



QUALQUER COISA A VER COM A CEGUEIRA: A DESCONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE DO OLHAR EM *MEMÓRIAS DE CEGO*, DE JACQUES DERRIDA

Bárbara Araldi Tortato

Mestre em Filosofia pela Universidade de Coimbra

Resumo: O conteúdo do presente texto refere-se ao (re)pensar a experiência artística, tanto de criação quanto de percepção, sob a proposta da desconstrução da autoridade do olhar sobre a obra de arte, motivando-se, para tal, no livro *Memórias de Cego*, de Jacques Derrida. A obra em questão nos guia a uma nova hipótese do modelo ótico: Derrida nota que se estabelece uma relação com a obra de arte apenas dentro da possibilidade de relação entre alteridades, o que nos encaminha a pensar que a condição do olhar carrega em si uma cegueira congênita, pois não alcança, de fato, a presença do outro - o que conduz a uma nova noção de estética, a qual ressalta a condição de relação de “con-fiança”, ao invés de percepção, entre sujeito e obra.

Palavras Chave: desconstrução. Arte. Cegueira. Alteridade. Derrida.

Abstract: The content found in this text refers to (re)thinking the artistic experience, in terms of both creation and perception, under proposal of the deconstruction of the looks' authority over the work of art, motivating itself to do so in the book *Memórias de Cego*, by Jacques Derrida. The work in question guides us through a new hypothesis of the optical model: Derrida remarks a relation with the work of art is established only within the possibility of link between alterities, which leads us to thinking that the condition of gaze carries a congenital blindness in it because it does not reach the others presence - leading to a new aesthetics notion, which emphasizes the condition of a "trust" relationship, instead of perception, between the subject and the work.

Key-words: Deconstruction. Art. Blindness. Alterity. Derrida.

“*L’ouvre où ne pas voir.*”

Jacques Derrida, *Mémoires d’Auvegle*.

Quem é o outro, para Derrida? Como bem pensá-lo? A hiper-radicalidade do pensamento derridiano alarga o “conceito” de alteridade no que diz respeito aos outros pensamentos éticos: enquanto Levinas, por exemplo, considera os limites da alteridade os limites da relação entre humanos, Derrida vai além: não vê apenas o outro-homem, mas o *outro*: “*‘tout autre est tout autre’ ‘Absolutamente outro é absolutamente (todo e qualquer) outro’*” (BERNARDO, 2012, p. 590). Absolutamente. Não importa quem, não importa o que. Está-se em débito com tudo aquilo que está *antes*, e, portanto, *diante*, de si. Já assim, é preciso pensar que, da mesma forma, está-se diante de uma obra de arte como está-se diante de um outro. Como pensar a possibilidade dessa relação na alteridade com a obra de arte?

No momento da produção, criar uma obra é mostrar um modelo na própria ausência deste modelo. No momento da percepção, estar diante da obra é ser visto por ela sem poder vê-la. A experiência de ver sem ser visto, esta impossibilidade de ver a obra – porque não há nada a ver, há espectro, sem mais –, é uma experiência de elevação pela arte. A relação propõe-se a salvaguardar a distância do outro. A dimensão ética é percebida ainda uma vez: já te vistes visto por um outro?

A ‘relação’ com a arte proposta pela nova hipótese do modelo ótico

Responsabilizando-se pela “escolha de um propósito e de desenhos que o justifiquem” (DERRIDA, 2010, p. 7), Jacques Derrida se propôs a refletir uma exposição promovida pelo museu do Louvre, a qual estreia uma série nominada *Partis Pris*, entre os meses que tocam o ano de 1990 ao de 1991. É já visto no preâmbulo que remete à obra *Memórias de Cego*, que se trata de um texto que, não submisso senão complementar, se faz ver como um catálogo que se soma (respondendo) a uma exposição. Torna-se, o texto *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*, uma

orientação para o pensamento¹, que tateia um caminho para olhar de um desenho a outro “na especulação que se aventura” (DERRIDA, 2010, p. 9).

Este caminho implicará re-visão, re-pensamento, re-marcação da origem do desenho e, corolariamente - como se dará a ver - da invisibilidade. Derrida ilustra o seu pensamento do desenho, o qual, tal como o traço, a escrita – o grafema na sua totalidade -, está, segundo ele, desligado da presença da representação e se propõe à memória.

Em *Memórias de Cego*, Derrida apresenta a problemática da obra de arte a partir de uma repensada hipótese para o modelo ótico. O que Derrida nos propõe refletir é sobre o que acontece quando estamos diante de uma obra de arte. “Pensamos ver”, diz ele. *Pensamos* ver porque o que há em comum entre todos os quadros de um museu é que todos mostram o invisível. Isto quer dizer que são todos singularidades absolutas, endereçados a outras singularidades absolutas. Se é singular na medida em que se é um particular, um outro em separado. Derrida concentra-se, para esta hipótese, sobre o “conceito”² de alteridade³.

Pensamos ver o quadro do museu, porque, ele, na verdade, não é acessível⁴. O sentido da visão insinua a sensação de contato, porém, quando olhamos, não fazemos outro senão *pensarmos* estar diante de uma presença, porque a única relação possível entre o espectador e o quadro, é uma relação de alteridade⁵. E esta relação é uma relação na distância. Porém, não se pode deixar de notar que aquilo que impede a relação⁶ é também a condição da relação⁷. São ambos, espectador e obra, singularidades absolutas.

¹ Hipóteses de pensamento, pois toda a leitura é hipotética no que tange à Desconstrução.

² “Conceito” no sentido que Derrida dá a *sinategorema*, isto é, um conceito incompleto, ferido, atento ao seu limite e à sua falta.

³ Derrida radicaliza “a responsabilidade do pensamento diante de tudo e de todos, e não apenas o “outro homem”, na sua condição de próximo, de semelhante ou de irmão” (BERNARDO, 2012, p. 591), “o animal, no qual Derrida vê uma figura da alteridade absoluta – mais outra do que a do semelhante, do próximo ou do irmão” (BERNARDO, 2012, p. 593), “o dito animal – o animal antes de nós, diante de nós e, em nós, fora de nós [...] é pois um grande esquecido da ética levinasiana” (BERNARDO, 2012, p. 593).

⁴ Como ver-se-á, mais adiante, sua natureza é espectral.

⁵ Se fosse o caso de alcançar-se a presença das coisas, aliás, não seria necessário representá-las em obra. Seria o caso de uma relação já plena, que dispensa o traço e o rastro.

⁶ Entretanto, a desconstrução não é um pensamento transcendental senão um pensamento quase-transcendental, porque enquanto a transcendentalidade exige uma separação absoluta, na desconstrução há uma contaminação: eu tenho o outro no coração (dimensão ética do pensamento derridiano). A transcendência precisa da imanência para existir: Deus, quando pede a Abraão que prove seu amor, pede a Abraão para Ele existir. Mas, mesmo assim, eu nunca possuo o outro, ele não é a partir do ‘meu lado’ – está sempre do ‘seu lado’ -, mas este outro é outro em mim, para mim.

⁷ Ver-se-á, ao fim, que, neste mesmo pensamento de interrupção que cria condição de possibilidade, ocorrerá a condição desconstruída do modelo ótico: os intervalos da visão, a sua privação pela piscadela, é a possibilidade de ver. Nestes termos, a cegueira é condição para ver, o espaçamento, a falha, (“por todo lado em que não houver nada” (DIDEROT apud DERRIDA, 2010, p. 9),) são condições para a possibilidade de relação.

“Absoluto”, de *ab solus*: separado⁸. Um outro absoluto é um outro separado. Não é o ‘meu’ outro. É um estrangeiro absoluto. “O outro é secreto, justamente, porque é outro” (BERNARDO, 2012, p. 587), porém, o outro é “aquilo que apela o pensamento a pensar – aquilo que *dá* a pensar” (BERNARDO, 2012, p. 591).

O modelo ótico da primazia do olhar é, sem se dar conta, apropriador. O olhar fixo, que acredita estar, de fato, vendo aquilo que se teria a ver, arrisca o dogma. É uma experiência que, ao acreditar (cegamente) que vê⁹, reduz a experiência do olhar a um “ponto de vista”, porque, ao criar uma falsa fonte de certeza no olhar, uma fonte autoritária, o ponto de vista está, contudo, assumindo, despercebidamente, a cegueira de todos os outros ângulos pelos quais não está olhando. É possível melhor perceber esta problemática através do jogo de palavras utilizados por Derrida em *Memórias de cego*: “o ponto de vista será meu tema” (DERRIDA, 2010, p. 9). *Point de vue*, que, na língua francesa, pode significar, simultaneamente, *ponto de vista* e *ponto cego*. Há em todo ponto de vista, como uma condição intrínseca do olhar, um ponto cego. Como se o engeuecimento fosse natural da visão. Uma deformação congênita na experiência do olhar.

Olhamo-las, as obras do museu, pelo “ponto cego”, pois não mais podemos do que nos deslocarmos para a sua espectralidade¹⁰. A espectralidade é a única relação de alteridade possível: qualquer ente é um espectro¹¹ para aquele que olha. Desta feita, (re)pensar – desconstruir – a experiência do olhar é pensar a experiência da invisibilidade, é ir além da experiência que se fundamenta na percepção: negar a vista para poder melhor ver.

Derrida, no início de *Memórias de cego*, lança uma hipótese *abocular* do desenho:

⁸ “O outro, o absolutamente outro (tout autre) [é] tido como o limite, como um verdadeiro limite, um limite absoluto da filosofia na sua tessitura determinantemente ontológica” (BERNARDO, 2012, p. 586).

⁹ Já inicialmente, em *Memórias de Cego*, encontra-se a oposição entre ceticismo e crença: “Mas é justamente de cepticismo que converso consigo, da diferença entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não” (DERRIDA, 2010, p. 9). A certeza que se entrepõe o ver e o crer ver é demasiada escorregadia: como atingi-la? Como ter certeza de que se está realmente vendo, ou que o que se está ‘vendo’ é um fenômeno ou um espectro?, talvez uma alucinação?

¹⁰ Perceber-se-á como a Desconstrução é, também, um pensamento em termos de deslocamento (*loco* (lugar), *comoção* (no sentido pático de afetar). Também é psíquico o fato de movermo-nos, elevarmo-nos, aproximarmo-nos. A esta altura, em particular, a obra nos desloca do contexto da realidade, nos coloca diante de si: diante de nada: de um espectro. Não há nada para se ver na obra.

¹¹ Também é espectral o resultado da desconstrução da experiência estética no sentido aristotélico da experiência catártica: tanto para o artista quanto para o espectador, o momento traumático revivido é uma libertação apenas no sentido espectral: o trauma retorna, a liberdade é momentânea. O trauma retorna, cada vez, como se fosse a primeira e a última. O eterno retorno do mesmo. Em função da fugacidade do momento da experiência estética, ele retorna, manifestando-se de maneiras diversas.

O desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora. Enquanto tal e no seu momento próprio, a operação do desenho teria qualquer coisa a ver com a cegueira [*aveuglement*]. Nesta hipótese *abocular* (*aveugle* vem de *ab oculis*: não tanto a partir ou pelos olhos mas sem os olhos) há que entender isto: o cego pode ser um vidente, tem por vezes vocação de visionário. (DERRIDA, 2010, p. 10).

O que vem a nos esclarecer que o desenhador, ainda que condicionado à cegueira, nos dá a ver: é um cego visionário. O desenhador é capaz de mostrar um modelo a partir da falta de um modelo, a partir da espectralidade do modelo, porque esta, afinal, é a única relação possível de se lhe estabelecer.

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 [*trait*] proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque *não é ainda visível*, mas porque não pertence à ordem do espectáculo, da objectividade especular – e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si (DERRIDA, 2010, p. 51-52)¹².

A espectralidade de qualquer *fenômeno* está intuída na própria raiz da palavra: *phainomen* está de tal modo próximo de *phanesthais*, isto é, *dimensão espectral, fantasmática*. A desconstrução do modelo ótico propõe-nos repensar o fenomênico, repensando-o para além do horizonte visível e apresentando-nos esta segunda dimensão. A hiper-radicalidade da desconstrução repensa a ontofenomenologia, os limites do mundo, os horizontes, os limites, do mundo fático que promove uma experiência que se principia na percepção. Horizonte é uma linha que está diante do meu olhar, a partir da qual eu não posso mais ver. Até onde posso ver?

¹² Dizer que o traço procede na noite é referir à toda a experiência de grafema. Derrida começa por narrar a sua própria experiência ao volante, quando lhe ocorre de escrever sem ver, “não, sem dúvida, com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados na noite; ou, pelo contrário, de dia, com os olhos fixos noutra coisa, olhando algures para outro lado, diante de mim, por exemplo, quando vou ao volante” (DERRIDA, 2010, p. 11). A escrita, ou o traço, são sempre exercícios cegos, “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” (DERRIDA, 2010, p. 11-12).

A desconstrução é, pois, também uma desconstrução da fenomenologia. O limite da fenomenologia é um ‘trazer à luz’, é a presença; é um apego ao lugar. A desconstrução desvia-se do limite do fenômeno, do (horizonte) mundano. É o não-lugar, para além do limite da fenomenologia, que apela o pensamento. É neste contexto, da superação das experiências fáticas, que percebe-se que há uma cegueira congênita no olhar e que é necessário uma desconstrução do modelo ótico (não se está a ver, se *pensa* estar e é preciso *pensar* o ver). Desconstruir, portanto, não significa uma negativa; é, em vez, um cometimento fecundo que desconstrói para reconstruir. É por isso que *pensa* o *pensar ver*.

A condição de possibilidade da criação da obra de arte

A desconstrução do modelo ótico está sujeita também à compreensão sobre a condição de possibilidade da criação artística.

A questão para Derrida não é ‘o que é arte?’, mas o que *permite* - a condição de possibilidade, o que conduz, o que inspira, - a arte¹³. A questão sobre o que a arte *é*, é uma questão dentro dos limites da ontologia convencional. É preciso ir além.

A obra é qualquer coisa que o artista carrega; como um ‘tu’: é a própria alteridade. O outro no mesmo. Escreve-se¹⁴, desenha-se, cria-se, sempre com uma mão de mulher, como a de Dibutade¹⁵. Mas a mão feminina, que dá espaço¹⁶ para o novo, mesmo que porte o novo em si, ainda assim, carrega o *outro*. É o outro no mesmo. A impossibilidade de relação entre alteridades senão na distância.

Porém, mesmo que a obra seja um outro no mesmo, ela sustenta uma segunda hipótese, que se enxerta na primeira, explicitada, na sequência da outra, nas primeiras

¹³ A condição de possibilidade da arte é a mesma para todas as artes, justamente porque arte não é um conceito singular. Não há ‘a’ arte, mas ‘as’ poética, literária, pictórica, cinematográfica, fotográfica, arquitetônica,...

¹⁴ O artista escreve escrevendo-se.

¹⁵ Desconsiderando-se, aqui, os gêneros bipolares da sexualidade. Fala-se da mulher como feminino, como acolhimento e hospitalidade, o feminino como um receptáculo para o novo. “‘Feminino avant la lettre’ – quer dizer, e como Derrida no-lo dá a pensar, prévio à própria ‘diferença sexual’” (BERNARDO, 2012, p. 594).

¹⁶ É possível dizer que o feminino que move a mão do artista é como a *khora*: receptáculo, lugar, espaço, zona. O lugar mais originário é a *khora*. Dá lugar a tudo que tem no mundo sem dar-se, dá retirando-se como a condição de possibilidade do espaço. É o não lugar que dá lugar sem se dar ela própria ao lugar ao qual dá lugar.

Portanto, o feminino é *khora* no sentido em que é o receptáculo para o novo, mas que não se dá para o novo quando dá lugar a ele. O novo continua sendo uma alteridade absoluta. É o outro no mesmo.

O olho, aliás, parece também funcionar neste contexto, pois vê (dá origem ao mundo) mas não se dá a ver no mundo.

páginas de *Memórias de Cego*. A saber, quando produzimos, produzimos sempre um autorretrato:

Um desenho de *cego* é um desenho *de* cego. Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia, mas uma fatalidade do auto-retrato. 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 ou, mais precisamente por vezes, de alguma desenhadora. Mais precisamente ainda, começa a representar uma potência desenhadora a operar, o próprio ato do desenho. Inventa o desenho (DERRIDA, 2010, p. 10).

A figura obrada de um cego é a figura do próprio desenhador: “subtítulo então de todas as cenas de cego: *a origem do desenho*” (DERRIDA, 2010, p. 10). Mas a obra, que, condicionada a ser sempre uma obra (espectral) cometida por um cego, não é uma “tautologia que dobra o mesmo no mesmo” (DERRIDA, 2010, p. 10), é sempre uma autobiografia; porque a obra é sempre autobiográfica, mas a autobiografia é impossível – justamente porque quando pensa-se na possibilidade da autobiografia, pensa-se a partir de um ‘eu’ prévio, separado e consciente, que escreve. Mas não há um ‘eu’ nestes termos¹⁷, segundo Derrida; não há este sujeito absoluto, a identidade é um logro, uma ficção, não há sujeito soberano de si, autonômico, não há um eu que não esteja de luto¹⁸. O eu já encontra-se, originariamente, enlutado, pois encontra-se, já sempre, endividado para com o outro, para com a linguagem, para com tudo o que lhe vem antes, isto é, tudo o que o faz ser social e político¹⁹.

Este sujeito, soberano e uno, nunca existiu. A desconstrução derridiana mostra o sujeito como um *sujeito*, isto é, como um submetido. O sujeito pleno, que desconhece sua condição de criatura nunca existiu. Uma parte da identidade é fantasmática. A identidade é *única*, no sentido de singularidade, mas não é *una*. O sujeito é ‘aquilo/aquele’ que responde aos apelos, às injunções, no momento do apelo. O sujeito só é *respondendo* ao apelo. Escrever é sempre escrever-se, produzir é sempre projetar-

¹⁷ O que não significa que Derrida abandone a ideia de *identidade*. Enquanto para o estruturalismo da filosofia contemporânea é o fim do sujeito, é o fim da metafísica, da própria filosofia, a Desconstrução não abandona nenhum destes conceitos, apenas os repensa: desconstrói a ideia de sujeito metafísico, (a qual considerava o sujeito soberano): este sujeito é uma presunção.

¹⁸ “É que, em sede derridiana, o luto não ocorre apenas no instante mortífero da perda de alguém – ou de algo” (BERNARDO, 2011, p. 253).

¹⁹ Tudo o que, de certa forma, pode-se considerar já instituído. Poder-se-ia dizer, também, o *horizonte* instituído.

se, mas escrever ou obrar através de uma linguagem que não é minha, que é sempre simbólica²⁰. Um eu não-absoluto, utilizando meios simbólicos pra representar um momento de injunção artística: aí o luto da autobiografia. Nunca se alcança o eu ou o momento. A autobiografia é um eu que se narra, que se conta através de certa linguagem: é um dizer ‘sim’ para esta linguagem (herdada), mas,

herdar é sempre re-inventar respondendo a uma espécie de dupla injunção. Com efeito, ser herdeiro é, por um lado, nada inventar ex-nihilo: é ser afectado por algo que, anterior e independente de nós, que portanto nós não escolhemos, "nos cai em cima". Herdar é, a este nível, saber e saber reafirmar o legado, aquilo que vem “antes de nós” e que nós recebemos sem escolher (BERNARDO, 2002, p. 428).

A linguagem, já sempre, precede o sujeito. E apropriar-se dela é ex-apropriar-se.

As artes são sintomas do desejo do eu de se identificar consigo mesmo. Só se procura a identidade quando não se possui. Não se possui. O sujeito não se identifica a si, e este é um processo infinito de não-identidade-a-si. A obra é um autorretrato enquanto é um espelho que nos devolve um rosto alucinado, informe, uma mudez enigmática. Mas, na medida que a obra espelha o autor, espelha também o mistério.

A origem é o maior mistério da obra: o motivo da obra é um apelo que dita a sua persistência num determinado tema. O mistério da origem é que não há origem. Não há um começo: a origem é um não-lugar. Não há começo a não ser o começo de responder²¹. Responsabilidade de responder. O sujeito só é respondendo. E ele se

²⁰ Somos todos *infans*, a língua vem sempre do outro “se testemunha no fragmente das *Metamorfoses* relativo ao mito de Eco e Narciso [...], e sobretudo, sobretudo na figura de Eco, a ninfa a quem, como sabemos, havia sido traçado um estranho o destino – um destino que, no fundo, se confunde com o do vivente humano na sua originária condição de *infans* (o que não fala, o afásico) in-finitamente obrigado à *apropriação impossível* da língua do outro – seja na experiência do mais comum dos viventes, seja na *experiência genialmente inventiva* da língua, aquela que logra re-inventar a língua, tatuando-a singularmente, dando-lhe assim um corpo novo” (BERNARDO, 2011, p. 253-254)

²¹ É importante perceber que todo o começo é já um recomeço “(por mais livre que seja uma questão, ela nada inaugura se não vier sempre depois) é um certo “sim”, palavra originária, que pertence sem pertencer à língua” (BERNARDO, 1992, p. 162), “este ‘sim’ [...], que vem já sempre antes da questão, faz com que o “primeiro” “sim”, a afirmação originária, seja já sempre uma confirmação, uma repetição, abrindo a memória já sempre enlutada desta “primeira” vez impossível: “sim, sim”.” (BERNARDO, 1992, P. 164-165). Este constante ritmo de recomeço vem a mostrar, de certa forma, que está-se sempre diante de uma dívida para com aquilo que veio antes, e que esta herança que impossibilita um começo e impele sempre um recomeço carrega o traço de ser “já sempre social e político” (BERNARDO, 1992, p. 164) e que, “de facto, todo o pensamento participa de uma tradição justamente na medida em que dela herda o tributo - sempre insaldável - de uma linguagem” (BERNARDO, 1992, p. 164).

assume como criatura finita no momento em que responde²². O artista é um eleito enquanto eleito é aquele que é chamado a responder. É o caso de o artista ser um cego vidente²³: diante da cegueira para com qualquer alteridade, Derrida considera o artista como um cego tirésico: é um cego que foi eleito²⁴, que é chamado a responder o apelo da inspiração²⁵; ele responde criando.

Aquele que ouve ao chamado da inspiração é responsável por respondê-lo pois *diante* dele vê-se em dívida. Esta reponsabilidade é uma responsabilidade infinita²⁶, “La responsabilité est excessive ou n'est pas une responsabilité. Une responsabilité limitée, mesurée, calculable, rationnellement distribuable, c'est déjà te devenir-droit de la morale” (DERRIDA apud BERNARDO, 1992, p. 173).

Nestes termos, portanto, o artista - aquele que cria - é o mais irresponsável e o mais responsável. Irresponsável do ponto de vista da responsabilidade sociocultural; e

O artista, portanto, quando cria, desvia-se, isto é, desloca-se para este não-lugar originário, esta ruína.

²² Responder é responder ao outro, na língua do outro. A língua do outro afeta a minha interioridade, a estranheza da língua que vem do exterior (que permanece exterior), é nosso primeiro vírus (o nosso mais próprio como impróprio). (Porém é necessário ressaltar que a língua é do outro mas também não pertence ao outro. “Singular originariedade da língua do outro – língua do outro no sentido de vinda do outro (que não possuída pelo outro), como a própria vinda e a própria lei do outro” (BERNARDO, 2011, p. 254)). Eu não tenho senão uma língua, e ela não é minha (experiência infinita de não-identidade a si). Somos todos circuncidados pela língua: ela nos tatua, ela nos dá tirando. “A cena da nossa incondição de herdeiros da língua e na língua, de herdeiros enlutados, como, por condição e definição, o são todos os herdeiros, (herdeiros que somos da língua para, como tão magnificamente no-lo lembrou Hölderlin o testemunharmos: para com ela testemunharmos a nossa “incondição” de herdeiros, justamente)” (BERNARDO, 2011, p. 251)

²³ “Excesso de visão no coração da própria cegueira” (DERRIDA, 2010, p. 23).

²⁴ A cegueira é sinônimo de eleição em vários momentos da ocidentalidade cultura. A cegueira *ilumina* porque o cego *pensa* os olhos. Olhos não como fonte da visão, mas da imploração. “De cada vez que um castigo divino se abate sobre a vista para significar o mistério de uma eleição, o cego torna-se a testemunha da fê. Uma conversão de dentro [*dedans*], conversão por dentro [*au-dedans*]: para iluminar por dentro [*au-dedans*] o céu espiritual, a luz divina faz anoitecer lá fora o céu terrestre” (DERRIDA, 2010, p. 115).

²⁵ “Por uma singular vocação, o cego torna-se uma testemunha [...]. Arquivista da visibilidade – como o desenhador, em suma, de que ele partilha a responsabilidade” (DERRIDA, 2010, p. 26). Ressaltar-se-ia, aqui, a responsabilidade, a hiper-responsabilidade, da resposta do artista. “Ora é a partir da “visão” do “invisível” que, imediatamente a seguir, ele dá a ordem de escrever: *é preciso inscrever* a memória do evento para dar graças” (DERRIDA, 2010, p. 36), e, mais adiante, nota-se ainda uma ênfase sobre a primazia da obra sobre o sujeito, aquela enquanto lei, este enquanto quem deve dar graças diante do evento registrando-o: “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” (DERRIDA, 2010, p. 36).

²⁶ O que reafirma, de certa forma, o pensamento da desconstrução como um *pensamento do impossível*, pois uma responsabilidade infinita e excessiva é uma responsabilidade que assume o impossível e não apenas o previsível.

hiper-responsável porque responde à injunção da criação²⁷. A desobediência cívica, neste contexto, é a desobediência que busca um *horizonte* mais ideal.

A obra é sempre um resultado de um deslocamento: o artista, enquanto irresponsável e hiper-responsável, desloca-se para além do horizonte ontofenômênico, desloca-se ao não lugar, e a obra é uma tradução desta sua viagem; é o próprio retorno. Porém, o artista não retorna a si. O seu deslocamento não é o deslocamento odisséico. Ao contrário: um habitante poético do mundo é um habitante abraâmico, que sai de casa sem itinerário, e não retorna. A obra é uma saída de si, sem retornar a si. O artista é apelado a sair de si pela injunção da inspiração. Responde-a saindo de si e indo obrar. Entretanto, enquanto na viagem odisséica o ponto de partida é o mesmo de chegada, o artista, por sua vez, não sendo capaz de possuir a obra, faz a obra para perder a identidade, faz a viagem para não retornar à casa.

O artista, aliás, tem uma relação desesperada com o mundo, porque sente que não o consegue dominar, possuir. É por isso que inventa: inventa(-o) porque não (o) possui.

E continua não possuindo, porque, ao registrar a memória do evento, está, simultaneamente, dando graça ao dom da possibilidade do olhar e (a)notando sua constante falta. Antes do registro há a dívida:

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” (DERRIDA, 2010, p. 36).

E apenas em um segundo plano vai aparecer a fidelidade representativa. A fé (graça do traço, a dívida, o dom, o que dá movimento ao escalpelo) importa mais do que a representatividade – que vai estar sempre em falta: “Na origem do *graphein* há a dívida ou o dom mais do que a fidelidade representativa. Mais precisamente, a fidelidade da fé importa mais do que a representação que ela ordena e cujo movimento precede” (DERRIDA, 2010, p. 37).

²⁷ Deve-se perceber a figura do artista sempre na figura de Abraão, que se afastou da família para sacrificar o filho respondendo a uma inquestionável postura de responsabilidade diante da injunção divina.

Percebe-se uma constante tensão na movimentação entre o registro e o evento:

Mas a verdade, que na escrita se performa, está, ela também, sempre prescrita à dívida, à incolmatabilidade da dívida; ou seja, é uma verdade sempre aberta, celebrando ao mesmo tempo o dom e a falta... uma falta interminável que ao mesmo tempo diz a penúria e o excesso do texto (cf. MA, 35). A verdade é assim este movimento (duplo), que sonha saldar a dívida, que sonha a adequação à causa ou coisa e que, todavia, surge no hiatus abissal desta dissimetria. Como sabemos, a justa medida da doação é impossível. Ou infinita! Entre a grafia e a coisa, entre a coisa representada e a sua representação, entre o modelo e a imagem, a heterogeneidade permanece abissal. Deve permanecer. O desejo (desejo, sublinhe-se) da coincidência como o da auto-apresentação fica sempre na sua fome... ou, simplesmente, permanece desejo! Numa palavra: a verdade é indecidível, alusão sem fundo e sem fim: “Tout se réfléchit dans le médium ou le speculum de la lecture-écriture, ‘sans briser la glace’” (BERNARDO, 1992, p. 178).

O artista continua desejando, um desejo infindável; é impossível alcançar a presença desejada em uma re-presentation. A arte põe o artista em relação com o outro apenas enquanto salvaguarda, intacto, o mistério da alteridade. Suas representações, sempre simbólicas, são costuradas umas às outras, sem alcançar, de fato, a presença, pois ela, *de fato*, não é alcançável. “É preciso absolver-se com palavras no pergaminho, por outras palavras, com sinais visíveis do invisível” (DERRIDA, 2010, p. 36).

Para esclarecer o momento da criação é possível pensá-lo como uma experiência sofrida, como o fogo. O fogo é a experiência sofrida, traumática, o momento do evento²⁸. A experiência inspira: quando é traumática²⁹ ela apela o artista³⁰.

²⁸ O tempo da criação é o tempo do outro; o tempo da criação é o tempo da surpresa (Eureka!). O novo vem sempre inopinadamente e desorganiza a nossa vida. O pensamento derridiano, portanto, ao pensar a criação artística nestes termos, é um pensamento do evento, como será possível melhor perceber mais adiante. É um pensamento do ‘acidente’; o acidental é eventual. Perceba-se, na citação de *Memórias de Cego*, a passividade do sujeito: “acidentalmente, e por vezes à beira do acidente, *acontece-me* escrever sem ver” (DERRIDA, 2010, p. 11. Grifo nosso). A inspiração chega, acontece: o outro, mais do que eu, constitui a voz da minha inspiração. “*Acontecimento* no sentido gramatológico, enquanto vinda e acolhimento incondicional do outro” (BERNARDO, 2002, p. 430).

²⁹ E isto não implica trauma no sentido de tristeza. Como se algo nos tocasse tão profundamente que nos deixasse sem respiração – a afasia é resultado de um *trauma* – e a expiração ulterior fosse o momento de criação artística.

³⁰ Nestes termos, na origem da obra não está a intenção do artista: o artista tem um projeto, mas ele não se concretiza; a obra é um invento inesperado, imprevisível. A obra não resulta de uma ideia do artista, o seu nascimento é surpreendente e não acontece através do chamado do artista senão quando ‘ela quer’. A arte origina-se, justamente, deste impoder do artista sobre a obra; enquanto intenção é poder, há de se perceber que o artista não a/o possui. A obra é da ordem da experiência, do evento, e não do saber teórico ou do desígnio; “O que não significa que Derrida, como pretendem os teóricos dos ‘speech acts’, tenha pura e simplesmente apagado ou realizado a intencionalidade: o que é posto em questão não é nem a intenção

A obra que nasce desta experiência, isto é, a resposta do artista ao apelo, é, já, o resto do que não resta, são as cinzas que restam do fogo. A obra perde aquilo que guarda. A mão que grava já está nostálgica do momento em que foi apelada³¹. É a fotografia enlutada da festa, porque não é mais a festa. A obra é a portadora da ausência.

O que resta da experiência poética são as cinzas da mesma. Um túmulo do evento, e não mais carne viva. A obra é o que resta do evento que não resta mais – um rastro. A imagem é um véu de luto – não é algo formal, é espectral. Cada monumentalização é uma ruína. A obra só salvaguarda o momento vivido prendendo-o, monumentalizando-o³².

Uma obra é um símbolo, é a presença da ausência. É a constante presença da ausência re-presentada: “todo o significante reenvia a outros significantes num feixe interminável (M, 34), que jamais reenvia a um significado último, que reenvie a si mesmo) faz de toda a palavra um rastro (trace), um rastro de rastro” (BERNARDO, 1992, p. 159). O desenho, tal como a escrita, o traço, o rastro ou qualquer registro ou escritura, está desligado da presença da representação. Entrega-se à memória.

Aliás, a própria origem da obra de arte pictórica já o diz: o ato de desenho é um ato da ausência e não de presença, e, portanto, um ato de memória.

A partir do momento em que se considera, fascinado, preso à imagem, mas desaparecendo aos seus próprios olhos no abismo, o movimento pelo qual um desenhador tenta desesperadamente recuperar-se é já, mesmo no seu presente, um acto de memória (DERRIDA, 2010, p. 71).

nem a intencionalidade mas o seu ‘telos’, isto é, aquilo mesmo que as orienta e que viabiliza o seu movimento. O ‘telos’ de realização, de plenitude actual e presente são coordenadas inerentes à axiomática metafísica. Para Derrida, na linha de Husserl, o telos da realização não é um mero acidente da intencionalidade, mas uma dimensão constitutiva da própria intencionalidade. O movimento intencional aposta e verte-se nesta realização, nesta plenitude desejada, como Derrida sublinha: “quiconque veut parler rigoureusement d'une structure intentionnelle doit prendre en compte... le telos de plenitude qui la constitue” ” (BERNARDO, 1992, p. 170). A intenção do artista jamais vai encontrar-se com a sua realização, com a realização do seu objeto, “o malogro no destino da própria intencionalidade, a sua destinerrância, que a alimenta: a plenitude é, de facto, o da intencionalidade, mas se ela o alcançasse seria também o seu fim/morte” (BERNARDO, 1992, p. 170). A necessária relação entre o desenho e o evento impossibilita a efetivação da intencionalidade. O desenho está entre passividade e atividade (passiatividade), pois faz-se a partir de um acontecimento. Ainda que o artista preveja seu traço, ainda que o calcule, o momento do traço é cego.

³¹ Entretanto, por ser nostálgica a obra não é qualquer coisa que no vire para o passado senão para o futuro, pois está grávida do porvir: é a mão feminina.

³² O monumento é o túmulo. É o ‘A’ piramidal, tumular, donde irrompe a fulguração da língua.

O artista, como foi o caso de Dibutade, não representa, não percebe. Em primeiro lugar, a obra brota da ausência do amado, da perspectiva da sua partida, “da invisibilidade do modelo” (DERRIDA, 2010, p. 56); e, além disso, se lhe desenha a face a partir da sua sombra, e não de si: “uma *skiagraphia*, esta escrita da sombra, inaugura uma arte da cegueira” (DERRIDA, 2010, p. 56).

O que se faz ver nos traços de um desenho é, portanto, apenas o rastro de uma presença. A própria experiência do olhar é já espectral, na ilusão da presença, e, da mesma forma, o traço brota da ausência. Isto é, enquanto se direciona o olhar ao desenho não pode, simultaneamente, direcionar-se ao modelo, “como se, no momento de desenhar, eu não visse mais a coisa. Esta evade-se imediatamente, desaparece aos meus olhos” (DERRIDA, 2010, p. 43). Como olhar para o modelo e para o desenho ao mesmo tempo? Há de se ser cego para um dos dois e contentar-se com a sua memória. Um traço de desenho, então, é uma memória transformada em ato que procura salvar o espectro da alteridade. Não passa de um desejo não realizado de apropriação.

O que nos propõe Derrida é que a o grafema é uma declaração de amor endereçada à alteridade, pois a relação com o grafema é uma relação com o invisível³³, uma declaração de reconhecimento cego para com a invisibilidade do outro. É uma declaração de amor, justamente, porque percebe a invisibilidade do outro: o objeto da obra nunca está ao alcance, ‘à mão’.

A estética a partir da nova hipótese de modelo ótico

Este repensar da visão não admite o conceito de estética como anteriormente. Este é um conceito que transfigura-se readaptando-se, reconstruindo-se, conforme se reconstrói a própria experiência de olhar. Não será mais possível um discurso gnosiológico da estética, porque sua dimensão teórica será desconstruída. A relação entre espectador e obra não é de percepção, mas, antes, de crença. Portanto, nunca se fala *sobre* a obra de arte, porque a *obra* de arte não sofre o olhar do *sujeito*. Não se alcança a obra de arte, devido à sua singularidade absoluta e sua elevação em relação ao sujeito que olha.

³³ Por isso não é uma relação com a presença, mas com a memória. A própria percepção é já uma experiência de memória.

Fazer a experiência da obra é *sofrer* a experiência da obra³⁴. Enquanto na modernidade filosófica o sujeito que *faz* a experiência é sujeito de poder, de liberdade, de iniciativa, para Derrida, *sofre-se*, no sentido pático, a experiência. O pensamento derridiano é um pensamento do evento³⁵. Ficar emudecido diante de uma obra é o ‘fazer’ sua experiência. É sofrer a elevação da própria obra, elevar-se na elevação da obra. Dupla elevação: a obra eleva para além da sua elevação. É a experiência do fascínio, do belo³⁶. A obra tem a importância, o primado, sobre o que olha. Isso é ser visto pela obra³⁷: sofrer a interpelação, o efeito, a alteridade, da própria obra. A obra não está ao meu alcance. E aqui percebe-se a nova hipótese para a experiência estética: não se pode falar sobre a obra, fala-se em torno da obra.

O que sugere Derrida é que se está diante da obra como se diante da lei. O pensamento derridiano mostra a primazia da obra, e não do olhar. Aquela não é um objeto, é a figura da lei: a obra dita/é a lei (heteronômica) de/em um patamar superior (dissimétrico). É importante ressaltar que esta ideia é uma desconstrução da concepção estética de que a obra de arte é mimética ou representativa. A lei é que faz a lei, e o sujeito e a lei nunca dividem o mesmo patamar. O poder da obra sobre o sujeito é, portanto, heteronômicodissimétrico, porque é a obra que tem o direito de nos olhar, e não o contrário.

Nunca se lhe é possível ver³⁸, mas crer. Esta crença, entretanto, não está relacionada com qualquer concepção teológica senão com o próprio “conceito”³⁹ de alteridade: a relação interpessoal é, em si, uma relação de fé⁴⁰. O ato de fé, aliás, não é um ato visível. A fé é cega assim como o é a relação entre alteridades, a qual é uma relação de fé, de con-fiança.

³⁴ Há um duplo sofrimento que gera a obra: o de sofrer a experiência (no sentido de passividade que será esclarecido logo a seguir), e o de sofrer um trauma (que é o evento que apela o artista à criação). “Uma tal passividade é uma passividade activa, uma “passiactividade”, como Derrida a há-de designar em Demeure, Athènes), falar é responder: responder-a, (a alguém), responder-diante-de e responder-por (por si, isto é, na sua vez)” (BERNARDO, 2011, p. 259).

³⁵ Evento enquanto aquilo que chega, que aborda o sujeito, que se lhe aproxima inesperadamente. A injunção artística é também um evento, um trauma, um acidente.

³⁶ Mesmo quando este belo é feio.

³⁷ É a obra que nos olha, como um Deus, onisciente e transcendente, ao qual não podemos ludibriar e com o qual só podemos estabelecer uma relação enquanto nos confessamos.

³⁸ É o efeito da viseira de Hamlet, que vê sem ser visto.

³⁹ Ainda no sentido de sincategorema.

⁴⁰ A própria obra *Memórias de Cego* estrutura-se de forma a parecer um diálogo entre duas entidades, dois sujeitos. Entretanto, parece-nos que a proposta é exatamente pensar a condição de possibilidade do diálogo. É possível um diálogo entre duas alteridades? Quando dialogo, não estou escutando a voz do outro na minha própria voz? A voz do sujeito já não está, já sempre, “ventriloquada” pela voz do outro?

Esta des-construção indica que não há *teoria sobre* a arte ou estética. Há interpretações⁴¹. Não há estética ou filosofia da arte: há um pensamento da arte em termos de cegueira. O discurso - o dizer - não corresponde à obra - ao ver. Não tem relação. Não tem nada a ver⁴².

Percebe-se, conclusivamente, que, na desconstrução do modelo ótico não é a vista a função do olho. Sugere-se, ainda uma vez, a interrupção como condição de possibilidade. Seria, pois, a lágrima esta função. A lágrima é um ir além, e o melhor ‘ponto de vista’ é o ‘ponto de água’⁴³: “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” (DERRIDA, 2010, p. 130).

O que vela a vista pode ser o que desvela-a.

Ora se as lágrimas *vêm aos olhos*, se elas podem então também velar a vista, talvez ela revelem, no próprio decurso desta experiência, neste curso de água, uma essência do olho, em todo o caso do olho dos homens – o olho compreendido no espaço antropoteológico da alegoria sagrada. 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. Aquilo que elas fazem jorrar para fora do esquecimento, onde o olhar a guarda de reserva, não seria nada menos do que a *aletheia*, a *verdade* dos olhos, de que elas revelariam assim a destinação suprema: ter em vista a imploração mais do que a visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza, mais do que o olhar. Antes mesmo de iluminar, a revelação é o momento das “lágrimas de alegria” (DERRIDA, 2010, p. 127-130)

A lágrima, a piscadela, o pestanejar - o fechar os olhos, a interrupção -: não seriam propriamente condições para ver? A invisibilidade é, pois, condição para o visível. Há, enfim, qualquer coisa a (se) ver com a cegueira.

E no que tange ao olhar do artista, a lágrima vem propositalmente representar a dimensão melancólica da obra, a qual é sempre túmulo. É um erro, entretanto, considerar esta melancolia como a única dimensão da obra de arte: há também aquela

⁴¹ O espectador que fala sobre a obra se autoconfessa. Tentar falar sobre a obra é falar sobre si, porque se está já falando do efeito da obra. “A escrita não suspende a referência mas interpreta-a como diferença, ou seja, afirma que a história, o mundo, a realidade, a vida, etc., aparecem já sempre numa experiência, logo, já sempre numa interpretação que as contextualiza num feixe de diferenças e, portanto, de reenvios (do) ao outro -o que é remarcar a irredutibilidade da alteridade” (BERNARDO, 1992, p. 179).

⁴² Pois não tem nada a ver.

⁴³ “*Point d’eau*” (DERRIDA, 2010, p. 130).

alegria da invenção, da criação. Toda a obra de arte tem esta dupla dimensão: salvaguarda perdendo. Perde, melancolicamente, porque o tempo da obra já não é o tempo da experiência; mas, mesmo assim, salvaguarda, alegremente. Faz sobreviver.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Fernanda. *O Dom do Texto: a Leitura como Escrita – o Programa gramatológico de Derrida*. Revista Filosófica de Coimbra: vol. 1, nº 1, Março 1992, p. 155-189. http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/o_dom_do_texto (acesso em 28/02/2013).

_____. *A Ética da Hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II)*. Revista Filosófica de Coimbra: vol. 11, nº 22, Outubro 2002, p. 421-446. http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a_etica_da_hospitalidade_II (acesso em 12/01/2013).

_____. *Eco-grafias: dar à língua: contra-assinatura, re-invenção e sobre-vivência. Ovídio – Derrida*. Revista Filosófica de Coimbra: vol. 20, nº 39, Março 2011, p. 247-262. http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/eco_grafias (acesso em 05/01/2013).

_____. *E. Levinas – J. Derrida: Pensamentos da alteridade absoluta*. Revista Filosófica de Coimbra: nº 42, 2012, p. 585-604.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Edition du Seuil, 1967.

_____. *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: RMN, 1990.

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