafísica do pensamento. Ou seja, a possibilidade de uma presença a si sem relação com uma alteridade, de uma memória e uma fala sem *phármakon*, sem escrita. Mas já que a escrita retorna o tempo inteiro como que para assombrar o filósofo grego, impossibilitando seu sonho de um pensamento livre de *phármakon*, o que Derrida sugere ser a farmácia de Platão, sua atividade farmacêutica, é, justamente, a tentativa de criar um antídoto para o *phármakon* da escrita, estabelecendo a episteme e a dialética como uma espécie de contra-veneno capaz de salvar dos malefícios da escrita e da sofística.

⁸⁹ DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. p. 56.

Ao contrário, a leitura derridiana de Platão pretende sublinhar a escrita como *phármakon* pois, para Derrida, esta palavra grega é um *indecidível* que acaba por embaralhar a lógica do pensamento que o filósofo grego fundou e que determinou todo o pensamento ocidental. Pelo que vimos até aqui, podemos perceber que esta lógica do pensamento, em Platão, seria a de uma bi-polaridade que gostaria de poder separar lugares opostos bem definidos para a fala e para a escrita em seu esquema. Um esquema em que a fala seria hierarquicamente superior, pois, para Platão,

A voz é mais próxima da vida daquele que fala; ela é mais presente, mais presente para quem fala e para quem escuta; há aí um duplo privilégio da proximidade ou da presença imediata, mas também da interioridade, da proximidade da vida. Em nome desses valores (presença, proximidade, vida etc.), prefere-se a voz, a palavra viva à escrita.⁹⁰

Este esquema de operação do pensamento organizado por oposições hierárquicas e iniciado por Platão é a inauguração daquilo que Derrida chama de *metafísica da presença*, pois este pensamento fundado no privilégio do *logos* como *phoné* baseia-se no que Derrida diz ser uma ilusão metafísica crente na presença de um *significado transcendental*⁹¹ que existiria antes e independente de todo discurso e que, por isso, de fora do pensamento, garantiria sua verdade. Esta presença seria, por exemplo, aquela que se faz sentir mais perto da fala do que da escrita, garantindo sua superioridade, uma vez que a fala liga-se primeira e naturalmente à suposta presença da consciência como presença a si do sujeito soberano na produção espontânea do pensamento. Ou seja, a própria presença pressuposta na unidade *phoné-logos*. Contudo, a leitura derridiana de Platão, ao afirmar a escrita como *phármakon* em sua potência *indecidível*, isto é, como veneno e remédio ao mesmo tempo, acaba por desconstruir esta lógica opositiva do pensamento preso a amarras logocêntricas e mostra a necessidade de abri-lo para além da lógica da metafísica da presença.

⁹⁰ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 76 e 77.

⁹¹ Derrida chama de *significado transcendental* aquilo que diria respeito à crença da metafísica na presença de um sentido que pudesse existir em si mesmo, independente da referência de uma linguagem ou de uma estrutura de significação. Nas palavras de Derrida: “... daquilo que propus chamar de ‘significado transcendental’, o qual, em si mesmo, em sua essência, não remeteria a nenhum significante, excederia à cadeia dos signos, e não mais funcionaria, ele próprio, em um certo momento, como significante”. DERRIDA, J. *Posições*. p. 25.

Ora, o que Derrida vem denunciar e defender, baseando-se na escrita como um *phármakon*, é que assim como nunca houve uma memória que já não fosse contaminada pelo seu fora, nunca houve também uma fala pura que já não fosse sempre contaminada pela escrita. Pensar a escrita como *phármakon*, como indecível, permite a Derrida pensá-la como *arqui-escrita*, pois a arqui-escrita derridiana dá conta, justamente, da ambiguidade do *phármakon*, já que, prestando-se ao jogo do indecível, ela escapa da bi-polaridade entre fala e escrita, pois, ao invés de opor-se à fala, como gostaria Platão – no sonho de uma idealidade metafísica –, ela seria o próprio abalo dessa oposição. Assim, a arqui-escrita não é, como poder-se-ia supor, a escrita antes da fala, mas a escrita *na* fala⁹². A arqui-escrita diz que não há fala, que não há palavra, que não há pensamento, que já não sejam feridos pela interrupção, pela distância, pela ausência, pela secundariedade, ou seja, pelo que parecia ser apenas característica da escrita. Isto é, todas os traços pejorativos que Platão usou para caracterizar apenas a escrita e opô-la à fala viva, Derrida reconhece-os como traços comuns a toda linguagem, a toda palavra, seja ela falada, pensada ou escrita. É por isso que reconhecer em toda palavra a marca dos traços perigosos que Platão reservava apenas à escrita é desconstruir toda a estrutura do pensamento ocidental sustentada pela metafísica da presença, que acredita e aposta na propriedade, na essência, na identidade una de cada coisa, na possibilidade de apresentar-se “enquanto tal”. Para Derrida, nunca pôde haver algo como a pureza do pensamento. A origem do pensamento *é já sempre* ferida pelo desvio da escrita. Como Fernanda Bernardo explica:

O é já (déjà) traduz a fala como escrita traçando no que nela compromete numa aquiescência, que responde reenviando ao que antecipadamente nos terá já, desde sempre, comprometido na subscrição de um apelo prévio. (...) Derrida designa este é já por re-marca, cuja estrutura faz de todo começo um re-começo daí a Gramatologia se dizer um pensamento da repetição originária. É a decapitação (...) do incipit, a rasura do valor de archê, que aqui está em questão. O começo é, já sempre, dado devido “A cette avance que ... fait la langue” (...); o ponto de

⁹² Citamos Fernanda Bernardo: “Com efeito, o que é a *escrita*, em sentido derridiano, o que é a *arqui-escrita* senão a *escrita*, isto é, o apagamento, o silêncio, a ausência, a elipse, a rasura, o branco, o desvio, o gesto, o acento ou o sotaque, o canto, o tom, o timbre, ... *na própria fala*?”. BERNARDO, F. Eco-grafias – Dar à língua: Contra-assinatura, Re-invenção e sobre-vivência – Ovídio – Derrida. Revista filosófica de Coimbra N. 39, 2011. p. 251 e 252.

partida é, *já sempre*, uma resposta ao apelo prévio, ao “Vem” do outro, que se recebe como a própria necessidade numa cena de aliança endividadora.⁹³

Esta é a aporia da arqui-escrita: dizer que a escrita está na origem é dizer que não há origem simples, é dizer que toda origem só nos chega pelo desvio da palavra, que a coisa mesma está sempre interrompida pelo luto da palavra. O valor de arquia marcado na arqui-escrita diz que o que é primeiro é sempre o desvio, a alteridade, a diferença.

Portanto, podemos perceber como a arqui-escrita derridiana não se estabelece invertendo o platonismo. Derrida não pretende estabelecer para a escrita um lugar privilegiado em relação à fala. Esta simples inversão não o permitiria escapar da lógica opositiva da metafísica.

E é desse modo que a escrita derridiana apresenta uma outra postura diante do pensamento, pois o fato dela não poder ser considerada uma oposição à fala, força-nos a pensar “para-além” das bi-polaridades opositivas, força-nos a admitir um pensamento que, assumindo sua origem sem origem, sua origem desviada, secundária, invisível, *differante*⁹⁴, constrói-se sem a presença de um *logos* como seu sentido ou direção. Mostra-nos a necessidade de pensar de uma outra maneira que não guiada pela “lógica do *logos*” mas pela “lógica”, ou melhor, pelo jogo do *rastro* e da *différance*.

Nesse sentido, acreditamos que a desconstrução do conceito de *linguagem*, em *De la grammatologie*, vem anunciar o pensamento da desconstrução de uma forma geral. Pois, para Derrida, este conceito, tradicionalmente, se estabelece a partir da suposta superioridade da fala em relação à escrita, ou seja, de um fonologocentrismo. Em outras palavras, Derrida denuncia no conceito de linguagem uma redução fonética da escrita, tida como mera representação gráfica da palavra falada. Mas, ao pôr em cena um transbordamento da linguagem, mostrando como ela é excedida por uma ideia de escrita, o texto derridiano desnuda, ao mesmo tempo, um transbordamento das estruturas conceituais como um todo, apresentando-se, portanto, como uma desconstrução do próprio conceito, do conceito de conceito. Seguindo as palavras de Derrida em *Gramatologia*:

⁹³ BERNARDO, Fernanda. “O dom do texto, a leitura como escrita. (O programa gramatológico de Jacques Derrida)”. In: Revista filosófica de Coimbra. N.1 (1992). p.155.

⁹⁴ Cf. adiante o conceito de *différance*.

Deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar de linguagem em geral (...), deixando de designar a película exterior, o duplo inconsistente de um significante maior, o significante do significante - o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem.(...) Não que a palavra 'escritura' deixe de significar o significante do significante, mas parece, sob uma luz estranha, que o 'significante do significante' não mais define a reduplicação accidental e a secundariedade decaída. 'Significante do significante' descreve, ao contrário, o movimento da linguagem: na sua origem, certamente, mas já se pressente que uma origem, cuja estrutura se soletra como 'significante do significante', arrebatase e apaga-se a si mesma na sua própria produção. O significado funciona aí desde sempre como um significante. A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral (...). Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. (...) Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de 'signo' e toda a sua lógica.⁹⁵

A constatação de que o tema da linguagem é o mais discutido do século XX, de que ele nunca, "tanto como hoje, invadira como tal o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia"⁹⁶, deixa ver um excesso de sentido para o conceito de linguagem que não se conteria mais nos limites de seu conceito tradicional, evidenciando-se aí uma crise deste conceito. Como o filósofo explica:

Tudo o que o desejo quisera subtrair ao jogo da linguagem é retomado neste, mas apenas porque, simultaneamente, a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finitude no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.⁹⁷

É nesse sentido que a ideia de escrita, para Derrida, escapa da clausura da linguagem. Pois, para ele, a escrita não é apenas aquela que mimeticamente representa a fala, ela ganha um valor que excede em muito o de sua concepção fonética, até porque é vista “para-além” do seu valor antropológico: a arqui-escrita não é aquela apenas produzida pelos homens, mas qualquer marca inscrita produzida tanto pela natureza, pelos animais como pelas máquinas e que, assim, apela uma leitura. Por isso, o pensamento de Derrida é chamado também de pensamento da escrita, pois, ao negar sua inferioridade em relação à fala, ele

⁹⁵DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 8.

⁹⁶Ibid., p. 7.

⁹⁷Ibid.

amplia o conceito de escrita, liberando-o de sua redução fonética e fazendo explodir o sentido metafísico da linguagem.

Depois de uma leitura derridiana é surpreendente perceber como a redução fonética da escrita dura tanto tempo marcando profundamente o pensamento ocidental até a contemporaneidade. *Gramatologia* mostra como mesmo em Saussure ainda podemos ver um reflexo claro do platonismo, justamente, na sua tentativa de manter a fala a salvo dos perigos da escrita. Derrida aponta, muitas vezes, como o linguista suíço – que trouxe muitos avanços para pensarmos o signo como rastro – continua a endereçar à escrita o mesmo tipo de crítica platônica na tentativa de poder expulsá-la do estudo da língua, com o desejo de dar importância apenas à fala e sua suposta ligação natural com o sentido em seu *Curso de linguística geral*⁹⁸. Mas o que Derrida não deixa passar em branco é que, tanto Platão quanto Saussure, por mais que o desejassem, não conseguem prescindir da escrita em suas obras. No momento mesmo em que precisam tratar da diferença, a escrita torna-se indispensável aos dois, que recorrem, frequentemente, a seus exemplos.

Para Derrida, apesar de Saussure enxergar uma ligação inextrincável entre significante e significado como o reto e verso de uma folha, sua visão sobre o signo linguístico ainda continua a ser essencialmente logocêntrica. Assim como na sua concepção tradicional, em Saussure, o signo é sempre signo de alguma coisa. Isto é, ele representa, substitui o lugar do referente que não está presente. Desse modo, o signo continua a representar a coisa mesma em sua ausência.

Mesmo que não se possa mais, depois de Saussure, separar a face significante da face do significado, o signo mantém a estrutura mimética do modelo e sua representação. Ou seja, o signo é ainda aquilo que aponta para uma presença que, no momento, não pôde estar presente, mas que se mantém como presença em algum outro tempo ou lugar. Desse modo, continuamos, com o signo saussuriano, na perspectiva da presença de um sentido pleno.

Ora, o que Derrida vem deslocar na linguística saussuriana é a possibilidade de pensar o signo como *rastro*, mas ele faz isso a partir das inovações que o próprio Saussure traz para a teoria do signo. Pois as teses saussurianas do caráter diferencial e arbitrário do signo linguístico já são, segundo

⁹⁸ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora cultrix. 1995.

Derrida, aberturas para um pensamento da escrita. O caráter arbitrário do signo em Saussure diz que todo signo é instituído, convencionado e, por isso, não mantém com o sentido nenhuma ligação natural. Tese que, para Derrida, problematiza a manutenção que ainda há em Saussure do privilégio do signo fônico sobre o escrito. Quanto à tese saussuriana do caráter diferencial do signo, citamos Arthur Bradley: “os signos linguísticos não são constituídos por nenhuma substância, fônica ou conceitual, intrínseca – um som ou uma ideia particular que habite o próprio signo – mas por suas *diferenças* em relação a outros signos do sistema”⁹⁹. Dessa forma, todo signo só adquire sentido confrontado a outros signos e, portanto, cada signo traz “em si” os *rastros* de todos os outros signos do sistema que não ele. Só se pode pensar na identidade de qualquer signo quando este se encontra numa cadeia referencial onde um signo está sempre em relação com outros. Por exemplo, a única evidência que nos faz reconhecer a “identidade” do signo “cadeira” é que ele se diferencia, tanto fônica quanto conceitualmente, dos signos “mesa”, “chão”, “lápis”, “papel”, e assim por diante, infinitamente.

Assim, o rastro, ao invés de acalmar-se na identidade, é aquilo, justamente, que impossibilita que o sentido se feche nela, é aquilo que condiciona toda identidade a uma relação ao outro¹⁰⁰, não a um suposto conteúdo próprio de cada termo de um dado sistema, mas a suas diferenças em relação aos outros termos do sistema. Nas palavras de Derrida: “Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema.”¹⁰¹ O rastro é justamente o que nunca é, o que só se constitui numa relação de diferencialidade. Este movimento de um eterno apontar para o outro, é o que fere a estrutura de significação logocêntrica, pois não se pode, a partir de então, pensar num sentido próprio, idêntico, auto-centrado, presente a si mesmo e que não dependa de seu fora. É preciso pensar, então, pela “lógica” do rastro, que todo sentido está condicionado e só produz efeitos numa cadeia de referencialidade, isto é, que o sentido só se constitui na escrita. Pois, para Derrida,

⁹⁹ BRADLEY, A. *Derrida's of grammatology*. p. 69. Tradução minha.

¹⁰⁰ Como já tratamos na seção 1.3 deste capítulo a propósito da identidade como um processo interminável de identificação sem identidade a si.

¹⁰¹ DERRIDA, J. *Posições*. p. 32.

Esse encadeamento, esse tecido, é o *texto* que não se produz a não ser na transformação de um outro texto. Nada, nem nos elementos nem no sistema, está, jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou simplesmente ausente. Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros.¹⁰²

E ainda, em *Gramatologia*:

O rastro é verdadeiramente a origem do sentido em geral. O que vem a afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença¹⁰³ que abre o aparecer e a significação. (...) origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito metafísico pode descrevê-lo.¹⁰⁴

Pensar o rastro como origem é assumir que o referente, que a coisa mesma, que o sentido, sempre foram rastros, simplesmente porque não tiveram origem neles mesmos, porque começaram sempre antes deles próprios. Em outras palavras, o próprio referente, o próprio sentido ou a coisa mesma não passam de escrita, de rastro. É importante perceber aqui como o *quase-conceito* de *rastro*, elemento da *arqui-escrita*, foge de um conceito clássico de rastro, que fá-lo-ia derivar de uma presença anterior. Não sendo rastro de uma presença, ele é rastro de rastro. É por isso, que em *Gramatologia*, num primeiro momento, Derrida refere-se ao rastro como um arqui-rastro, para ressaltar que a origem é já rastro. Contudo, dizer que há um arqui-rastro, assim como uma arqui-escrita, é dizer que não há origem. Nas palavras de Derrida:

O rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem.¹⁰⁵

¹⁰² DERRIDA, J. *Posições*. p. 32.

¹⁰³ Os tradutores brasileiros de gramatologia optaram por traduzir o termo *différance* por diferença, mas por não acreditarmos que esta tradução faça jus a todos os sentidos da palavra cunhada por Derrida, optamos por manter, fora das citações, o termo derridiano não traduzido.

¹⁰⁴ DERRIDA, J. *Gramatologia*. p. 79 e 80.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 75.

É dessa forma que o pensamento da escrita não parte da identidade, mas da diferença, ou melhor, da origem sem origem de uma diferencialidade que Derrida chama de *différance*. Na explicação de Duque-Estrada:

Já não se pode pensar aqui em um sistema de diferenças entre coisas diferentes que, antes de serem confrontadas, já existiam em si mesmas, como coisas presentes a si mesmas. O que é primeiro não são as coisas em si (significantes ou significados em si), mas sim uma diferencialidade, um sistema de diferenças (...) Toda presença mostrar-se-á, sempre, como um efeito do diferenciamento ou, mais precisamente, da *différance*.¹⁰⁶

Desse modo, a *différance*, como jogo do rastro, precisa ser entendida como condição de im-possibilidade de toda “identidade”. Como mostra a citação acima, a *différance* não é uma diferença, já constituída, entre duas coisas diferentes, entre duas identidades, auto-centradas, auto-idênticas, com essências próprias, que divirjam entre si. A *différance* diz que só há efeito de identidade, processo de identificação e de significação, a partir dessa diferencialidade anterior, de um movimento do rastro que, numa cadeia de remetimentos, retém em si o rastro de todos os outros rastros que não são ele para produzir efeito. Por isso, pensar na diferença entre coisas em si é ainda pensar que essas coisas possuem uma identidade una, é ainda pensar na lógica da presença. Contudo, a *différance*, ao mesmo tempo como condição e interrupção de toda identidade, condena a significação a um jogo sem fim, não nos deixando mais imaginar uma identidade que seja presente a si mesma, independente de qualquer alteridade. Portanto, ela desloca a diferença da questão da identidade e da presença.

Quanto à inscrição da letra *a* substituindo a letra *e* da palavra francesa “original” *différence*, Derrida diz não ter criado exatamente uma “palavra” nova, já que esta substituição vem apontar, justamente, uma certa insuficiência de toda palavra. Como o filósofo explica, “a *différance*, (...) não é um conceito, não é uma simples palavra, ou seja, aquilo que representamos como sendo a unidade calma e presente, auto-referente, de um conceito ou de uma fonia”¹⁰⁷. O efeito dessa substituição na palavra francesa, só pode ser sentido na escrita, pois o seu som

¹⁰⁶ DUQUE-ESTRADA. P.C. “Derrida e a escritura”. In: *Às margens: a propósito de Derrida*. p. 19.

¹⁰⁷ Derrida, J. “A diferença”. In: *Margens da filosofia*. Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991. p. 42.

escrito com *e* ou com *a* é pronunciado da mesma forma e não se deixa diferenciar. Derrida recorre nesse exemplo a um evento da diferença que só acontece na escrita, na representação gráfica da palavra. Ele diz que tanto Platão como Saussure também precisaram recorrer à escrita para exemplificar eventos desse tipo, mas a diferença aqui é que os dois censores da escrita, mesmo recorrendo a ela – assombrados por sua insistência em reaparecer – não assumiram sua necessidade, não perceberam que sua recorrência como exceção, era prova de que ela excedia o fonetismo a que tentavam reduzi-la. Mas, de forma oposta aos dois censores da escrita, Derrida usa esse evento para elogiá-la, para chamar atenção, ao contrário, para um evento da linguagem que não se deixa perceber através da fala.

Se, por um lado a inserção da letra *a* faz com que esta palavra remeta a uma ação do diferir, dando-nos a pensar na sua dimensão ativa, por outro lado, contudo, a terminação em *ance*, na língua francesa, remete-nos a uma passividade e, desse modo, *différance*, diria respeito a uma voz média, nem passiva nem ativa, para a qual a experiência desconstrutiva não deixa de chamar atenção¹⁰⁸.

A insistência na palavra *différance*, grafada de outra forma, procura também atentar-nos para dois sentidos diferentes do diferir, que estão contidos no *differre* latino, mas que o *diapherein* grego não dá conta: o sentido de adiamento, de apontar para mais tarde, de desviar no tempo e o sentido de não ser igual, de ser discernível espacialmente¹⁰⁹. Assim, percebemos que esses dois sentidos, apontam para uma ideia espaço-temporal a qual a escrita condena o pensamento. A escrita joga o pensamento para fora, para a distância do espaço e do tempo. E Derrida mostra como a *différance* é o que amarra essas duas vertentes, do espaço e do tempo, de forma inextrincável, indecível, no que ele chama de temporização e espaçamento, ou seja, o devir-tempo do espaço e o devir-espaço do tempo. Nas palavras de Derrida:

A *différance* é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a

¹⁰⁸ Cf. DERRIDA, J. “A diferença”. In: *Margens da filosofia*. p. 40.

¹⁰⁹ Ibid., p. 38 - 39.

que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como um presente modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas este intervalo que o constitui em presente deve, ao mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se, dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar *espaçamento*, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (temporização). E é a esta constituição do presente, como síntese ‘originária’ e irreduzivelmente não-simples, e portanto, *stricto sensu*, não-originária, de marcas, de rastros, de retenções e pretensões (para reproduzir aqui analogicamente e provisoriamente uma linguagem fenomenológica e transcendental que se revelará em seguida inadequada) que eu proponho que se chame *arqui-escrita*, *arqui-rastro* ou *différance*. Esta (é) (simultaneamente) *espaçamento* (e) *temporização*.¹¹⁰

Conjuga-se, então, na *différance*, um intervalo espaço-temporal que, impossibilitando todo presente e toda presença, leva-nos a pensar “para-além” deles, num passado absoluto e num eterno porvir como uma disjunção do tempo ou como uma anacronia que marcará a temporalidade desconstrutiva e que trataremos na próxima seção deste capítulo.

Mas, por enquanto, já podemos entender porque se, inicialmente, Derrida fala de um *arqui-rastro* e de uma *arqui-escrita* para marcar este valor de *arquia*, logo depois, rasurando este valor transcendental, ele passa a falar apenas em *rastr*o e em *escrita*, uma vez que a ideia de origem é desconstruída por eles.

Portanto, percebemos que o pensamento metafísico, fono-falo-logo-cêntrico, é um pensamento que se guia pela lógica da identidade e tenta afastar de si toda diferença através da autoridade de uma presença que pode estabelecer o que é e o que não é verdade. Como Derrida escreve n’*A farmácia de Platão*:

O que é o pai? (...). O pai é. (...). A escritura, o filho perdido, não responde a essa questão, ela (se) escreve: (que) o pai *não* está, ou seja, não está presente. Quando ela não é mais uma fala despossuída do pai, ela suspende a questão *o que é*, que é sempre, tautologicamente, a questão “o que é o pai?” e a resposta “o pai é o que é”. Então, produz-se uma linha de frente que não se deixa mais pensar na oposição corrente do pai e do filho, da fala e da escritura.¹¹¹

Assim, o pensamento metafísico estabelece-se como um pensamento da ordem, do pai, do falo, do *logos*, da presença e, acrescentamos, da visibilidade

¹¹⁰ DERRIDA, J. “A diferença”. In: *Margens da filosofia*. p. 45.

¹¹¹ Id., *A farmácia de Platão* p. 98.

inteligível, ou seja, daquilo que “é”. Enquanto, por outro lado, a desconstrução como pensamento da escrita (não precisamos mais falar aqui em arqui-escrita), assume a impossibilidade da presença e, assim, a impossibilidade de resposta à questão “o que é?”. Escrevendo a ausência da autoridade de um *logos*, ela assume a escrita *na* “própria” fala, isto é, desconstrói a ilusão da ideia de presença, impossibilitando e interrompendo o pensamento do que “é”. É nesse sentido que não se pode dizer o que “é” a desconstrução, pois a desconstrução, assim como a escrita, não “é” alguma coisa. Ela desloca a questão ontológica inscrevendo o pensamento no risco e na errância. Sem a autoridade de um “querer-dizer”, ao contrário de um pensamento do que “é”, a desconstrução acontece como um pensamento espectral, perturbando a pretensão de toda “última palavra”. O jogo indecível do rastro inscreve o pensamento na ordem do in-visível, condena-o a uma promessa sem horizonte de expectativa, sem pré-visão e sem palavra final. Marcando de ficcionalidade tudo que ouse dizer o que “é”, a desconstrução dissemina-se como o abalo do *logos* e suas verdades.

1.5

O tempo fora dos eixos: anacronia desconstrutiva

Antes, uma abissalidade infinita que aponta, por um lado, para trás, para um passado absoluto, para uma anterioridade cada vez mais antiga, sem ponto de origem, sem nascente. Por outro lado, para frente, o engajamento na promessa de um eterno porvir daquilo que não pode nunca se presentificar. Guardemos a ideia dessas duas direções como uma duplicação da origem que inscreverá o sentido sem sentido - ou a desconstrução do sentido (na) – (da) impossibilidade da presença como temporalidade anacrônica da desconstrução.

A leitura derridiana do *Timeu* de Platão, ao pensar *khôra* como que no “lugar” da *arkhê*, complica a ideia de uma origem simples, ou melhor, de um ponto dado de onde tudo brote. Esta palavra grega, *khôra*, que desde o *Timeu* é fonte de inúmeras interpretações, para Derrida, é um exemplo singular de intraduzibilidade, porque diz, de uma forma geral, de uma im-possibilidade da

linguagem, aí onde a tradução diria mesmo o pensamento. Ao propor uma intraduzibilidade como uma im-potência do pensamento, mas como uma im-potência que justamente dá a pensar, como uma injunção do pensamento, Derrida mantém a palavra grega sem tradução não apenas para salientar o embaraço de Timeu em definir *khôra*, mas também porque, dessa forma, ela lembraria “algo” que ainda não foi pensado suficientemente e que incomodaria toda a lógica do pensamento metafísico. Radicalizando, levando ao extremo, esta incapacidade de nomear o ser *khôra*, Derrida toma este caso como exemplo singular daquilo que acontece com toda nomeação, a saber, um desvio, uma não correspondência entre ser e nome, uma distância, uma ruptura, entre a linguagem e aquilo a que ela se refere, a coisa mesma. Ainda que não explicitamente, o diálogo platônico, aos olhos de Derrida, já coloca em cena, a partir da problemática de *khôra*, esta disjunção de todo discurso, que a escrita derridiana pretende nos lembrar o tempo todo.

Como um apelo à leitura desconstrutiva, a problemática de *khôra* abre espaço para fazer tremer a oposição entre sensível e inteligível não apenas defendida por Platão mas também sobre a qual, como denuncia Derrida, a maior parte das leituras do *Timeu*, e especificamente as interpretações da palavra *khôra*, parecem se apoiar sem atentarem para o fato de que esta palavra coloca em questão aquilo mesmo que os platonistas usam para defini-la simplesmente, sem perceberem a importância que o embaraço declarado por Timeu neste trecho do diálogo platônico poderia representar. Estando fora do paradigma eterno, ela não pertence *nem* ao sensível *nem* ao inteligível, mas sim a um *triton genos* que desafia a “lógica de não-contradição dos filósofos”¹¹². Ou, em outras palavras, a um terceiro gênero que abala a lógica opositiva hierarquizante do *logos*, problematizando não só a oposição entre sensível e inteligível, como toda a lógica das oposições binárias. Não sendo *nem* da ordem do sensível *nem* do inteligível, ela seria como que a condição de possibilidade dos dois e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de promover a pura oposição entre os dois, já que contamina um pelo outro, heterogenizando-os.

Sem conseguir definir especificamente em uma palavra o que seria a *khôra*, este terceiro gênero aparece no diálogo sob várias designações que os

¹¹² DERRIDA, J. *Khôra*. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus Editora, 1995. p.9.

plantonistas distinguem sem muita dúvida como seu sentido próprio – “lugar”, “receptáculo”, “suporte” – e como seu sentido figurado, metafórico – “mãe”, “ama” e etc. O que Derrida problematiza nesta distinção, e que para ele, simplifica Platão, é o fato dela promover justamente a separação daquilo que *khôra* complica. Derrida aponta que os platonistas não se dão conta de que ao separarem um sentido próprio de um figurado para definir *khôra*, eles baseiam-se na oposição entre sensível e inteligível que ela abala. Desta forma, a intraduzibilidade da palavra *khôra* não quer dizer que não haja em outra língua uma palavra adequada para substituir a palavra grega, mas diz, de forma geral, de uma inadequação de toda palavra, de todo discurso àquilo que ele se refere. Pois, mesmo dentro de uma “mesma” língua há já uma tradução operando quando aponta-se, por exemplo, no próprio texto de Platão, do grego para o grego, vários nomes para designar *khôra*. Esta impossibilidade de lhe dar apenas um nome, marcada exemplarmente neste caso, para Derrida, representa, um “problema” da linguagem. Um problema que, como vimos, a escrita derridiana vem assumir como a “realidade” mais íntima do discurso e do pensamento e que mostra-se, entre outras coisas, como uma insuficiência da palavra, da unidade da palavra, em seu desejo ideal de apontar para a presença de um sentido independente que lhe corresponda. Por isso, *khôra* mostraria a necessidade de repensar toda a questão da linguagem não só no diálogo platônico como também na ocidentalidade de uma forma geral. Como Derrida explica,

Esse problema da retórica – particularmente da possibilidade de nomear – não é aqui, como se vê, um problema secundário. Sua importância também não se limita a alguma dimensão pedagógica (aqueles que falam de metáfora a respeito da *khôra* frequentemente especificam: metáfora didática), ilustrativa ou instrumental.¹¹³

O problema da retórica aqui não é um problema do qual se possa escapar. Mostrando uma impossibilidade de nomeação, de uma inadequação entre ser e nome, *khôra* não diz respeito apenas, como poder-se-ia supor, a um problema clássico da linguagem e da sua dita incapacidade de alcançar a coisa mesma, um sentido que existiria exterior a ela, como tradicionalmente denuncia-se o problema da representação, apenas como se o nome *khôra* não pudesse dar conta do ser para

¹¹³ DERRIDA, J. *Khôra*. p. 15.

além desse nome que ele representaria. Mais do que isto, este desvio vem inscrever o problema da representação, da inadequação entre ser e nome, como um problema do próprio sentido do ser, isto é, como um problema do pensamento e da experiência do pensamento em sua relação com o sentido como presença. Se a tradição do pensamento ocidental sempre baseou-se na crença da presença de um sentido como guia e ao qual a linguagem reportar-se-ia, a desconstrução vem inscrever nos textos da tradição os rastros de uma outra experiência do pensamento que enxerga no “lugar” do ser e do *eidos*, isto é, no “lugar” da origem, *já* uma escrita, uma representação, uma secundariedade e, por isso, uma impossibilidade da origem ou, na origem, o *rastro*.

Khôra vem mostrar o que só “nos chega, e como o nome”¹¹⁴, o que só se anuncia e só pode ser pensado *já* como nome, como desvio, como separação, numa palavra, como *escrita*. Forçando-nos a pensar diferentemente da lógica metafísica, *khôra* escapa, portanto, das bi-polaridades opositivas e aponta “para-além” do gênero, “para-além” do sentido e “para-além” do ser, “não porque seria inalteravelmente *ela mesma* para além de seu nome, mas porque, levando para além da polaridade do sentido (metafórico ou próprio), ela não pertenceria mais ao horizonte do sentido, nem do sentido como sentido do ser.”¹¹⁵ É porque, como Derrida defende, não há ser para além do nome, porque não há presença de um referente para além do signo, é porque não há *significado transcendental*, que *khôra* não se estanca em uma palavra determinada, dando-nos a ver, de forma exemplar, o jogo do rastro. Portanto, podemos perceber, como já há, no texto platônico, como que um abismo aberto por *khôra* que apela a desconstrução da própria lógica fundada por ele. Isto que seria preciso (re)pensar, *khôra*, que só nos chega como o nome, obriga-nos a dar esse *passo-além*, *quase-transcendental*, típico do pensamento da desconstrução:

Se Timeu o nomeia receptáculo (dekhomenon) ou lugar (*khôra*), esses nomes não designam uma essência, o ser estável de um *eidos*, dado que *khôra* não é nem da ordem do *eidos*, nem da ordem dos mimemas, das imagens do *eidos* que nela vêm

¹¹⁴ DERRIDA, J. *Khôra*. p. 9.

¹¹⁵ Ibid., p. 16.

se imprimir – que assim *não é*, não pertence aos dois gêneros de ser conhecidos ou reconhecidos. Ela não é e esse não-ser só pode se *anunciar*...¹¹⁶

Apontando, então, “para-além” da essência, *khôra* anuncia este *triton* *genos* que, ao mesmo tempo, abre e rasga não só os supostos gêneros, sensível e inteligível, como todos os demais gêneros. Desse ponto de vista, *khôra* teria essa dimensão matricial, que “origina” os gêneros e que, como Fernanda Bernardo salienta, anterior ao mundo, abriria o “próprio” *espaçamento* do espaço, daria lugar ao lugar, sem contudo, ela mesma se dar, se presentificar.¹¹⁷ Do ponto de vista da escrita derridiana, podemos dizer que *khôra* dá conta do desvio da escrita, do desvio entre o nome e aquilo que ela nomeia – a suposta coisa mesma –, “inaugurando” a própria abertura do espaço pressuposto pela escrita. Se a escrita é aquilo que joga no espaço, que abre o espaço do mundo para que se inscreva, *Khôra* apresentando-se apenas como nome, sem referir-se a um ser, a um *eidos* para além deste nome, seria “pura” escrita, a “própria” abertura do espaço de inscrição, isto é, a abertura do “próprio” espaço permitindo que qualquer coisa inscreva-se ou venha a “ser”. Venha a “ser” como escrita. Contudo, sem nunca apresentar-se ela própria, ela recebe o que quer que venha ao mundo e essa recepção é um movimento de regressão, de retraimento para um passado cada vez mais antigo, absoluto, sempre anterior a uma origem.

Assim, se por um lado, podemos perceber em *khôra* esse movimento para trás, para um passado imemorial, para um passado que nunca foi presente, implica-se aí também a ideia de um eterno porvir, como o que Derrida chama o *messiânico*, uma messianicidade sem messianismo¹¹⁸, já que a vinda do outro marca-se apenas como promessa de chegada, sem presentificação possível. Essas duas direções, *khôra*, por um lado, e *messiânico*, por outro¹¹⁹, marcam a

¹¹⁶ DERRIDA, J. *Khôra*. p. 20.

¹¹⁷ BERNARDO, Fernanda. Seminário na Universidade de Coimbra. 1o semestre de 2013.

¹¹⁸ A propósito da diferença entre a messianicidade e o messianismo, citamos o site derridex: “o messianismo tem um conteúdo, enquanto a messianicidade é uma estrutura formal, sem conteúdo. Ela é portadora de uma promessa infinita mas insustentável, uma promessa que nos guia mas cujo resultado é inantecipável.” Cf. <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508301426.html>. Tradução minha.

¹¹⁹ Sobre *Khôra* e *Messiânico* como os dois nomes da origem Cf. O texto de Derrida “Fé e saber, as duas fontes da ‘religião’ nos limites da simples razão”, no livro *A religião*. Citamos Derrida: “...demos dois nomes à duplicidade destas origens. Porque aqui a origem é a própria duplicidade, uma coisa e a outra. Nomeemos estas duas fontes, estes dois poços ou estas duas pistas ainda visíveis no deserto. Atribuíamo-lhes dois nomes ainda ‘históricos’, aí onde um certo conceito de história se torna, ele próprio, inapropriado. Para o fazer, refiramo-nos – ... – por um lado ao

temporalidade do *rastro*, da *escrita* desconstrutiva e de seu reconhecimento de endividamento a uma alteridade ab-soluta. Pois, essa duplicação da origem liga-se, por um lado, em khôra, à assunção da nossa condição de herdeiros, o endividamento a tudo o que veio antes por não sermos capazes de rastrear ou de termos presenciado uma origem primeira e, por outro lado, no messiânico, marca-se um eterno porvir como promessa de sobrevivência do mundo.

Esse passado absoluto, imemorial, fere toda presença e todo presente por um endividamento que desloca sua pretensão de “ser em si mesmo”, inscrevendo toda presença, todo ser, como desejo e promessa de um porvir, de um “vir-a-ser”. Nas palavras de Derrida, essa promessa não é “uma promessa entre outras, uma promessa no mundo, mas um mundo de promessa, *uma promessa como o mundo*, a existência sempre porvir do nosso mundo como promessa.”¹²⁰ É porque tudo o que se inscreve é imediatamente ferido pelo retiro de sua origem para um tempo/espaco anterior à origem do mundo que nada pode nunca, realmente, ser, mas apenas ser prometido.

Como, então, pensar o tempo “para-além” da clausura da metafísica da presença e do sentido? Pois, como Derrida indaga-se:

Não foi do ‘direito inaudito’ do presente que toda a história da filosofia retirou a sua autoridade? Não foi nele que sempre se produziu o sentido, a razão o ‘bom’ senso? (...) Como se poderia ter pensado o ser e o tempo de outro modo senão a partir do presente, na forma do presente, ou seja, de um certo agora em geral que nenhuma *experiência*, por definição, poderá jamais abandonar? A experiência do pensamento e o pensamento da experiência não se relacionam senão com a presença.¹²¹

Em primeiro lugar, seria preciso lembrar mais uma vez e sempre que for necessário, que não se trata, para Derrida, de conceber um outro conceito de tempo não metafísico, já que para ele o conceito de tempo é estruturalmente metafísico, pois sempre foi pensado a partir da presença. Como já dissemos o “para-além” derridiano é um para-além quase-transcendental. Por isso, pensar “para-além” dos textos da tradição não significa pensar fora deles, independentemente deles, mas reconhecer que todo texto é marcado, ferido em si

‘messiânico’, e por outro lado à khôra...”. In: *A religião*. VATTIMO, G. e DERRIDA, J. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 1997. p. 29.

¹²⁰ DERRIDA, J. “Avances”. In: MARGEL, S. *Le tombeau du dieu artisan*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995. p. 16. Tradução minha.

¹²¹ Id., “Ousia e gramme”. In: *Margens da filosofia*. p. 72.

mesmo, por um “para-além” como um excesso ou um abismo dentro dele que não pode ser apropriado, que como o invisível, sempre escapa da teorização. Como essa abissalidade ou esse rasgão que, por exemplo, *khôra* abre no texto platônico. Em outras palavras, este “para-além” desconstrutivo marca a abertura de qualquer texto para o seu porvir, para outras leituras. Se a desconstrução enxerga a necessidade de se pensar o tempo “para-além” de sua concepção metafísica, trata-se, portanto, de rastrear isto que não pôde ser apropriado nos textos da tradição e que permanece como seu segredo, inscrevendo a impossibilidade de ultrapassá-los, de deixá-los para trás em busca de um fora da metafísica. Se por um lado, a desconstrução identifica nos textos as suas clausuras, mostrando a necessidade de repensá-los, apontando para fora deles, por outro lado e, ao mesmo tempo, ela mostra como isto que resta ou que excede (n)os textos, torna-os inultrapassáveis, mostra a necessidade de lê-los sempre novamente. Como uma impossibilidade de apropriação, este abismo do texto é a sua condição de im-possibilidade, de seu porvir e de sua sobrevivência. É aquilo que Mallarmé chama de “branco textual”¹²² e que Derrida anuncia em gramatologia com a célebre frase “*Il n’y a pas de hors-texte*”¹²³, pois para ele, o fora do texto está já aporeticamente dentro do texto e o “para-além” da metafísica “encontra-se” na “própria” metafísica, naquilo que a im-possibilita, dando-lhe continuidade. Por isso, quando Derrida mostra a necessidade de pensar o tempo “para-além” da sua concepção metafísica, elaborada à luz da presença, trata-se de rastrear nos textos da tradição o acidente do presente. Ou melhor, não se trata de conceber um novo conceito de tempo não-metafísico mas, ao contrário, de enxergar como os próprios textos da metafísica entregam como seu acidente, como seu abismo, uma ruptura da presença inscrita em seu “próprio” corpo. Ruptura esta que é a irrupção do acontecimento como desconstrução.

Interrompendo, portanto, a apresentação em si do que quer que seja, sendo o próprio desvio do ser, ou melhor, sendo justamente o que impossibilita a propriedade de todo ser, *khôra* fala de uma anacronia apenas a partir da qual poder-se-ia pensar uma temporalidade desconstrutiva: “Não tendo essência, como a *khôra* se manteria para além de seu nome? A *khôra* é *anacrônica*, ela ‘é’ a

¹²² Cf. DERRIDA, J. «*La double séance*». In: *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p.215-347.

¹²³ DERRIDA, J. *De la grammatologie* p. 227. Tradução em *Gramatologia*: “*não há fora-de-texto*”. p. 194.

anacronia no ser, ou melhor, a anacronia do ser. Ela anacroniza o ser.”¹²⁴ É, portanto, a partir desta anacronia que desestabiliza toda presença, que seria preciso (re)pensar tudo. Se a metafísica sempre pensou à luz da presença e do presente, de um certo “aqui e agora”, a desconstrução como anacronia do ser vem impossibilitar a presentificação espaço-temporal, marcando um ritmo que só pode se inscrever na incerteza da vinda do outro como outro, na sua separação, na sua distância, na sua imprevisibilidade. O tempo como pensado pela desconstrução seria o tempo como anacronia, como a impossibilidade de todo “é”, de toda presença. E esse desajuste do presente seria também o desvio da questão da essência e do sentido. Pois, se na origem está o outro, o outro na origem do tempo, faz dele um tempo disjunto, um tempo sem presente, fora do tempo ou “*out of joint*”, como nos diz *Hamlet*, citado por Derrida em *Spectres de Marx*¹²⁵. Um tempo fora dos eixos ou fora de si, que dessincroniza tudo, mostrando uma espécie de atraso originário¹²⁶ que impede qualquer presentificação num “aqui e agora”. Como explica Derrida, este tempo seria o de “...um *agora* sem conjuntura. Um agora disjunto ou desajustado, ‘*out of joint*’, um agora disjunto que arrisca sempre não manter nada junto na conjunção assegurada de algum contexto cujas bordas seriam ainda determináveis.”¹²⁷

Se a condicionalidade à alteridade abala a pretensão de qualquer identidade pura, também não podemos mais pensar, pelo movimento do rastro, na ideia de um tempo ou de um espaço puros, independentes um do outro. Como que por um jogo da *différance*, já podemos perceber, também, implicado na ideia de *khôra*, um imbricamento espaço-temporal. O espaço não “é” simplesmente espaço, mas *espaçamento*, isto é, o vir-a-ser espaço do tempo, assim como o tempo não “é” simplesmente tempo, mas *temporalização* ou, vir-a-ser tempo do espaço¹²⁸. Pois, se na leitura de Platão, *khôra* está relacionada ao espaço, ao lugar, Derrida vê inscrito aí também o rastro do tempo (o messiânico), já que é no

¹²⁴ DERRIDA, J. *Khôra*. p. 18.

¹²⁵ Id., *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris, Galilé, 1993.

¹²⁶ Citamos Derrida: “É portanto o atraso que é originário”. “Pela palavra *atraso*, é preciso entender outra coisa diferente de uma relação entre dois “presentes”. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 188.

¹²⁷ DERRIDA, J. *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p.21.

¹²⁸ Cf. citação sobre a “*différance*”: o vir-a-ser espaço do tempo e vir-a-ser tempo do espaço, na seção 1.4 desta tese.

retraimento de *khôra*, na retirada do espaço, que o tempo, como o outro do espaço, vem. E vem, justamente, sempre na sua falta,¹²⁹ vem *já sempre* apenas como promessa de chegar. Se o tempo, realmente, chegasse, pudesse se presentificar, então, estaríamos na ordem do ser. Mas, pelo fato dele só nos chegar *já sempre* de partida e, portanto, como promessa, pelo fato dele não poder permanecer, de nunca desacelerar-se na possibilidade de um “é”, que estamos *já sempre* no registro, por um lado, de sua lembrança e, ao mesmo tempo, no de sua promessa.

Assim, a temporalidade que inscreve-se aqui é, ao mesmo tempo, a de duas direções inextrincáveis: por um lado, a do retraimento da origem, de sua fuga para um passado sempre mais antigo, que Derrida nomeia com o exemplo de *khôra* e, por outro lado, a direção de um tempo messiânico, de uma promessa que renova-se a todo tempo como fé num eterno porvir. Essas duas direções como temporalização da desconstrução, deslocam o tempo da clausura da presença, pois o passado que se lembra aqui é um passado que nunca foi presente, um passado diferente de um presente que tenha virado passado, um passado que nunca foi vivido, que foi *já sempre* passado e que nenhuma memória viva pode recordar. Assim como, também, desloca a ideia de um futuro, de alguma forma antecipável ou programável e que um dia se presentificará. O porvir da desconstrução é sem horizonte de espera, é da ordem do que não se pode ver vir, do totalmente outro, que será sempre desconhecido. Por isso, o discurso ou a escrita dessa temporalidade de dupla origem, implica que haja *invenção*, pois assume tratar do que nunca esteve ou do que nunca estará simplesmente presente.

Desdobraremos essa temporalidade anacrônica da desconstrução sob o ponto de vista do cinema ressaltado em seu caráter espectral no terceiro capítulo desta tese.

¹²⁹ Sobre a ideia do tempo vir sempre como aquilo que nos falta, indicamos a leitura do texto de Derrida “Penser ce qui vient”, no livro *Derrida pour les temps à venir*. E citamos: “O tempo vem a nos faltar. É assim, sempre, que ele vem, o tempo. É assim que ele nos vem. O tempo nos falta. Ele nos é dado como aquilo que vai nos faltar...”. In: MAJOR, R. (Org.). *Derrida pour les temps à venir*. Paris: Stock, 2007. p. 24. Tradução minha.

2.1.**A desconstrução em obra**

Talvez esse capítulo já tenha tido seu início precipitado em algum lugar do anterior, e, por isso, já possamos supor, como ele deve se concentrar na relação de Derrida com as ditas “obras de arte do visível” ou em como o pensamento impossível da desconstrução pensa a experiência artística. De antemão, já podemos imaginar que o pensamento da desconstrução, também na abordagem da arte, abala e repensa suas abordagens filosóficas tradicionais. Assim, este segundo capítulo funciona como uma espécie de reflexo do primeiro (ou o primeiro como um reflexo deste, a ordem é indecidível¹³⁰), na medida em que, a partir da experiência artística, ele continua a escrever o “próprio” pensamento da desconstrução sob uma nova ótica, mesmo que afirmando ainda mais a ótica do in-visível.

Se o primeiro capítulo, entre outras coisas, pretendeu evidenciar o pensamento como *rastro*, isto é, reconhecer que ele é tão traçado e desviado quanto a arte, já podemos entrever como Derrida desconstrói uma subordinação da arte ao pensamento promovida por todas as grandes filosofias da arte ou estéticas tradicionais. De uma forma mais geral, o que parece primeiramente se abalar nesta insubordinação desconstrutiva é a clássica oposição entre *mythos* e *logos* que, sustentada pela ilusão da presença metafísica de um sentido garantidor do pensamento¹³¹, reservaria para a filosofia o lugar da verdade e para as artes o limite da ficção.

Acreditamos que é justamente por acolher uma parasitagem ou uma contaminação do pensamento pela arte que a desconstrução afirma-se como

¹³⁰ Depois da torsão promovida pela escrita na fala, não se pode mais encontrar a origem do jogo de reflexos. Citamos gramatologia: “Promiscuidade perigosa, nefasta cumplicidade entre o reflexo e o refletido que se deixa seduzir de modo narcisista. Neste jogo de representação, o ponto de origem torna-se inalcançável.” *Gramatologia*. p. 44.

¹³¹ Cf. a desconstrução do fonologocentrismo no primeiro capítulo desta tese.

desconstrução. Isto é, a desconstrução das filosofias tradicionais ocorre na medida em que a origem da filosofia vai se revelando como a mesma origem da arte, confundindo e im-possibilitando, portanto, as fronteiras e os limites entre as duas. Assim, a desconstrução, como o que acontece ao pensamento, dar-se-ia a ver, de forma exemplar, nos textos em que Derrida aborda as obras de arte. É o que vemos, por exemplo, na afirmação de Serge Trottein sobre o livro *La vérité en peinture*: “nenhum outro livro de Derrida demonstra melhor ou coloca mais concretamente em obra a desconstrução”¹³². É também o que Paulo Cesar Duque-Estrada sugere:

De todos os seus textos, aqueles mais diretamente voltados para uma reflexão a respeito, ou a propósito, de uma obra de arte são os que talvez melhor espelhem a radicalidade do chamado pensamento desconstrutivo. Como se os termos e temas que são caros ao seu pensamento – singularidade, alteridade, heterogeneidade, diferença, apropriação, desenraizamento, abandono, espectralidade, para citarmos alguns poucos – se encontrassem, todos evocados em cada uma de suas páginas, e mobilizassem, de uma ponta à outra, a leitura dos textos em que Derrida se dedica a uma reflexão sobre, ou a propósito de, uma obra de arte.¹³³

Portanto, e sublinhando um trecho da afirmação de Trottein: quando a desconstrução pensa as artes o que se coloca *em obra* é a “própria” desconstrução, e a “própria” desconstrução como pensamento. Este espelhamento em abismo entre *pensamento do pensamento* e *pensamento das obras*¹³⁴, põe o pensamento *em obra*, isto é, promove uma inversão entre os lugares “próprios” do pensamento como verdade; e da obra como ficção. Pois é justamente aí que a desconstrução, como o abalo do próprio lugar, tem lugar, ou melhor, *acontece*. A perturbação promovida por este pensamento nos lugares estabelecidos pelas tradicionais filosofias da arte é semelhante a da frase de Cézanne lembrada por Derrida: “Eu lhes devo *a verdade em pintura* e eu a lhes direi”¹³⁵. É importante ressaltar como esta frase, de certa forma, “enquadra” a relação entre arte e

¹³² TROTTEIN, Serge. “Pour une esthétique des *parerga*: lire Derrida avec Kant”. In: JDEY, Adnen (org). *Derrida et la question de l'art. Déconstruction de l'esthétique*. p. 241. Tradução minha.

¹³³ DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. “Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte”. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org). *Os filósofos e a arte*. Pg.333.

¹³⁴ O que nos propomos a pensar respectivamente no primeiro capítulo, experiência do pensamento e, no segundo, experiência das obras, mostrando como, no fundo, estas duas experiências dizem da mesma experiência im-possível da desconstrução como pensamento.

¹³⁵ CÉZANNE *apud* DERRIDA. *La vérité en peinture*. Paris: Champs Flammarion, 1978. p. 6. Tradução e grifo meus.

verdade no modo como Derrida parece nos dá-la a pensar: uma *verdade em pintura* que, diferentemente do pensamento de Heidegger, não seria um pôr em obra da verdade, como se houvesse uma verdade que pudesse ser desvelada pela obra. A *verdade em pintura*, diz de um *mise en abyme*¹³⁶ da verdade, diz de uma verdade posta entre aspas, suspensa da sua anterioridade e superioridade, porque estaria no “próprio” lugar da obra, isto é, no lugar impróprio, no lugar do desvio, da representação, do secundário, do inautêntico, do que apenas resta. Nas palavras de Derrida: “Se a locução ‘a verdade em pintura’ tem força de ‘verdade’ e se abre, de seu jogo, ao abismo, é talvez porque em pintura, vai a verdade e, na verdade, vai (esse idioma) (d)o abismo”.¹³⁷ Seria preciso, então, pensar este movimento em abismo da *verdade em pintura* tal qual o movimento da escrita derridiana que, como sugerido no primeiro capítulo, desloca o pensamento da questão do sentido. Movimento tipicamente desconstrutivo que, nesta tese, sempre vale ressaltar, é abordado pelo tema do *pensar ver* como uma suspensão dos valores metafísicos, tanto do pensar da ordem do saber, quanto do visível como pleno poder de um sujeito.

Desta forma, se a tradição da filosofia pretende dizer a verdade *sobre* a arte, estabelecendo-se como hierarquicamente superior nesta relação, para Derrida, ao contrário, nesta relação, é a experiência da arte que daria a ver uma (não) verdade do pensamento: sua fragilidade e falta de fundamentos, sua origem vulnerável que irrompe de um segredo que é também “origem” de toda obra, a saber, o ponto cego que põe em marcha a invenção. Assim, a verdade desloca-se para o outro lado da invenção, como o que resulta dela e não como o seu motor ou modelo. Se é que a verdade, posta em obra, só depois do trabalho de invenção, ainda pode ser chamada de verdade. Esta parece ser a inversão¹³⁸ desconstrutiva que faz com que se acredite que Derrida não faça estética mas, ao contrário, desloque o pensamento da arte para um não-lugar que a “lógica” indecível do

¹³⁶ Como Derrida nota em *Khôra*, o termo *mise en abyme* “...remete a um movimento de cratera sem fundo, de sorvedouro abissal, de um abismo dentro de outro que regularia o discurso sobre *khôra*”. DERRIDA, J. *Khôra*. p.32.

¹³⁷ DERRIDA, J. “Passe-partout”. In: *La vérité en peinture*. p. 12. Tradução minha.

¹³⁸ É importante lembrar que esta inversão desconstrutiva não pretende apenas inverter o polo opositivo da metafísica, garantindo, agora, para as artes, o lugar privilegiado, antes ocupado pela verdade. Na desconstrução, o movimento de inversão não pode ser pensado sem o deslocamento que ele promove na lógica da hierarquia binária. O importante é pensar para-além dessa lógica e não apenas inverter o par opositivo. Para essa questão Cf. O texto de Paulo Cesar Duque-Estrada, “Derrida e a escritura” no livro *Às Margens: a propósito de Derrida*. p. 9-28.

parergon viria sulcar. Logo no *Passe-Partout*¹³⁹ de *La vérité en peinture*, Derrida antecipa que o primeiro texto desse livro estaria

Ocupado em dobrar a grande questão filosófica da tradição (“o que é a arte?”, “o belo?”, “a representação?”, “a origem da obra de arte?” etc.) à atópica insistente do *parergon*: nem obra (*ergon*), nem fora da obra, nem dentro nem fora, nem em cima nem embaixo, ele desconcerta toda oposição mas não permanece indeterminado e dá lugar à obra.¹⁴⁰

Assim, *Parergon*, o primeiro texto de *La vérité en peinture*, parece afirmar um dos objetivos desta tese, na medida em que aponta como a relação de Derrida com a experiência artística abre uma outra postura diante das obras de arte mostrando a necessidade de uma abordagem para-além da clausura em que as estéticas e as filosofias da arte tradicionais estariam encerradas. Segundo Derrida, as abordagens que, tradicionalmente, se iniciam pela questão “o que é?” – a grande questão filosófica – sempre promoverão a redução da arte ao pensamento, pois, sustentando-se no *fio condutor* do sentido, registram sua submissão ao discurso como *logos*. Derrida explica:

Quando um filósofo repete essa questão [o que é a arte?] sem transformá-la, sem destruí-la em sua forma, na forma de questão, na sua estrutura onto-interrogativa, ele já submeteu todo o *espaço* às artes discursivas, à voz e ao *logos*. Pode-se verificá-lo: a teleologia e a hierarquia estão prescritas no envolvimento da questão.¹⁴¹

Aqui está o grande problema das estéticas ou das filosofias da arte para Derrida, afinal elas guiam-se sempre a partir da pressuposição da presença de um *logos* a que não apenas o pensamento, mas também a arte, estaria submetida. E, se a filosofia, de uma forma geral, na sua relação com a arte, tem a pretensão de teorizá-la, de apreendê-la, de falar *sobre* ela, e assim o fazendo, submetê-la à ordem da verdade que, de alguma forma, possa ser revelada ou mesmo desvelada, a desconstrução, ao contrário, enxerga uma impossibilidade que interrompe esta relação apropriadora da arte.

¹³⁹ *Passe-partout* é o título do que poder-se-ia chamar de “prefácio” do livro *La vérité en peinture*. Cf. DERRIDA, J. *La vérité en peinture*. p. 5.

¹⁴⁰ Id., “Passe-partout”. In: *La vérité en peinture*. p. 14. Tradução minha.

¹⁴¹ Id., “Parergon”. In: *La vérité en peinture*. p. 27. Tradução minha.

Aliás, para Derrida, falar *da arte*, ao invés de falar das obras em suas singularidades, falar *da arte* como se houvesse um conceito reunidor que servisse para todas as obras, já seria um sintoma do pensamento preso à lógica e ao fio condutor metafísico do sentido, pois seria partir da ilusão de que há, para-além da existência das obras, em algum outro espaço e tempo, uma ideia de arte que legitimaria ou não as obras como “obras de arte”. Nas palavras de Derrida:

Uma oposição conceitual estaria aí já sempre em obra e servindo tradicionalmente para compreender a arte: por exemplo aquela do sentido, como conteúdo interno, e da forma. Sob a diversidade aparente de formas históricas da arte, dos conceitos de arte ou das palavras que parecem traduzir “arte” em grego, latim, alemão e etc. (...) procurar-se-ia um sentido uno e nu. Ele informaria de dentro, como um conteúdo se distinguindo das formas que ele informa. Para pensar a arte em geral, acredita-se assim numa série de oposições (sentido/forma, interior/exterior, conteúdo/continente, significado/significante, representado/representante, etc.) que estrutura precisamente a interpretação tradicional das obras de arte. Faz-se da arte em geral um objeto no qual pretende-se distinguir um sentido interior, invariável, e uma multiplicidade de variações externas *através* das quais, e de tantos véus, tentar-se-ia ver, ou restaurar, o sentido verdadeiro, pleno, originário: uno e nu.¹⁴²

Percebemos aí a oposição dentro/fora apontando para a estrutura metafísica do pensamento que, segundo Derrida, comanda as estéticas tradicionais e circunscreve o círculo filosófico do qual este filósofo pretende escapar, pois é em contraste à figura do círculo que o enquadramento indecível do *parergon* se impõe a Derrida na abertura de uma outra abordagem, pelas *bordas*, não *sobre*, mas *em torno* das obras. Segundo Carla Rodrigues,

O *parergon* será então aquilo que embaralha o intrínseco/extrínseco à obra, é a borda, o limiar instável entre dentro/fora, e não será apenas a moldura de um quadro como no exemplo do *parerga* de Kant, mas a indicação de como o discurso da tradição filosófica se organiza também sobre o par dentro/fora, interior/exterior.¹⁴³

Por esse viés, pensar *a arte* e não as obras, já seria, portanto, pensar sob os valores metafísicos, pela via da compreensão do que Derrida chama os *círculos*

¹⁴² DERRIDA, J. “Parergon”. In: *La vérité en peinture*. p. 26. Tradução minha.

¹⁴³ RODRIGUES, C. A literatura entre Derrida e Lacan: dentro/fora das relações de poder. In: VISO, cadernos de estética aplicada n.13, p. 7-8. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_13_CarlaRodrigues.pdf>

*filosóficos*¹⁴⁴ da *Enciclopédia* ou das *Lições sobre estética* de Hegel, ou ainda, da *Origem da obra de arte* de Heidegger, por exemplo. Estes filósofos, entre tantos outros, embora de formas diferentes, enxergariam as obras como meras representações, a partir das quais poder-se-ia iniciar uma análise com o objetivo de alcançar seu verdadeiro sentido que, no entanto, não repousaria nem sobre a obra nem sobre o artista, mas, sobre uma terceira instância que, no fundo, seria primeira: *a arte*. Nas palavras de Derrida: “...‘arte’ se deixa entender segundo as três vias da palavra, do conceito, e da coisa, de fato, do significante, do significado e do referente, e ainda, de alguma oposição entre presença e representação.”¹⁴⁵ Percebemos, assim, que falar de um sentido *da arte*, para Derrida, seria promover sua submissão ao *logos*, porque “ao lhe dar o nome filosófico *arte*, nós a teríamos domesticado na economia onto-enciclopédica e na história da verdade”¹⁴⁶.

Podemos entender de que forma também as questões do belo ou do desinteresse do espectador em relação à obra, tão discutidas pelo pensamento estético, inserem-se nessa discussão, pois acreditamos que é a crença da tradição na presença de um sentido na origem do pensamento ou da arte, mais uma vez, que está por trás desses discursos. A questão do belo, para Derrida, diria respeito à crença na possibilidade de acesso pleno à obra, à crença de realmente poder experienciá-la enquanto tal, como uma unidade constituída em si mesma, enquanto obra de arte e, assim, formar um juízo sobre ela. Mas, se ao contrário, partimos da aperspectiva derridiana de uma impossibilidade da origem tanto da arte quanto do pensamento, deslocamos o pensamento estético do belo, pois a beleza, para Derrida, diria do que na obra é impossível ou invisível, como marca do que escapa ao artista na experiência com a alteridade que o inspirou. Para Derrida,

Falamos de beleza diante de alguma coisa que é, ao mesmo tempo, desejável e inacessível, alguma coisa que me fala, que me chama, mas ao mesmo tempo me diz que é inacessível. Então posso dizer que ela é bela, que ela existe além, que ela tem um efeito de transcendência, é inacessível. Assim, não posso consumi-la – ela não é consumível; é uma obra de arte. Esta é a definição de uma obra de

¹⁴⁴ Derrida mostra como a figura do círculo se impõe no início tanto das *Lições sobre estética* de Hegel como, de forma diferente, mas também, na *Origem da obra de arte* de Heidegger. Para essa questão Cf. DERRIDA, J. “Parergon”. In: *La vérité en peinture* p. 27 - 28.

¹⁴⁵ DERRIDA, J. “Parergon”. In: *La vérité en peinture*. p. 25.

¹⁴⁶ Ibid., p. 41.

arte, que ela não é consumível. A beleza é alguma coisa que acorda/desperta o meu desejo ao dizer “você não me consumirá”.¹⁴⁷

Quer dizer, a beleza é o que escapa, o que não se deixa representar na obra e que, por isso, como o invisível, fascina o espectador, deixa-o boquiaberto e faz com que não se possa falar *sobre*, mas apenas girar em torno dela. Assim, para Derrida, não se pode dizer que a beleza pertença à obra como uma qualidade intrínseca, como o seu dentro, mas apenas como aquilo que de dentro aponta para o fora, indicando sua incompletude, sua in-visibilidade, sua inacessibilidade e sua necessidade de suplementação. É nesse sentido que dizemos que a “lógica” do *parergon* promove uma desconstrução das estéticas tradicionais abrindo uma outra experiência do pensamento diante das obras. Voltamos a citar Rodrigues: “Trata-se então de resguardar à arte um lugar totalmente outro, um lugar em que o irrepresentável permaneça irrepresentável. Não se tratará portanto de decifrar o ‘segredo da arte’...”¹⁴⁸.

A lógica do *parergon*, de abordar pelas bordas, seria já mostrar a própria desconstrução *em obra* no seu “enquadramento” do círculo filosófico¹⁴⁹, problematizando-o e deslocando-o ao mesmo tempo. Porque o enquadramento desconstrutivo da metafísica abalaria a oposição entre o dentro e o fora das bordas. Este “quadro” desconstrutivo funcionaria como uma multiplicação ou um *mise en abyme* de quadros, ao passo que enquadraria o círculo em que a metafísica circunscreve a arte, não pretendendo apenas dar a ver o que enquadra, mas mostrar também como qualquer enquadramento ou circunscrição não impede a seus centros serem invadidos ou contaminados pelo seu suposto fora, manchando, assim, qualquer pretensão de pureza pretendida por seus limites.

Dizer que os filósofos da tradição estética fecham a arte no círculo filosófico não seria, insistimos nisso, desmerecer seus pensamentos da arte, mas apenas reconhecer o cerco metafísico no qual eles se inscrevem. Derrida não pretende colocar todos os filósofos da tradição numa mesma posição relativamente à arte. Ele reconhece uma diferença enorme entre, por exemplo,

¹⁴⁷ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 44.

¹⁴⁸ RODRIGUES, C. A literatura entre Derrida e Lacan: dentro/fora das relações de poder. In: VISO, cadernos de estética aplicada n.13. p.8.

¹⁴⁹ A ideia de que *Parergon*, texto de Derrida, enquadra o círculo filosófico e sua metafísica é trabalhada por Serge Trottein no livro *Derrida et la question de l’art*. pp. 237-259.

Hegel e Heidegger. Para falar brevemente, se Hegel, por um lado, traça uma progressão hierárquica das artes baseada no suporte das obras, Heidegger, por outro lado, desfaz uma série de oposições metafísicas que tradicionalmente comandavam a estética, tal qual a oposição entre matéria e forma. Contudo, ele também acaba por submeter as artes espaciais à poesia e à palavra e, por isso, ao discurso. Assim como também endereça o questionamento sobre as obras a um suposto sentido primeiro, uno e nu da arte, que secundariamente, as obras, então, como sua representação, desvelariam.

Não se trata, portanto, de questionar o sentido da arte. Simplesmente porque, para a desconstrução, não há *a arte*, a não ser como impossível ou como um desejo metafísico pelo sentido. Só existem as obras e cada uma na sua singularidade, como alteridade absoluta. É por isso que Jean-Luc Nancy afirma que Derrida não faz estética, porque ele não quer submeter os sentidos, ao sentido, isto é, não quer submeter o sensível ao inteligível. Citamos Nancy:

Jacques Derrida não faz “estética”, nada de “filosofia estética” nem de “estética”, precisamente porque ele não deseja submeter a diferença profunda, arqui-original do(s) sentido(s) a qualquer assunção unificante - e menos ainda a uma assunção em forma de “disciplina”, de categoria de saber, de método e de regime teórico.¹⁵⁰

Apesar de termos iniciado as questões de *Parergon*, não se trata aqui de percorrer inteiramente o caminho de Derrida na leitura das filosofias da arte, como a que ele empreende, nesse texto, das estéticas de Kant ou de Hegel, por exemplo. Decidimos, nesta tese, fazer um recorte que nos mantém na leitura dos textos derridianos em que o filósofo nos proporciona uma outra abordagem *das obras* e não do pensamento sobre as obras. De forma alguma a decisão de não seguirmos inteiramente a leitura de *Parergon* ocorre por não darmos importância a este percurso derridiano. Mas acreditamos que é, sobretudo, nos textos em que se foca na experiência das obras que Derrida nos põe diante da cegueira ou da invisibilidade que nos propomos rastrear em seu pensamento. Assim, se a leitura de *Parergon* nos interessa aqui apenas para começarmos a traçar o deslocamento derridiano do pensamento estético, nos desviamos agora desse texto para

¹⁵⁰ NANCY, J. L., “Éloquents Rayures”. In: *Derrida et la question de l’art*, p. 18.

entrarmos naqueles que mostram uma postura “de retirada de Derrida diante das obras”¹⁵¹ como forma de abordagem daquilo que sempre escapa.

Percebemos muitas vezes, quando Derrida se propõe a falar das artes, que ele inicia seu discurso desenhando o campo de uma certa incompetência que não o permitiria falar delas adequada ou satisfatoriamente. Este gesto traça o que Ginette Michaud ressalta como uma postura de *retirada*¹⁵² de Derrida diante das obras e que podemos interpretar como um gesto de respeito e de lucidez na impossibilidade de insistir numa relação apropriadora diante de um segredo, de uma singularidade ou de uma alteridade absoluta. Diante das artes como diante de qualquer alteridade absoluta, segundo Derrida, seria preciso assumir a condição de uma relação *sem* relação, uma relação traçada no afastamento do outro abordado como outro, no respeito da sua separação. O que faria de toda experiência uma *experiência inexperimentada*¹⁵³ de que Derrida fala a partir da sua experiência com o desenho em *(sem) o desígnio, o desenho*¹⁵⁴. E é nesse sentido que Derrida nomeará aquilo que é o ponto do nosso interesse nesta tese com respeito à relação entre discurso e obras. Derrida diz que esta relação traça-se num “‘nada a ver’ simultaneamente no sentido do engehecimento e no sentido da ausência de relação. Quando se diz ‘não tem nada a ver’, isso quer dizer ‘isto não tem relação com aquilo’, e é também uma maneira de desenhar o campo da incompetência.”¹⁵⁵ Ora, se o fio condutor das estéticas é o sentido da arte, como já dissemos, a *relação sem relação* da desconstrução com as artes *inventa-se* ali onde não se vê, no traçar do pensamento sem os olhos para abrir um espaço seguro. Ao contrário, esta “travessia” desconstrutiva lança-se num tatear aventuroso, sem garantias, onde não se conhece, no próprio espaço da “incompetência”. Como explica Ginette Michaud:

¹⁵¹ Cf. MICHAUD, G. “(sem) desígnio, o desenho”. In: Revista filosófica de Coimbra. No 43 (2013) p. 83.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 163.

¹⁵⁴ Optamos por usar esta tradução de Fernanda Bernardo para o título do texto de Derrida *À dessein le dessin*, pois, apesar desta tradução seguir menos literalmente o sentido da expressão em francês, acreditamos que seja mais adequada no contexto da conferência do filósofo e ao tema desta tese, a saber, o *pensar ver* como uma dúvida na relação entre o visível e o saber, inscrevendo essa relação como uma relação *sem* relação. Nesse sentido, o “sem” no título da tradução de Fernanda Bernardo parece apontar melhor para uma falta de orientação ou de projeto no desenho a que o texto de Derrida alude. Para conferir a justificativa desta tradução, reenviamos para a nota de tradução no texto de Ginette Michaud (que repete o título de Derrida: “(sem) desígnio, o desenho”) na Revista Filosófica de Coimbra, no 43 (2013) pg. 71. Este título foi traduzido no Brasil por: *Com o desígnio, o desenho*. In: *Pensar em não ver*. p. 161-190.

¹⁵⁵ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 164.

A “experiência inexperimentada” não é já efetivamente apenas mais um “defeito”, uma “falta” de saber, mas antes uma outra maneira de pensar a relação do ver com o saber e com o não-saber, e nomeadamente com um certo “rien a voir” [“nada a ver”], de acordo com esta outra expressão-chave que estará no coração desta experiência do desenho, e da arte em geral, para Derrida.¹⁵⁶

Por isso a questão “o que é?” não importa para Derrida na abordagem do que quer que “seja”, dado que ela sempre conduzirá o pensamento à lógica dualista da metafísica da presença, pois parte sempre de um ponto pressuposto como sua origem e esquece-se, na verdade, da sua anterioridade devida a uma alteridade absoluta. Reconhecer essa alteridade absoluta na origem da origem é também reconhecê-la diante de nós em qualquer relação, pois se ela diz de um segredo na origem de tudo, estamos sempre diante do que quer que seja, como diante de um segredo. Respostas para a questão “o que é?” serão sempre da ordem da ilusão de uma presença metafísica para saciar o pensamento no terreno do saber. A pergunta que moveria o pensamento de Derrida sem o fio condutor do sentido seria, então, a pergunta pela condição de im-possibilidade do que quer que seja. Reencaminhando, portanto, a questão da arte para as obras e aqui, no caso de *La vérité en peinture*, para a pintura, Derrida escreve:

A questão não seria mais então : “o que é um traço?”, ou “o que se torna um traço?” (...). Mas “como o traço se traça? E como se contrai no seu retraimento/retraçamento¹⁵⁷? Um traço não aparece jamais, jamais ele mesmo, já que ele marca a diferença entre as formas ou os conteúdos do aparecer, um traço não aparece jamais, jamais ele mesmo, jamais uma primeira vez, ele começa por se retirar. Estou aqui na consequência daquilo que chamei há muito tempo, antes de vir em torno da pintura, a prótese [l’entame] de origem: aquilo que se abre de um traço sem iniciar.¹⁵⁸

¹⁵⁶ MICHAUD, Ginette. “(sem)desígnio – o desenho”. p. 77.

¹⁵⁷ A palavra em francês é “*retrait*”. Permitimo-nos citar a nota de tradução de Fernanda Bernardo em *Memórias de cego*: “A palavra ‘*retrait*’ consente no idioma derridiano uma dupla escuta – duplicidade que, notemo-lo, *dobro* o sentido de cada *uma* delas à outra. Assim, ‘*retrait*’ é passível de, ao mesmo tempo, se dar a ouvir como o substantivo do verbo ‘*retirer*’ (*retirar, retrair*), mas também e não sem um ‘abuso violento’ no dizer do próprio Derrida, como o substantivo do verbo ‘*retracer*’ (*retraçar*). Esta a razão pela qual optamos por traduzir aqui ‘*re-trait*’ por ‘*re-tratamento/re-traçamento do traço*’ a fim de – não sem tautologia, dado o sentido de ‘traço’ para Derrida, que pressupõe sempre o *retratamento*, o *apagamento*, a *interrupção* ou a *suspensão* daquilo mesmo que ‘traça’ –, dar conta do ‘*suplemento de traço*’, isto é, de um ‘traço’ (*trait*) que, ‘*retirando-se*’ ou ‘*retraindo-se*’ (e justamente porque *se retrai* ou *se retira* ao grafar-se) *se retraça*, reiterando-se ou suplementando-se.” Nota de tradução de *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas* p. 10 e 11.

¹⁵⁸ DERRIDA, J. “Passe-partout”. In: *La vérité en peinture*. p. 16. Tradução minha.

Mas antes de nos lançarmos à experiência inexperimentada do traço do desenho em *Mémoires d'aveugle*, permaneçamos ainda um tempo em torno de *La vérité en peinture*, passando agora para uma discussão trazida em seu último texto, *Restitutions: de la vérité en peinture*, onde Derrida faz retornar os fantasmas de uma disputa travada entre dois grandes professores europeus, o filósofo Martin Heidegger e o historiador da arte Meyer Schapiro em seus desejos de restituir a verdade a um quadro de Van Gogh. Esta leitura derridiana nos interessa na medida em que ela põe em pauta uma problematização dos valores de verdade, de propriedade, de pertencimento, de identidade e etc. no que diz respeito às obras de arte na sua relação com o espectador como uma relação de apropriação impossível e, por isso, como uma *relação sem relação*, como uma relação na in-visibilidade. Em que sentido esses valores metafísicos mostrar-se-iam inadequados para um pensamento derridiano em torno das obras?

Derrida interfere nesta disputa (como que feticista¹⁵⁹) de restituições, partindo da hipótese de que haveria em ambos os pensadores um desejo de *correspondência* e de *emparelhamento* em relação ao famoso quadro¹⁶⁰ de Van Gogh em que dois sapatos *desenlaçados, soltos, destacados, abandonados*¹⁶¹, nos olham da tela¹⁶². De fato, segundo a narrativa derridiana, esta disputa iniciou-se numa *correspondência*, numa troca de cartas, tornada pública por Schapiro em seu texto *The still life as a personal object – a note on Heidegger and Van Gogh*¹⁶³. Trinta e três anos depois d'*A origem da obra de arte*, Schapiro escreve a Heidegger a respeito da sua “má interpretação”, na conhecida passagem do texto heideggeriano sobre o quadro em questão. Shapiro acredita veementemente, a ponto de iniciar tal discussão, que os tais sapatos não pertenceriam à camponesa ou ao campo – como defende Heidegger – mas, ao contrário, ao próprio Van

¹⁵⁹ Derrida refere-se ao desejo, tanto de Heidegger como de Schapiro, pela verdade dos sapatos pintados por Van Gogh como um desejo feticista. Cf. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. pp. 291-436.

¹⁶⁰ “Vieux souliers aux lacets”. Cf. o anexo 1, desta tese.

¹⁶¹ Todos adjetivos que Derrida endereça aos sapatos da tela de Van Gogh ao longo de “Restitutions. De la vérité en peinture.” In: *La vérité en peinture*. p. 291-436. Tradução minha.

¹⁶² No final da próxima seção, na leitura de *Mémoires d'aveugle*, entenderemos em que sentido, para Derrida, o espectador mais do que observar uma obra é olhado por ela.

¹⁶³ SCHAPIRO, M. “The still life as a personal object – a note on Heidegger and Van Gogh”. In: SIMMEL, M. L. (Org.). *The rich of mind. Essays in memory of Kurt Goldstein*. New York: Springer Berlin Heidelberg, 1968.

Gogh, na época “*a man of town and city*”¹⁶⁴. Derrida encena as palavras de Schapiro: “Não, há aí erro e projeção, senão engano e falso testemunho, isso retorna, esse par [de sapatos], da cidade”¹⁶⁵.

Sobre este gesto, Derrida defende que Schapiro estaria dando vazão a um sentimento de *dívida* diante do quadro, uma vez que na posição de conhecedor das obras de arte, ele não deveria deixar passar em branco esta interpretação, segundo ele, errônea de Heidegger. Como se, ao alertar Heidegger e todos mais para esta falta, ele retornasse não só o quadro e sua verdade ao próprio signatário da obra, mas também os sapatos *em pintura* aos seus verdadeiros pés.

O que Derrida pretende ressaltar aqui é que nenhum dos dois pensadores mostra ter alguma dúvida quanto à origem do par de sapatos, nem mesmo quanto ao fato deles formarem, realmente, um par. Derrida não cessa de se perguntar ao longo do texto: “mas o que é um par?”, “esses sapatos formam mesmo um par?”. Deixando essa questão do par para mais tarde, Derrida mostra como não há, em nenhum momento, por parte dos dois “pleiteadores” da verdade dos sapatos, uma tentativa de deslocamento dessa questão da sua pretensão restitutiva da verdade, mesmo sabendo-se tratar de sapatos pintados sobre uma tela, ou seja, de sapatos *em pintura*. O espanto de Derrida gira em torno de uma postura ingênua de tão célebres pensadores nesta disputa em termos de pertencimento por sapatos pintados, *em representação*. O texto derridiano parece pretender ressaltar, justamente, esse traço desviado de toda representação que o termo “em pintura” assume. *Restitutions* problematiza, desse modo, toda discussão em torno de verdade, pertencimento ou propriedade não apenas nesse contexto da pintura como em qualquer outro contexto, pois, arriscamos dizer, que talvez, para Derrida, o que se poderia aprender na relação com a arte – por nela aparecer de forma mais evidente e até mesmo assumida como sua “realidade” – é essa condição de representação, de afastamento, de desvio que, efetivamente, para a desconstrução, seria comum a tudo o que há. Assim, Derrida parece querer nos evocar a todo momento nesse texto e de forma ainda mais efusiva a respeito dos

¹⁶⁴ SCHAPIRO *apud* DERRIDA. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p. 296. Tradução minha.

¹⁶⁵ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p. 296. Tradução minha.

sapatos em pintura a famosa proposição de Magritte: “isto não é um cachimbo”¹⁶⁶.

E dito por Derrida:

De qualquer prova que se pretenda dispor, o signatário de um quadro não pode ser identificado ao proprietário nomeável de um objeto essencialmente destacável e representado em um quadro. Não se pode proceder a uma tal identificação sem uma incrível ingenuidade, incrível da parte de um expert tão autorizado. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de um quadro, e mesmo de uma representação imitativa no sentido mais simples da “cópia”. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de objeto destacável em geral e quanto à lógica de seu pertencimento em geral. Que interesse pôde motivar um tal passo-em-falso é questão que eu quis colocar a toda hora a propósito da estranha cena de restituição...¹⁶⁷

O texto de Derrida mostra como, por um lado, há uma visão oposta, em relação à tela de Van Gogh, defendida por cada pensador e, por outro lado, mostra como nesse contraste, os dois encontram-se em correspondência apenas na medida em que revelam a mesma sede apropriativa em relação aos sapatos pintados. Esta correspondência entre os dois dar-se-ia apenas como exposição das suas posturas desejantes por uma correspondência do quadro com seus próprios discursos. Cada um, na sua projeção singular, tentaria fazer os sapatos e o quadro corresponderem ao pensamento que defendem. Nas palavras de Derrida:

Coloquemos como axioma que o desejo de atribuição [ou de restituição] é um desejo de apropriação. Em matéria de arte como por toda parte, dizer: isto (esta pintura ou estes sapatos) pertence a [revient à] X, vem a dizer [revient à dire] que: isto diz respeito a mim [me revient] pelo desvio de um “isto diz respeito a (um) eu [moi]”. Não apenas: isto pertence propriamente àquele ou àquela, ao portador ou à portadora (...) mas isto diz respeito propriamente a *mim*, por um breve desvio: a identificação, dentre muitas outras identificações, de Heidegger com a camponesa e de Schapiro com o habitante da cidade, daquele com o sedentário enraizado, deste com o emigrante desenraizado.¹⁶⁸

Logo, percebemos que, para Derrida, esta pulsão apropriativa em relação ao quadro revela, no fundo, um desejo de identificação, de afirmação do próprio sujeito em seus plenos poderes. Um desejo como que egóico por propriedade e

¹⁶⁶“Ceci n’est pas une pipe”. Tela de René Magritte.

¹⁶⁷ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p. 318 e 320. Tradução minha.

¹⁶⁸ Ibid., p. 297. Tradução: Paulo Cesar Duque-Estrada, no trecho também citado por ele em HADDOCK-LOBO, R. (org.). *Os filósofos e a arte*. p. 336.

possibilidade de correspondência e restituição como restauração e retorno a si. Como Derrida insiste, “a restituição restaura nos seus direitos ou em sua propriedade remetendo o sujeito em pé, em sua postura, em sua instituição. ‘...the erect body’ escreve Schapiro”¹⁶⁹.

Como um desejo de poder, este aspecto do sujeito soberano é exposto no texto de Derrida quase como uma denúncia da violenta postura dos dois pensadores em suas vontades de afirmação diante da obra. A exposição desta violência não é rara em Derrida e revela como que um traço ético da desconstrução em relação a toda alteridade absoluta. Se aqui em *Restitutions* esta denúncia faz-se diante da obra de arte, ela também aparece, por exemplo, como a instituição da superioridade do humano diante do animal. Em *Economimesis*, Derrida direciona essa denúncia, por exemplo, na instituição da arte como uma afirmação da superioridade do homem sobre o que este, comodamente, e como que para reafirmar sua superioridade, nomeia “o animal”. Citamos *Economimesis*:

O que pode ser vislumbrado nesta inesgotável reiteração do tema humanista, bem como da ontologia ligada a ele, neste zumbido obscurantista que sempre trata a animalidade em geral sob a alçada de um ou dois exemplos escolares, como se houvesse apenas uma única estrutura ‘animal’ que pudesse ser contrária ao humano (inalienavelmente dotado de razão, liberdade, sociabilidade, riso, linguagem, lei, simbólico, com consciência ou inconsciente etc.) é que o conceito de arte também é construído com apenas uma tal garantia em vista. Ele está lá para levantar o homem, isto é, sempre para erguer um homem-deus, para evitar a contaminação de ‘baixo’ e para marcar um incontestável limite da domesticidade antropológica.¹⁷⁰

O questionamento da soberania do sujeito, tanto quanto do humano, como necessidade de acolhimento da diferença no pensamento, é trabalhado por Derrida já na desconstrução do conceito metafísico de linguagem e seu “ultrapassamento” pelo quase-conceito de escrita, na medida em que esta última não pode mais ser absorvida como poder e afirmação do próprio do homem em contraposição ao que faltaria, por exemplo, aos animais. A escrita não pode ser reduzida a uma propriedade do humano. Como já dissemos, para Derrida, os animais, em suas singularidades, também são capazes de escrita.

¹⁶⁹ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p.297. Tradução minha.

¹⁷⁰ Id., *Economimesis*. In: *Diacritics*, v. 11. Johns Hopkins University Press, 1981. p. 5. Tradução minha.

Assim como o problema de se falar da arte no singular, como a tentativa de reduzir a singularidade de cada obra a um sentido logocêntrico que pudesse dar conta delas todas, esta questão é também estendida aos animais: tratá-los todos, cada um na sua singularidade, sob a designação de “animal”, em oposição ao humano, seria uma violência diante daquilo que é uma alteridade absoluta e que não se deixa simplesmente domesticar no esquecimento de suas diferenças. Esta lembrança de uma estrutura sacrificial da nossa civilização diante do animal levanta uma questão, por exemplo, na ordem excludente dos direitos humanos que acolhe em suas leis protetoras apenas o seu semelhante, ou seja, os outros *homens*, deixando de lado, por exemplo, o seu outro mais distante. Como se o animal, definido pela falta de tudo aquilo que é próprio apenas ao homem, não fosse digno de sua com-paixão.

Justamente ao contrário, a visão de Derrida é aquela de quem sente-se visto pelo animal, isto é, daquele que sente a sujeição do olhar de uma alteridade absoluta tornando toda experiência uma experiência de paixão. Ou seja, trazendo à tona sua dimensão passiva e desconstruindo, portanto, a pretensão de soberania do “sujeito” e do humano. A questão dos animais é uma grande questão na obra de Derrida trabalhada, sobretudo, no texto *l’animal que donc je suis*¹⁷¹. Mas aqui, seguimos este breve desvio porque nos interessa lembrar que, também na questão dos animais, o aspecto da passividade da experiência diante de uma alteridade absoluta é colocado sob o *ponto de vista* do outro, ou melhor, é também abordado a partir do tema da suspensão do olhar como desconstrução da superioridade ou privilégio do sujeito, lembrando seu assujeitamento em qualquer relação. Também em relação às obras de arte, como exploraremos melhor no terceiro capítulo, o sujeito estaria colocado *sob* o olhar do outro, daquele que, como um fantasma, possui o *direito de olhar*¹⁷² e pode *ver sem ser visto*. Assim, o que pretendemos ressaltar aqui é que tudo o que tradicionalmente é desprezado pela filosofia como pouco sério ou indigno de ser pensado é abordado por Derrida como exemplo privilegiado de *relação sem relação* de que fala a desconstrução. Isto é, de relação com uma alteridade absoluta, assumindo o apelo e o sofrimento a que ela nos impele.

¹⁷¹ DERRIDA, J. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Tradução: Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

¹⁷² Discutiremos o tema do *direito de olhar* no terceiro capítulo desta tese.

Para a desconstrução, a experiência artística – como qualquer experiência – só poderia frustrar o sujeito em sua postura soberana ao expor sua fragilidade e seu assujeitamento diante de uma alteridade absoluta. E seria justamente essa condição originariamente assujeitada de todo sujeito que levaria à sua sede apropriativa, ao desejo de correspondência e de verdade. Observe-se a explicação de Duque-Estrada:

Trata-se de uma não correspondência entre o que a restituição pretende fazer e o que ela efetivamente faz. Esta não correspondência pode ser sintetizada nos seguintes termos: onde há restituição, onde quer que se pretenda restituir – algo ao seu fundamento, à sua verdade, a seu campo, domínio ou contexto de origem etc. – há, em verdade, apropriação.¹⁷³

Portanto a não correspondência aqui diz de um desvio entre o desejo, a pretensão de restituição e a frustração desse desejo não realizado plenamente na relação com a obra. Este desvio talvez seja, justamente, aquele que a arte sempre foi acusada de carregar e que quer-se ressaltar como a interrupção, a impossibilidade comum a toda experiência. Ele diz daquilo que faz com que a desconstrução assumasse-se como um pensamento da im-possibilidade de toda experiência e da necessidade de pensar (n)essa im-possibilidade.

Voltando ao caso dos sapatos pintados, Derrida escreve:

O par [de sapatos] em questão, se é um par, poderia certamente não retornar a ninguém. As duas coisas poderiam portanto, ainda que elas não fossem *feitas para* desapontá-lo, exasperar o desejo de atribuição, de reattribution com mais-valia, de restituição com benefício de uma retribuição. Desafiando o *tributo*, elas poderiam certamente ser feitas para restarem aí (rester-lá).¹⁷⁴

A obra é sempre aquilo que nos olha da sua nudez absoluta, que apela nossa atenção sem, contudo, co-responder ao nosso olhar, ao nosso pedido de revelação. Ela é aquilo que, chamando-nos, não se dá à relação, ri-se de toda projeção *sobre* ela e escapa.

Portanto, fica marcado nesse texto de Derrida como que um riso da obra sobre os discursos de pretensão restituidora tanto de Schapiro como de Heidegger,

¹⁷³ DUQUE-ESTRADA, P. C. in: *Os filósofos e a arte*. p. 335-336.

¹⁷⁴ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p. 296.

meio que expostos ao ridículo nesta disputa pela verdade dos sapatos diante de sua mudez inapropriável. Em relação a Heidegger, Derrida confessa:

Sempre estive convencido da forte necessidade do questionamento heideggeriano, mesmo se ele repete aqui, no pior ou no melhor sentido do termo, a filosofia tradicional da arte. E talvez nessa medida mesmo. Mas eu tenho a cada vez percebido a famosa passagem ‘um célebre quadro de Van Gogh’ como um momento de desabamento patético, ridículo e sintomático, significante.¹⁷⁵

Em relação a Schapiro, Derrida é ainda mais veemente a respeito do seu desejo de exposição pública na disputa para devolver cada coisa aos seus devidos lugares e ver, enfim, o seu discurso afirmado como o correspondente da verdade dos sapatos pintados. Nesta postura de conhecedor das artes, Schapiro nem sequer parece dar-se conta de todo um esforço heideggeriano em sua proposta de trazer uma interpretação não representacional da obra n’*A origem da obra de arte*.

Como é sabido, Derrida é um devedor confesso do pensamento de Heidegger. A citação acima não pretende desmerecer o discurso d’*A origem da obra de arte*, mas apenas salientar como todo discurso diante de uma obra é um discurso que se expõe, na medida em que ele faz dizer aquilo que a “própria” obra não diz. A palavra “significante” com que Derrida acaba sua frase na citação acima, parece indicar, justamente, este aspecto de exposição, de abertura à aparência, de representação para o qual todo discurso está disponível como escrita.

Ainda em relação à mudez da obra, Derrida chama atenção para o seu não “dizer”. A obra não diz, ela *pinta*, ou seja, ela escapa de toda intenção, de todo querer dizer, de todo efeito fonologocêntrico que se queira atribuir-lhe. Portanto, se por um lado, Derrida reconhece o esforço de Heidegger no seu afastamento da metafísica, por outro, ele também enxerga em sua abordagem da obra, uma afirmação daquilo mesmo que ele pretendia negar. Essa disputa de restituições, trazida à tona por Schapiro, parece sublinhar, mais uma vez, a visão derridiana em relação ao que ainda permaneceria de metafísico em Heidegger, já que a sua crítica da representação na abordagem da arte parece, ao invés de afastar a questão da verdade, trazê-la para mais perto, uma vez que a obra não seria apenas sua

¹⁷⁵ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. 299.

representação mas, de forma ainda mais direta, sua própria *apresentação*. Ou seja, ela negaria, justamente, o desvio que a afasta da verdade.

Ora, para Derrida, haveria, portanto, na abordagem artística dos dois pensadores, uma possibilidade de voltar às coisas mesmas e uma pressa em seus discursos que parecem já partir de certezas. Aqui podemos retomar a questão do par, indicada acima. Derrida questiona, por exemplo, a certeza dos sapatos da tela formarem mesmo um par e não serem, talvez, dois pés esquerdos. O filósofo traça uma analogia sobre essa certeza do emparelhamento dos sapatos no quadro com o desejo de orientar-se com segurança no pensamento pelo fio condutor do sentido logocêntrico e de seus pares opositivos. Partir da certeza do par é partir da ideia da presença metafísica garantidora da verdade. Citamos Derrida: “...antes de toda reflexão tranquiliza-se com o par. – Sabe-se então como se orientar no pensamento.”¹⁷⁶

Mas, para Derrida, justamente aquilo que está *em pintura* deveria ser o exemplo paradigmático da impossibilidade de correspondência ou restituição em toda relação. Diante das obras de arte, como diante de toda alteridade absoluta, só podemos experimentar uma sensação de não correspondência com aquilo que se está em relação. Só podemos experimentar, enfim, a *relação sem relação* que nos obriga a inventar para tecer um “contato” com o que se relaciona, mas sempre levando em consideração que este contato dá-se no desvio, na distância imposta pelo outro que interdita toda apropriação. Assim, estamos todos, enquanto espectadores, na relação com as obras, expondo o nosso desejo de apropriação. Quando escrevemos, quando tentamos atribuir ou nos apropriar do que quer que seja, estamos sempre já revelando o nosso desejo impossível por correspondência. Por isso, escrever a respeito da obra ou de qualquer coisa, é sempre traçar uma “autobiografia” impossível, na media em que, ao pretender escrever *sobre* a obra, acabamos por revelar a nossa projeção *sobre* ela como desejo de apropriação daquilo que não vemos, daquilo que sempre escapa.

¹⁷⁶ DERRIDA, J. “Restitutions. De la vérité en peinture”. In: *La vérité en peinture*. p. 302.

2.2. A invisibilidade do traço

Partindo, portanto, da impossibilidade de escrever a propósito das obras sem ex-por-se, sem abrir-se ou mostrar-se ao espaço público, sem revelar-se, correndo o risco de cair no ridículo nessa aventura do pensamento, passamos agora à leitura de *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*. Texto que, sem dúvida, é aquele de tom mais “autobiográfico” dentre os pensados por esta tese e, talvez, junto com *Circunfession*¹⁷⁷ e *Le monolinguisme de l'autre*, um dos mais confessionais de todos os derridianos. Além disso, acreditamos, é justamente nesse texto, que o tema da experiência da cegueira – como uma necessidade de desconstrução do modelo ótico ligado à metafísica da presença – aparece explicitamente e como motivo principal pela primeira vez na obra de Derrida. Por isso mesmo, confessamo-nos ao dizer que *Mémoires d'aveugle* foi a inspiração para arriscarmos o *pensar ver* como hipótese deste trabalho, abrindo a possibilidade de percorrer a obra derridiana sob a perspectiva sem perspectiva da origem in-visível do pensamento.

É quando entrega-se à experiência do desenho, isto é, quando focado numa singular experiência artística, que Derrida consegue, de forma extraordinária, dar-nos a ver a in-visibilidade do traço tanto do desenho quanto da escrita.

Este texto derridiano integra o catálogo da primeira de uma série de exposições intitulada *Partis Pris*, sob a tutela do museu do *Louvre*, que convidava nomes ligados a um discurso crítico, mas que não fossem curadores ou *experts* das artes, para organizarem uma exposição a partir das obras de seu acervo, oferecendo, assim, uma exposição montada sob uma perspectiva diferente daquela do curador “competente”. Em outras palavras, essas exposições partiram de um outro tipo de olhar e de visibilidade em relação às obras escolhidas, um olhar, talvez, mais próximo de um espectador “despreparado” e, por isso, menos hierarquizado na relação com as artes.

¹⁷⁷ DERRIDA, J. “Circunfession”. In: _____. BENNINGTON, G. *Jacques Derrida*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. Tradução brasileira de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

Derrida estreiou essa série com a exposição por ele nomeada *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, montada no Hall Napoleão do museu, entre 26 de outubro de 1990 a 21 de janeiro de 1991. Tendo aceito o convite do museu, Derrida legou-nos, assim, uma de suas mais “belas” obras, que acreditamos ser indispensável a qualquer trabalho que pretenda rastrear a abordagem desconstrutiva das artes. Justamente porque, nela, o filósofo parte da experiência do desenho, como um exemplo paradigmático das artes, alertando-nos para o caráter gráfico comum tanto às artes quanto ao pensamento. Em outras palavras, Derrida mostra-nos como a origem sem origem tanto das artes como do pensamento traduz-se numa experiência de cegueira não só do artista como também do espectador diante das obras, obrigando-nos a repensar o olho e a experiência do olhar a partir de um certo impoder, isto é, a partir de uma certa invisibilidade em toda visão.

A montagem de Derrida é composta apenas por obras que, de alguma forma, trazem à luz o tema da cegueira, construindo, assim, uma narrativa da perspectiva derridiana: uma desconstrução da certeza do olhar e do olhar como fonte de certeza, enxerto de um ponto cego em toda perspectiva e, portanto, de uma dúvida, uma suspeita no coração de toda tese. Anunciando que o seu tema será aquele do ponto de vista, Derrida explica que haveria aí, em todo ponto de vista (*point de vue*), uma espécie de vista nenhuma (*point de vue*), um invisível constituinte de toda visão. Citamos Fernanda Bernardo em nota de tradução sobre a expressão francesa “*point de vue*”:

Note-se que no *idioma* de Derrida, “*point de vue*” consente uma dupla escuta e/ou um duplo entendimento: tanto pode ouvir-se/entender-se como “ponto de vista”, no sentido de visão ou perspectiva, como no sentido de “*nenhuma vista*” e, portanto, de “*cegueira*”. Indecidibilidade com que o filósofo joga nesta obra na sua desconstrução do privilégio da autoridade do olhar, do óptico, do eidético, do *theorein* ou do teórico: um privilégio que, como o filósofo referirá, desde o *eidos* platônico até o *objeto* ou a objetividade moderna, permite ler a história da filosofia como uma história da visibilidade – destino que ela partilha com as artes do visível.¹⁷⁸

Eis aí, efetivamente exposto, o tema desta tese. A questão da ideia platônica como o contorno de uma forma visível e a fenomenologia como o

¹⁷⁸ BERNARDO, Fernanda. Nota de tradução In: DERRIDA, J. *Memórias de cego*. O auto-retrato e outras ruínas. p. 9 e 10.

aparecer de um objeto para um sujeito, são tomados como exemplos maiores da relação entre o ver e o saber no pensamento ocidental, mostrando como a filosofia, desde o seu início, desenvolveu-se perto desta relação, pensando a própria ideia de relação ou de experiência a partir de uma certeza da visibilidade.

Por conseguinte, é preciso entender o *ponto de vista*, que será o tema de Derrida nesta exposição, como a indecidibilidade do in-visível. Se a expressão francesa *point de vue* pode ter o sentido de nenhuma vista e, por outro lado, de perspectiva, mesmo neste último sentido, em que significa um ângulo da visão, já se pode entendê-lo também num certo sentido de invisibilidade pois, como Derrida explica, a perspectiva, a visão posta em ângulo, já opera uma seleção, uma escolha do que se deve ver e do que deve ser sacrificado, deixado de fora, neste enquadramento. Nas palavras de Derrida:

O ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeçecimento quanto à visão. A perspectiva deve ficar cega a tudo o que está excluído da perspectiva; para ver em perspectiva, é preciso negligenciar, é preciso ficar cego a todo resto; O que acontece o tempo todo. Um ser finito só pode ver em perspectiva e, portanto, de maneira seletiva, excludente, enquadrada, no interior de uma moldura, de uma borda que exclui. Conseqüentemente, deve-se cercar o visível posto em perspectiva com toda uma zona de engeçecimento. A perspectiva é cega tanto quanto vidente. Desse “ponto de vista” também, uma certa cegueira é a condição da organização do campo do visível. Há mil maneiras (...), de pensar um engeçecimento intrínseco ao próprio ver da vista.¹⁷⁹

Voltando à exposição derridiana em *Memórias de cego*, o texto de seu catálogo vai muito além de guiar o visitante ou o leitor de obra a obra, apenas como um fio condutor na demonstração dos desenhos que compõem a sua montagem. Tecendo a *relação sem relação* entre discurso e obras, nem o texto escrito nem a reprodução das obras aparecem aqui como suplemento de menor importância, um em relação ao outro. Pelo contrário, num gesto tipicamente derridiano de valorização do suplemento, ele mostra como que uma necessidade de complementariedade de traço a traço, do desenho à escrita, tecendo entre os dois, nessa relação sem relação, uma declaração de amor, de respeito, àquilo que os une

¹⁷⁹ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 73.

na separação, a saber, o caráter gráfico, a possibilidade de impressão, de marca, de rastro, numa palavra: de escrita.

Numa espécie de confissão, na forma de uma auto-biografia impossível, este texto vai se construindo como uma espécie de declaração de amor ao traço. Assim como gramatologia, *memórias de cego* é uma reflexão sobre o pensamento como escrita. Mas se gramatologia se inscreve na perspectiva da desconstrução do privilégio do *logos* sobre o *grama*, refletindo as clausuras que o pensamento cria para si mesmo dentro dessa perspectiva da presença, *Memórias de cego*, concentrando-se na estrutura em abismo do autorretrato impossível, dobra o *grama* sobre o *grama* no que poderíamos chamar de uma *gramatografia* ou uma *filografia*, sublinhando uma paixão ("narcísica") do traço.

No que nos parece ser uma de suas mais importantes revelações nesta obra, Derrida confessa uma cena de ciúmes familiar na origem do seu gosto pela escrita. Como uma prótese ou como substituição de uma frustrante experiência do desenho, a escrita surge como que por “vingança fratricida”, para compensar uma falta, uma derrota: quando criança, o filósofo tentava imitar sem jeito os desenhos de seu irmão mais velho que faziam sucesso na família e eram pendurados pela casa dando a ver o talento do irmão em contraposição a uma “incompetência” de Derrida. Frustrado nas suas tentativas de impressionar pelo traço do desenho, o futuro filósofo elege, ou melhor, sente-se eleito pelo traço da escrita. Derrida confessa:

Sofria por ver os desenhos do meu irmão permanentemente expostos, religiosamente emoldurados nas paredes de todos os quartos. E tentava por minha vez imitar as suas cópias: uma lastimável falta de jeito confirmava-me na dupla certeza de ter sido punido, privado, lesado, é certo, mas também, e por isso mesmo, secretamente eleito. Eu havia enviado a mim mesmo, que não existia ainda, a mensagem indecifrável de uma convocação. Como se, nas vezes do desenho, ao qual o cego em mim renunciou para sempre, eu fosse chamado por um outro traço [*trait*], por esta grafia de palavras invisíveis, por este acordo do tempo e da voz a que se chama verbo – ou escrita. Substituição, portanto, troca clandestina: um traço para o outro, traço por traço [...] Palavra de ordem fratricida: *economia do desenho*. Do desenho visível, do desenho enquanto tal, como se eu tivesse dito a mim mesmo: eu, eu escreverei, votar-me-ei às palavras que me apelam.¹⁸⁰

¹⁸⁰ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 45.

Se por um lado, nesta cena de suplementariedade de traço por traço, percebemos o caráter gráfico, “próprio” do desenho estendido à palavra, por outro lado, percebemos o caráter invisível, espectral, comum às palavras, estendido ao desenho. Se costumamos pensar o desenho como da ordem da visibilidade, do sensível e, ao contrário, damos às palavras o privilégio da voz, da inteligibilidade, a abordagem derridiana do desenho vai reafirmar a palavra como escrita, sublinhando, por outro lado, o caráter invisível do desenho como o que aponta para uma certa insignificância do traço, como o que escapa do sentido. O traço, “comum” a essas duas experiências – do discurso e do desenho – é o que tece *Memórias de cego* como um texto de palavras e imagens sem hierarquia entre elas, caracterizando, justamente, a abordagem derridiana das artes. Pois, se Derrida sente-se eleito pela escrita, pelo discurso, é, contudo, na contaminação do discurso pelo traço que seu pensamento ficará marcado como desconstrução. Ou seja, a escolha de desviar-se do desenho para as palavras como que afirma este desvio ao invés de tentar apagá-lo numa negação de sua inaptidão. Se Derrida dedicou sua vida ao pensamento, à filosofia, o traço do desenho, como que o retorno de uma assombração, não deixou de obsidiá-lo a ponto de seu pensamento ficar conhecido como o pensamento da escrita, daquilo justamente que se arrisca no espaço de modo equivalente às artes do visível. Mas, ao mesmo tempo e, paradoxalmente, o que fica marcado no discurso derridiano do desenho, isto é, naquilo que vem, como escrita, envolver, margear, transbordar o desenho, é um “nada a ver” que desloca o discurso do seu fio condutor fonologocêntrico para inscrevê-lo na errância do traço. Nas palavras de Derrida:

Bem, estou, quanto a mim, do lado do discurso, ou seja, quando vou na direção das palavras para falar do desenho ou da pintura, é também uma maneira de fugir do que sei que não posso dizer a respeito do próprio desenho. Porque no fundo, uma vez que a questão que é aqui colocada a todos os participantes é: “O que é o desenho?”, minha resposta é: “Eu não sei o que é o desenho”. E, incessantemente, sou tentado a reconduzir o desenho, na medida em que ele desenha alguma coisa e em que identifica uma figura, na medida em que é orientado pelo desígnio, isto é, por um sentido, ou uma finalidade, que permite sua interpretação, sempre sou tentado a puxar o desenho para o insignificante, isto é, para o traço. E foi por aí que, incessantemente, fui levado a reconduzir minha preocupação com o desenho na direção da minha preocupação mais antiga e mais geral com o traço da escrita,

com a linha da escrita na medida em que consiste em rede ou sistema de traços diferenciais.¹⁸¹

O texto do catálogo, inicia-se sem iniciar, dando a palavra ao outro com uma epígrafe de Diderot que parece condensar toda experiência da escrita em memórias de cego. Assim é o texto de Diderot citado por Derrida: “*Escrevo sem ver. Vim. Queria beijar-vos a mão (...) Eis a primeira vez que escrevo nas trevas (...) sem saber se formo caracteres. Por todo lado em que não houver nada, lede que vos amo.*”¹⁸² Sentiremos os ecos destas frases de Diderot por todo o texto derridiano e retornaremos a elas.

No momento, gostaríamos de salientar como logo na primeira linha do texto derridiano, depois das reticências que seguem a epígrafe de Diderot, como que em resposta a ela, Derrida traz a questão da crença e do ceticismo ligando-a à visibilidade. Em outras palavras, Derrida problematiza a certeza da vista, introduzindo a indecisão do *pensar ver*. É o que Ginette Michaud pergunta em seu texto: como distinguir “entre o fenômeno e a aparição espectral? Entre percepção e alucinação”¹⁸³.

Justificando o título desta tese, o *pensar ver* como uma suspensão da certeza do olhar para uma dimensão do pensar como crença, do pensar no ceticismo, Derrida começa por apontar uma dúvida no olhar e no pensamento, isto é, ele começa por relacionar o olhar com o pensamento a partir, justamente, da dúvida, da dúvida do olho, que no final do livro balançará na indecidibilidade entre o ver e o chorar. Nas palavras de Derrida:

Antes de a dúvida se tornar um sistema, a *skepsis* é coisa dos olhos, a palavra designa uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar no decurso do exame. Espreita-se, reflecte-se sobre o que se vê, reflecte-se o que se vê atrasando o momento de concluir. Mantendo a coisa à vista, olhamo-la. O juízo está suspenso à hipótese.¹⁸⁴

A impossibilidade de concluir, de dar a palavra final sobre o que se olha, inscreve todo traço no terreno da precipitação, da dúvida e, por isso, da hipótese,

¹⁸¹ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. *Pensar em não ver*. p.165.

¹⁸² DIDEROT, Denis. Carta a Sophie Volland, 10 de junho de 1759. Citada por DERRIDA, J. In: *Memórias de cego*. p. 9.

¹⁸³ MICHAUD, Ginette. Revista filosófica de Coimbra no 43 (2013). p. 98.

¹⁸⁴ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p.9.

já que, como Derrida explica, “uma hipótese, como o seu nome indica é suposta, pressuposta”¹⁸⁵ e, assim, sempre apressada, sempre anterior e aquém de toda certeza ou conclusão. Por isso, o autor adverte o leitor desde o início: o que pode guiá-lo nesta tarefa da escrita em torno de desenhos são apenas hipóteses, pressuposições como que lançadas à frente feito antenas para orientá-lo “na errância, no tacteio, na especulação que se aventura”¹⁸⁶. Certamente, este guia enviado à frente – como mãos de cego adiantadas ao resto do corpo, tateando o espaço em reconhecimento para evitar a queda – difere-se daquele do fio condutor do sentido, orientador do pensamento em termos de certeza. Este guia hipotético assume o percurso na noite, na impotência dos olhos como garantidor do caminho e a necessidade do suplemento das mãos como apoio à fragilidade do olhar. E é nesse sentido que, tateante, logo nas primeiras páginas do livro, Derrida apresenta duas hipóteses do desenho que guiarão, na dúvida, a escrita-leitura deste texto.

A primeira hipótese, chamada pelo filósofo de *abocular* – que quer dizer sem os olhos – é designada como uma hipótese *transcendental* já que ela se refere a uma condição de possibilidade do desenho. Ela diz respeito a um ponto cego na origem do desenho apenas a partir do qual todo traço se traça. Como a “origem” invisível de todo traço ou de todo rastro esta cegueira primeira é o que possibilita ver, por isso o seu caráter transcendental.

A segunda hipótese, chamada por Derrida de hipótese *sacrificial* seria como que a tematização, nos desenhos, dessa sua condição de possibilidade invisível. Ela ganha esse nome porque diz de um certo sacrifício sofrido pelos olhos nas cenas ilustradas pelas obras da exposição, dando a ver, na escolha das obras, a inscrição derridiana numa cultura greco-judaico-cristã. As ilustrações mitológicas, assim como do velho e novo testamentos, mostram o que acontece aos olhos como punição, eleição ou conversão nas cenas de engeguecimento. Por isso, esta hipótese sacrificial seria a representação, no desenho, da sua própria condição de possibilidade. Seria a cegueira posta em retrato pelo traço. É o que Michael Naas nos explica:

¹⁸⁵ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p.9.

¹⁸⁶ Ibid.

Há portanto a condição transcendental de todo desenho e, depois, tudo o que representa ou que exhibe essa condição, essa cegueira ou esse engehecimento na origem do desenho. Para retomar uma oposição ao mesmo tempo clássica e obsoleta, o pensamento transcendental é um pensamento da condição ou da *forma* do desenho, enquanto que o pensamento sacrificial é um pensamento do *conteúdo*, dos temas ou do assunto. É este último como reflexo do primeiro, como representação de sua própria condição que terá determinado evidentemente a escolha de desenhos que Derrida integra na exposição *Mémoires d'aveugle* – cenas de cegos ou de deficientes visuais, cenas de cabra-cega ou de errância com os olhos vendados, cenas de olhos arrancados, cegos ou afundados na obscuridade ou, ainda, levemente escondidos atrás desses suplementos da visão, óculos, lentes, lunetas. A cegueira não pode, portanto, ser um tema entre outros no desenho ou na pintura. Cada vez que se representa um cego, é como se representasse a própria origem do desenho, o invisível que é a condição de todo desenho.¹⁸⁷

Assim, se Derrida faz uso de uma oposição clássica para nomear essas duas hipóteses, veremos como essa oposição é desconstruída, já que elas contaminam-se uma a outra, precisam uma da outra para fazerem obra. Com efeito, a hipótese *sacrificial* é o que dá a ver a hipótese *transcendental*, mas, ao mesmo tempo, esta última é a condição da primeira.

A contaminação dessas duas hipóteses pode ser percebida no que Derrida chama o *autorretrato* do desenho, ou seja, o desenho colocando em cena sua própria condição de possibilidade. Para Derrida, todo desenhador seria um cego vidente ou visionário, na medida em que ele dá a ver, na medida em que ele forma as imagens, a partir do que não vê, a partir da falta de um modelo que esteja plenamente presente diante de seus olhos. Como o filósofo defende: "um desenho de *cego* é um desenho *de* cego"¹⁸⁸. Um desenho que tematiza a cegueira é sempre um desenho feito por um cego:

Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia, mas uma fatalidade do autorretrato. De cada vez que um desenhador se deixa fascinar pelo cego, de cada vez que ele faz do cego um tema do seu desenho, projeta, sonha ou alucina uma figura de desenhador (...). Mais precisamente ainda, começa a representar uma potência desenhadora a operar, o próprio ato do desenho. Inventa o desenho. O traço [*trait*] não se paralisa então na tautologia que dobra o mesmo ao mesmo. Pelo contrário está a mercê da *alegoria*, deste estranho auto-retrato do desenho abandonado à palavra e ao olhar do outro. Subtítulo então de todas as cenas de cego: *a origem do desenho*. Ou, se preferirem, *o pensamento do desenho*, uma

¹⁸⁷ NAAS, Michael. *La nuit du dessin: foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida*. p. 5. Tradução minha.

¹⁸⁸ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 10.

certa pose pensativa, uma *memória do traço* que especula em sonhos acerca da sua própria possibilidade.¹⁸⁹

Como lemos na citação acima, estas duas hipóteses do desenho cruzam-se uma na outra: primeiramente, o desenho teria a ver com a cegueira e, justamente por isso, tematizá-la, desenhar cenas de cegos, seria sempre, de alguma forma, para Derrida, fazer um autorretrato do desenho, colocar em obra sua “própria” origem invisível, irrepresentável. Dando a ver cegos, o desenho estaria falando de si mesmo, da atividade do desenhador que traça sempre no escuro, a partir do que não vê e, por isso, *inventa* o desenho. E é na medida em que põe em cena uma dobra sobre si mesmo que essa invenção do desenho pode ser entendida também como um pensamento do desenho, já que essa dobra não deixa de ser uma reflexão sobre si. Dando a ver sua própria origem in-visível, o desenho se pensa no seu próprio traço, representando-se a si mesmo ou re-traçando-se.

Há nesta cena de reflexão do desenho que *se* desenha, que tematiza sua própria origem, uma relação entre invisibilidade e invenção de si. Mas uma invenção de si sempre como outro, porque, como poderemos entender melhor ao longo deste texto, se por um lado, esta tematização de sua própria origem aciona uma potência do autorretrato, por outro lado, percebemos que este autorretrato é sempre da ordem do impossível. Pois, se as cenas de cegos, como autorretrato, são a representação do irrepresentável, esses autorretratos seriam, portanto, sempre autorretratos alegóricos do desenho, já que eles representam, encenam, sua própria impossibilidade de representação¹⁹⁰.

Além disso, o tema da cegueira assume e representa a impossibilidade de apropriação do que se desenha, o desvio e a distância da própria representação, a impossibilidade de apropriação daquilo que se pretende desenhar, capturar no traço. Esta im-potência do autorretrato do desenho diria, na verdade, de uma melancolia comum a toda arte, já que mostra aquilo que se marca em si como um luto da origem perdida, um luto do modelo que não se pode apropriar. É este jogo do “salvar perdendo” de toda escrita, de todo registro, que se marca no que Derrida chama do *retraimento/retraçamento do traço*, e que o desenho, como

¹⁸⁹ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 10.

¹⁹⁰ A estrutura do autorretrato impossível ou alegórico diz da impossibilidade da relação a si que trabalhamos em diversos momentos do primeiro capítulo, principalmente, na seção 1.3, a propósito da invenção da identidade.

exemplo paradigmático das artes, nos mostrando cegos, nos dá a ver como que um pensamento do desenho. Seguindo a explicação de Derrida:

A sua potência [do desenho] desenrola-se sempre à beira da cegueira. A cegueira mergulha nela, e ganha justamente aí *em potência*: ângulo de visão ameaçada *ou* prometida, perdida *ou* devolvida, dada. Há neste dom como que um *re-tratamento/re-traçamento do traço* [*re-trait*], ao mesmo tempo a interposição de um espelho, a reapropriação ou o luto impossíveis, a invenção de um Narciso paradoxal, por vezes perdido *em abismo*, em suma uma *dobra* ou *prega* [*repli*] especular – e um traço suplementar. Mas vale nomear em italiano esta hipótese do retraimento/retraçamento do traço [*retrait*] em memória de si a perder de vista: *l'autoritratto* do desenho.¹⁹¹

O duplo sentido da palavra *retrait*, em francês, como ao mesmo tempo retraimento e retraçamento, inscreve o caráter aporético do traço, pois diz que o que se traça nele é apenas a fuga daquilo que ele pretendia traçar. Isto é, o que se guarda no traço como re-traçamento ou representação é sempre a perda daquilo que o inspirou. Contudo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, é essa fuga ou resistência do modelo, da inspiração que permite que haja traço ou re-traçamento do traço. Pois, podemos imaginar que se o modelo e a inspiração se retiram, fogem em direção à sua origem invisível, à sua origem sem origem, ao seu passado absoluto, o que marca-se no traço, em outra direção, é o rastro, a representação dessa partida, desse retraimento da coisa perdida como memória e promessa de sua apresentação. A apresentação é aqui sempre da ordem da promessa. Essa é a condição de todo traço, ele está condenado apenas à ordem da representação. Pois, como acreditamos já ser possível entender neste ponto da tese, para a desconstrução, a ordem da representação não diz, de forma alguma, de uma dimensão menos importante. Pelo contrário, a desconstrução assume, justamente, que tudo o que temos é da ordem da representação, do traço, da escrita.

É importante perceber como há, no pensamento derridiano da arte, também uma crítica da mimesis e da representação, mas num sentido inverso da crítica empreendida pelas filosofias da arte tradicionais, posto que Derrida questiona não o desvio e o afastamento da representação em relação àquilo que ela representa mas, ao contrário, a ideia de que haja um modelo primeiro, original

¹⁹¹ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 10 - 11.

e presente que já não seja, em si mesmo, desvio, rastro, espectro ou sombra. Assim como vimos que para o pensamento da escrita só há rastros de rastros, para o pensamento desconstrutivo do desenho só há representações de representações, fantasmas, simulacros, traços de traços. Portanto, a crítica da mimesis, em Derrida, não seria propriamente uma crítica da *representação*, isto é, do caráter secundário da cópia, mas direciona-se, ao invés disso, à ilusão de que poderia haver, em algum momento, a presença de um modelo original e efetivamente presente a si mesmo. O que se desconstrói nessa crítica derridiana da mimesis é a própria percepção e a estrutura contemplativa que acredita na possibilidade de ver presentemente. Para Derrida, a própria percepção já está na ordem da memória ou da imaginação, do desvio que a representação é acusada de promover. Não há percepção sem esse desvio que condena todo modelo à ordem do espectral. Seja porque o “próprio” modelo nunca coincidiu com ele mesmo, seja porque o olhar do artista é já sempre ferido por uma cegueira. Por exemplo, por um batimento de pálpebras que o impede de ver continuamente.

Retomando o fio "auto-biográfico" de Derrida na narrativa da composição desta exposição, é importante observar que na data em que ocorreria a primeira reunião com os responsáveis do museu, o filósofo estava sofrendo, já há alguns dias, de uma paralisia facial de origem viral dita *a frigore* que ele descreve assim:

Desfiguração, o nervo facial inflamado, o lado esquerdo do rosto atingido de rigidez, o olho esquerdo fixo e terrível de se ver num espelho, a pálpebra não se fecha mais normalmente: privação da piscadela do olho, logo deste instante de cegamento que assegura à vista sua respiração¹⁹².

Depois de duas semanas de intensa vigilância e inspeção médica, Derrida está curado: "sentimento de conversão ou ressurreição, a pálpebra pestaneja de novo, mas o meu rosto permanece assombrado por um fantasma de desfiguração"¹⁹³. É nesse estado que acontece, então, a primeira reunião no *Louvre* para organização da exposição. Na volta pra casa, ainda no carro, impõe-se a ele o tema da exposição. Rabisca, sem ver, em um pedaço de papel ao seu lado, enquanto dirige, um título provisório para ordenar suas notas "*Louvre où ne pas voir*", "Louvre onde não ver" que também se pode entender em francês como

¹⁹² DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 39.

¹⁹³ *Ibid.*

"o aberto onde não ver" e, ainda, por uma proximidade fônica, "a obra onde não ver"¹⁹⁴.

Dessa experiência de escrever sem ver, que acabava de lhe acontecer no carro, depois da reunião no museu, quando voltava para casa, Derrida aproveita para tomá-la como exemplo da experiência de toda escrita e de todo traço. E ouvimos ressoar na citação abaixo, o texto de Diderot escrito na noite e que abre, como epígrafe, *Memórias de cego*:

O que é que se passa quando se escreve sem ver? uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos fios e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zanolho ou de ciclope e dirige o traçado - é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível. Do movimento das letras, do que assim inscreve este olho no dedo, a imagem esboça-se sem dúvida em mim. A partir do retraimento absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto assegura à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar e de mover. E de ouvir e entender, porque são já palavras de cego que eu assim desenho¹⁹⁵.

Podemos entender, então, que se Derrida ressalta as mãos nos desenhos de cego, como aquilo que tateia ou acaricia o papel no momento de traçar, é para lembrar-nos que este movimento do traço avança sempre na interação de um sentido com o outro, num trabalho de memória e auxílio ali onde não há plenitude de um sentido. O que Derrida salienta na passagem acima é que no exemplo extraordinário do escrever sem ver, temos a chance de perceber como todo traçar dá-se sempre a partir desse jogo de suplementariedade entre todos os sentidos. Pois se os olhos nas pontas dos dedos guiam as mãos, em memória, no traçar das palavras, essa memória engaja também a audição, pois a palavra, parte sempre da cegueira de um fenômeno sonoro. Disso que se escuta e se entende e que, então, por um trabalho de mãos, torna-se traço, escrita, desenho: “algo” da ordem do visível. Há uma cegueira comum que encontra-se no retraimento absoluto de todos os sentidos, nesse centro de comando invisível que inventa para traçar. Ou seja, a origem do traço tanto do desenho como da escrita, do traço da palavra, da

¹⁹⁴ Cf. nota de tradução de Fernanda Bernardo em *Memórias de cego* p. 40.

¹⁹⁵ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 11 e 12.

linguagem, é um fenômeno in-visível na medida em que parte da cegueira para dar-se à visão. Na explicação de Derrida:

É sempre preciso lembrar que a palavra, o vocábulo se ouve e se entende [*entend*], que o fenômeno sonoro permanece invisível enquanto tal. Preocupando em nós o tempo mais do que o espaço, ele não se endereça somente de cego a cego, como um código para não-vidente, na verdade fala-nos, todo o tempo, da cegueira que o constitui. A linguagem fala-se, o que quer dizer *da cegueira*. Ela fala-nos sempre *da cegueira* que a constitui. Mas quando ainda por cima escrevo sem ver, aquando da experiência excepcional que evocava há instantes, na noite ou com os olhos algures noutro lado, já um esquema se anima na minha lembrança. Virtual, potencial, dinâmico, este gráfico ultrapassa todas as fronteiras dos sentidos, o seu ser-em-potência é ao mesmo tempo visual e auditivo, motor e tátil. Mais tarde, a sua forma aparecerá à luz do dia como uma fotografia revelada. Mas de momento, no preciso momento em que escrevo, não vejo literalmente nada destas letras.¹⁹⁶

Portanto, este momento de cegueira, do escrever sem ver, escolhido ou imposto, amplifica o que cotidianamente nos acontece sem que prestemos muita atenção. As nossas experiências, posto que dão-se sempre na linguagem, partem da cegueira, do que não se vê. Nitidamente evocando Heidegger – naquilo que no primeiro capítulo já apontamos como o caráter passivo da experiência tanto no filósofo alemão quanto no franco-magrebino –, Derrida relaciona o caráter passivo da experiência da língua com a cegueira quando escreve que a língua fala-nos sempre da cegueira que a constitui.

Se não podemos olhar para o papel ou para a tela quando traçamos, seja porque precisamos manter os olhos em outro canto seja porque, no escuro, na falta de luz, não conseguimos enxergar a superfície de inscrição, nossos dedos e mãos percorrem a superfície feito mãos de cegos percorrem o espaço em reconhecimento. Derrida chama nossa atenção para como o gesto das mãos hesitantes, sempre adiantadas ao resto do corpo nas cenas dos desenhos de cegos poderiam retratar a própria figura do desenhador ou do pensador. É o que podemos observar nos desenhos de Coypel¹⁹⁷ escolhidos por Derrida para integrar a exposição:

Como todos os cegos, eles têm de *avançar*, quer dizer, de se expor de per-correr o espaço como se corre um risco. Apreendem o espaço com mãos ávidas, errantes

¹⁹⁶ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 12.

¹⁹⁷ Cf. *Os Estudos de cegos* de Antoine Coypel no anexo 2 desta tese.

também, desenham nele de um modo ao mesmo tempo prudente e audacioso, calculam, contam com o invisível.¹⁹⁸

Assumindo o risco da queda, as mãos adiantadas ao corpo no gesto da inscrição seria o próprio retrato da invenção do desenho ou do pensamento. Como se os cegos representados nos desenhos fossem a própria figura do desenhador ou do pensador a trabalhar, a traçar ali onde não veem, Derrida pergunta-se: “Acaso sou vítima de uma alucinação quando creio ver, através deste Erro de Coypel¹⁹⁹, a figura de um desenhador a trabalhar?”²⁰⁰.

Tema recorrente nesses desenhos, as mãos na postura dos cegos dizem de uma *antecipação* que protege da *precipitação*: a precipitação, referindo-se a uma certa passividade do sujeito, diria de uma exposição da cabeça (*praeciput*), lançada no ar sem proteção. Enquanto a antecipação, nesse sentido, poderia dizer, ao contrário, de uma ação, como um adianto dos olhos – ou das mãos, no caso dos cegos – para proteger da precipitação. A plenitude do olhar no modelo ótico, o poder de ver vir, de pre-ver, teria, justamente, esta função de antecipação e proteção diante do que ou de quem vem ao nosso encontro. Mas, no caso dos cegos, as mãos tomam essa função do olho indo “ao encontro do obstáculo para prevenir o perigo”²⁰¹. É isso que faz das mãos, como suplemento dos olhos, tema especial nos desenhos de cego.

Derrida explica que a antecipação como o adianto das mãos, inscreveria um *reconhecimento* antes do próprio *conhecimento*, pois correndo na frente, tateantes, para guiar o percurso onde não se vê, onde não se conhece, as mãos varrem o espaço em reconhecimento para pre-ver tateando. Como próteses do olho, como suplemento da visão nesta aventura do pensamento sem os olhos, é preciso assumir a postura errante do pensador ou do desenhador como a do cego que sempre percorre o espaço correndo risco.

A antecipação protege da precipitação, adianta-se ao espaço para ser a primeira a agarrar, para se lançar para diante no movimento da apreensão, do contacto ou da apreensão: de pé, um cego explora às apalpadelas a extensão que deve reconhecer sem ainda a conhecer – e o que na verdade ele apreende é o precipício, a queda –

¹⁹⁸ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 13.

¹⁹⁹ Falaremos logo em seguida deste quadro, *O Erro* de Antoine Coypel, que se encontra no anexo 3 desta tese.

²⁰⁰ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 20.

²⁰¹ Id., “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 69.

e ter já franqueado alguma linha fatal, com a mão desprotegida ou armada (a unha, a bengala, ou o lápis).²⁰²

Embora as mãos estejam adiantadas ao corpo neste retrato do pensamento, aquilo que elas parecem poder apreender na errância do percurso é a própria queda ou a impossibilidade da apreensão. Como se esses desenhos de cegos, de mãos antecipadas para proteger na falta dos olhos, quisessem dizer de uma desconstrução tanto do modelo ótico quanto do haptocêntrico. Pois, se na autoridade metafísica desses modelos, o papel das mãos e dos olhos seria o de manobrar, manipular, apropriar, agarrar o obstáculo, controlando seguramente o percurso, na cegueira, ao contrário, não só os olhos parecem feridos como também as mãos perdem sua função preensiva conjugando-se, antes, com a apreensão no sentido de receio, dúvida, hesitação. Derrida explica a conjugação do modelo ótico com o haptocêntrico no sentido metafísico:

No léxico da antecipação, temos todo o espectro semântico da percepção ou do conceito, a percepção é também uma pegada manual, uma maneira de apreender, o *Begriff*, o conceito. *Begreifen* é apreender, tomar para dominar, e, portanto, o conceito tem isso em comum com a percepção. (...) O conceito tem em comum com o percepto, com a percepção, ao menos o fato de engajar a mão que pega, a apreensão. O cego avança com apreensão, isto é, com uma espécie de inquietude que consiste em tomar previamente a coisa de que ele precisa ou de que ele precisa proteger-se. Logo a visão é também apreensão. Não digo que a visão seja apenas isso. Mas a visão, os olhos videntes e não os olhos que choram, está lá para prevenir, por antecipação, por pré-conceitualização, por percepção: para ver vir o que vem.²⁰³

Se na conjugação desses modelos metafísicos, a mão empresta ao olho sua capacidade de agarrar, de apoderar-se do outro e, assim, de conceitualizar, aqui, ao contrário, a cegueira do olhar como que fere também as mãos obrigando a repensar o toque como um toque não apropriativo, um toque sem toque que respeita uma interdição, uma distância, uma separação e uma intangibilidade do outro. Então, esta desconstrução dos modelos ótico e haptocêntrico a partir da cegueira, isto é, na assunção da impossibilidade da percepção e da apreensão, é também uma desconstrução do conceito e da dimensão apropriativa do pensamento. Pois se o pensamento assumido na sua cegueira reconhece que todo

²⁰² Id., *Memórias de cego*. p. 12.

²⁰³ DERRIDA, J. "Pensar em não ver". In: *Pensar em não ver*. p. 69 - 70.

juízo, toda conclusão é sempre precipitada, todo conceito é sempre um pré-conceito.

Deste modo, esta postura das mãos antecipadas no gesto do tatear ou do traçar dizem, justamente, do avanço do pensamento como traço, como escrita, e de sua diferença em relação à postura de um pensamento que se pretende pleno de visão ou de conhecimento, que acredita poder avançar autoritário, conceitualizando para acalmar o pensar. Mas, este estranho avanço do reconhecimento antes do conhecimento que a desconstrução põe em cena diz, no fundo, de uma lucidez do pensar quando se reconhece que toda experiência de conhecimento se faz sempre no avanço de uma escrita. A escrita corre sempre com as mãos na frente, assumindo a noturnidade do caminho e, por isso, a surpresa do que vem sem previsão. As mãos estendidas na frente do corpo no gesto dos cegos ou da escrita e do traçar diriam de um toque diferente do toque apropriador do modelo haptocêntrico. Assim como o tema da cegueira na desconstrução nos faz pensar numa invisibilidade no coração de toda visão, também a desconstrução do toque nos faz pensar num toque interrompido, num tato com tato que só toca a distância do outro. Derrida explica:

Eu distinguiria a experiência do tocar do haptocentrismo. O haptocentrismo não é simplesmente uma homenagem prestada ao tocar, tomado como fundamental: é uma maneira de interpretar o tocar como contato absoluto, sem distância, sem tato. (...) Ousarei dizer que, assim como a experiência da visão não necessariamente pré-vê, a experiência do tocar não toca necessariamente no contínuismo, no intuicionismo contínuista para o qual não há distância entre o tocante e o tocado. Pois há uma distância entre o tocante e o tocado que é a condição do tocar e que é o que se pode chamar de tato: tocar sem tocar: toca-se sem tocar.²⁰⁴

Assim como estamos seguindo uma desconstrução do modelo ótico nesta tese para pensar uma visão assumida no seu “ponto de vista”, também seria possível, no pensamento de Derrida, seguir a experiência de uma desconstrução de um modelo haptocêntrico que o filósofo trabalha sobretudo em *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, mas que não será o caso de desenvolver aqui, a não ser nos seus pontos de ligação mais óbvios com a desconstrução do modelo ótico.

²⁰⁴ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver* p. 85.

Retomando a questão das mãos e dos cegos de Coypel, mais adiante, Derrida compara a figura da obra *O Erro*²⁰⁵ com a concepção do erro em Descartes. O desenho de Coypel mostra um homem com os olhos vendados exatamente na postura que aqui, para Derrida, representa os cegos: inclinado para frente, cambaleante, com as mãos estendidas na frente do corpo tentando reconhecer o espaço ou, talvez, tentando proteger-se da queda. Em suma, aventurando-se para além da visão. Quanto a Descartes, Derrida explica que este pensava o erro como uma vontade de “ir para além da visão”, como um “excesso da vontade infinita em relação ao entendimento finito. Estou no erro, engano-me porque, capaz de mover a minha vontade ao infinito e no próprio instante posso querer ir para além da percepção, querer para além do ver.”²⁰⁶ Nos dois casos, no desenho de Coypel e no conceito cartesiano, o erro consistiria na aventura do pensamento ali onde não se vê. O que é preciso enxergar aqui é que o pensar, para Derrida, está sempre no terreno da errância e, assim, da cegueira, porque não parte nunca da vontade soberana de um sujeito mas, ao contrário, parte sempre do apelo de uma alteridade que ao eleger um pensador, como que venda-lhe os olhos, exigindo-lhe uma resposta ali onde ele não vê ou não sabe. Portanto, mesmo se o homem da figura de Coypel não é exatamente um cego, mas um homem vendado, ele representa a figura deste eleito obrigado a responder, a duelar com a invisibilidade da inspiração ou do modelo para traçar um caminho no escuro, para inventar o desenho ou o pensamento. Assim, inscrever o pensamento no terreno do erro seria, nesse sentido, apontar para uma desconstrução do modelo ótico e do modelo teórico metafísicos que consignam o ver, o saber e o poder: “a vontade de saber [*savoir*] como vontade de ver [*voir*] (...). *Idein, eidos, idea*: toda a história, toda a semântica da *ideia* europeia, na sua genealogia grega, sabemo-lo, vemo-lo, consigna o ver ao saber”²⁰⁷.

É esta relação entre o ver, o saber e o poder na tradição do pensamento ocidental que esta tese pretende, não exatamente, dar conta, mas chamar atenção para a urgência de sua desconstrução no sentido de repensá-la, reconhecendo, agora, nesta relação, o caráter im-possível que impediria o tom dogmático do pensamento, uma vez que questiona-se a autoridade do olhar e assume-se a sua

²⁰⁵ Cf. *O Erro* de Antoine Coypel no anexo 3 desta tese.

²⁰⁶ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 20

²⁰⁷ Ibid.

cegueira congênita. Acreditamos que a expressão *penser ver*, como já dissemos, aponta para essa desconstrução ressaltando a necessidade do pensar em outro lugar, deslocando o pensamento da ideia, do *eidos*, do *theoros*, do *logos* metafísico para um terreno da errância, do risco e da promessa.

Com isso não se trata, contudo, como poder-se-ia supor, de diminuir o valor do pensamento, muito pelo contrário. É assim que o pensamento se potencializa para além do *logos*, como aventura e invenção. A cegueira do traço inscreve, ao mesmo tempo e aporeticamente, uma im-potência do pensamento e do desenho, daquilo que se traça ou se re-traça. Assim, a cegueira desloca o pensamento e o desenho do limite da visão e do saber para um terreno da errância, daquilo que não tem confirmação possível, que não coincide, não se adequa, não se encontra consigo mesmo fechando um circuito circular.

A cegueira de que Derrida nos fala aqui não seria, portanto, uma cegueira oposta a uma visibilidade, mas uma cegueira constituinte e fonte de todo olhar. Se estamos acostumados a pensar na oposição e estranhar a concepção de uma cegueira na própria visibilidade, Derrida lembra, contudo, que o tema de uma visibilidade invisível é tão tradicional quanto moderna. Tradicional, porque ela remonta a Platão e a Aristóteles. Como Derrida explica em *À dessein le dessin*, para Platão,

A fonte de luz que torna as coisas aparentes e que, portanto, permite que o visível apareça, a fonte de luz em si mesma não é visível. O que faz com que as coisas sejam visíveis, logo a própria visibilidade do visível, não é visível, a luz não é visível.²⁰⁸

Derrida segue explicando que, por isso, o que vemos são as coisas luminosas, mas que, como Aristóteles defendia, a transparência, o diáfano não é visível. Isto é, aquilo que permite que a própria visibilidade apareça não é visível. E, ao mesmo tempo, Derrida insiste que este tema é também moderno porque Merleau-Ponty defende em *Le visible et l'invisible* que o visível não se opõe ao invisível: “que a invisibilidade não é um recurso da visibilidade, não é algo visível em potencial; que há uma invisibilidade que estrutura o campo da visibilidade”²⁰⁹.

²⁰⁸ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 183.

²⁰⁹ Ibid.

Portanto, o que Derrida defende nesse pensamento do desenho a partir da invisibilidade do traço é que

Não se vê a visibilidade do visível. O que faz com que seja num elemento de algum modo noturno, de transparência não visível, que o visível aparece. Dizendo de outro modo, nesse ponto, não há oposição entre o visível e o invisível, não se vê a visibilidade pura. Portanto, não se vê a condição da visão²¹⁰.

Assim, se em *Memórias de cego* Derrida insiste em relacionar a experiência do desenho com a da cegueira, sem citar, contudo, um exemplo, na história, de um desenhador que fosse cego – em contraposição a tantos exemplos dados ao longo do texto de pensadores ou poetas nomeadamente cegos –, isto não seria motivo para deixar de associar essa experiência do desenho com a cegueira, já que, para ele, a experiência do traço do desenho – ele insiste não falar de pintura, mas de desenho – liga-se a aspectos do impoder do olho. Um impoder que “dá o seu recurso *quase-transcendental* à experiência do desenho”²¹¹. Em outras palavras, este impoder não é apenas uma falta de poder, mas um im-poder, na sua aporeticidade, ao mesmo tempo, uma cegueira e uma visão no coração do desenho. A aperspectiva do ato gráfico, isto é, a impossibilidade de enxergar o traço presentemente, no seu momento de rompimento, seria um dos três aspectos deste impoder do olho lançados por Derrida, condenando toda percepção à memória e à invenção. Derrida explica a aperspectiva do ato gráfico como um primeiro impoder do olho:

No seu momento de rompimento originário, na potência traçante do traço, no instante em que a ponta na ponta da mão (...) avança para o contato com a superfície, a inscrição do inscrevível não se vê. Improvisada ou não, a invenção do traço não segue, não se regula pelo que é presentemente visível, e estaria ali pousado, diante de mim, como um tema. Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presentemente diante do artista, é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque *não é ainda visível*, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade especular - e aquilo então que ele faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço desenhando, seja ele entre uma coisa representada e a sua representação, o modelo e a imagem. A noite deste abismo pode interpretar-se de duas maneiras, quer como a véspera ou a memória do dia, por outras palavras, como uma reserva de visibilidade (o

²¹⁰ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 183 - 184.

²¹¹ Id., *Memórias de cego*. p. 51.

desenhador não vê presentemente, mas viu e verá: a perspectiva é a perspectiva antecipadora ou a retrospectiva anamnésica), quer como radical e definitivamente estrangeira à fenomenalidade do dia.²¹²

Este impoder do olho como aperspectiva do ato gráfico poderia ser associado com o que já desenvolvemos no primeiro capítulo sobre a defesa derridiana do pensamento como acontecimento, como aquilo que vem sem que vejamos vir. Neste sentido, a aperspectiva do ato gráfico daria conta, justamente, da relação do desenho com a irrupção imprevisível do que acontece. Nas palavras de Derrida:

O momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. É um grande vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, se seu desenho constitui acontecimento, está cego.²¹³

O segundo aspecto do impoder do olho também diz respeito à invisibilidade do traço: se a *aperspectiva do traço* diz de uma impossibilidade da visão no momento exato do traçar, da impossibilidade de ver presentemente, o segundo aspecto, diferentemente, aponta para uma invisibilidade depois do traço traçado, como uma retirada ou um apagamento do próprio traço. Este segundo impoder do olho ligado ao traço, seria o que Derrida chama do retraimento/retraçamento do traço que, como já dissemos, salienta aquilo que resta, como cinza, no resultado da obra. Além deste nome, Derrida chama-o também de *traço diferencial* do desenho, já que o que se marca nele nunca é ele mesmo, mas sempre uma diferencialidade, o próprio espaçamento do espaço.

Devido a importância do motivo da invisibilidade do traço em *Memórias de cego*, permitimo-nos, neste ponto, citar três longos trechos parecidos sobre este assunto, que se encontram, contudo, em três textos diferentes de Derrida. Sendo um deles o próprio *Memórias de cego*, os outros dois – *À dessein le dessin* e *Penser à ne pas voir* – como desdobramento, eco ou comentário ao primeiro, trazem de volta, muitas vezes de forma mais assimilável, importantes pontos do

²¹² DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 51- 52.

²¹³ Id., “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 71.

texto principal do qual giram em torno. Portanto, em *Memórias de Cego*, Derrida escreve:

Um traçado não se vê. Dever-se-ia não o ver (...) na medida em que, o que lhe resta de espessura colorida, tende a extenuar-se para marcar a orla única de um contorno: entre o dentro e o fora de uma figura. Alcançando este limite, nada mais há a ver, nem mesmo o preto e branco, da figura/forma, e tal é o traço [*trait*], eis aqui a própria linha: que portanto não é mais o que é, porque, desde então, nunca mais ela se relaciona a si mesma sem imediatamente se dividir, interrompendo aqui a divisibilidade do traço [*trait*] qualquer identificação pura, e formando, ter-se-á sem dúvida agora compreendido, a nossa *hipoteca geral* para com todo o pensamento do desenho, no limite *de jure* inacessível. Nunca este limite é presentemente alcançado, mas sempre o desenho acena para esta inacessibilidade, para o limiar onde não aparece senão o redor do traço, o que ele espaça, delimitando-o e que portanto não lhe pertence. *Nada pertence ao traço*, e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio “rastros” [*trace*] (...). Ele não toca nem junta senão separando.²¹⁴

Assim, se a invisibilidade do traço resta mesmo depois do traço traçado, isso não quer dizer que não haja no desenho algum tipo de visibilidade. Naturalmente, o desenho dá a ver alguma coisa, mas o que Derrida pretende trazer a esta discussão é a questão de como há nesta arte dita do visível uma experiência singular de invisibilidade, na medida em que há no traço do desenho um desligamento da ordem do saber, da propriedade e do pertencimento. Como o rastros da escrita derridiana, o traço é aquilo que aponta sempre para o outro. Afastando-se de si, ele traça para dar a ver outra coisa, nunca ele mesmo. Estando entre o dentro e o fora que ele divide, ele é a própria divisão sem, contudo, poder distinguir-se a si próprio. Sem identificação possível, o traço resta invisível, impedindo e impossibilitando todo juízo, toda decisão. O pensamento do traço na sua invisibilidade, escreve-se como pensamento da hipótese, sem confirmação de si. O traço diferencial do desenho pode ser desdobrado no traço da escrita, como o traço gráfico da “própria” *différance*, instituidora de diferenças e, por isso, condição de possibilidade do que quer que se distinga, do que quer que apareça, contudo, ela própria, nunca identificável, e por isso, invisível. Escutemos agora *À dessein le dessin*:

O traço diferencial (...) é, naturalmente, o traço aparentemente visível que separa dois grossos, ou duas superfícies, ou duas cores, mas que, enquanto traço

²¹⁴ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 59 - 60.

diferencial, é o que permite toda identificação e toda percepção. Então, o traço diferencial, metaforicamente, pode designar também aquilo que, no interior de qualquer sistema, gráfico ou não, gráfico no sentido corrente ou não, institui diferenças, por exemplo numa palavra ou numa frase (...), é aquilo que permite opor o mesmo e o outro, o outro e outro, e distinguir. Mas o traço enquanto tal, ele próprio enquanto traço diferencial, não existe, não tem grosso. (...) O rastro, ou traço, designaria, entretanto (...), a diferença pura, a diacriticidade, o que faz com que alguma coisa possa se determinar por oposição a outra coisa: o intervalo, o espaçamento, o que separa. E então, o que separa – o intervalo, o espaçamento – por si mesmo não é nada, não é nem inteligível, nem sensível, e na medida em que não é nada, não está presente, remete sempre a outra coisa e, conseqüentemente, não estando presente, não se dá a ver.²¹⁵

Como que ecoando as duas citações acima, esta terceira, do texto *Penser à ne pas voir*, inicia por ressaltar o fato de Derrida se referir sempre, quando fala da invisibilidade do traço em *Memórias de Cego*, especificamente ao traço do desenho e não da pintura:

Falo do desenho mais do que da cor, uma vez que no desenho, na experiência do desenho (ali onde ele se distingue até mesmo em meio à cor mais aparentemente homogênea), está em jogo a experiência do traço, do rastro diferencial. É a experiência do que vem colocar um limite entre espaços, tempos, figuras, cores, tons, mas um limite que é ao mesmo tempo condição da visibilidade e invisível. Naturalmente, há traços espessos, como se diz, traços que têm uma espessura de visibilidade, um enorme traço negro, mas o que faz traço nesse enorme traço negro não é sua espessura negra, mas a diferencialidade, o limite que, enquanto limite, enquanto traço, não é visível. A operação de desenho não lida nem com o inteligível nem com o sensível, e é por isso que ela é, de certa maneira, cega. Esse engeguecimento não é uma enfermidade. É preciso *ver* no sentido corrente do termo para desdobrar essas potências de cegueira.²¹⁶

Estas três últimas citações de Derrida, como que repetindo-se, marcam a invisibilidade da experiência do traço para a qual se quer chamar atenção em *Memórias de cego* como uma interdição de toda experiência.

Como Derrida faz questão de ressaltar, a invisibilidade do traço não seria aquela das sombras da caverna platônica da qual bastaria sair para dar-se a enxergar melhor, pois, como já dissemos, para Derrida, se o traço é representação, contudo, ele não é a sombra de uma presença anterior mas, ao contrário, denuncia o caráter espectral da suposta presença de que ele é traço. Se a “presença” precisou desdobrar-se em traço para guardar-se, para representar-se, é porque a

²¹⁵ Id., “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 165 - 166.

²¹⁶ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 87.

sua presença não é realmente plena mas já, ao contrário, espectral. A invisibilidade do traço não é, portanto, como em Platão, da ordem mais baixa de uma hierarquia da visibilidade. Para esta invisibilidade derridiana, faltaria à caverna de Platão a lucidez de que não se vê senão sombras, ou melhor, espectros – já que a sombra, como a mimesis, pode fazer referência a uma presença primeira e menos espectral da qual ela desvia-se. A espectralidade da invisibilidade derridiana não é nem sensível nem inteligível. Confunde essa lógica opositiva da metafísica platônica impossibilitando toda conversão para um outro tipo de visibilidade que não reconheça um invisível em sua constituição intrínseca. Derrida segue explicando:

No fundo, a maior generalidade da definição do traço, tal como ela vem me interessando há muito tempo, é que no fundo ele dá tudo a ver, mas não é visto. Ele dá a ver sem se dar a ver. E, portanto, a relação com o próprio traço – com o traço sem espessura, com o traço absolutamente puro –, a relação com o próprio traço é uma relação, uma experiência de engeguement.²¹⁷

Antes de partirmos para o desenvolvimento derridiano da manifestação da experiência da cegueira no desenho, apresentamos o terceiro aspecto do impoder do olho: aquilo que o filósofo chama a *retórica do traço*. Isto é, aquilo mesmo que no traço do desenho, como o seu outro, chama a palavra: “Acaso não é o retraimento [*retrait*] da linha, aquilo que a retira no momento em que o traço [*trait*] se traça, o que deixa a palavra?”²¹⁸. Este retraimento do traço como uma retirada, mostra a necessidade de suplementariedade ali onde o dom da visão se reconhece falho, pedindo, assim, o auxílio de uma narrativa, de um título ou de uma legenda para complementar a experiência da obra. É justamente o retraimento do traço, sua invisibilidade, que abre a chance de uma articulação na diferença entre traço do desenho e traço do discurso. Veremos como a experiência do autorretrato, por exemplo, nunca se faz longe dessa articulação entre obra e o fora da obra que a confirma como autorretrato. A retórica do traço, como o último aspecto do impoder do olho apresentado por Derrida, é aquilo que permite que se fale em torno das obras. Mas, como Derrida sublinha: “Esta questão não visa restaurar uma autoridade do dizer sobre o ver, da palavra sobre o desenho ou da

²¹⁷ DERRIDA, J. “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 166.

²¹⁸ Id., *Memórias de cego*. p. 62.

legenda sobre a inscrição. Trata-se antes de compreender como é que esta hegemonia pôde impor-se.”²¹⁹

Em seguida, percorreremos várias formas como Derrida explora estes aspectos do impoder do olho na experiência do desenho.

No mesmo sentido do evento do escrever sem ver, narrado por Derrida, quando se desenha, mesmo que se tenha o modelo à disposição, há que se fazer uma escolha do ponto de vista: ou bem se olha para o modelo e não se vê o que se está traçando, ou se olha para o desenho e perde-se o modelo de vista. Desse modo, pode-se dizer que o traço está sempre em memória, endividado, num louco desejo de guardar a singularidade da visão fantasmática. Assim, há, na origem desse endividamento do traço, como estamos vendo, uma desconstrução da percepção. Para Derrida, a percepção está já na ordem da recordação, e, portanto, traz em si também o esquecimento. O traço é a marca deste ponto cego, desta impossibilidade do olhar.

Se é preciso fazer uma escolha do ponto de vista para traçar, é preciso reconhecer uma impossibilidade mimética do desenho. Por mais fiel que se tente representar um modelo, a memória como esquecimento, como acidente, interrompe toda fidelidade. Toda visão funciona, para o filósofo, no que ele chama de uma lei da entrevista. Isto é, uma visão que leva em conta a piscadela do olho e que não pode ver senão no intervalo. A piscadela não é apenas o que priva a vista, mas também o que permite ver, assim como todo sentido só pode se dar nas falhas, nos brancos da escrita. Lembramos aqui a narrativa derridiana sobre a doença do olho de que ele sofria quando foi convidado a montar a exposição no *Louvre*. A doença que acabou por impor o tema da exposição, privava-o desse piscar do olho que, ao invés de gerar uma visão plena, sem descontinuidade, cegava-o por um excesso de visão sem interrupção. Entretanto, se partiu de uma doença, de um acidente circunstancial que afetava a vista naquele momento, Derrida assume que a experiência da cegueira de que trata a exposição não se resume a esses casos acidentais que podem afetar a vista de vez em quando, mas antes, a uma invisibilidade na origem do visível:

‘Antes’ de todas as ‘manchas cegas’ que, literal ou figurativamente, organizam o campo escópico e a cena do desenho, ‘antes’ de tudo quanto pode acontecer à

²¹⁹ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 62.

vista, ‘antes’ de todas as interpretações, as oftalmologias, as teo-psicanálises do sacrifício ou da castração, haveria então o ritmo eclíptico do traço [*trait*], o ciúme, a contração abocular que dá a ver ‘a partir’ do invisto [*invu*].²²⁰

A piscadela do olho é o enxerto da diferença no meio da visão, que condena o pensamento a um ritmo eclíptico, a se construir na descontinuidade, na articulação de diferenças. Dessa forma, o traço, como a própria divisibilidade da presença em representação, em fantasma, é testemunha desta disjunção do olhar. E por isso, sua articulação não pretende, portanto, criar uma linearidade, um contínuo do pensamento sem brechas. Pelo contrário, ela evidencia a divisibilidade da linha. O traço da representação é a própria divisibilidade: ao mesmo tempo, testemunho e despedida da visão do espectro que se deixou traçar. Articulando e denunciando a disjunção do olhar, o traço liga separando o desenho de sua inspiração irrepresentável.

A cegueira, como reconhecimento da alteridade na fonte e no endereçamento do pensamento, afirma a temporalidade anacrônica da impossibilidade de ver presentemente. A desconstrução da pretensão de presentificação do olhar não deixa de ser também uma desconstrução da soberania do sujeito, já que, mostrando sempre como que um atraso ou um adianto, uma dessincronia àquilo com que ele está em relação – mesmo que seja ele “próprio” – ordena seu assujeitamento, seu arrebatamento pela alteridade a que está exposto, afirmando, mais uma vez, toda experiência como paixão. Estar em relação é como estar cego de paixão, cego pela dissimetria que o outro impõe como a irreduzível heteronomia de toda relação. Por isso, traçar como tentativa de costurar uma relação ali onde a relação é sem relação, seria tecer uma declaração de amor à invisibilidade do outro, seria endereçar-se ao outro no amor, no respeito à sua separação, à sua distância, à sua impossibilidade de apropriação. É o que percebemos na narrativa de *Dibutade*, frequentemente referida como a origem do desenho²²¹ e que, como Derrida ressalta, já promoveria uma desconstrução da mimesis ao ordenar a percepção à recordação.

Seguindo a narrativa de Derrida, *Dibutade* era uma jovem coríntia apaixonada que, infeliz por ter de se separar do seu amado por alguns dias, traça

²²⁰ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 61.

²²¹ Cf. no anexo 4 desta tese as cenas de *Dibutade ou a Origem do desenho*, pintadas por Joseph-Benoit Suvée e por Jean-Baptiste Regnault.

num muro o contorno da sombra dele, guardando, assim, nesse traço de sombra, não exatamente a presença do amado, mas a sua partida, a sua memória, nem presença nem ausência. Nas palavras de Derrida:

Que Dibutade (...) siga então os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenha na superfície de um muro ou de um véu, em qualquer dos casos uma *skiagraphia*, esta escrita da sombra, inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela escreve, logo ela ama já na nostalgia. Desligada do presente da percepção, caída da própria coisa que assim se partilha, uma sombra é uma memória simultânea, e a varinha de Dibutade é um bordão de cego.²²²

Pensar a narrativa de Dibutade como a origem do desenho seria pensar o amor na origem da obra, reconhecer que toda obra nasce da separação como uma declaração de amor àquilo que inspirou e guiou, na distância, o traço. Nos dois quadros escolhidos por Derrida para representar esta narrativa de Dibutade, o casal exposto não cruza o olhar um do outro. Esta troca de olhar impossível representa a dissimetria da alteridade como a distância que apela o amor em toda relação. Aqui, nesta narrativa, há uma relação do amor, do coração, com a memória, já que Dibutade traça sem ver, como que de cor, de memória, de coração, o contorno do amado. A origem do desenho como esta escrita da sombra, esta *skiagraphia*, traçada pelas mãos de uma mulher cega de paixão ressalta o ponto cego como origem da obra. Como já dissemos, um desenhador nunca vê presentemente o modelo que desenha, ele traça sempre de memória. Dibutade não traça aqui a partir do modelo, mas já de sua sombra, dessa memória simultânea, já um rastro da presença do amado, “como se ver fosse interdito para desenhá-lo, como se não se desenhasse senão na condição de não se ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinada à invisibilidade do outro”²²³.

Como a declaração de amor traçada no escuro de Diderot a Sophie Voland, Derrida parece entender que todo traçar e por isso toda obra, todo pensamento, é sempre destinado a uma singularidade, à singularidade da alteridade que inspirou. Assim, toda obra é a tentativa de fazer justiça, de alcançar e fazer falar a inspiração que visitou, mas que, de um só golpe, se retirou para a sua distância desconhecida sem se deixar apropriar plenamente. Toda obra, todo traço é a ruína,

²²² DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 56.

²²³ *Ibid.*, p. 56.

a restância, a cinza ou a memória do evento único da visita da alteridade inspiradora. Como Fernanda Bernardo argumenta, o artista ou o pensador é um melancólico apaixonado que tenta desesperadamente guardar no traço a memória deste acontecimento perdido.²²⁴

Reconhecendo, portanto, o caráter espectral da visão, toda inscrição parece querer dar graças a esse dom e ao mesmo tempo à sua falha. A escrita, o registro do traço, aparece como que para agradecer o dom do olhar, reconhecendo, ao mesmo tempo, sua fragilidade. É o que propomos na leitura do trecho de *Memórias de cego* sobre a ordenação do anjo Rafael para que se escreva a narrativa do livro de Tobite no Velho Testamento. Depois de guiar Tobias na recuperação da visão de seu pai, a aparição do anjo Rafael, ordena que se escreva esta história como que para agradecer o dom recebido: “*é preciso inscrever a memória do evento para dar graças*”²²⁵. É o que os desenhos selecionados por Derrida parecem fazer ao narrar esta cena.

Arquivo da narrativa, a história escrita *dá graças*, como o farão todos os desenhos que mergulharão na narrativa. Na descendência gráfica, do livro ao desenho, trata-se menos de dizer *o que é tal como é*, de descrever ou de constatar o que se vê (percepção ou visão) do que de *observar* a lei para além da vista, de ordenar a verdade à dívida, de dar graças ao mesmo tempo ao dom e à falta, ao devido, à falha [*la faille*] do ‘é preciso’ [*il faut*], seja ele o ‘é preciso’ [*il faut*] do ‘é preciso ver’ [*il faut voir*] ou de um ‘resta ver’ [*il reste à voir*] que conota ao mesmo tempo a superabundância e a fraqueza [*défaillance*] do visível, o demasiado e o demasiado pouco, o excesso e a falência [*faillite*]. O que guia a ponta gráfica, a caneta, o lápis ou o escalpelo, é a *observação* respeitosa de um mandamento, o reconhecimento antes do conhecimento, a gratidão do receber antes do ver, a benção antes do saber.²²⁶

A impossibilidade da visão se apresenta como a própria possibilidade da escrita, do traço, do registro. Se as coisas realmente aparecessem, plenamente presentificadas, não seria preciso representá-las, registrar a memória delas. Elas seriam seu próprio registro, seu próprio arquivo e não permitiriam seu desdobramento no traço. O traço denuncia, então, o caráter espectral de toda presença, ele é o registro da impropriedade de toda presença, mostrando, portanto, como o que deixa marca, o que inscreve, nunca é exatamente a coisa como tal,

²²⁴ Fernanda Bernardo seminário sobre *Memórias de cego* na Universidade de Coimbra no Segundo semestre de 2012.

²²⁵ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 36.

²²⁶ *Ibid.*, p. 36 - 37.

mas um certo espectro, nem presença nem ausência, que exige registro, memória e invenção.

Reconhecer que o traço marca mais a ausência do que a presença do outro seria reconhecer também, ao lado do agradecimento, o luto em todo traçar. Se o agradecimento no traço festeja a vinda, o toque da inspiração, a “aparição invisível” do outro – como a aparição do anjo Rafael –, por outro lado e aporeticamente, o luto no traço faz derramar lágrimas pelo que é já sempre apenas o resto dessa visita, pelo que é já despedida em memória do que aconteceu. Esta aporia, como condição de toda obra é que marca a experiência artística (como aliás toda experiência) – seja do ponto de vista do artista, seja do ponto de vista do espectador – como uma experiência inexperimentada, uma experiência interdita, barrada. Mas lembramos novamente que a im-possibilidade da experiência não pode ser considerada negativamente, porque é justamente a interdição de apropriação do outro que faz com que tenhamos de inventar, de responder ao apelo da alteridade que nos toca e escapa, sem previsão.

Derrida sugere que o estilo de um artista, aquilo que nele repete-se de obra em obra é justamente a insistência para capturar a inspiração que, contudo, não se deixa marcar no traço. Ou melhor, o estilo seria aquilo que marca-se como o retraimento ou a invisibilidade do traço, o que não se dá a ver, embora insista e continue a assombrar o artista, ao mesmo tempo como inspiração e interdição, não deixando-o parar de trabalhar ou satisfazer-se numa obra pronta. Derrida pergunta-se: “Quanto ao ‘grande desenhador’, (...), não procura ele também em vão, até o esgotamento de um *ductus* ou de um estilo, capturar este retraimento do traço [*retrait du trait*], remarcá-lo, assiná-lo finalmente – numa escarificação sem fim?”²²⁷

Isto que marca o estilo como uma obsessão do artista, como aquilo que sempre retorna para assombrá-lo, pode ser traduzido como o ponto cego da obra, sua origem invisível, arruinada. Aquilo que foi sua inspiração, mas que permanece na obra como o que não se deixa apropriar. Dessa forma, esse ponto cego, como a origem da obra, mas ao mesmo tempo, como o que não se deu à visibilidade do artista, é também aquilo que “cega” o espectador, no sentido em que torna a obra inapropriável também para ele. Este ponto cego, por parte do espectador, é

²²⁷ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 61.

justamente aquilo que torna impossível contemplá-la, visioná-la plenamente e, por isso, teorizar sobre ela. É esta cegueira que impede aqui o ver e o saber em relação à obra. Pois, se ela nasceu de um ponto *invisto* e *ignoto*, de um segredo para o artista, ela não pode, pelo mesmo motivo, deixar-se apropriar, conceitualizar pelo espectador, seja ele um *expert* da arte ou um amante contemplador.

Percebemos, então, que propor uma cegueira ou uma invisibilidade como origem da obra desconstrói um suposto privilégio da posição do artista com respeito a do espectador em relação a ela. Pois, para Derrida, na experiência artística, o artista também está na posição de espectador diante de uma alteridade absoluta como inspiração da obra. É só nessa condição de uma experiência de cegueira originária que o artista faz obra. Portanto, o artista não detém uma autoridade sobre a obra que, ao contrário, é negada ao espectador. A obra é marca de uma experiência de interdição para o artista e que é repassada adiante para o espectador. A obra é o resto ou o resultado dessa experiência de cegueira do artista como espectador do mundo. As experiências tanto de um como de outro partem da mesma cegueira diante do mundo, diante de qualquer alteridade que os fascine. Para o artista, o fascínio está na alteridade inspiradora que ele quer colocar em obra e, para o espectador, o fascínio está na obra como resto da experiência do artista que, por sua vez, também o fascina, podendo inspirar outras obras.

Uma vez que assumimos nossa condição de herdeiros, uma vez que assumimos o nosso atraso em relação a qualquer origem, não pode haver uma diferença hierárquica do ponto de vista de quem faz e de quem recebe a obra, já que a obra vem também de uma alteridade anterior, de uma experiência impossível de percepção do artista. A experiência de cegueira de um espectador diante de uma obra espelha, reflete, a experiência de cegueira do artista diante da inspiração. Este é o *mise en abyme*, ou o rastro do passado absoluto de *khôra* que coloca artista e espectador diante da mesma impossibilidade da origem. A experiência da obra de arte dita “do visível”, seja do ponto de vista do artista, seja do ponto de vista do espectador, é a mesma experiência de invisibilidade. O artista e o espectador se alternam nesse espelhamento em abismo.

Podemos nos perguntar: porque a obra de arte exerce sobre nós esse fascínio que faz com que se queira apropriá-la, girar em torno dela? A partir do ponto de vista de Derrida, acreditamos que esse valor venha do seu ponto cego,

isto é, daquilo que na obra marca-se como “algo” inapropriável. A invisibilidade é a testemunha da heteronomia a que estamos condenados em toda relação, como marca do desconhecimento, do mistério, do segredo não revelável que é a relação com o outro, com tudo o que vem, nos arrebatando e pede uma resposta. Nesse sentido, o nosso fascínio é tanto maior quanto a invisibilidade se marca na obra como registro de sua im-possibilidade porque, segundo Derrida:

Os desenhistas, os pintores, não dão a ver “alguma coisa”, sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas imediatamente a visibilidade. E, portanto, o invisível.²²⁸

Portanto, não há *nada a ver* na obra de arte. Quando ficamos sem ar diante de uma obra é porque o que ela nos dá a ver é este *nada a ver* que nos rouba as palavras, que nos deixa de boca aberta, nos desestabiliza. Talvez, porque ela erga diante de nós o segredo sem segredo da nossa origem fugidia, desconhecida, o mistério e a distância da alteridade a que estamos votados a nos relacionar sem, contudo, realmente, entrar em contato com ela.

Da perspectiva do espectador, este ponto cego na obra pode ser interpretado também como uma espécie de olho da própria obra que, embora invisível, observa o espectador, invertendo a cena do espetáculo e inscrevendo uma dissimetria irreduzível em toda relação com ela²²⁹. Uma vez que o olhar da obra é sem troca possível, uma vez que ele observa sem ser visto, sem cruzar, hora nenhuma, com o olhar do espectador, marca-se uma espécie de elevação da obra que diria da sua impossibilidade de apropriação. Visto pela obra, o espectador é como que engeguecido por ela. Derrida confessa não ser o único a defender esse ponto de vista²³⁰:

²²⁸ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 82.

²²⁹ Como o quadro *Olho com papoula*, de Odilon Redon, que integra a exposição de Derrida e que está no anexo 5 desta tese.

²³⁰ Esta ideia de que somos olhados por aquilo que julgamos ver é explorada por Didi-Huberman no livro *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. Traduzido no Brasil sob o título: *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

Tornou-se um lugar comum: diz-se que, na pintura, uma dissimetria irreduzível faz com que, diante de um quadro, não olhemos, sejamos olhados, mesmo que o quadro não seja um retrato ou um rosto, mesmo que seja a montanha Sainte-Victoire: somos olhados pela montanha Sainte-Victoire; e isso nos olha e nos concerne^{231 232}.

Assim, este olhar da obra, como o seu ponto cego, como aquilo que nela diz da sua invisibilidade, da sua impossibilidade de apropriação e de conhecimento, pode ser observado também na especularidade em abismo narrada por Derrida no momento do artista traçar um autorretrato. Diante de um espelho para desenhar-se, o signatário da obra, “ao olhar-se ver, ele vê-se igualmente a desaparecer no momento em que o desenho tenta desesperadamente apossar-se dele.”²³³ Por isso, todo autorretrato é também um mostrar-se como cego, como cego vidente que o desenhador é ao desenhar. E nesse ponto, percebemos outra dimensão do título da exposição de Derrida, dado que as memórias de cego não são apenas suas memórias em relação à experiência do desenho, mas também, como ele explica: “os autorretratos dos desenhistas fazendo a experiência de algum modo alucinada, vertiginosa, do seu próprio engeguecimento, do fato de que eles veem na própria medida em que não conseguem ver, que não conseguem se ver.”²³⁴

Assim, se esta cegueira do desenhador marca-se em toda obra como o seu ponto cego, segundo Derrida, nos autorretratos, este ponto cego aparece no próprio olho do desenhador-modelo como um olho vazado, alucinado pela impossibilidade de ver-se olhar. É o que o filósofo enxerga no autorretrato de Fantin-Latour²³⁵ que ilustra a capa de *Mémoires d’aveugle* e que, como Michael Naas e Pascale-Anne Brault observam²³⁶, pode-se pensar como o próprio retrato de Derrida no percurso dessa exposição. Pois, se lembramos de como Derrida

²³¹ Na nota de tradução da edição brasileira do livro *Pensar em não ver* para esta frase, cujo original é “et ça nous regarde à tous les sens du terme”, o tradutor explicita o duplo sentido do verbo “regarder” podendo ser entendido tanto quanto olhar como quanto concernir. In: *Pensar em não ver*. Por isso, para Derrida, aquilo que nos olha é o que nos concerne. É importante ressaltar que esse duplo sentido é também referenciado no título do livro de Didi-Huberman citado na nota anterior.

²³² DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 82 - 83.

²³³ Id., *Memórias de cego*. p. 63.

²³⁴ Id., “Com o desígnio, o desenho”. In: *Pensar em não ver*. p. 184.

²³⁵ Cf. o autorretrato de Fantin-Latour no anexo 6 desta tese.

²³⁶ Permitimo-nos citar Michael Naas e Pascale-Anne Brault: “como se o auto-retrato de Fantin-Latour reproduzido na capa do livro fosse para Derrida um emblema para a sua própria doença de olho como ele conta ao longo do livro. In: *To believe: an intransitive verb? Translating skepticism in Jacques Derrida’s Memoirs of the blind*. p. 8. Tradução minha.

descreve a sua doença da paralisia do rosto que o deixava com um olho cego, fixo, alucinado, sem a piscadela da pálpebra, reconhecemos a mesma descrição derridiana sobre este autorretrato de Fantin-Latour:

A fixidez monocular de um ciclope narciso: um único olho aberto, o direito, e firmemente fixado na sua própria imagem. (...) O olho fixo parece-se sempre com um olho de cego, por vezes com o olho do morto, no preciso momento em que o luto começa (...). Vendo o vidente e não o visível, ele não vê nada. Este vidente vê-se cego.²³⁷

Assim, se Derrida assume-se como o cego do qual este texto é a narrativa, seu autorretrato, percebemos também, como este desdobramento do título da exposição acaba por dizer como todo autorretrato é sempre uma memória de cego, já que é sempre feito por alguém que não pode *se* ver ver, que não pode se desdobrar em traço a não ser como cego. Ninguém pode se traçar, se descrever a si mesmo, sem cegar-se nesta operação²³⁸. Michael Naas explica:

Quando um artista tenta *se* desenhar, por exemplo, torna-se ainda mais claro que ele não pode *ao mesmo tempo* se ver e se desenhar em vias de se ver em um espelho, que ele não pode se desenhar em vias de se desenhar sem se olhar em um espelho onde ele não está em vias de se desenhar. Isso que nós chamamos um autorretrato é, portanto, sempre atravessado pelo invisível e não encontra nunca ele mesmo num processo de identificação. A invisibilidade cruza a visibilidade assim como a ruína mina o autorretrato que não pode nunca se apresentar como tal. A inevitável cegueira entre o desenhador e seu tema atinge o próprio desenhador no interior mesmo do seu *auto*-retrato (...). A fim de *se* representar, o artista se mergulha na noite do retrato onde a visão deve ceder à memória e o estatuto do autorretrato começa a tremer.²³⁹

Portanto, o que aparece aqui como a impossibilidade do autorretrato é a própria impossibilidade da relação a si. Uma impossibilidade que divide o artista em modelo e em espectador de si como outro, fazendo de todo suposto *auto*-retrato um *hetero*-retrato ou um autorretrato alegórico, um retrato de si como outro.

²³⁷ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 63.

²³⁸ Esta ideia não vale apenas para os desenhos de autorretrato, mas também para os “autorretratos” escritos, isto é, para as chamadas autobiografias, que seriam também sempre uma autobiografia de cego e, por isso, alegóricas ou heterobiografias.

²³⁹ NAAS, Michael. *La nuit du dessin: foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida*. p. 6. Tradução minha.

Há ainda uma outra explicação para a cegueira do artista nesta experiência de traçar o autorretrato. Uma outra explicação que reenvia a Platão. Pois, se para o filósofo grego não podemos ver a fonte do visível, a própria visibilidade, para Derrida, não podemos ver os olhos videntes. Assim, ao tentar ver seus olhos videntes, isto é, ao tentar ver-se vendo a si mesmo desenhar-se, o desenhador cega-se. Derrida lembra como Platão compara, na *República*, o sol (aquilo que ilumina todas as coisas) aos olhos, “o mais helioforme dos órgãos sensíveis”. Derrida explica:

Quando olho alguém nos olhos – apelo aqui para a experiência de cada um –, preciso escolher entre olhar os *olhos vistos* do outro e olhar os *olhos videntes* do outro. Não posso olhar os olhos do outro como ao mesmo tempo vistos e videntes (...), como visíveis e olhadores. Se os vejo como visíveis, torno-me de algum modo cego à sua vidência. (...). Sabemos muito bem que os olhos que olhamos e que são visíveis são também olhos videntes. Sabemos muito bem disso, mas não os vemos *simultaneamente* como videntes e visíveis. É a mesma perturbação diante do espelho. Na experiência do espelho, essa indecisão aflora. Quando nos olhamos em um espelho, devemos escolher entre olhar a cor dos nossos olhos e olhar o fluxo, o influxo do olhar que se olha com todos os paradoxos do autorretrato.²⁴⁰

Portanto, diante do espelho, olhando-se olhar-se, o desenhador só pode assumir-se como cego neste autorretrato: seu olho fixo, ciclópico, fica marcado na obra como o seu ponto cego, sua im-possibilidade. Se este olho alucinado do retratado lembra também o olho de um morto é porque este ponto cego, que Derrida chama por vezes de *ponto-fonte*²⁴¹ é, ao mesmo tempo, a origem e a ruína da obra, o seu luto. Se o *auto-retrato* só pode traçar-se como um *hetero-retrato*, isto deve-se a esse encegucimento especular que inscreve a origem da obra como *invenção* ali onde o desenhador não pode ver-se ver e, por isso, não pode reproduzir-se fielmente, mas apenas inventar-se como outro, representar-se – no sentido em que esta palavra ganha, por exemplo, no teatro – como uma encenação que marca o desvio, a distância em relação ao modelo que, no entanto, seria ele

²⁴⁰ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 72.

²⁴¹ Sobre a aporeticidade da expressão francesa *point-source*, permitimo-nos citar a nota de tradução de Fernanda Bernardo em Memórias de cego: “indecidibilidade com que o filósofo joga para referir o *aparecer desaparecente* da origem ou da fonte do desenho: a ‘origem arruinada’ ou ‘em abismo’ que está justamente na origem da *retirada* ou do *re-traimento/re-traçamento do traço*.” Em *Memórias de cego*. p. 62.

mesmo: “Toda e qualquer simetria está rompida, entre ele e ele, entre ele, o espetáculo, e o espectador que ele é também. Não há mais do que espectros”²⁴².

Podemos pensar que se Derrida chama, por vezes, este ponto cego da obra de ponto-fonte, é para nos lembrar que este luto, esta ruína da obra não lhe acontece como um acidente, como uma crítica ao desvio da mimesis que afasta da presença, do original, mas, justamente ao contrário, é esta experiência ruinosa de engeguimento que abre a chance da obra, que lhe dá possibilidade: “Esta dimensão de simulacro ruinoso nunca ameaçou, antes pelo contrário, o surgimento de uma obra”²⁴³. É por isso que em certo ponto do texto e da exposição, Derrida apresenta o tema da ruína também como uma ilustração da cegueira. Para o filósofo, também os temas de ruínas no desenho diriam dessa origem invisível como sua condição transcendental. Por isso, os desenhos de ruínas, assim como os desenhos que tematizam a cegueira, também podem ser considerados autorretratos do desenho²⁴⁴. Pois, a ruína é desde o início, a condição de im-possibilidade da obra:

A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína. Ruína é o que acontece à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa.²⁴⁵

O ponto fonte, como a origem arruinada da obra, pode se referir também à outra fonte ruinosa ou engeguedora do olho, a saber, a fonte das lágrimas que velando os olhos no choro, trazem a dúvida para a visão e deslocam o ver para o *pensar ver*. No final de *Memórias de cego*, Derrida traz o motivo das lágrimas para problematizar a visão como o próprio do olho nos homens. Citando um poema de Marvell²⁴⁶ em que os olhos teriam sido feitos para chorar mais do que

²⁴² DERRIDA, J. *Memórias de Cego*. p. 71.

²⁴³ DERRIDA, J. *Memórias de Cego*. p. 70.

²⁴⁴ Cf. no anexo 7 desta tese, *As ruínas do coliseu de Roma*, de François Stella, que integra a exposição de Derrida como um autorretrato do desenho.

²⁴⁵ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 71.

²⁴⁶ Citamos a tradução de Fernanda Bernardo para o trecho do poema de Marvell citado por Derrida: “Como foi sábia a Natureza ao destinar, / Às lágrimas e à vista os mesmos olhos! / Para que, vista a vanidade do objecto, / Estejamos prontos a lamentar-nos [...] Abri então, meus olhos, a vossa dupla represa, / E realizai assim o vosso mais nobre uso; / Porque, se também outros podem ver, ou dormir, / Só olhos humanos podem chorar. [...] Deixai pois a torrente transbordar a

para ver, Derrida defende este ponto de vista lacrimajante para desconstruir a dogmaticidade do modelo ótico em que a visão é equacionada ao saber e ao poder para relacioná-la, antes, à imploração e à prece. Citamos Derrida:

se as lágrimas *vêm aos olhos*, se elas podem então também velar a vista, talvez elas revelem, no próprio decurso desta experiência, nesse curso de água, uma essência do olho (...). No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver mas a chorar. No exacto momento em que velam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio do olho (...): ter em vista a imploração mais do que a visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza, mais do que o olhar. (...) Se os olhos de todos os animais são destinados à visão, e talvez por isso ao saber escópico do *animal racional*, apenas o homem sabe ir além do ver e do saber, porque só ele sabe chorar. (...) A essência do olho é o próprio do homem. Contrariamente ao que se crê saber, o melhor ponto de vista (o *ponto de vista* [*point de vue*] terá sido o nosso tema) é um ponto fonte [*point source*] e um ponto de água [*point d'eau*] – vem a ser as lágrimas.²⁴⁷

Assim, o choro como o próprio dos olhos desconstrói uma dogmaticidade filosófica que se pode verificar em vários níveis. Primeiramente, e mais explicitamente, este engehecimento é uma desconstrução da autoridade da visão. Mas, decorrente deste primeiro nível, poderíamos identificar aí ainda um abalo da postura falo-logocêntrica do pensamento. Pois, como Derrida defende ao longo do livro, há vários exemplos de cegos ilustres, pensadores, ou escritores que, uma vez privados da visão, foram como que convertidos a uma luz interior que os teria permitido escrever ainda mais, ainda melhor. No entanto, nessa relação da visão com o saber, com o pensamento, não há nunca o exemplo de cegas ilustres, de escritoras ou pensadoras cegas. Como se a experiência dessa conversão a uma visibilidade inteligível, proporcionada pelo engehecimento, dogmaticamente, fosse uma experiência de homens. Mas Derrida, justamente no momento de falar de uma propriedade do olho do humano, deslocando a sua essência da visão para o choro, desloca também o exemplo do homem, do humano, para a figura feminina, já que na nossa tradição cultural, as mulheres é que são vinculadas mais diretamente ao choro. Nesse sentido, o tema das lágrimas é também um abalo do caráter falocêntrico da dogmaticidade metafísica.

sua fonte, / até que olhos e lágrimas sejam a mesma coisa: / E cada um a diferença do outro porte/ Estes olhos chorosos, estas lágrimas videntes.” In: *Memórias de cego*. p. 132.

²⁴⁷ DERRIDA, J. *Memórias de cego*. p. 130.

O tema das lágrimas no final de *Memórias de cego* mostra como a percepção está ordenada a uma invisibilidade que lhe é anterior. Reconhecer as lágrimas como a essência dos olhos é reconhecer a anterioridade de uma invisibilidade em relação à visibilidade, é reconhecer que toda visão é recebida do outro como um dom e, por isso, ela está ordenada a dívida, à súplica e ao agradecimento ou ao reconhecimento. Assim, antes de poder ver, os olhos estão carregados de lágrimas implorantes por esse dom, o dom de ver como o dom de saber e conhecer.

É nesse sentido que Michael Naas defende que há em *Memórias de cego*, como que uma progressão da invisibilidade da ordem do ceticismo para a ordem da crença. Segundo Naas, este percurso da dúvida da visão como a inserção de uma dúvida no pensamento, progride, no texto de Derrida, para a necessidade do reconhecimento de que todo saber, todo conhecimento, origina-se num ato de fé. Um ato de fé que não tem a ver com nenhuma religião, mas que é a condição para o pensamento, para a relação com o outro, já que é a possibilidade de fiabilidade na palavra, como o que se recebe do outro. Na explicação de Naas:

Mémoires d'aveugle é certamente, antes de tudo, um testemunho (...) da fé que torna possível toda palavra como testemunho. Num texto escrito quatro anos depois de *Mémoires d'aveugle* e intitulado justamente “Foi et Savoir”, Derrida sustenta que uma fé elementar é a condição de todo testemunho e de toda memória. Cada vez que se fala, mesmo para contar anedotas ou lembranças as mais banais – o ciúmes de um irmão, a narrativa de uma doença ocular que ameaçou uma exposição – é como se dissesse sempre “acredite naquilo que eu digo como se acredita em um milagre”. Não há aqui, é preciso sublinhar, nada de místico ou de mistificante. Pois é preciso sempre, Derrida volta a isso sem cessar, avaliar, criticar e questionar *o que* se diz, o que se revela no espaço público e na luz do dia. Mas no que concerne essa *abertura* ao que se diz, esta abertura de um mundo ou do mundo, essa condição transcendental, esta mancha cega que o outro é e deve sempre *permanecer [rester]* para mim, é preciso confiar e acreditar como se acredita num milagre. É preciso, portanto, nunca abandonar o saber, mas é preciso saber que uma certa fé é sempre a condição de todo saber.²⁴⁸

Acreditamos que o ceticismo, a dúvida que inicia o livro indica uma forma desconstrutiva de se posicionar no pensamento marcando uma diferença em relação a uma postura metafísica. Para Derrida, o pensamento metafísico, partindo da certeza da presença de um sentido como garantia do saber, estaria enclausurado

²⁴⁸ NAAS, Michael. *La nuit du dessin: foi et savoir dans Mémoires d'aveugle de Jacques Derrida*. p. 10. Tradução minha.

numa ilusão. Enxergar esta clausura do pensamento metafísico seria desconstruir, questionar, duvidar, fazer o luto da presença do sentido e admitir que ela não passa de uma crença não assumida como tal, no desejo de equacionar o pensamento ao poder. Assim, assumir uma crença ou uma fé na origem do pensamento seria deslocar a ordem do saber para um terreno mais instável, seria assumir o pensamento como uma relação com o que não está presente, seria assumir a necessidade de traçar uma *relação sem relação* com o que não se vê, seria deslocar a “propriedade” do olho da visão para o choro, traçando um retrato do pensador ou da pensadora com os olhos velados de lágrimas, implorando ou agradecendo a visitação de uma alteridade²⁴⁹ que, no entanto, não se deixa ver propriamente, mas faz *pensar ver*.

2.3.

Os debaixo das artes

Para estender ainda um pouco o tema da invisibilidade da experiência artística em geral, gostaríamos de abrir um pequeno trecho para nos dedicarmos àquilo que Derrida reconhece por baixo das obras de arte, como seu suporte ou *subjétil* e que nós “esquecemos, negligenciamos, deixamos em segundo plano”²⁵⁰, tomando por evidente. É o mesmo que fazemos em relação à moldura, ao *parergon*, “que, por encontrar-se mais em torno do que debaixo, não deixa, contudo, de tender também a ser esquecida, lateralizada, deixada em segundo plano, denegada”²⁵¹. Enfim, gostaríamos de falar de algo que nos chega, segundo Derrida, por baixo da experiência artística, como uma *hipótese* ou uma *suposição* e que se mantém como que invisível nessa experiência. Pois, como o filósofo explica em *Les dessous*,

²⁴⁹ Como a “chorosa” de Daniele de Volterra que encerra o livro de Derrida. Cf. o anexo 8 desta tese.

²⁵⁰ DERRIDA, J. “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplicio”. In: *Pensar em não ver*. p. 285.

²⁵¹ Ibid.

Uma *hipótese* (palavra de origem grega) ou uma *suposição* (palavra de origem latina) (...), é o que colocamos *debaixo*. A tese, a *thêsis*, em grego é o que se põe, o que se coloca, é, diríamos em latim, uma posição, uma colocação, e uma hipótese, uma suposição, é o que se antecipa quando o pomos, quando o colocamos *pelo lado de baixo, debaixo, no debaixo*.²⁵²

A ideia de *subjétil* é desenvolvida por Derrida a partir da obra de Antonin Artaud e, apesar de não ser uma palavra inventada pelo artista francês, apesar de Derrida reconhecer algumas poucas referências a ela como o suporte da obra já antes de Artaud, contudo, o filósofo argumenta que o artista ressuscitou, reativou este vocábulo, o “fez sair dos debaixo da memória da língua, onde ele dormia como uma múmia...”²⁵³.

Não será o caso, nesta tese, de acompanhar o desenvolvimento da leitura derridiana da obra de Artaud em *Forcener le subjectile*²⁵⁴, mas apenas de dar a pensar esta palavra *subjétil* naquilo em que ela aponta para uma invisibilidade da experiência artística. Pensaremos o *subjétil* como o que, por baixo, como suporte da obra, não pode ser reduzido ao material ou à substância que a sustenta. É preciso que o entendamos na mesma dimensão de *khôra* que, apesar de designar o suporte ou o receptáculo, não se deixa apreender por eles. O *subjétil* dá lugar à obra sem se dar, ele mesmo, à obra. Recebendo o outro, tanto o *subjétil* como *khôra* abrem espaço ao que pretende se apresentar sem apresentarem-se eles mesmos.

Acreditamos que assim como a questão do *parergon*, a ideia de *subjétil*, em Derrida, desloca o pensamento da arte da questão do sentido. Como aquilo que está debaixo, o *subjétil* não pertenceria ao “dentro” da obra. Para as estéticas tradicionais, se a moldura é apenas o ornamento acessório, o *subjétil* é apenas um suporte sem valor artístico. Mas o ponto de vista de Derrida desloca o olhar tradicional da arte do centro para o seu entorno, para o que seria invisível ao olhar do especialista. O que o *parergon* tem em comum com o *subjétil* é a invisibilidade, o fato de serem ambos, para o olhar estético, “ignorados, desconhecidos, recalcados, denegados” ao passo que, para Derrida, “a obra não

²⁵² Ibid., p. 281.

²⁵³ DERRIDA, J. “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplicio”. In: *Pensar em não ver*. p. 286.

²⁵⁴ DERRIDA, J; THÉVENIN, Paule. *Forcener le subjectile. Étude pour les dessins et portraits d'Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, Munich: Schirmer/Mosel Verlag Gmgh, 1986.

seria nada sem eles.”²⁵⁵ Portanto, do ponto de vista derridiano – assumido na sua cegueira, mas também atento ao que comumente passa despercebido, como invisibilidade – o subjétil aponta para “aquilo que, em uma obra, não suporta a perda do suporte.”²⁵⁶ Ou seja, o *subjétil* está ligado ao corpo da obra como o que lhe confere não uma unidade, mas uma unicidade, uma singularidade, uma raridade, em suma, um valor, uma sacralidade artística.

Assim, o *debaixo* da obra é tão importante quanto o seu *em cima*, a sua superfície: a representação, o traço, a cor, cuja visibilidade somente se dá a partir de um trabalho no suporte. É a indissociabilidade, a indecidibilidade entre o *debaixo* e o *em cima* que garante o cuidado, a veneração, “a guarda zelosa do que na obra não se reduz à superfície ou ao *em cima* visível ou legível da forma ou da representação.”²⁵⁷ Para Derrida,

Há obra ali onde há unicidade e singularidade, insubstituibilidade, não reproduzibilidade, isto é, ali onde o que se impõe, o que faz a lei, é a indissociabilidade, a irreduzibilidade do *debaixo* como corpo, ali onde essa impossibilidade, ou mesmo essa interdição de tocar no corpo do suporte (para neutralizá-lo, destruí-lo, substituí-lo, reproduzi-lo, dissociá-lo), ali onde esse não poder ou esse não dever-tocar no corpo do suporte, ali onde esse dever-não-tocar no corpo do suporte, esse tato, esse respeito absoluto, é o próprio princípio, o começo dessa experiência, de uma experiência que se engaja junto à obra de arte, que lhe dá por aval uma marca de respeito pela unicidade absoluta de cada obra. Ora, esta unicidade está ligada à indissociabilidade de que estou falando: qualquer que seja a sua matéria, o corpo do suporte é uma parte indissociável da obra.²⁵⁸

O suporte como a indissociabilidade do corpo da obra é onde está marcado o corpo a corpo do artista com aquilo que se tornará a obra, ou seja, o duelo do artista com a alteridade inspiradora ficará marcado, como resto dessa experiência, no corpo da obra, indissociando o seu *em cima* e o seu *debaixo*. Este corpo a corpo ou este duelo pode ser entendido como a “própria” assinatura do artista. Não a assinatura no sentido corrente como o nome do artista grafado na obra, mas a assinatura como a memória deste duelo, como o rastro da “presença” do artista em seu trabalho de pôr em obra. A assinatura “não é nada além do acontecimento

²⁵⁵ DERRIDA, J. “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplicio”. In: *Pensar em não ver*. p. 286.

²⁵⁶ Ibid., p. 287.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

da obra em si, na medida em que ela atesta de uma certa maneira (...) o fato de que alguém fez isso, e é isso que resta. O autor está morto (...) mas isso resta”²⁵⁹. E é este lugar da assinatura, esta topologia do corpo a corpo que confere o nosso apego, o nosso afeto à unicidade, à raridade da obra, pois, “Amar a arte, votar-se ou dedicar-se a ela, (...), é primeiramente saber que não se deve separar o suporte da obra, que esta não poderia se separar do que parece sustentá-la por baixo, que nós não podemos nos separar disso.”²⁶⁰

Há, porém, um paradoxo ou o que Derrida chama de uma dramaturgia da obra “que complica tudo na estrutura do único”. Uma estrutura aporética que pode-se verificar no *efeito do rastro* da escrita derridiana: “ele alia na mesma lógica paradoxal a inseparabilidade e a separabilidade. (...) Só nos apegamos àquilo de que somos ou podemos ser separados, desmamados, privados”²⁶¹. Assim, se o debaixo ou o suporte da obra é o que lhe confere sacralidade, o que ativa o nosso desejo de apropriação, o nosso apego, ele é, ao mesmo tempo, o que garante à obra uma emancipação, um desligamento de nós, uma capacidade de sobreviver à nossa ausência e à nossa morte. Gerando, assim, na própria obra “original”, já uma experiência de luto. O luto pela impossibilidade da presença do artista se efetivar em seu corpo a corpo com a obra e também a impossibilidade da presença da obra se efetivar para os espectadores, para os destinatários da obra em seu corpo a corpo com ela. É o que podemos entender nas palavras de Derrida em seu exemplo sobre a obra de Van Gogh:

A maneira como a obra é, eu diria assombrada pelo corpo de Van Gogh, é irrefutável. (...) Eu diria que há uma provocação inegável que podemos identificar no que é pintado e assinado por Van Gogh, e que é tanto mais violenta e inegável em virtude de não estar presente. O que quer dizer que o próprio corpo de Van Gogh que assombra os seus quadros é tanto mais violentamente implicado e envolvido no ato de pintar na medida em que não estava presente durante o ato, pois o próprio corpo é irrompido, ou, digamos, fendido de não presença, pela impossibilidade de identificar-se consigo mesmo, ou simplesmente, de ser Van Gogh. (...). Eu sou entregue [*given over*] ao corpo de Van Gogh como ele se entregava à experiência. Ainda mais porque estes corpos não estão presentes. A presença quereria dizer morte. Se a presença fosse possível, no sentido pleno de um ser que está *aí* onde ele está, que se reúne [*se rassemble*] *aí* onde ele está, se isso fosse possível, não haveria nem Van Gogh nem o corpo de Van Gogh, nem a

²⁵⁹ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 35.

²⁶⁰ Id., “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício”. In: *Pensar em não ver*. p. 287 - 288.

²⁶¹ Ibid., p. 293.

experiência que podemos ter da obra de Van Gogh. Todas essas experiências, obras, ou assinaturas, só são possíveis na medida em que a presença não foi bem-sucedida em estar *aí* e em se reunir [*assembling*] *aí*. Ou (...), o *aí*, o *ser-aí*, [*l'être-là*], existe apenas com base nessa obra de rastros [*traces*] que se desloca.²⁶²

Portanto, o nosso afeto, o nosso apego, o nosso desejo de apropriação da obra, aquilo que faz com que não queiramos nos separar dela, aquilo que não nos deixa separar do que na obra é in-separável entre seu suporte e sua superfície, não cria, em Derrida, uma simples oposição entre original, como o sagrado, e a cópia, como a dessacralização do original. Pois, para Derrida, há

ao mesmo tempo a sacralização da obra original, o desejo desvairado do colecionador (a aura da obra não reprodutível de que fala Benjamin) e [...] um devir-mercadoria aparentemente dessacralizante – logo, ao mesmo tempo sacralizante-dessacralizante quando a própria sacralidade da obra proporciona a mais-valia e a escalada especulativa à raridade (e a unicidade do corpo original, a unicidade do laço com o debaixo, é a raridade absoluta, é o absoluto da rarefação: nada é mais raro do que o único, o singular; é a raridade por excelência).²⁶³

Percebemos, então, como o afeto pelo único, pelo raro, não inscreve a reprodução da obra como sua simples dessacralização, pois, se Derrida já reconhece um luto da presença na relação com o corpo “original” da obra, a cópia apenas multiplica este luto que já estava lá. A cópia não produz essa separação do *em cima* e do *debaixo* da obra, ela apenas *reproduz* esta aporia da in-separabilidade de seu corpo. Pois, se podemos dizer que na cópia, de certa forma, a obra separa-se de seu debaixo, de seu corpo, isto é verdade apenas em termos, afinal, ela nunca esquece, realmente, do seu debaixo, pois, como luto impossível do “original”, ela faz o tempo inteiro menção a ele, não nos deixando esquecê-lo em nenhum momento. Mas, ao contrário, lembrando também que o próprio corpo original já restou desta impossibilidade de presentificação do corpo a corpo do artista com a inspiração.

Voltando à questão da assinatura, há aqui um outro paradoxo, ou antes, uma anacronia, que consideramos importante ressaltar e que traz de volta a questão do “sentido” ou da origem da obra. Como vimos anteriormente, na primeira seção deste capítulo, não há, para o filósofo, um sentido da arte que

²⁶² Id., “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 30-32.

²⁶³ DERRIDA, J. “Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício”. In: *Pensar em não ver*. p. 291 e 292.

exista anterior a cada obra e que lhe confira esse valor essencialmente. Para ele, o que está na origem da obra de arte é o seu *reconhecimento*, isto é, a contra-assinatura do destinatário ou do espectador antes da própria assinatura do artista. Pois, é apenas no *reconhecimento* do destinatário, na sua atestação de que aquela obra é uma obra de arte, que ela pode ser recebida como tal, fazendo aparecer um artista ou uma assinatura. Nas palavras de Derrida:

...tudo começa com a contra-assinatura, com o receptor, com o que chamamos de receptor. A origem da obra de arte em última análise reside no destinatário, que não existe ainda, mas que está onde a assinatura começa. Em outras palavras, quando alguém assina uma obra, temos a impressão de que a assinatura é a iniciativa dela ou dele. É aí que começa; ela ou ele produzem essa coisa e então assinam. Mas essa assinatura já é produzida pelo futuro perfeito da contra-assinatura, que terá de vir assinar aquela assinatura. Quando assino pela primeira vez, quer dizer que estou escrevendo algo que, eu sei, deverá ser assinado apenas se os destinatários vierem contra-assiná-lo. Assim, a temporalidade da assinatura é sempre esse futuro perfeito que naturalmente politiza a obra, que a entrega a uma outra pessoa, isto é, à sociedade, a uma instituição, à possibilidade de assinatura.²⁶⁴

Percebemos novamente um afastamento do pensamento derridiano das artes de um pensamento estético tradicional, pois a origem da obra de arte não está antes dela mas, sim, depois, na sua recepção. É o que podemos atestar, por exemplo, no próprio caso Van Gogh, artista apenas reconhecido como tal, depois de sua própria morte e que, portanto, só pôde assinar suas obras já como assombração, a partir do porvir guardado nos segredos ou na invisibilidade de seus *debaixos*.

²⁶⁴ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 36 e 37.

3

Espectrografia: arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema

Neste capítulo pretendemos nos concentrar na experiência derridiana do cinema como forma de exemplificarmos e discutirmos a abordagem desconstrutiva diante de mais uma forma de expressão artística. Dizemos aqui *arriscar* um pensamento do cinema na medida em que não há, na obra derridiana, muitos textos dedicados a esta arte. Por isso, este capítulo aventura-se num pensamento esboçado nas linhas de algumas declarações do filósofo em relação à sua experiência cinematográfica. Apesar de não haver uma obra específica de Derrida em torno do cinema, contamos com algumas entrevistas – sobretudo a concedida ao *Cahiers du cinéma* em dois momentos diferentes (em 1998 e em 2000), embora publicada de uma só vez na revista francesa em abril de 2001 sob o título *Le cinéma et ses fantômes*²⁶⁵ – além de um trecho do livro *Tourner les mots*²⁶⁶ que debruça-se na experiência da filmagem do “documentário” *D’ailleurs, Derrida*²⁶⁷. Este livro é co-escrito pelo filósofo e pela diretora do filme, a egípcia Safaa Fathy. Apesar da contribuição de Derrida ser bem menor do que a da diretora, há em suas declarações ótimas passagens que acreditamos trazer à tona importantes temas desconstrutivos. Permitimo-nos, também, associar ao cinema as questões levantadas por Derrida quanto à televisão e às tecnologias da imagem, incluindo aqui algumas discussões travadas em *Échographies de la télévision*²⁶⁸ que enriquecem, principalmente, o tema da espectralidade da imagem cinematográfica.

Apostamos no risco de afirmar um pensamento desconstrutivo do cinema, não só porque julgamos as fontes em que nos baseamos já uma estimulante abertura para tal aventura, mas também porque, como defendemos nos capítulos

²⁶⁵ Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse, publicada no *Cahiers du cinéma*, n. 556, abr. 2001, pp 74-85 e, no Brasil, em 2012, sob o título “o cinema e seus fantasmas”, no livro *Pensar em não ver*. Pp. 371-395.

²⁶⁶ DERRIDA, J. “Lettre sur un aveugle. *Punctum caecum*”. In: ____; FATHY, Safaa. *Tourner les mots: au bord d’un film*. Paris: Éditions Galiée; Arte Éditions, 2000. pp. 71-126.

²⁶⁷ *D’ailleurs, Derrida*. Realizado por Safaa Fathy, 1999. 68 min.

²⁶⁸ DERRIDA, J; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision*. Paris, Galillé, 1996.

anteriores, para Derrida, tanto a experiência do pensamento como a da arte, acontecem no sentido em que o filósofo dá ao termo experiência: toda experiência, para a desconstrução, é, em alguma medida, inexperimentada, cega, interrompida, da ordem do *pathos*. Assim, apesar de Derrida não ter escrito *sobre* o cinema e se, nos momentos em que o abordou, confessa uma espécie de “incompetência” sua em relação a esta arte, defendemos que é num certo sentido desta “incompetência” que arriscamos associar cinema e desconstrução.

Como Fernanda Bernardo menciona em “Croire aux fantômes. *Penser le cinéma avec Derrida*”, a experiência derridiana do cinema “desnuda a hiper-radicalidade, a inventividade, a singularidade e a tomada política da desconstrução como pensamento.”²⁶⁹ E, ressaltando as últimas palavras de Bernardo, sublinhamos aqui a desconstrução como pensamento e não necessariamente como filosofia, pois a desconstrução insiste no que permanece impensado pela filosofia e que retorna como que para assombrá-la, ali onde ela não pensou. Em outras palavras, do ponto de vista derridiano, o cinema, como “a arte de fazer os fantasmas retornarem”²⁷⁰, projetaria algo que a filosofia não vê: sua fragilidade, sua cegueira ou sua desconstrução. Assim, o cinema afirmaria a dimensão espectral do pensamento desconstrutivo como o que Derrida chama em francês de uma *hantologie*²⁷¹: um pensamento da assombração, do fantasma e do espectro abalando o lugar do ser ou da presença metafísica.

Com isso, adiantamos que o nosso objetivo não é, a partir dessas fontes, desenvolver uma teoria do cinema. Visto que, como defendemos antes, propor uma teoria seria ir contra a abordagem desconstrutiva do que quer que seja, na medida em que, baseando-se na ordem da competência ou de uma visibilidade plena, uma teoria pretenderia negar a espectralidade irreduzível a toda experiência. É esta espectralidade como invisibilidade ou impossibilidade que buscamos marcar neste capítulo a partir da experiência cinematográfica. Por isso, pretendemos, por um lado, rastrear aberturas para o que seria uma abordagem não metafísica do cinema, uma abordagem pelo *rastro* e não pelo signo, que admitisse uma visão fantasmática em sua origem, assumindo, antes, o cinema como uma

²⁶⁹ BERNARDO, Fernanda. “Croire aux fantômes. *Penser le cinéma avec Derrida*”. In: *Derrida et la question de l'art*. p. 400. Tradução minha.

²⁷⁰ Declaração de Derrida no filme *Ghost dance* de Ken McMullen. Tradução minha.

²⁷¹ Termo traduzido em *Espectros de Marx* por *obsidiologia*, como um pensamento da obsessão, daquilo que retorna. Cf. *Espectros de Marx* pg. 26. Preferimos manter o termo em francês não traduzido para afirmá-lo mais como uma lógica da assombração do que da obsessão.

arte do in-visível e dos espectros. Por outro lado, pretendemos, da mesma forma, expor como a experiência do cinema, sublinhada na sua in-visibilidade, põe em obra o próprio pensamento como desconstrução ou como assombração à filosofia, contribuindo, desse modo, para destacar a “lógica” do *pensar ver* como a desconstrução do “modelo ótico” que propomos abordar nesta tese.

Portanto, voltando à questão da incompetência, é no sentido em que ela abalaria uma autoridade filosófica que, na entrevista intitulada *As artes espaciais*²⁷², Derrida diz: “Chega de competência”²⁷³. O filósofo nos explica em que viés ele recorre à incompetência para falar de sua relação com o cinema:

Gosto muito de cinema; vi muitos filmes, mas em comparação com aqueles que conhecem a história do cinema e a teoria do cinema, sou, e digo isso sem falsa modéstia, incompetente. (...) Com respeito a outros domínios poderia dizer a mesma coisa com a mesma sinceridade. Sinto-me bastante incompetente também nos campos literário e filosófico, embora a natureza da minha incompetência seja diferente. Minha formação é a filosofia, então não posso dizer seriamente que seja incompetente nesse domínio. No entanto, sinto-me despreparado quando confrontado com a obra de um filósofo, mesmo quando se trata da obra dos filósofos que estudei longamente. Mas esta é uma outra ordem de incompetência.²⁷⁴

Entendemos, portanto, que apesar de Derrida falar de uma incompetência na abordagem de qualquer campo, ele reconhece, diferenças nas “incompetências” quando refere-se, por exemplo, à filosofia, campo em que se formou e que possui uma preparação. Quando diz “chega de competência”, Derrida não defende uma falta de preparação e de rigor nos discursos, mas apenas chama atenção para a fragilidade de toda competência, lembrando que por mais preparado que se esteja, é preciso sempre contar com a imprevisibilidade dos acontecimentos, com a possibilidade de novas leituras, com o que permanece inapropriável em todo texto. Em outras palavras, é preciso contar com a impossibilidade de esgotar qualquer campo – impossibilidade inscrita nesta tese, por exemplo. E é nesse sentido que o filósofo, aqui, problematiza um discurso que se afirme como competente, pois, esta afirmação acabaria por fechar o

²⁷² “The spatial arts: an interview with Jacques Derrida”. Concedida a Peter Brunette David Wills. Publicada no Brasil sob o título: “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”, no livro *Pensar em não ver*, p. 17-61.

²⁷³ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver* p. 21.

²⁷⁴ Ibid., p. 20.

pensamento nos limites do possível, conferindo-lhe um dogmatismo que a desconstrução denuncia na filosofia. Citamos novamente Derrida:

Ora, em termos da minha competência em filosofia, pude conceber um certo programa, uma certa matriz de investigação que me permite começar colocando a questão da competência em termos gerais – quer dizer, investigar como a competência se formou, o processo de legitimação, de institucionalização, e assim por diante em todos os domínios, e então avançar em diferentes domínios, não apenas admitindo muito sinceramente a minha incompetência, mas também me perguntando sobre a questão da competência, ou seja, sobre o que define os limites do meu domínio, os limites do *corpus*, a legitimidade das questões, e assim por diante. Cada vez que me confronto com um domínio que me é estranho, um dos meus interesses ou investimentos concerne precisamente à legitimidade do discurso, com que direito se fala, como o objeto é constituído – questões que são, na verdade, filosóficas tanto na origem quanto no estilo. Mesmo que, dentro do campo da filosofia, eu tenha trabalhado para elaborar questões desconstrutivistas relativas a ela, que a desconstrução da filosofia traz consigo, um certo número de questões que podem ser feitas em campos diferentes. Sobretudo estava tentando, a cada vez, descobrir o que, em um determinado campo, o libera da autoridade filosófica.²⁷⁵

Com efeito, a incompetência que se delineia aqui em relação ao cinema pode ser entendida em dois sentidos: por um lado, Derrida confessa como que um “despreparo” seu em relação ao “saber” de um campo específico, de uma técnica específica, de uma história específica que o posiciona no lugar de espectador “ingênuo”, sem pretensões teóricas em relação a essa arte. Para falar dela, ele parte de um lugar diferente do que ele ocupa no “seu” campo, na filosofia. É o que o faz admitir, por exemplo, nunca ter “falado” a respeito de algumas artes a não ser quando foi convidado para isso. Todas as vezes em que abordou o cinema ou o desenho, a iniciativa nunca partiu dele, mas sempre do convite e do apelo de outros para fazê-lo. Aceitando esses convites, isto é, acolhendo o apelo do que lhe chegava do outro, Derrida não deixava de delinear o campo desta “incompetência” que, contudo, o permitia falar de um outro lugar. É justamente este outro lugar que abre o segundo sentido da “incompetência” que estamos traçando aqui. Uma “incompetência” que deslocaria o lugar da fala ou do pensamento do saber ou do conhecimento autorizados ou autoritários. Portanto, este outro sentido da “incompetência” pode ser interpretado, de forma mais geral, na própria relação de Derrida com a filosofia e como aquilo que promove uma

²⁷⁵ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 20.

desconstrução da autoridade filosófica. Uma “incompetência” primordial que diria respeito a um ponto cego ou a uma impossibilidade da qual parte todo pensamento.

É, então, entre esses dois sentidos da incompetência, no ponto em que eles se tornam indecíveis que, para nós, o pensamento derridiano do cinema pode ser esboçado como o que o filósofo chama de uma “relação não cultivada”²⁷⁶ e como uma outra espécie de cinefilia não calcada no saber e na memória, mas antes na emoção e na paixão:

Pelo cinema, tenho uma paixão, é uma espécie de fascinação hipnótica, eu poderia ficar horas e horas numa sala, mesmo para ver coisas medíocres. 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.²⁷⁷

Assim como a indecisão que identificamos nessa incompetência de que fala Derrida em relação às artes, sentimos pesar na sua entrevista ao *Cahiers du cinéma*, também o que parece ser uma indecisão no modo como o cinema poderia ser acolhido pelo seu pensamento. Pois, se Derrida parece, em certos momentos, sublinhar a necessidade do cinema permanecer, para ele, afastado do saber e da filosofia, como um “gozo infantil” ou “um esquecimento do trabalho”, percebemos, no entanto, que é nessa distância cuidada para permanecer uma “relação não cultivada”, que esta arte pode, precisamente, se apresentar ao pensamento como resistência ao filosófico. Ou seja, é neste sentido que o cinema pode se apresentar ao pensamento como desconstrução ou como assombração, como o retorno insistente daquilo que a filosofia tenta esconjurar em nome de uma pureza do pensamento, como vimos ser, no primeiro capítulo desta tese, o caso da escrita na ocidentalidade.

Então, numa leitura mais superficial da entrevista de Derrida aos *Cahiers du cinéma*, poderíamos acreditar apenas que o cinema como “liberação dos interditos”, pudesse permanecer, para Derrida, afastado do pensamento. Ouçamos Derrida:

²⁷⁶ Expressão usada pelos entrevistadores Antoine de Baecque e Thierry Jousse para designar a relação de Derrida com o cinema. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 375

²⁷⁷ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*, p. 373 e 374.

Digamos que, em situação de “voyeur”, no escuro, enceno uma liberação inigualável, um desafio a interditos de toda espécie. Estamos ali, diante da tela, voyeurs invisíveis, autorizados a todas as projeções possíveis, a todas as identificações, sem a menor sanção e sem o menor trabalho. Talvez seja isso o que o cinema me traz: uma maneira de me libertar dos interditos e principalmente de esquecer o trabalho. É também por isso, certamente, que essa emoção cinematográfica não pode, para mim, tomar a forma de um saber, nem mesmo de uma memória efetiva. Uma vez que essa emoção pertence a um registro totalmente diferente, ela não deve ser um trabalho, um saber, nem mesmo uma memória.²⁷⁸

Já sabemos que, para a desconstrução, o pensamento não é o lugar do saber e, portanto, não é apenas o lugar do trabalho, mas também da paixão. Assim, o cinema – ocupando, obviamente, um lugar diferente do da filosofia na vida de Derrida –, parece lembrar esse lugar indecível onde o pensamento acontece como paixão.

Como uma sensação de liberação inigualável, o cinema é, antes, para o filósofo, uma emoção que não deve se reduzir a um saber: “o cinema permanece para mim um grande gozo oculto, secreto, ávido guloso e, portanto infantil. Ele precisa continuar a ser isso”²⁷⁹. Percebemos como as declarações acima parecem justificar o fato de Derrida ter escrito muito pouco a respeito desta arte, quase como um cuidado para não diminuir a emoção e a experiência de libertação que ela lhe proporciona. Apesar disso, não podemos esquecer que a experiência cinematográfica não permaneceu propriamente distante do filósofo, em razão de que, talvez, num certo sentido, Derrida tenha sido um dos pensadores que mais participou dela: além de ter atuado como um professor de filosofia, representando, talvez, o seu próprio personagem, no filme *Ghost dance*²⁸⁰, foi tema de, pelo menos, dois “documentários”: um francês que já citamos acima, intitulado *D’ailleurs, Derrida*, do qual ainda falaremos bastante aqui, e um americano chamado, *Derrida: the movie*²⁸¹. Além disso, aceitou o convite para fazer um vídeo²⁸² sobre o seu livro *Mémoires d’aveugle*, em que lê trechos do seu texto em torno da invisibilidade do traço do desenho. Assim como gravou, também, uma

²⁷⁸ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 374.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 376.

²⁸⁰ *Ghost dance*. Realizado por Ken McMullen, 1983, 94 min.

²⁸¹ *Derrida: the movie*. Realizado por Amy Kofman e Dick Kirby, 2002, 85 min.

²⁸² Vídeo realizado por Jean-Paul Fargier, produzido por museu do Louvre e Films d’ici, em 1990. 52 min.

série de entrevistas com *Bernard Stiegler* a respeito das próprias teletecnologias da imagem que deram origem ao livro *Échographies de la télévision*.

Portanto, se Derrida escreveu pouco sobre o cinema e se em suas declarações ouvimos a necessidade desta arte permanecer para ele um “gozo infantil”, encontramos nesses escritos, um pensamento tanto do ponto de vista do espectador como do ponto de vista de quem esteve, mais de uma vez, do outro lado das câmeras. E, mesmo que essas experiências tenham se dado, na maior parte das vezes, no que nomeamos comumente “documentários”, como veremos, Derrida discute a experiência de representar seu próprio personagem, de ser o *Ator* de seus incontáveis “eus”, nos legando, assim, o pensamento de uma troca de olhar impossível entre o espectador e o ator/personagem.

Se, então, nas poucas ocasiões em que Derrida escreveu a propósito do cinema, ele confessa a necessidade de um certo afastamento a um saber, podemos interpretar esta postura não como uma negação a esta arte mas, ao contrário, como um amor e um respeito desconstrutivo pela sua espectralidade. Sendo o espectral, para o filósofo, justamente o ponto de encontro entre cinema e desconstrução. Nas palavras de Derrida:

A experiência cinematográfica pertence, de um extremo ao outro, à espectralidade, (...) ou à própria natureza do rastro. O espectro, nem vivo nem morto, está no centro de alguns dos meus escritos, e é nesse sentido que, para mim, um pensamento do cinema talvez fosse possível.²⁸³

Ainda em relação à importância, para Derrida, de um certo afastamento entre saber e cinema, sublinhamos o respeito que está envolvido na *relação sem relação* – da qual já dissemos no capítulo anterior, na abordagem desconstrutiva das artes ou do que quer que seja – é o que Fernanda Bernardo elabora ao abrir a palavra francesa *spectre* (em português *espectro*), como anagrama da palavra *respect* (em português *respeito*)²⁸⁴. Ou seja, além da “coincidência” dessas palavras escreverem-se, em francês, com as mesmas letras, há na relação com o *espectro*, a necessidade do *respeito* pelo afastamento por ele imposto a toda relação. Pois o espectro é aquilo que não se dá plenamente à relação, inscrevendo

²⁸³ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 377.

²⁸⁴ BERNARDO, Fernanda. “Croire aux fantômes. *Penser le cinéma avec Derrida*” In: JDEY, Adnen (org). *Derrida et de l’art. Déconstruction de l’esthétique*. pp. 397-418.

a separação na relação que o pensamento desconstrutivo encena como única relação possível: a relação na distância, no desvio do absolutamente outro. Tal operação favorece a reflexão e o desdobramento do tema da espectralidade cinematográfica. Esta distância imposta pelo espectro, no que diz respeito à visibilidade, diz que ele não é da ordem nem do visível nem do invisível, mas do que se *pensa ver*:

Um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se *pensa ver*, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver. Há aí um “pensar-ver”, um “ver-pensado”. Mas nunca se viu pensar. Em todo caso, o espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto etc., alguém que pensamos ver.²⁸⁵

Ligando já o tema da espectralidade ao tema do luto no cinema, gostaríamos ainda de ressaltar, quanto a este afastamento em que parece se tecer a experiência cinematográfica derridiana, mais um anagrama que Fernanda Bernardo, lendo desta vez *Envois*²⁸⁶, lembra em seu mesmo texto em torno de Derrida e o cinema. Este outro anagrama seria aquele das palavras francesas *trace* – o *rastro* da escrita derridiana – e *écart*, que quer dizer em francês afastamento, distância, intervalo, lacuna. Marcando o afastamento inscrito no rastro derridiano, Fernanda Bernardo sublinha a estrutura espectral comum ao cinema e à desconstrução. Leiamos Fernanda Bernardo:

... não sendo, portanto, senão uma “salvação do sem-salvação”, de fato, uma sobrevivência infinitamente enlutada da vida, da existência, da coisa ou do próprio acontecimento, que ela [a escrita] não guarda senão os perdendo, isso quer dizer que o rastro tem uma estrutura intrinsecamente espectral e testamentária – Derrida ressaltava que a palavra “trace” é o anagrama perfeito da palavra “écart” –; a imagem cinematográfica tem, ela também, uma estrutura de parte à parte espectral. Ela não é senão um “rastro fantasmático sem representação”, uma “aparição mágica” ou uma “re-aparição fantasmática” daquilo de que ela é o rastro enlutado. Ou a ruína monumentalizadora. E isso em razão da *tekhnè* cinematográfica que imediatamente se divide entre sua vida presente e sua sobrevida, o presente vivo do acontecimento ou da coisa que a

²⁸⁵ DERRIDA, J. “Pensar em não ver”. In: *Pensar em não ver*. p. 68.

²⁸⁶ Id., “Envois”. In: *La carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1999.

câmera vê e filma e que a imagem *pretende* contudo guardar viva na sua única e singular vez.²⁸⁷

Assim, a imagem cinematográfica, como todo rastro, como todo registro, como toda escrita, é já o luto daquilo que ela pretende guardar, é já a memória enlutada do suposto “presente vivo” que se permitiu dividir em imagem, em simulacro, que se permitiu arquivar na fantasmalidade da película. Pois, o que se registrou como memória, no filme, como rastro no arquivo da película, não foi, como poder-se-ia supor, a singularidade daquele instante único mas, ao contrário, a própria perda do que não poderá jamais voltar. Assim, o que se repete diante de nós, a cada projeção, na sala de cinema, é a memória enlutada como única sobrevivência do que está perdido para sempre. Na impossibilidade de retermos o presente como presente, de apropriarmo-nos deste instante fugidio, podemos apenas sobreviver da sua memória ou da sua promessa. Esta temporalidade cinematográfica é a temporalidade desconstrutiva, que marcamos no primeiro capítulo desta tese e que desenvolvemos aqui sob a ótica do fantasma, como impossibilidade de um presente-vivo ou de uma presença a si, que se dá a ver num movimento de retenção e protensão, isto é, na estrutura de um presente ferido *já* pela lembrança de um passado absoluto ou *ainda* na promessa de um eterno porvir.

Assim, o que o cinema traz de volta diante de nós não é um passado que alguma vez pôde apresentar-se como presente, mas apenas a lembrança enlutada da impossibilidade de todo presente e de toda presença. Fazendo os fantasmas retornarem, dando a eles voz, o cinema, contudo, não os presentifica, mas lembra a cada repetição, como aquele passado já era absolutamente passado. Ou seja, posicionando-nos diante das aparições da tela como diante de fantasmas, o cinema apenas nos lembra como aquele “presente passado” era já, desde sempre, marcado pelo rastro de uma ausência que melancolicamente desajustava e impossibilitava a sua presença a si. O cinema, portanto, como uma *espectrografia*, ou seja, como uma escrita de fantasmas, diz de uma repetição que traz outra vez não a coisa em si, como tal, não o presente novamente, não a memória viva do que não pôde acontecer presentemente, mas a recordação, a lembrança assombrada, enlutada por um tempo fora dos eixos.

²⁸⁷ BERNARDO, F. In: *Derrida et la question de l'art*. p.415 - 416. Tradução minha.

No texto *Spectrographies*, que faz parte do livro *Échographies de la télévision*, Derrida narra uma situação que lhe ocorreu durante uma exibição do filme *Ghost dance* nos Estados Unidos, e que descreve muito bem a sensação de assombração e disjunção do tempo trazida, segundo ele, pela escrita cinematográfica. A cena narrada pelo filósofo é aquela em que ele atua com a atriz Pascale Ogier e que improvisa sobre os fantasmas. Como que multiplicando a espectralidade desta cena, ele narra a experiência desta exibição do filme, no Texas, anos mais tarde: primeiramente, Derrida explica que quando a cena foi rodada em seu escritório, ele e Pascale Ogier precisaram repeti-la pelo menos trinta vezes e que, no final do seu texto, quando improvisava sobre os fantasmas, ele deveria perguntar a Pascale: “e você, acredita nos fantasmas?”, ao que ela lhe deveria responder: “sim, agora eu acredito, sim”. Então, dois ou três anos após a filmagem, quando Pascale Ogier já havia morrido, solicitado por estudantes a debater o filme nos Estados Unidos, Derrida relata que, de repente, em meio à exibição, da plateia, vê o rosto de Pascale – o rosto, sabia ele, de uma mulher morta – surgir na tela e responder à questão por ele proposta: “e você, acredita em fantasmas?” e ela, praticamente olhando-o nos olhos, responde da tela grande: “sim, agora eu acredito, sim”.²⁸⁸ Com esta descrição, Derrida chama nossa atenção para esse “agora” que o cinema desvia, repetindo-o em outro tempo e espaço, evidenciando a própria disjunção do tempo. Em suas palavras:

Que agora? Anos mais tarde no Texas. Eu tive a sensação perturbadora do retorno do seu espectro [do espectro de Pascale Ogier], do espectro do seu espectro voltando para me dizer – pra mim aqui, agora: “agora...agora...agora, quer dizer, nesta sala escura, em outro continente, em outro mundo, aqui, agora, sim, acredite-me, eu acredito em fantasmas”

Mas ao mesmo tempo, eu sei que a primeira vez em que Pascale disse isso, já quando ela repetiu isso em meu escritório, já ali esta espectralidade estava a operar. Ela já estava lá, ela já estava dizendo isso e ela sabia, assim como nós sabemos, que mesmo se ela não tivesse morrido no intervalo, um dia ela seria uma mulher morta que disse, “Eu estou morta” ou “Eu estou morta, eu sei do que estou falando de onde estou, e eu estou te observando”²⁸⁹

Além desta troca de olhar impossível entre o fantasma da tela e o espectador, que discutiremos mais adiante, o que é importante perceber nesta

²⁸⁸ Descrição da cena narrada em “Spectrographies” In: *Echographies of television* p. 119 e 120. Tradução minha.

²⁸⁹ DERRIDA, J. “Spectrographies”. In: *Echographies of television* p. 120. Tradução minha.

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 em imagem e, por isso, a divisão daquele presente singular em recordação, 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. Portanto, a espectralidade desta cena, não se dá apenas pela morte de Pascale ou porque a cena gira em torno dos espectros, mas porque, toda imagem capturada pelo dispositivo técnico da câmera ativa a espectralidade, pois,

... uma vez que ela tenha sido tomada, capturada, essa imagem será reproduzível na nossa ausência, e porque nós *já* sabemos disso, nós já somos assombrados por esse futuro que traz a nossa morte. O nosso desaparecimento já está aqui. Nós já somos atravessados por um desaparecimento que promete e oculta antecipadamente outra mágica “aparição”, uma “re-aparição” fantasmática que é na verdade, propriamente *miraculosa*, algo a ver, tão admirável quanto incrível, acreditável apenas graças a um ato de fé.[...] Nós somos espectralizados pela tomada, capturados ou possuídos pela espectralidade antecipadamente.²⁹⁰

Percebemos que este poder espectral da câmera, de registrar e dividir o “presente” já era descrito como o poder de assombração que a técnica da escrita produzia para Platão, já que o texto escrito também poderia sobreviver ao seu autor, dividindo-o, multiplicando-o, fazendo-o falar em sua ausência ou em sua morte, isto é, fazendo-o falar como fantasma onde ele não estava presente.

Assim, para Derrida, não apenas as técnicas do cinema, mas as tecnologias de uma forma geral, ao contrário do que facilmente poderíamos pensar, seriam propagadoras de fantasmas. É, justamente, o que o filósofo assume no seu texto improvisado nesta cena do filme *Ghost dance* citada anteriormente. Perguntado por Pascale se ele acredita em fantasmas, Derrida começa a improvisar sobre o assunto, explicando que ali, como foi pedido para representar o seu próprio papel sem um roteiro fixo, sem falas determinadas, ele tem a impressão de estar deixando um fantasma falar em seu lugar, “ventriloquá-lo”. É aí que ele defende que o cinema seria a arte de deixar os fantasmas retornarem. Pois, naquela cena, os dois atores estariam fazendo exatamente isso: interpretando o face a face de uma cena espectral, deixando-se parasitar pelas vozes dos fantasmas de si mesmos. E ele segue explicando que toda tecnologia da telecomunicação, ao invés

²⁹⁰ DERRIDA, J. “Spectrographies”. In: *Echographies of television*. p. 117. Tradução minha.

de restringir o espaço dos fantasmas, como o pensamento técnico e científico acreditam fazer – na possibilidade de estar deixando a época dos fantasmas para trás, uma época antiga, ultrapassável – ao contrário, ele, Derrida, acredita que “o futuro pertence aos fantasmas” e que a tecnologia moderna da imagem, da cinematografia, da telecomunicação, realça o poder dos fantasmas e o seu retorno. Ou seja, a técnica realça o poder da assombração.²⁹¹ Segundo Derrida, este pensamento iria contra a cientificidade, porque “é em nome da cientificidade da ciência que esconjura-se fantasmas ou condena-se o obscurantismo, o espiritualismo, em suma, tudo o que tem a ver com a assombração e com os espectros.”²⁹²

Assim, essas técnicas de que fala Derrida não são modernas, e é por isso que a desconstrução assume-se como uma *hantologie*, pois, para este pensamento, desde que haja rastro, ou seja, desde sempre, há assombração. Portanto, apesar de acreditarmos estar já marcado nesse ponto da tese, achamos importante ressaltar que se defendemos o cinema como uma arte da espectralidade, de modo algum dizemos que esta arte inaugura uma experiência de assombração, ou que só há espectralidade depois das tecnologias modernas das telecomunicações mas, o que gostaríamos de sublinhar é como essas tecnologias ampliam e multiplicam a experiência de espectralidade, já que, como escrita, registro, recordação, elas são tecnologias do simulacro, da fantasmagoria ou da cópia da cópia ou ainda, nas palavras de Benjamin, da “reprodutibilidade técnica”²⁹³. Tecnologias, portanto, que mediam ou diferem o desvio da origem e da presença.

Com efeito, o cinema, com as suas características singulares, pode ser tomado como a arte de uma encenação exemplar daquilo que, contudo, já está em operação na experiência vivida fora da sala de projeção. Então, se não podemos dizer que na sala escura os acontecimentos que se dão nesse espaço-tempo recortado da dita vida real são de uma ordem diferente do que acontece fora da sala escura, na “realidade”, dizemos que, pelo menos, o ambiente encenado por ele contribui para ampliar o efeito de fantasmagoria. Em outras palavras, a

²⁹¹ Este trecho é a narração de uma fala de Derrida no filme *Ghost dance*, de Ken McMullen. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI>

²⁹² DERRIDA, J. “Spectrographies” In: *Echographies of television*. p. 118. Tradução minha.

²⁹³ Cf. BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. I*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

experiência proporcionada pelo cinema, da qual fala Derrida na entrevista ao *Cahiers*, a experiência de desligamento do mundo externo; a experiência proporcionada pela sala escura que dá ao espectador a sensação de estar sozinho, como um “voyeur invisível”, embora esteja cercado por outros espectadores, num face-a-face com as aparições da tela; a impossibilidade de cruzar o olhar com essas aparições, tudo isso, parece ampliar e magnificar a experiência espectral que, contudo, para a desconstrução, já é a experiência da vida, ou melhor, da *sobrevida*, que é como Derrida chama a experiência da vida em sua indecidibilidade com a morte, ou seja, a vida como *sobrevivência*.

Voltando à questão da aporia inescapável do rastro que só salva perdendo, que só registra testemunhando a perda do que se gostaria de guardar para sempre, segundo Fernanda Bernardo, esta aporia aparece no cinema como sua melancolia, no trabalho de projeção e ampliação do que Derrida chama o *meio luto* ou o *luto impossível*, que ele repensa a partir da ideia de luto freudiana. Pois, ao contrário de Freud, para quem há a possibilidade da realização de um luto bem sucedido, isto é, de um luto que supere a perda e, assim, cure a melancolia pelo que não está mais presente – acabando, desse modo, com a assombração e enterrando de vez os mortos –, para Derrida, o trabalho de luto é sempre impossível e, por isso, interminável e a assombração dos fantasmas é a prova de uma certa sobrevivência dos mortos, é a prova de que, embora eles não estejam mais presentes, eles não estão, contudo, mudos ou enterrados, eles permanecem ao redor, apelando-nos, falando em nós, nos filmes, nas escritas. É, nesse sentido, que o cinema colocaria em cena esta impossibilidade e este trabalho de luto sem fim que inscreve como recordação ou como fantasmagoria, a perda do que se gostaria de manter vivo. O registro do rastro é sempre o testemunho da fuga do que se pretendia guardar, introjetar. Citamos 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 magnificado”, 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”.²⁹⁴

Assim, o cinema não nos deixa esquecer a nossa condição espectral. Pois percebemos que aquele registro filmado, aquela escrita fantasmagórica, é a lembrança da nossa própria finitude, a lembrança de que a imagem registrada, como o nosso duplo, como o nosso resto ou rastro, pode sobreviver à nossa morte e falar por nós quando já não estivermos mais aqui. Essa *espectrografia* ou essa *ecografia*, nos transforma em fantasmas antecipadamente em relação à nossa morte.

Nesse sentido, o cinema, como simulacro, como divisão do suposto presente-vivo em imagem, em fantasmagoria, é o que sobrevive como testemunha de que a vida, vivida na impossibilidade do presente-vivo, assim como os filmes, é já sobrevivência. Mas, se, então, o cinema, como escrita, só guarda à medida em que perde aquilo que guarda, testemunhando essa perda, para Derrida, ele o faz de forma absolutamente singular, uma vez que projeta e amplia diante de nós a espectralidade do rastro guardado, proporcionando-nos, no espetáculo da sala escura, um “face-a-face” com os fantasmas que nos assombram e nos dão uma “visão” ou um testemunho alucinado da nossa própria sobrevivência:

O cinema é o simulacro absoluto da sobrevivência absoluta. Ele nos conta aquilo de que não se retorna, ele nos conta a morte. Por seu milagre espectral, ele nos designa o que não deveria deixar rastro. Ele é, portanto, duas vezes rastro: rastro do próprio testemunho, rastro do esquecimento, rastro da morte absoluta, rastro do sem-rastro, rastro do extermínio. É o salvamento, pelo filme, do que permanece sem salvação, a experiência da sobrevivência pura que testemunha. Penso que diante “disso”, o espectador é capturado. Essa forma encontrada para a sobrevivência é irrecusável.²⁹⁵

A aporia de todo registro, de todo rastro, de todo traço, segundo Derrida, parece dar-se a ver de forma singular no cinema, em sua espectralidade, pois a película, onde se imprime esse rastro da separação do presente vivo em simulacro,

²⁹⁴ BERNARDO, F. *Derrida et la question de l'art*. p. 416. Tradução minha.

²⁹⁵ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 384.

em imagem, é ela mesma, como Derrida diz, já fantasmática²⁹⁶, quase invisível. Assim também como o é a projeção dessa imagem numa tela, na sala escura do cinema, diante do espectador. A experiência do cinema é uma experiência do lusco-fusco, de uma fenomenalidade diferente para a qual Derrida chama atenção: assim como a palavra espectro constitui-se a partir do que se dá a ver, isto é, como da ordem do espetáculo, a palavra fenômeno vem da palavra grega *phainesthai*, que quer dizer, ao mesmo tempo, o aparecer e o fantasma: “Em grego e não apenas em grego, *fantasma* designa a imagem e a alma-do-outro-mundo. O *fantasma* é um espectro.”²⁹⁷ Ou seja, lembrando a origem grega do fenômeno, Derrida problematiza a ideia de um puro aparecer, de um dar-se plenamente à visão, pois, segundo ele,

O que acontece com a espectralidade, com a fantasmalidade [...] é que alguma coisa torna-se quase visível, sendo visível apenas enquanto não é visível em carne e osso. É uma visibilidade da noite. Tão logo haja uma tecnologia da imagem, a visibilidade traz a noite, ela encarna num corpo de noite, ela irradia uma luz noturna [...] nós já estamos na noite tão logo somos capturados por instrumentos óticos que nem mesmo precisam da luz do dia. Nós já somos espectros de uma “televisão”.²⁹⁸

Portanto, a fenomenalidade do cinema é de um fenômeno que lembra a não-visão na visão, o invisível que trabalha e assombra toda visibilidade. E, por isso, esta outra fenomenologia da imagem cinematográfica liga a visão e o aparecer à crença, a um ato de fé, pois, para ver, é preciso crer nas imagens que são projetadas diante de nós. Nas palavras de Derrida:

No cinema, cremos 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

²⁹⁶ Citamos Derrida: “a película projetada, que é ela própria já um fantasma...”. DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver* p. 379.

²⁹⁷ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 392.

²⁹⁸ Id., “Spectrographies”. *Echographies of television*. p. 115 - 117.

cinematógrafo, pois esta experiência do crer está ligada a uma técnica particular, a do cinema, ela é inteiramente histórica.²⁹⁹

Admitir esta visão condicionada à crença que a experiência cinematográfica ou toda tecnologia da imagem nos proporciona, desloca a autoridade do “modelo ótico” baseada numa visibilidade plena que associa diretamente visão e saber. A fenomenologia cinematográfica, ao contrário, põe a visão na ordem do *pensar ver*, isto é, põe o pensamento na ordem da desconstrução, na ordem da abertura do pensamento para além de suas amarras logocêntricas, mostrando a necessidade de se pensar ali onde não se vê a não ser espectros, fantasmas, imagens, simulacros, rastros.

Se a visão plena é ver o que está presente, *pensar ver* é ver espectros, aquilo que não é nem presente nem ausente. É nesse sentido que o cinema seria uma arte do *pensar ver*, uma arte do in-visível. Ver um filme seria *pensar ver* um filme, à medida que não vemos uma presença, mas a própria disjunção da presença e do presente, o tempo *out of joint* de *Hamlet*. Mas, é preciso lembrar novamente que o cinema só amplia essa dimensão do *pensar ver* que já se dá fora do filme, na dita realidade. Pois, como vimos no primeiro capítulo desta tese, tudo o que há no mundo é ferido pelo rastro de uma ausência que interrompe e impossibilita a ideia de presença a si, de um presente sincrônico que já não seja ferido por um passado absoluto. Deste modo, o cinema aparece como uma projeção ampliada dessa disjunção espectral do tempo. Se não há presença, não pode haver visão plena, mas apenas um *pensar ver*. A experiência do cinema – como das artes, de forma geral –, nos proporciona uma relação de crença confessa com o que vemos ou com o que experienciamos na sala escura. Isto é, quando entramos na sala de cinema ou quando lemos um romance, para entrarmos em contato com os acontecimentos “narrados”, ativamos uma dimensão de crença que não costumamos relacionar às experiências vividas fora do campo da ficção. É nesse viés que o pensamento da desconstrução reconhece uma ficcionalidade em tudo o que há, pois se todos os acontecimentos, mesmo aqueles vividos fora dos limites da ficção, são espectrais, para estabelecer uma relação com eles é preciso crer neles como nos fantasmas. Assim, nesse sentido, como já defendemos no

²⁹⁹ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 378 - 379.

capítulo anterior, não pode haver, de fato, uma oposição entre o domínio da arte e o domínio da verdade para a desconstrução. Os acontecimentos vividos tanto na arte como na dita “realidade” são da ordem da espectralidade e, por isso, demandam uma crença, uma relação de fé com o que está diante de nós. Citamos Derrida:

Se eu escrevesse sobre o cinema, o que me interessaria seria principalmente seu modo e seu regime de *crença*. Há no cinema uma modalidade de *crer* inteiramente singular: inventaram, há um século, uma experiência sem precedente da crença. Seria apaixonante analisar o regime do *crédito* em todas as artes: o modo como se crê em um romance, em certos momentos da representação teatral, ao que se escreve na pintura e, é claro, o que é uma coisa completamente diferente, ao que o cinema nos mostra e nos conta [...]. É por isso que a visão do cinema é tão rica. Ela permite ver aparecerem novos espectros ao mesmo tempo em que guarda na memória (permitindo então projetá-los na tela, por sua vez) os fantasmas que assombram os filmes *já* vistos.³⁰⁰

Quando Derrida diz que o cinema inventou uma modalidade de crença sem igual, ele não quer dizer com isso que não haja nas outras artes, por exemplo, este “crer sem crer” que nos liga à ficcionalidade, e que a filosofia – mas não só ela, pois também a História, a ciência – opõe à realidade ou à verdade. O que Derrida quer ressaltar é a singularidade com que o cinema ativa esta dimensão da crença. E isso nos importa especialmente aqui porque essa singularidade da crença na arte cinematográfica está ligada diretamente à visão, colocando em cena sua dimensão in-visível. Como percebemos na citação acima, extraída da entrevista ao *Cahiers du cinéma*, Derrida comenta como seria interessante pensar cada arte, os seus limites e suas fronteiras, a partir do tipo de crença que cada uma delas põe em jogo.

Em relação à possibilidade de pensar a especificidade de cada arte e aqui, da arte cinematográfica, Derrida levanta uma questão importante, em *Tourner les mots*, que já está no título desse livro. Esta questão refere-se ao fato de que, diferentemente das outras artes do visível, como o desenho, a pintura ou a escultura, o cinema não é apenas uma arte do visível, ele é também uma arte da palavra. E a questão desconstrutiva, em relação ao tema da nossa tese, seria pensar em que sentido o cinema, como uma arte do visível e da palavra representa uma

³⁰⁰ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 378 - 379.

resistência à autoridade logocêntrica. Isto é, em que sentido nesse acolhimento da palavra, esta arte, no entanto, não se deixa regular por um logocentrismo. Em entrevista sobre as artes espaciais, Derrida afirma:

Obviamente, se há uma especificidade da mídia cinematográfica, ela é estranha à palavra. O que quer dizer que mesmo o cinema mais falante supõe uma reinscrição da palavra dentro de um elemento especificamente cinematográfico não governado pela palavra. Se há algo específico ao cinema e ao vídeo (...) é a forma com a qual o discurso é posto em jogo, inscrito ou situado, sem em princípio governar a obra.³⁰¹

Há uma passagem da entrevista ao *Cahiers du cinéma* em que embora Derrida refira-se especificamente ao filme *D’ailleurs Derrida*, podemos estender o que ele diz à técnica cinematográfica de forma geral no que diz respeito à possibilidade de sua técnica articular imagem e palavra, encontrando na montagem uma potência de resistência ao logocentrismo. Ouçamos Derrida:

O que conta na imagem não é simplesmente o que é imediatamente visível, mas também as palavras que habitam as imagens, a invisibilidade que determina a lógica das imagens, isto é, a interrupção, a elipse, toda essa zona de invisibilidade que força a visibilidade. (...) anacoluto. Essa interrupção da imagem não interrompe o efeito da imagem, ela leva mais longe a força a que a visibilidade dá um impulso. A sequência interrompida é reencontrada em outro momento do filme, ou não é reencontrada, e cabe ao destinatário, àquele a quem chamamos de espectador, reencontrar-se ou não, deixar o fio correr, seguir o alinhavo ou não. Consequentemente, a imagem enquanto imagem é trabalhada no corpo por invisibilidade. Não forçosamente a invisibilidade sonora das palavras, mas uma outra invisibilidade, e creio que o anacoluto, a elipse, a interrupção formam talvez o que esse filme guarda de próprio. O que se vê no filme tem certamente menos importância do que o não dito, o invisível que é lançado como um lance de dados, que será ou não substituído (cabe ao destinatário responder) por outros textos, por outros filmes.³⁰²

Esta analogia da técnica da montagem no cinema com figuras de linguagem, feita por Derrida no trecho citado acima, nos faz perceber o cinema como escrita em sua explosão do sentido logocêntrico. Ou seja, se o cinema articula imagem e palavra na in-visibilidade, isto se faz como a própria

³⁰¹ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 27.

³⁰² Id., “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 390 - 391.

possibilidade de articulação, de montagem. Se nele, a palavra já não fosse tomada na sua invisibilidade não haveria espaço para a elipse, para o anacoluto. Assim, a possibilidade de montagem aparece como evidência da palavra como rastro, isto é, da evidência de sua incompletude, de seu eterno apontar para um outro. Por isso, a arte cinematográfica, por acolher imagem e palavra, contudo, não precisa submeter a imagem à palavra. Obviamente, os filmes e os diretores cinematográficos exploram as possibilidades de sua técnica de formas diferentes, resistindo mais ou menos a um logocentrismo.

É para este desvio do logocêntrico que o título de *Tourner les mots* pretende, entre outras coisas, apontar, pois, sendo um livro a respeito de um filme, Derrida e Safaa Fathy defendem que este título gostaria de sugerir, pelo menos, três sentidos diferentes: primeiramente, que a palavra “tourner”, em francês, assim como “rodar”, em português, refere-se à prática cinematográfica da filmagem, já que nas duas línguas, podemos dizer “rodar um filme”. Este sentido nos leva diretamente ao segundo sentido que os autores pretendem destacar como o movimento do “rodar” querendo dizer “contornar, evitar, exceder, transgredir”³⁰³ as palavras, dando a ver, em *D’ailleurs, Derrida*, a preocupação de como filmar as palavras. Isto é, havia previamente uma preocupação de que um filme em torno do filósofo da desconstrução não se submetesse à autoridade do logocêntrico, ao domínio das palavras sobre a imagem. E, além desses dois sentidos, haveria ainda um terceiro que diria respeito à expressão *tourner les mots* como o cuidado em refinar, em ajustar as palavras para encontrar uma expressão apropriada³⁰⁴. Nas palavras dos autores do livro:

A filmagem devia, sem dúvida, também, a sua maneira, *rodar as palavras*. (...) Por um lado ela devia rodá-las, sim, essas palavras, contornando-as, excedendo-as, superando-as, (...) às vezes evitando-as: fazer tudo então para que as palavras não matem a imagem pretendendo comandá-la. Era preciso então rodar a soberania de um discurso elaborado, surpreender a palavra no despertar e depois entregá-la, toda nua, à improvisação: ao imprevisto.³⁰⁵

Derrida conta que a improvisação foi, nesse filme, um modo de contornar as palavras, de resistir à sua autoridade. Baixar a guarda e não preparar um

³⁰³ DERRIDA, J.; FATHY, S. *Tourner les mots*. p. 19 - 20. Tradução minha.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid., p. 18. Tradução minha.

discurso previamente foi uma forma de se deixar dirigir pelo outro, de dar espaço no filme a uma certa experiência da invisibilidade, pois, não ver vir a palavra, deixar o discurso surpreender, determina o sentido desconstrutivo da invenção, do pensamento como *acontecimento*.

Mas, se *D’ailleurs*, *Derrida* tem essa preocupação, não podemos dizer, contudo, que em todas as situações, ou melhor, que em todos os filmes, o elemento “essencialmente cinematográfico” se sobreponha à palavra. Derrida, sem dúvida, mais do que reconhecer as diferenças entre filmes dados – ou seja, reconhecer que, em relação ao discurso, há filmes mais próximos da pintura ou da fotografia –, problematiza a pretensão de delimitar cada arte a partir de uma suposta essência que lhe daria uma unidade. Em relação a isso, Derrida confessa:

Acho que há provavelmente mais diferença entre obras diferentes, entre diferentes estilos de obras cinematográficas, com respeito ao que acabou de ser levantado sobre discurso e não discurso, do que há entre o cinema e a fotografia. Nesse caso é provável que estejamos lidando com muitas artes bem diferentes no interior do mesmo meio tecnológico – se definimos o cinema com base no aparelho técnico – e assim talvez não haja unidade na arte cinematográfica. (...) um método cinematográfico dado pode ser mais próximo de um tipo de literatura do que outro método cinematográfico. E assim precisamos perguntar se o fato de identificar ou não uma arte – presumindo que se possa falar de cinema como se soubéssemos o que seja a arte – procede do meio técnico, ou seja, se, no caso do cinema, ele procede de um aparelho como a câmera, que pode fazer coisas que não podem ser feitas pela escrita ou pela pintura. Isso é suficiente para identificar a arte, ou, na verdade, a especificidade de um filme dado depende afinal menos do meio técnico e mais da sua afinidade com uma obra literária dada, e não com outro filme? Não sei. Estas são para mim questões que não têm respostas.³⁰⁶

Desse modo, acreditamos que, para Derrida, não há unidade da arte cinematográfica como de nenhuma arte. Reconhecer o spectral como o elemento do cinema não é dar a ele uma essência mas, justamente ao contrário, é admitir a impossibilidade de essencializá-lo, assim como a impossibilidade de reduzir o que quer que seja a uma essência. A resistência que as artes do in-visível representam ao pensamento logocêntrico não se estabelece, portanto, apenas porque elas não são artes da palavra, pois, no exemplo do cinema, podemos perceber a inserção deste elemento logocêntrico numa situação em que nem sempre elas governam a cena

³⁰⁶ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 27 - 28.

Assim, desse ponto de vista, podemos encontrar no cinema os meios de repensar ou refundar todas as relações entre a palavra e a arte silenciosa, na medida em que elas acabaram sendo estabilizadas antes da aparição do cinema. Antes do advento do cinema havia a pintura, a arquitetura, a escultura, e dentro delas podia-se encontrar estruturas que institucionalizaram as relações entre discurso e não discurso na arte. Se o advento do cinema permitiu algo completamente novo, foi a possibilidade de jogar com as hierarquias. Ora, aqui não estou falando do cinema em geral, pois eu diria que há práticas cinematográficas que reconstituem a autoridade do discurso, enquanto outras tentam fazer coisas que se assemelham mais de perto à fotografia ou à pintura.³⁰⁷

Então, se antes do cinema as artes do visível se relacionavam com a palavra como o seu “fora” – mas como um “fora” que era chamado pelo seu “dentro” – esta arte, trazendo a palavra para o seu “dentro”, contudo, pode continuar mantendo-a em sua borda, sem deixar-se comandar por ela, sem submeter-se à sua autoridade logocêntrica mas, antes, podendo fazer com que o elemento cinematográfico faça explodir o seu sentido metafísico.

Voltando à questão da crença, toda arte pode ser analisada a partir do regime de crença que ela põe em cena, sendo que este regime está ligado, para Derrida, à técnica específica de cada arte. No caso do cinema, está em jogo uma fé na visão,

Fé que é convocada pela própria técnica, pela nossa relação de incompetência essencial à operação técnica. (pois mesmo se sabemos como alguma coisa funciona, nosso conhecimento é incomensurável com a percepção imediata que nos sintoniza à eficácia técnica, ao fato de que “ela funciona”: nós vemos que “ela funciona”, mas mesmo se nós *sabemos* disso, nós não *vemos* como “ela funciona”; ver e saber são incomensuráveis aqui.)³⁰⁸

Assim, entendemos em que sentido, para Derrida, a técnica não se opõe a uma dimensão da fé mas, ao contrário, ela mesma a convoca, na medida em que, como técnicas de registro do rastro, de arquivo, de escrita, elas só são possíveis por conta de uma *différance*. Isto é, de um diferimento, de um desvio, de uma duplicação e afastamento de si. Desse modo, se dizemos que toda visão, como no cinema, é ver espectros, é *pensar ver*, podemos dizer, no mesmo sentido, que toda visão é, no fundo, uma *televisão*, ou seja, uma visão afastada da coisa mesma, da

³⁰⁷ DERRIDA, J. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In: *Pensar em não ver*. p. 27 - 28.

³⁰⁸ Id., “Spectrographies” In: *Echographies of television* p. 117. Tradução minha.

presença, uma visão na distância imposta pelo fantasma que exige que se acredite nele.

Na relação com as artes, admitimos esta dimensão de crença de forma muito mais fácil, porque assumindo a distância da obra daquilo que ela pretende representar, precisamos ativar a crença para relacioná-la à sua origem. Assim, a crença se faz necessária nas relações de distância entre a coisa e sua origem. E como, para a metafísica, a “realidade” é o que está presente, o que é “em si mesmo”, “como tal”, a relação de crença não se aplicaria a ela. Desse modo, a metafísica pode opor uma visão a uma televisão, isto é, ela pode opor uma visão presente e plena a uma visão na distância, mediada por dispositivos técnicos. Mas Derrida desconstrói essa oposição. Pois, reconhecendo que tudo é rastro ou desvio de uma origem sem origem, assim como toda fala é já escrita, toda visão seria uma televisão.

Esta distância e este afastamento da origem é o que justifica, para a tradição do pensamento, o perigo e a falsidade das artes e da escrita, como aquilo que é apenas da ordem da crença, pois não está presente a si mesmo. E insistimos aqui que promover uma inversão e um deslocamento neste pensamento tradicional, admitindo a impossibilidade da presença a si, é reconhecer que toda experiência, mesmo as vividas fora do domínio das artes, isto é, mesmo as experiências ditas reais, exigem uma crença, já que são também experiências espectrais, isto é, vividas no afastamento e no diferimento de qualquer ideia de presença. Por isso, a experiência cinematográfica, para Derrida, assim como as outras artes, ao invés de se oporem a uma dita realidade, salienta e nos lembra a espectralidade que já nos cerca na vida, transformando a vida em sobrevida e admitindo que é preciso crer na realidade como nos espectros. Pois não há vivência, não há experiência da realidade ou da presença que já não sejam feridas ou diferidas pelo rastro de uma ausência, por um passado absoluto. É o que podemos entender na explicação de Derrida em *Espectrographies* sobre as transmissões ditas em “tempo real”:

Em princípio, todo acontecimento é experienciado ou vivido, como se diz e como se acredita, em “tempo real”. O que nós estamos vivendo “em tempo real”, e que achamos notável é o acesso preciso ao que nós não estamos vivendo: nós estamos “ali” onde não estamos, em tempo real, através de imagens ou através de relações técnicas. Aquilo acontece conosco, em tempo real, acontecimentos que não estão acontecendo conosco, isto quer dizer, que nós não estamos experienciando

imediatamente ao nosso redor. Nós estamos lá, em tempo real, onde as bombas estão explodindo no Kwait ou no Iraque. Nós gravamos e acreditamos que estamos percebendo de um modo imediato acontecimentos aos quais nós não estamos presentes. Mas o registro de um acontecimento, a partir do momento em que há uma interposição técnica, é sempre diferido, o que quer dizer que esta “différance” está inscrita no próprio coração da própria sincronia, no presente vivo. [...] O encurtamento do intervalo é apenas o encolhimento no espaço dessa “différance” e dessa temporalidade. Assim que nós somos capazes [...] de ver espetáculos ou de gravar vozes que foram registradas no início do século, a experiência que nós temos delas hoje é uma forma de presentificação que, apesar de ser impossível e mesmo impensável antes, é, no entanto, inscrita na possibilidade desse atraso ou desse intervalo que garante que haja experiência histórica em geral, memória em geral. O que significa que não há nunca absolutamente um tempo real. O que nós chamamos tempo real, e é fácil entender como ele pode se opor ao tempo diferido na linguagem cotidiana, nunca é, de fato, puro. O que nós chamamos tempo real é simplesmente uma “différance” extremamente reduzida, mas não há puramente um tempo real porque a própria temporalização é estruturada por um jogo de retenção ou de protensão e, conseqüentemente, de rastros: a condição de possibilidade do presente vivo, absolutamente real é já memória, antecipação, em outras palavras, um jogo de rastros. O efeito de tempo-real é ele próprio um efeito particular da “différance”.³⁰⁹

Acreditamos que as análises derridianas, cada vez que abordam uma determinada arte, salientam suas singularidades a partir deste modo de crença ligada à sua técnica específica. Por isso, insistimos que se Derrida afirma que o cinema inventou, há um século, um modo de crença sem igual, é porque o cinema faz isso de forma absolutamente singular: “é o que faz a nossa experiência tão estranha. Nós somos espectralizados pela tomada, capturados ou possuídos pela espectralidade antecipadamente.”³¹⁰ Mesmo se a câmera fotográfica, sem dúvida, também nos captura e nos espectraliza da mesma forma, a câmera cinematográfica, contudo, tem a capacidade de fotografar vários quadros em sequência, numa dada velocidade que, depois, será projetada de forma a gerar no espectador a sensação do movimento contínuo do cinema. Esta velocidade de captura e de projeção contribui para aumentar o valor de crença do cinema. E aqui, seria importante lembrar que esta arte cinética, isto é, que o movimento que distingue o cinema da fotografia, só se dá a sentir, só se dá ao olhar, por meio de um intervalo, de uma separação, de uma lacuna entre os fotogramas que se encontram em sequência na película. Este intervalo entre os quadros seria como o bater de pálpebras que garante à vista sua respiração, seria uma invisibilidade

³⁰⁹ DERRIDA, J. “Specrographies”. In: *Echographies of television*. p. 128 e 129. Tradução minha.

³¹⁰ Ibid., p. 117. Tradução minha.

trabalhando por baixo da visão, possibilitando-a a partir da invisibilidade. Mas, então, de qualquer forma, é importante perceber como a câmera e o projetor, no caso do cinema, são multiplicadores da fantasmagoria.

Além dos dispositivos técnicos, Derrida lembra na entrevista ao *Cahiers*, um outro aspecto importante no cinema que o diferenciaria do teatro e que privilegia um “face-a-face” com os fantasmas. Este aspecto é aquele do modo de exibição do espetáculo, pois, apesar de ser, por excelência, uma arte das massas, ele proporciona a sensação de estar sozinho diante das aparições da tela. Na sala de cinema, embora cercado por outros espectadores, quando as luzes se apagam e as imagens entram em cena, é como se estivéssemos sozinhos. Portanto, esse espetáculo partilha, ao mesmo tempo, a experiência da massa e do singular. Nas palavras de Derrida:

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 fundamentalmente político: a audiência é uma e expressa uma audiência coletiva militante, e se ela se dividir, é em torno de batalhas, de conflitos, da intrusão de um outro no seio de um público. É o 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.³¹¹

Podemos entender esta desvinculação que a desconstrução reconhece e afirma no espetáculo cinematográfico não como uma postura apolítica, muito pelo contrário. Esta desvinculação é a abertura para uma outra ideia de política, para uma política que não perca a atenção à singularidade e à diferença na suposta unidade das massas. Pois, para Derrida, é apenas na consideração da singularidade que uma política pode abrir-se para o acolhimento das diferenças. E é nesse sentido que a ideia de justiça, para Derrida, pode ser levada adiante por uma política. Não apenas na ideia de uma democracia como um governo das massas – pois isto não seria ainda suficientemente democrático. Seria preciso pensar no que o filósofo chama de uma *democracia por vir*³¹², ou seja, na ideia de uma democracia que esteja ciente de que, para ser justa, é preciso pensar a justiça

³¹¹ DERRIDA, J. “O cinema e seus fantasmas. Entrevista com Antoine de Baecque e Thierry Jousse”. In: *Pensar em não ver*. p. 381.

³¹² Cf. *Espectros de Marx*.

como uma promessa, é preciso pensar que o tempo da justiça nunca se presentificará coroando algum governo em si. Para ser justo é preciso manter aberta a promessa do eterno porvir da justiça, da impossibilidade de sua presentificação. Pois, uma democracia que se considere já democrática, sempre deixará de fora de sua política todas as diferenças e singularidades, tudo o que não pode ser acolhido como mesmo, tudo o que assombra na figura do outro.

Assim, o cinema, em sua espectralidade, nos lembra que o deixado de fora é o fantasma, isto é, aquele que não pode ter a forma da presença e do vivo. É por isso que ousamos pensar aqui, o cinema como um espaço da ética derridiana, desta outra política, que não nos deixa esquecer dos fantasmas como aqueles que não estão presentes.

Ousamos dizer que, por isso, talvez, o espectador sinta-se capturado pela projeção cinematográfica. Porque diante do espetáculo, ele está diante da sua própria condição espectral, devida a sua suposta presença-viva desajustada pela dessincronia dos tempos, pela impossibilidade da presença-viva que inscreve toda vida como sobrevivência. A sobrevivência de que nos fala o cinema, como testemunha da perda inevitável, é justamente a indecidibilidade do espectro projetado diante de nós. Pois, se o espectro é o que não é nem visível nem invisível, é porque ele está entre a vida e a morte, naquilo que Derrida chama de uma *sobre-vida*, como única experiência de vida possível, ou melhor, im-possível, porque no limite entre a vida e a morte:

... uma *sobre-vida*, a saber, um traço em relação ao qual vida e morte seriam apenas traços e traços de traços, uma sobrevida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo. Espíritos. É preciso contar com eles. Não se pode não dever, não se pode não poder contar com eles...³¹³

Contar com os fantasmas é contar com o que não está presente na forma do vivo, é lembrar a nossa condição de herdeiros e, por isso, de devedores: é lembrar que recebemos a vida de um outro, vindo de um passado absoluto, que não está mais presente, mas que está antes e diante de nós, falando em nós. Para a desconstrução, em nome de uma justiça, seria impossível esquecer dos fantasmas,

³¹³ DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. p. 13.

pois eles são aquilo que nunca é levado em conta na lógica do presente-vivo, na ontológica binária da metafísica da presença e do vivo.

No cinema, são os fantasmas que retornam nos assombrando para nos lembrar do tempo desajustado, do tempo fora dos eixos, da própria assombração como sinal de que alguma coisa não vai bem no nosso “reino”: aquilo que Hamlet sentia a necessidade de restaurar em nome da justiça. Uma justiça que não pode ser feita sem contar com os fantasmas, ou seja, com aqueles que ainda não estão ou já não estão presentes.

Se há uma diferença aqui entre Derrida e Hamlet é que em nome de uma justiça, o filósofo não pretende ver o tempo restaurado, em seu devido lugar, na possibilidade de cumprir a promessa ou de, enfim, redescobrir o tempo perdido. Apesar dessa diferença, Derrida divide com o “príncipe da Dinamarca”, a sensação de ter sido eleito “sentinela de uma desordem, o guardião cego e vigilante dos espectros e dos crimes”³¹⁴, pronto para denunciar o tempo fora dos eixos, disjunto ou desajustado. Não para, enfim, restaurá-lo ao seu devido lugar, acreditando poder, de fato, fazer justiça, mas apenas lembrar que a justiça nunca se faz. Em outras palavras, em nome da justiça, seria preciso observar sua condição de promessa e denunciar o seu desajuste.

Nesse sentido, o cinema aparece como uma chance de conviver com os fantasmas, com a lembrança da necessidade de não enterrar os mortos, mas de falar deles ou falar com eles em nome de um futuro mais justo. Nas palavras de Derrida:

É preciso falar do fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele, uma vez que nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e *justa*, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, *presentemente vivos*, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma [...] parece possível ou pensável sem o princípio de alguma *responsabilidade*, para além de todo *presente vivo*, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, [...]. Sem essa *não- contemporaneidade a si do presente vivo*, sem isto que secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a estes que não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde?”, “onde amanhã?”³¹⁵

³¹⁴ DERRIDA, J. *Tourner les mots*. p. 91. Tradução minha.

³¹⁵ Id., *Espectros de Marx*. p. 11 - 12.

Portanto, a ética desconstrutiva posta em cena pelo cinema, seria esta convivência perto dos fantasmas que não nos deixa esquecê-los como promessa de justiça. Uma convivência ao mesmo tempo respeitosa e responsável, ou seja, uma convivência que saiba da distância, do afastamento dessa relação, mas que inclua também uma *responsabilidade* como a necessidade de *responder* aos fantasmas que falam em nós ou conosco.

É por isso que, para Derrida, o lugar do espectador cinematográfico não pode se transformar naquele do espectador competente, de quem deve teorizar sobre a obra como quem, realmente, pôde visioná-la. Pois estes espectadores “competentes” não acreditam nos fantasmas, não veem as aparições do espetáculo cinematográfico como espectros, mas têm a ilusão, ao contrário, de poderem ter acesso pleno à obra assistida, sem um excesso que escape para assombrar a interpretação, como um *expert* ou como o que Derrida chama, a partir do personagem Marcelo de *Hamlet*, de um *scholar*. Nas palavras de Derrida em *Espectros de Marx*:

No fundo, o último a quem um espectro pode aparecer, dirigir a palavra ou prestar atenção, é um espectador enquanto tal. [...] Teóricos ou testemunhas, espectadores, observadores, eruditos e intelectuais, os *scholars* acreditam que basta olhar. Por isso, eles já não se encontram sempre na posição mais competente para fazer o que é necessário, falar ao espectro. [...] Nunca houve um *scholar* que tivesse verdadeiramente, enquanto tal, lidado com fantasmas. Um *scholar* tradicional não acredita em fantasmas – nem em tudo a que se poderia chamar o espaço virtual da espectralidade. Nunca houve *scholar* que, enquanto tal, não acreditasse na distinção definitiva entre o real e o não-real, o efetivo e o não-efetivo, o vivo e o não-vivo, o ser e o não-ser (...), a oposição entre o que está presente e o que não está, por exemplo sob forma de objetividade. Para além dessa oposição, não há para o *scholar* senão hipótese acadêmica, ficção teatral, literatura e especulação.³¹⁶

Por isso a necessidade da relação de Derrida com o cinema permanecer uma relação “não cultivada”, a necessidade dele, como um espectador singular ao meio de outros tantos olhares singulares, permanecer um “voyeur invisível” na sala escura. A necessidade de não se colocar diante dos fantasmas como um *scholar*, como um teórico, pois essa postura é a postura da ilusão de que basta ver, da ilusão da possibilidade de olhar presentemente sem atentar para a condição espectral de tudo o que há. Portanto, este cuidado da relação não cultivada com o

³¹⁶DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. p. 27.

cinema é a assunção de uma certa “incompetência”, de uma certa passividade diante dos fantasmas cinematográficos. O cinema, como a possibilidade de proporcionar essa experiência de “voyeur invisível” na sala escura da projeção, abre para uma convivência respeitosa, distanciada, para a convivência de uma *relação sem relação* com os fantasmas. Abre a possibilidade de falar deles ou de deixá-los falar conosco ou em nós. Se esconder na sala escura do cinema, se colocar na posição do voyeur invisível diante daquelas aparições fantasmáticas é estar ciente que, nessa experiência, se está sob a influência dos fantasmas, sob o olhar das aparições da tela que olham sem serem vistas. Pois o fantasma não é justamente aquele que pode olhar sem ser visto? Para Derrida, não se pode cruzar o olhar dos fantasmas, já que eles vêm de um outro tempo, um tempo fora do tempo que não pertence ao “agora” da visibilidade, mas à lembrança ou à projeção do que não está presente. Essas aparições da tela, capturadas pelo dispositivo cinematográfico – graças apenas à disjunção do tempo, que permite a reprodutibilidade técnica – exercem no espectador aquilo que Derrida chama o *direito de olhar* da obra como uma fascinação que resulta em uma dissimetria entre obra e espectador, tirando deste último o poder da visão, o poder de apropriação plena da obra e, tornando a experiência artística uma experiência de ser observado pela obra mais do que observá-la – como já dissemos ser a experiência de um observador diante de um quadro, sob o ponto de vista de *Mémoires d’aveugle*, no segundo capítulo desta tese. É também o que Derrida nomeia, em *Espectros de Marx*, o *efeito de viseira*³¹⁷ como o poder do fantasma ver sem ser visto:

Esta Coisa [o espectro] olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda

³¹⁷ Derrida nomeia o *efeito de viseira* a partir do fantasma do pai de Hamlet que aparece vestindo sua armadura. Citamos *Espectros de Marx*: “A armadura não deixa ver nada do corpo espectral, mas à altura da cabeça *sob a viseira*, permite ao *soi-disant* pai ver e falar. Fendas aí são preparadas, e ajustadas, permitindo-lhe ver sem ser visto, mas falar para ser ouvido (...). Para o efeito de elmo basta que uma viseira seja *possível*, e que se jogue com ela. Mesmo quando está erguida, *de fato*, sua possibilidade continua a significar que alguém, sob a armadura, pode, com segurança, ver sem ser visto ou sem ser identificado. Mesmo quando está erguida, a viseira, recurso e estrutura disponíveis, sólida e estável como a armadura, a armadura que cobre o corpo dos pés à cabeça, a armadura de que faz parte e a que está presa. Eis o que distingue uma armadura de uma máscara, com que, no entanto, compartilha esse poder incomparável, talvez a insígnia suprema do poder: poder ver sem ser visto.” In: DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. p. 23 e 24.

especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha.³¹⁸

Assim, mais do que assistir ao filme numa postura puramente ativa, o espectador cinematográfico vive a experiência de ser assistido pelo cinema e seus fantasmas:

Sentimo-nos olhados por ele [algum outro espectral], fora de toda sincronia, antes mesmo e para além de qualquer olhar de nossa parte, segundo uma anterioridade (que pode ser da ordem da geração, de mais de uma geração) e uma dissimetria absolutas, segundo uma desproporção absolutamente incontrolável. A anacronia faz a lei aqui. Que nos sintamos vistos por um olhar com que sempre será impossível cruzar, aí está o *efeito de viseira*, a partir de que herdamos a lei. Como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção, uma injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena “jura” (swear), não podemos identificá-lo com toda certeza; ficamos entregues à sua voz. (...), só podemos acreditar em sua palavra. Submissão essencialmente cega ao seu segredo, ao segredo de sua origem, eis uma primeira obediência à injunção.³¹⁹

Esta experiência de ser observado pelo cinema marca bem a passividade da experiência cinematográfica que Derrida não deixa de lembrar tanto do ponto de vista do espectador como do ponto de vista do *Ator*, daquele cuja imagem, na projeção da sala escura, como fantasma, parece observar o espectador. Pois, se a experiência de Derrida como espectador é aquela de uma certa passividade do olhar, de uma certa cegueira, a de ser observado pelo cinema, é assim também que ele marca sua experiência como *Ator* do seu “próprio” personagem em *D’ailleurs*, *Derrida*, o filme de Safaa Fathy que gira em torno do filósofo. Derrida confessa:

Nunca, com conhecimento de causa, eu agi assim como cego, os olhos fechados sobre uma ordem que me ditava: “nesse ponto, nessa data, você deve renunciar a guardar e a te guardar e a te resguardar. Renunciar a tudo, renunciar a todos os aspectos que você reserva habitualmente ao que te protege. Esquecer tudo aquilo que te guarda ou te resguarda, sim, baixar a guarda, desfaça-se das armas do discurso, não conserte mais palavra por palavra, adormeça a vigilância de uma palavra que não terminaria nunca de se precisar, refinar (...), de pesar o pró e o contra para, enfim, se retirar. Aceite a hipnose, sim, a hipnose.”³²⁰

³¹⁸ DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. p. 22.

³¹⁹ Ibid., p. 23.

³²⁰ Id., *Tourner les mots*, p. 73. Tradução minha.

A hipnose que Derrida reconhece sentir diante das imagens cinematográficas, como espectador, pode ser comparada à sensação de hipnose na experiência de se deixar dirigir por um outro num filme que, apesar de se propor retratá-lo, não é obra sua, mas de outra pessoa e, por isso, decidida, editada a partir do ponto de vista de um outro *sobre* ele. Este ponto de vista do outro sobre ele é o que o assujeita, o que o cega, nos lembrando a heteronomia como a lei do outro a que estamos submetidos e que se pode sentir muito bem na narrativa da experiência do filme retratada pelo filósofo em *Tourner les mots*. Que experiência é essa de ter que baixar a guarda para se deixar comandar por um outro, ao mesmo tempo em que deveria representar-se a si mesmo, em que deveria deixar falar o seu “próprio” pensamento, seu “próprio” discurso? Pois, se por um lado, esta é a experiência de uma certa hipnose, contudo, Derrida diz não ter recebido, hora nenhuma, um roteiro ou um texto que devesse seguir. Todas as cenas, todas as palavras do filme foram improvisadas por ele, dando a ver, portanto, uma encenação em que, aparentemente, ele era sempre muito ativo. Por isso, esta hipnose seria uma “quase-hipnose”³²¹. Eis aí a indecidibilidade entre uma passividade e uma atividade que se marca na experiência cinematográfica como espécie de cegueira: para o espectador essa passividade ativa ou esta atividade passiva reflete-se na experiência de ser observado pelas imagens que ele *pensa ver* e, no caso do *Ator* ou do retratado de um filme, reflete-se não só na experiência de ser observado e capturado pela câmera, como também no “mal-estar” em encenar o seu “próprio” personagem, em representar o seu “próprio” papel. É esse “mal-estar” que Derrida observa, entre outras coisas, marcado no título do filme, *D’ailleurs, Derrida*. Leiamos a declaração de Derrida:

Que eu permaneça estrangeiro (“ailleurs”, outro) mesmo em relação a minha “verdade”, eis a experiência da qual eu não chegarei a falar mas que me parece dever ser ao menos evocada. Pensada senão conhecida. Divórcio entre o Ator e mim. Esse divórcio, essa separação de corpos parece privar o Ator, certamente, de toda verdade representativa, de toda legitimidade, de toda fidelidade: há o abismo entre ele e mim. Mesmo se o Ator me interpreta e me representa, se ele representa um personagem reenviando a minha pessoa, ele não sou eu, ele não me reflexiona (réfléchit), não mais do que ele não me reflete (reflète). Ele me trai. Mas inversamente é preciso saber que esse divórcio não começou com a filmagem, com o desvio da filmagem (e divorciar é se separar por uma via, por um desvio: *divortium*, *divertere*, eis a imagem). O divórcio entre o Ator e mim, entre os personagens que ele representa e mim, entre os meus papéis e mim, entre

³²¹ DERRIDA, J. *Tourner les mots*, p. 111. Tradução minha.

minhas “partes” e mim, começou em “mim” bem antes do filme. E isso se multiplicou, proliferou durante toda “minha-vida”.³²²

Assim, por um lado, Derrida mostra o desvio inevitável da imagem, o divórcio entre todo tipo de registro e aquilo que o registro pretende representar. Mas, por outro lado, o filósofo enfatiza como esse desvio, esse divórcio, já está na “vida” antes mesmo de qualquer filmagem e que o filme, levando à cena esses divórcios, mostraria uma verdade, na medida em que refletiria os divórcios, apenas a partir dos quais toda identidade se dá. Portanto, o filme é, ao mesmo tempo o divórcio, a distância, a representação impossível de Derrida, a ficção que representa o filósofo na sua ausência, como o seu fantasma, como a sua imagem, como o seu simulacro. Mas também seria um documentário, um registro “verdadeiro”, na medida em que seria o próprio arquivo, a própria testemunha do divórcio que já está em operação na vida do filósofo como de quem quer que seja, como a impossibilidade de qualquer identidade una. Nesse sentido, Derrida chama atenção no livro em torno do filme para uma indecidibilidade entre os gêneros do filme documentário e de ficção. Pois, se o filme pretende dizer a verdade sobre Derrida, isto é, pretende retratá-lo e apresentá-lo como filósofo, ao mesmo tempo, há já nele uma ficcionalidade em operação. Ouçamos Derrida:

Se me acontece agora de dizer tanto o *Ator* quanto *eu*, isso não será portanto sempre o resultado de uma escolha deliberada. É que muitas vezes eu não sei mais, o indecível está no lugar. Ali onde o filme acontece, o incalculável já estava lá. Deixando-lhe sua “parte”, fazendo seu jogo, eu não acredito que o filme tenha registrado o incalculável como o faria um constato realista ou o arquivo de um documentário. Com a energia inventiva de uma ficção, ele relançou ou intensificou, ele capitalizou o incalculável através de todas as espécies de máquinas e maquinações.³²³

Se Derrida fala aqui, especificamente, de *D’ailleurs, Derrida*, nós disseminamos essa questão, acreditando que, então, para Derrida, nenhum filme dito documentário pode pretender ser um constato realista do que quer que seja, dado que uma ficcionalidade está já sempre em operação em todo registro. Assumindo isso, o filme de Safaa Fathy parece, então, capitalizar ou abusar dessa “energia inventiva” para registrar o filósofo, pretendendo, desse modo, dar a ver a

³²² DERRIDA, J. *Tourner les mots*. p. 74 e 75. Tradução minha.

³²³ *Ibid.*, p. 76. Tradução minha.

indecidibilidade entre invenção e realidade que está em jogo em todo suposto “documentário”. É o que entendemos também quando, em *Tourner les mots*, Derrida chama-se o *Ator* do seus próprios “eus”, já que não é suposto um documentário contar com atores. Tradicionalmente, num documentário, como gênero de filme que pretende mostrar a verdade, não se conta com interpretação, com atuação, com atores mas, uma vez que se tem a pretensão de mostrar a coisa nela mesma, enquanto tal, sem desvios miméticos, os personagens devem ser eles mesmos e não outros que assumam os seus lugares. Assim, dizer-se o *Ator* de si mesmo é já chamar atenção para uma distância e um desvio entre “mim e mim”, entre “mais de um eu” que o documentário tradicional gostaria de esconder ou diminuir ao pretender fazer o retrato de uma suposta identidade una. O filósofo segue explicando essa divisão da identidade na indecidibilidade entre os gêneros documentário e ficção:

A “verdade”, a verdade “realista” dessa “realidade” não exclui em nada a ficção, bem ao contrário. Essa surge toda nova e recém nascida de uma certa aliança do documento com o simulacro. O Ator o sugere desde o primeiro segundo: a única seletividade, diz ele em suma, o único corte, a única finitude das imagens não engendra outra coisa senão uma simples reprodução do verdadeiro. Sobretudo no momento decisivo da montagem. Esta performa ao mesmo tempo uma ficção e uma outra verdade, uma verdade mais ou menos verdadeira do que a verdade, aquela do testemunho jurado (“toda a verdade, nada além da verdade”). Meu terror ou minha esperança, eu não sei mais, é a seguinte: que a ficção torne-se um arquivo. Não apenas porque ela seria arquivada *como* ficção, mas porque ela teria lugar de arquivo.³²⁴

Ou seja, Derrida expressa a indecidibilidade entre arquivo realista ou ficcional. Pois esta indecidibilidade é a impossibilidade de qualquer acontecimento estabelecer-se como verdade, como palavra final. O que pode ser, ao mesmo tempo, um terror, já que nada pode estabilizar-se num presente, mas também uma esperança, já que esta impossibilidade da presença é a única possibilidade da diferença, da mudança, do porvir do que quer que seja.

Em outras palavras e para reenviar ao que já dissemos sobre o processo de identificação, para a desconstrução, o filme como divórcio, seria a experiência de que toda identificação se dá como expropriação de si, como a multiplicação, a invenção ou a encenação dos nossos incontáveis “eus”:

³²⁴ DERRIDA J. *Tourner les mots*. 78. Tradução minha.

Isso não me é próprio, estou bem convencido, “nós” podemos todos dizer o mesmo, tudo e todos sofremos o mesmo, gozamos o mesmo, mas cada divórcio tem sua história, seu estilo, sua língua, seu rosto, seus nomes próprios, suas assinaturas, e se o filme deu a entrever *meus* divórcios, os nomes de meus divórcios, ele terá *dito verdade*, de sua “parte” ele terá feito a parte das partes, ele terá *feito verdade* a cada vez para os divórcios que nos são comuns e verdade para os insubstituíveis e irreversíveis divórcios que foram meu lote, que foram os meus próprios (quero dizer entre eu e mim, divórcios os mais frequentemente secretos, concluídos por vezes por traição unilateral, às vezes amigavelmente, às vezes com reconhecimento de erros recíprocos, às vezes por incompatibilidade de humor, etc.) (...) Dizendo de outro modo, o divórcio entre o Ator e mim, é bem possível que ele [o filme] tenha fielmente *representado*, na verdade, até um certo ponto, e *reproduzido* o divórcio entre mim e mim, entre mais de um eu, entre eu e meus papéis “na existência”, “alhures” ao filme. Entre mim e as imagens de mim, as visuais e as sonoras – que me foram sempre, meus amigos e os meus poderão atestá-lo, intoleráveis. As quais eu sempre fui doentamente *alérgico* (nunca esta palavra me pareceu mais justa).³²⁵

Mais do que produzir o divórcio, o filme terá *reproduzido*, *representado* esse divórcio que já era da “existência”. É nesse sentido que todo filme, todo registro diz ou retrata a “verdade”, na medida em que ele *reproduz* a espectralidade da vida ou, para usar palavras derridianas, da sobrevivência. Pois a “própria” vida é já escrita, é já simulacro. E, portanto, o filme, como “simulacro do simulacro”, diz dos nossos divórcios ou das nossas expropriações como memória da nossa sobrevivência.

³²⁵ DERRIDA, J. *Tourner les mots*. p. 75. Tradução minha.

4

Adeus: despedida e saudação

Para finalizar sem finalizar, isto é, para deslocar a conclusão da pretensão logocêntrica da palavra final, para abrir o porvir dos temas levantados por esta tese, gostaríamos de continuar ainda um pouco no assunto dos fantasmas, naquilo que nele inscreve a impossibilidade de um fim ou, mais especificamente, a impossibilidade da morte. A morte de alguém ou de algum tema, de algum pensamento, não exatamente do que quer que *seja*, mas do que quer que *reste*. Porque, como vimos, deslocar o pensamento do ser para o pensamento do fantasma ou da assombração, isto é, deslocar uma *ontologie* para uma *hantologie*, seria reconhecer tudo o que “é” ou que pretende “ser”, como *restância*, como *sobrevivência*, uma vez que só vivemos a vida no rastro da morte, da morte dos outros e da nossa “própria” morte.

Assim, o que gostaríamos de marcar nessa conclusão impossível é o caráter afirmativo da sobrevivência ressaltado por Derrida, uma sobrevivência originária que não está

...mais do lado da morte, do passado do que da vida e do futuro. (...) Tudo o que eu digo da sobrevida como complicação da oposição vida/morte, procede em mim de uma afirmação incondicional da vida. A sobrevivência, é a vida além da vida, a vida mais que a vida.³²⁶

Há nesta ideia de sobrevivência derridiana um sentido da vida marcado pela morte, da vida como um continuar a viver até a morte, da vida como a morte ainda não presentificada, e ainda, o sentido de uma vida após a morte, de uma vida além da morte, como no caso da sobrevivência de um livro após a morte de seu autor ou da assombração daqueles que amamos e que morreram antes de nós e, no entanto, retornam como o que resta deles, como lembrança, atestando a impossibilidade de fazermos seu luto, a impossibilidade de, realmente, enterrarmos nossos mortos de uma vez por todas. Pois, “quando alguém morre e

³²⁶ DERRIDA, J. *Apprendre à vivre enfin*. Entretien avec Jean Birnbaum. Paris: Éditions Galilée/Le Monde, 2005. p. 54. Tradução minha.

se repete o anúncio de sua morte mais de um dia (...), quando se repete mais e mais, é porque está acontecendo outra coisa, é que o morto não está tão morto.”³²⁷

Desse modo, gostaríamos de chamar atenção para o deslocamento proporcionado por Derrida nos discursos de tom apocalíptico como aqueles que atestam a morte da filosofia, a morte da arte, a morte do comunismo, a morte do cinema, em suma, que decretam o fim do mundo. Derrida perturba esses discursos por detectar neles um sintoma: o sintoma de um trabalho de luto em curso, um trabalho de luto infinito que, justamente, fere a vida de morte, transformando-a em sobrevida e inscrevendo-a como responsabilidade de levar o mundo depois do fim do mundo, de levar a vida depois da morte do outro de quem a recebemos como uma herança. Assim, podemos perceber que a perturbação desses discursos não pretende, obviamente, negar a morte, mas reconhecer como a vida continua e só começa como continuação, como sobrevivência depois de todas essas mortes e, por isso, como afirmação da vida.

É nesse sentido que nos permitimos abrir aqui um espaço para uma provocação específica, que adiantamos inscrever-se apenas como promessa e porvir de outros pensamentos e, portanto, não pretende encontrar nenhuma resposta, mas apenas marcar-se como inquietação.

Desviando-nos um pouco da experiência especificamente derridiana do cinema, contudo inscrevendo-nos nos rastros desse pensamento da sobrevivência e do luto impossível, lançamos uma provocação de tipo desconstrutiva a respeito das obras e de algumas declarações de dois grandes cineastas contemporâneos: Jean-Luc Godard e Peter Greenaway. Encontramos em ambos os cineastas, embora de formas diferentes, um certo discurso em torno do *slogan* “a morte do cinema”. Godard já declarou esta morte em algumas entrevistas e Peter Greenaway, por sua vez, também já o fez, dando palestras ao redor do mundo sobre a preocupação do cinema ter-se entregue a formas narrativas literárias e não explorar interações mais ativas com seu público, fazendo o cineasta apresentar outras disposições e formatos para a exibição de filmes nas salas de cinema.

O que gostaríamos de propor como levantamento de uma discussão é a aporia desse discurso sobre a morte ou o fim do cinema, proferido por dois cineastas, que acreditamos ser dos que mais trabalham e reinventam a linguagem

³²⁷ DERRIDA, J. “Marx é alguém” In: *Pensar em não ver*. p. 427.

ou a escrita cinematográfica. Pois, em que sentido Godard e Greenaway poderiam defender tal discurso sobre a morte do cinema, se suas obras atestam que ele está vivo? Não seria, talvez, porque, no mesmo sentido derridiano, essas obras marcariam uma sobrevida do cinema, uma vida após a morte ou uma vida marcada de morte e trabalhada neste luto? Uma vida que já nasceu da morte do cinema? O que acreditamos poder pensar porvir é como esses cineastas trabalham exatamente no limite do cinema, na exaustão e na explosão da sua linguagem e, portanto, na assunção da sobrevivência e da espectralidade da arte cinematográfica.

Podemos pensar também que, talvez, esses cineastas queiram dizer da morte do cinema no mesmo sentido em que Derrida fala, em *Gramatologia*, do “fim do livro e o começo da escritura”³²⁸. Este título de um capítulo da obra de Derrida, ao contrário do que possa parecer, não decreta a morte do livro, mas apenas chama atenção para o que o pensamento logocêntrico gostaria de poder circunscrever dentro dos limites do livro, em sua ilusão de unidade e totalidade, com um começo, meio e fim. O “começo da escritura”, de que fala Derrida, joga o livro para fora do livro, impedindo sua unidade, sua pretensão de fechamento e assim, na verdade, pede mais e mais livros, infinitos livros, assumindo a impossibilidade de esgotar qualquer assunto ou qualquer escrita. Será que podemos ouvir o discurso de Godard e de Greenaway neste mesmo tom desconstrutivo? Isto é, uma morte do cinema que peça mais e mais filmes para trabalhar este luto infinitamente? Enfim, não queremos estender esse assunto, contudo, apenas marcá-lo como uma das apostas de continuação ou assombração das reflexões abertas por este trabalho.

Assim, esta conclusão impossível marca-se como o “adeus” derridiano, onde não se lê apenas uma despedida, mas também uma saudação e abertura para uma relação de alteridade com o pensamento que não terminará de se escrever. Pois a saudação e a despedida assinaladas no “adeus” – repensado por Derrida na linha de Lévinas – assumem-se na interdição de toda relação, na relação sem relação de que já falamos diversas vezes. Se o adeus pensado tradicionalmente seria aquele da despedida e, mais radicalmente, aquele diante da morte, para Derrida, este adeus se dá diante de cada relação de alteridade, diante de toda

³²⁸ DERRIDA, J. *Gramatologia*. p. 7.

relação amorosa. Porque esta é já marcada por uma certa melancolia baseada na certeza de que um dos dois morrerá antes e, por isso, caberá ao sobrevivente carregar um diálogo com o outro, que já não responde mais. Mas se ele não responde mais é também porque, diz Derrida, ele começa a responder de outra maneira, dentro de nós, como outro em nós. Esse diálogo constante que é carregado pelo sobrevivente não é um diálogo "de identificação, nem de simetria, nem de reconhecimento, mas o dessa estranha comunidade: é esse Comum que nos une, separando-nos"³²⁹

O luto impossível, anterior a qualquer morte, enxerga na vida uma relação com fantasmas. Se o luto normal só se dá com a morte, o luto na perspectiva derridiana se inicia com cada relação, ou melhor, possibilita e impossibilita toda relação como num aceno que ao mesmo tempo saúda e se despede:

A relação com o amigo é sempre um *cogito* do adeus, uma saudação sem retorno. Porém, assim o é desde o primeiro momento, desde a primeira saudação. O luto está sempre adiantado, está sempre ali, antes de toda morte. Já sabemos quando trocamos a primeira palavra com o amigo que um dos dois morrerá antes, e que ao outro compete a tremenda responsabilidade de "levar seu mundo" depois do fim do mundo, do fim deste mundo singular e único. A cada vez, com cada amigo morto, produz-se o fim do mundo. (...) O sobrevivente, o que permanece só, em um mundo fora de mundo, sente-se responsável por levar o outro e seu mundo, o outro e o mundo desaparecidos (...). Que responsabilidade levar seu mundo!³³⁰

Esta responsabilidade marca a afirmatividade do luto impossível, pois é o seu trabalho interminável que inscreve a vida como engajamento: "O sim que o luto implica não é aquele que é dado a uma determinada causa, mas aquele que confirma a impossibilidade de não se engajar: desde sempre estamos enredados na escritura, em seu movimento incessante e disto não podemos fazer o luto."³³¹

É nesse engajamento que encontro-me aqui, na tarefa de guardar os temas deste trabalho não na perspectiva da memória de um passado que possa ser resgatado por um relato, mas na memória de um porvir, da esperança e da

³²⁹ CRAGNOLINI, Mónica. "adieu, adieu, remember me: Derrida, a escritura e a morte". In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.) *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora: Ed. PUC-Rio, 2008, p. 43.

³³⁰ Id., "adieu, adieu, remember me: Derrida, a escritura e a morte". p. 42.

³³¹ CONTINENTINO, A. M. A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, 2007. p. 130.

promessa de escritas que se farão, “com o sentimento, ao mesmo tempo desenganado e cheio de esperança, de que ainda não comecei...”³³².

³³² DERRIDA, J. “O sobrevivente, o *sursis*, o sobressalto”. In: *Pensar em não ver*. p. 438.

5

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v. I. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. **Jacques Derrida**, tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

BERNARDO, F. (Coord.). **Derrida à Coimbra/Derrida em Coimbra**. Viseu, Portugal: Palimage Editores, 2005. (Coleção Skiagraphia's).

_____. Eco-grafias: Dar à língua: Contra-assinatura, Re-Invenção e Sobre-Vivência: Ovídio – Derrida. Separata de: **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 39, p. 247-262, 2011.

_____. Idiomas da Resistência: O Pensamento, O Poema, A Literatura – No Rastro de J. Derrida (I). Separata de: **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 30, p. 271-306, 2006.

_____. Lévinas e Derrida: “um contacto no coração de um quiasma” I. Separata de: **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 33, p.39-78, 2008.

_____. O dom do texto: a leitura como escrita. O programa gramatológico de Jacques Derrida). Separata de **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 1, p. 155-189, 1992.

_____. “Singbarer Rest”: Ou o que do resto aflora no poema – *como* o próprio poema: Celan – Derrida. Separata de: **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 38, p. 471-488, 2010.

_____.; JUNGES, M. E. Levinas – J. Derrida: Pensamentos da Alteridade Absoluta. Separata de: **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, n. 42, p. 585-604, 2012.

BRADLEY, A. **Derrida's of Grammatology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

BRUNETTE, P.; WILLS, David. **Screen/play: Derrida and film theory**. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1989.

CALLE-GRUBER, M.; MALLET, M. **Travessias da escrita: leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida**. Tradução e Prefácio de Fernanda Bernardo. Viseu, Portugal: Palimage, 2003. (Coleção Skiagraphia).

CAPUTO, J. **Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jacques Derrida**. New York: Fordham University Press. 1997.

_____. “Por amor às coisas mesmas: o hiper-realismo de Derrida”. In: DUQUE-ESTRADA, P. C. (Org.) **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2002.

CASTRO, C. **O insignificante signo**. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia – Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

CIXOUS, H.; DERRIDA, J. **Véus... à vela**. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CONTINENTINO, A. M. A. **Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CRAGNOLINI, M. B. **Derrida, un pensador del resto**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. **Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida**. Pensamiento de los confines, Buenos Aires, n.12, p.11-19, 2003. Disponível em: <<http://www.jaquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

CRITCHLEY, S. **The Ethics of Deconstruction: Derrida and Lévinas**. Indiana : Purdue University Press, 1999.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**, tradução de: Patrícia Borrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, J. **Acts of literature**. New York and London: Routledge, 1992.

_____. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

_____. **Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum**. Paris: Éditions Galilée/Le Monde, 2005.

_____. “Avances”: In: MARGEL, S. **Le tombeau de dieu artisan**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

_____. **A voz e o fenômeno**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Carneiros: o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema**. Direção da coleção, tradução, notas e posfácio de Fernanda Bernardo. Palimage, Coimbra: 2008. (Coleção Skiagraphia's).

_____. **Chaque fois unique, la fin du monde**. Présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas. Paris: Galilée, 2003. (Collection La Philosophie en effet).

_____. **Dar a morte**. Direção da coleção, tradução, notas e posfácio de Fernanda Bernardo. Palimage, Coimbra: 2013. (Coleção Skiagraphia's).

_____. **De la Grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.

_____. **De que amanhã... Diálogo**. Juntamente com Elisabeth Roudinesco, tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Donner la mort**. Paris: Éditions Galilée, 1999.

_____. “Economimesis”. **Diacritics**, v. 11. p. 3-25. Tradução para o inglês: Johns Hopkins University Press, 1981.

_____. Entretien. Jacques Derrida. Le cinéma e ses fantômes. Entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse. **Cahiers du cinema**, Paris, N. 556, abr. 2001. p.74-85.

DERRIDA, J. “Envois”. In: **La carte Postale**: de Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1999.

_____. **Éperons. Les styles de Nietzsche**. Paris: Flammarion, 1978.

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

_____. **Esporas**: os estilos de Nietzsche. Tradução de Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

_____. “Fé e saber: as duas fontes da ‘religião’ nos limites da simples razão”. In: _____; VATTIMO, G. (dir.). **A religião**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

_____. **Feu la cendre**. Paris: Des Femmes, 1999.

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

_____. **Khôra**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. **La dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **L’animal que donc je suis**. Paris: Galillé, 2006.

_____. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 2005.

_____. **Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine**. Paris: Galilé, 1996.

_____. **Le toucher, Jean-Luc Nancy**. Paris: Galilée, 2000.

_____. **Limited Inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Coleção Conexões).

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus: 1991.

_____. **Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines**. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris: 1990.

_____. **Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins**. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

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

_____. **O animal que logo sou: (a seguir)**. Tradução: Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. **Paixões**. Tradução de Lóris Z. Machado. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **Papel-máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. **Parages**. Paris: Galilée, 1986-2003.

_____. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

_____. **Point de suspension. Entretiens**. Paris: Galilée, 1992.

_____. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. “Préjugés. Devant la loi”. In: **La faculté de juger**. Colloque de Cerisy. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA, J. **Psyché. Inventions de l'autre**. Tomo I. Paris: Galilée, 1987-1998.

_____. **Psyché. Inventions de l'autre**. Tomo II. Paris: Galilée, 1987-2003.

_____. **The truth in painting**. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1987.

_____; BERGSTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Ateliê Editorial, Imprensa oficial e Editora UNESP, 1998.

_____; FATHY, S. **Tourner les mots: au bord d'un film**. Paris: Éditions Galiée; Arte Éditions, 2000.

_____; PLISSART, M. F. **Droit de regards**. Liège: Le Impression Nouvelles, 2010.

_____; ROUDINESCO, E. **De que amanhã... diálogo**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 69.

_____; STIEGLER, B. **Échographies de la télévision**. Paris, Galillé, 1996.

_____; STIEGLER, B. **Echographies of television**. Translated by Jennifer Bajorek. Malden, USA: Polity Press, 2007.

_____; THÉVENIN, P. **Forcener le subjectile. Étude pour les dessins et portraits d'Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, Munich: Schirmer/Mosel Verlag Gmgh, 1986.

DICK, K.; KOFMAN, A. **Derrida: The movie**. Filme dirigido por Kirby Dick e Amy Kofman. Produzido por Jane Doe Filmes, França e EUA, 2002. 85 min.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

DUQUE-ESTRADA, P. C. (Org.). **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2002.

_____. (Org.). **Desconstrução e ética: Ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. PUC-Rio / Edições Loyola, 2004.

DUQUE-ESTRADA, P. C. (Org.). **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU Editora: El PUC-Rio, 2008.

_____. “Jacques Derrida – Primeiros passos: da linguagem à escritura”. *Mente Cérebro & Filosofia*, n.12, agosto de 2008.

EYBEN, P.; RODRIGUES, F. W. (Org.). **Derrida, escritura & diferença: no limite ético-estético**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

FARGIER, J. P. **Mémoires d’aveugle**. Vídeo dirigido por Jean-Paul Fargier, a partir de *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines* (trechos). Produzido pelo museu do Louvre e Films d’ici, 1990. 52 min.

FATHY, S. **D’ailleurs, Derrida**. Filme escrito e dirigido por Safaa Fathy. Produzido por Le sept ARTE, Gloria Films, França, 1999. 68 min.

FREIRE, M. C. **Escritura: desconstrução da linguagem em Derrida**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

GASCHÉ, R. **Inventions of difference on Jacques Derrida**. Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.

_____. **The tain of the mirror**. Derrida and the philosophy of reflection. Cambridge and London: Harvard University Press, 1986.

GLENADEL, P.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

HADDOCK-LOBO, R. “Considerações sobre um ‘hiper-ceticismo’ em Jacques Derrida”. In: PEREIRA, M. A.; FERREIRA SÁ, L. F. (Org.) **Jacques Derrida: Atos de leitura, literatura e democracia**. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, Linha Ed. Tela e texto, 2009.

_____. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

_____. (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. **Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2007.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **Caminhos de floresta**. Coordenação Científica da edição e tradução de Irene Borges-Duarte. 2ª ed. Aveiro, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

IDIXA. **Derridex**. É um projeto de indexação de todos os textos publicados por Jacques Derrida, 2005 - 2014. INPI: 073 547 007. Disponível em: <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>>. Acesso em 11 jul. 2014.

JDEY, A. (dir.). **Derrida et la question de l'art: déconstructions de l'esthétique**. Nantes, França: Éditions Cécile Defaut, 2011.

KAMUF, P. (ed.). **A Derrida reader: between the blinds**. Edited, introduction and notes by Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1991.

MCMULLEN, K. **Ghost dance**. Dirigido por Ken MacMullen. Looseyard productions for channel 4, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Grã-Bretanha e Alemanha ocidental, 1983. 94min.

MAJOR, R. (dir.). **Derrida pour les temps à venir**. Paris: Éditions Stock, 2007. (Collection L'autre pensée).

MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945.

MALLET, M. L.; MICHAUD, G. (dir.). **Derrida**. Cahier L'Herne. Ouvrage publié et traduit avec le soutien du Centre National du Livre de Éditions Galilée et de l'Université de Californie (Irvine). Paris: Éditions de l'Herne, 2004.

MICHAUD, G. "(Sem) Desígnio – O Desenho": Reler *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida. Tradução de Fernanda Bernardo. **Revista Filosófica de Coimbra**, Universidade de Coimbra, N. 42, p. 71-122, 2013.

NAAS, M. “La nuit du dessin: foi et savoir dans *Mémoires d’aveugle* de Jacques Derrida”. In: **Cahiers de l’association internationale des études françaises**, n. 62, Maio de 2010.

_____.; BRAULT, P. A. “To believe: an intransitive verb? Translating skepticism in Jacques Derrida’s memoirs of the blind” In: NAAS, M. **Taking on the tradition: Jacques Derrida and the legacies of deconstruction**. Stanford University Press, 2003.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura. “Notas” de Literatura e Filosofia nos textos da Desconstrução**. Niterói: EdUFF, 1999.

_____. (Org.). **Jacques Derrida: Pensar a desconstrução**. Tradução de Evando Nascimento (et al.). São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NEF, F. **A Linguagem - uma abordagem filosófica**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

PETROSINO, S. **Jacques Derrida et la loi du possible**. Paris: Les éditions du cerf, 1994.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1997.

_____. “Fedro”. Tradução de Edson Bini. In: _____. **Diálogos III**. Bauru, SP: Edipro, 2008.

_____. “Timeu”. In: **Timeu-Crítias**. Tradução: Rodolfo Lopes. Coleção autores gregos e latinos. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

RAMOND, C. **Le vocabulaire de Derrida**. Paris: Ellipsses Édition, 2001.

RODRIGUES, C. “A literatura entre Derrida e Lacan: dentro/fora das relações de poder” In: **VISO – Cadernos de estética aplicada**. n. 13, 2013. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_13_CarlaRodrigues.pdf>. Acesso em 20 jul. 2014.

_____. **Coreografias do feminino**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

ROELEN, N.(dir.). **Jacques Derrida et l’esthétique**. Plessis Trévis, Fr.: L’Harmattan, 2000.

SANCHO, A. T. Ahora sí, créame, creo en los fantasmas. In: CRAGNOLINI, M. B. (Org.). **Por amor a Derrida**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.

SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blickstein. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1995.

SCHAPIRO, M. “The still life as a personal object – a note on Heidegger and Van Gogh”. In: SIMMEL, M. L. (Org.). **The rich of mind. Essays in memory of Kurt Goldstein**. New York: Springer Berlin Heidelberg, 1968.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução: F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Editora abril, 1981.

SPIVAK, G. “Preface to of grammatology”. In: DERRIDA, J. **Of grammatology, Baltimore**: Johns Hopkins. University Press, 1974.

STEINMETZ, R. **Les styles de Derrida**. Bruxelles, Belgium: De Boeck-Wesmael, 1994. (Collection Le Point Philosophique).

WORTHAN, S. M. **The Derrida dictionary**. Continuum International Publishing Group, Londres, 2010.

6 Anexos

Anexo 1



Vincent Van Gogh, *Vieux souliers aux lacets*, 1886, Museu Van Gogh.

Anexo 2

Antoine Coypel, *Estudos de cegos*,
1752, Museu do Louvre.

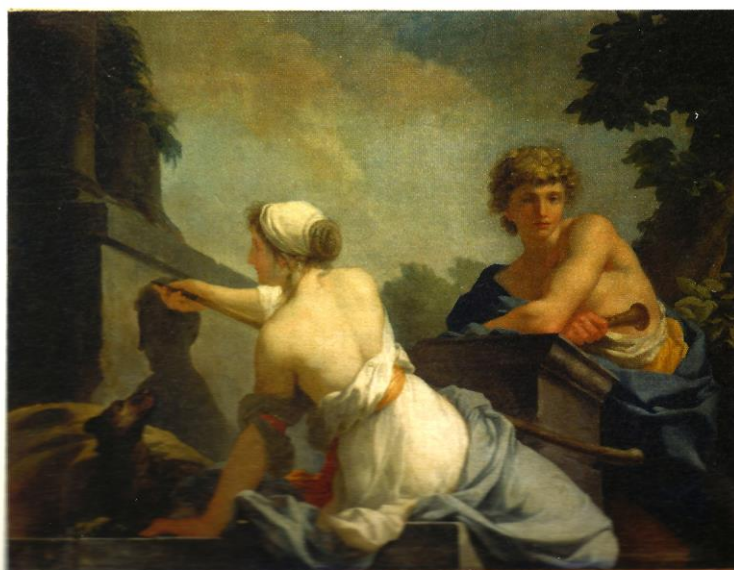


Anexo 3

Antoine Coypel, *O Erro*, 1752, Museu do Louvre.

Anexo 4

Joseph-Benoit Suvée, *Dibutade ou a Origem do Desenho*, 1799, Bruges, Groeninguemuseum.

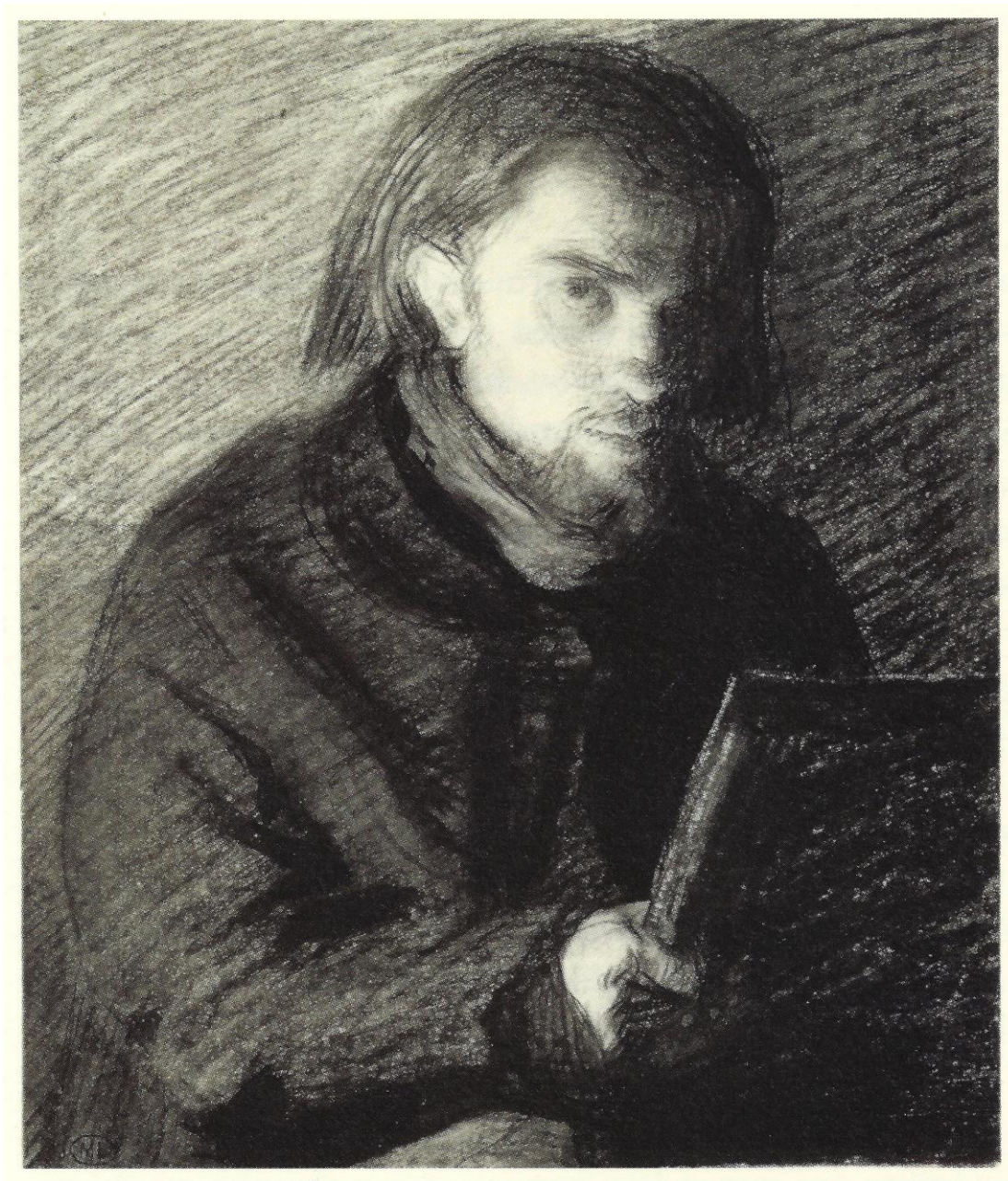


Jean-Baptiste Regnault, *Dibutade ou a Origem do Desenho*, 1785, Castelo de Versailles.

Anexo 5



Odilon Redon, *Olho com Papoula*, 1892, Museu do Louvre, fundos do Museu d'Orsay.

Anexo 6

Henri Fantin-Latour, *Autorretrato*, 1860, Museu do Louvre, fundos do Museu d'Orsay.

Anexo 7

François Stella, *Ruínas do Coliseu de Roma*, 1587, Museu do Louvre.

Anexo 8



Daniele de Volterra, *Mulher aos Pés da Cruz*, 1545, Museu do Louvre.