

«“(SEM) DESÍGNIO – O DESENHO”»*
RELER *MÉMOIRES D’AVEUGLE* DE JACQUES DERRIDA

GINETTE MICHAUD**

Résumé: Ce texte entreprend de relire, à partir d’une conférence inédite de Jacques Derrida retrouvée dans le fonds de l’IMEC et intitulée «“À Dessein, le Dessin”», le projet mis en œuvre par le philosophe dans l’exposition *Mémoires*

* N.T.: O título deste texto de Ginette Michaud – que, notemo-lo, começa a citar um título, ele próprio, já citado pelo próprio Jacques Derrida, e que, por isso, *de todo* não começa! – não será nunca transportado, na sua aneconomia, sem perda para a nossa língua: a menos que, como um corpo estranho, o importássemos intacto, isto é, sem o traduzir: de facto, este título não começa apenas por, muito habilmente, colocar à prova a sua tradução (sem resto) para a nossa língua, lembrando assim de chofre a intraduzibilidade que dita, magnetiza, *locomove* e apela ao nosso desejo da sua *tradução relevante* em jeito de justo e amistoso acolhimento: isto fazendo, este título insinua ao mesmo tempo já também, não apenas *o pensamento do desenho* de Derrida e segundo Derrida, mas também a singularidade do recorte da *Desconstrução como pensamento* [singularmente distinto de filosofia a quem marca o atraso, o «après coup», o «sero», o «tão tarde, tão demasiado tarde»: não é por acaso que, reiteradamente na sua obra, Derrida diz que a *tradução* (do intraduzível) é afinal um outro nome da *Desconstrução* (cf. «Lettre à un ami Japonais» in *Psyché – Inventions de l’Autre*, col. «La philosophie en effet», Galilée, Paris, 1987) e ousa *como que* «definir» esta em termos de «mais de uma língua»/«não mais uma língua» [«plus d’une langue»] – «mais de uma língua» não tanto no seio daquilo a que os linguistas chamam *uma* outra língua, mas no seio da própria língua (por isso im-própria): aqui o francês *de* Derrida. O que não deixa de ser insinuar que, em sede derridiana, a *paixão* da origem ou do começo, a *paixão* da escrita, a *paixão* do traço/grafe, a *paixão* da tradução, a *paixão* do poema e a *paixão* (meta-)ética são, na sua impossibilidade ou na sua cegueira congénita, uma só e mesma *paixão*. Uma só e mesma *experiência/provação* – rumo à sua im-possibilidade ou à aporia.]

Assim, tendo em conta que a (fantasmática) proveniência etimológica das palavras em questão não desemboca, em português, numa homonímia, numa homófona mais precisamente, como acontece em francês, atentos à dificuldade – que, aliás, a própria Ginette Michaud explicitará no decurso da sua intervenção – de traduzir para a nossa língua a diferença desta homofonia/homonímia (*dessein/dessin*), *que se escreve e se lê mas não se ouve* (como

d'Aveugle (dont il assura le commissariat au Louvre en 1990-1991) et le catalogue éponyme. Il s'agit de retracer quelques-uns des traits les plus incisifs, les plus décisifs de Jacques Derrida au sujet du dessin, lui qui va toujours soutirer, ou soustraire, le trait du *dessin* (trait, jet, ligne, figure graphique) de tout *dessein* (intention, idée préconçue ou formée, visée, spéculation). Une certaine expérience du «rien à voir», expression entendue à la fois au sens de l'aveuglement et du manque de rapport, serait ici la toute première condition du rapport de Derrida à la chose de l'art. Retraçant les principaux enjeux mobilisés par *Mémoires d'Aveugle*, ce texte interroge donc les lignes de force de la réflexion de Derrida quant à l'œuvre d'art et à sa manière singulière de s'y exposer. L'aveugle, le «point de vue» *ab-oculaire*, le «penser à ne pas voir» (*Annali*, 2005) – proposition cardinale de Derrida à l'endroit de l'art – révèlent de fait une autre manière d'appréhender «la question du voir et du dire, de l'invisibilité au cœur du visible ».

Mots clés: Jacques Derrida; philosophie; déconstruction; art; esthétique; dessin; autobiographie.

Resumo: A partir de uma conferência inédita de Jacques Derrida encontrada no espólio do IMEC e intitulada «“(Sem) Desígnio – O Desenho”», este texto intenta ler o projecto implementado pelo filósofo na exposição *Memórias de Cego* (cujo comissariado assegurou no Louvre em 1990-1991) e no catálogo epónimo. Trata-se de retratar alguns dos traços mais incisivos, mais decisivos de Jacques Derrida

o a mudo, tumular da *différance*!), optámos por tentar *como que* contorná-la traduzindo «À Dessein,» por «(Sem) Desígnio – «[do latim *designium* (de *designare*): intenção, propósito, projecto, desígnio, finalidade, visada, ideia, plano, ...], em vez de por «De propósito», ou «A propósito», e «le Dessin» por «o Desenho» [it. *disegno* (do latim *designāre*): marca, traço, risca, desenho, desígnio, figura, esboço,...], traduzindo a vírgula da interrupção da *unidentidade* da palavra agora pelo travessão, que também só liga separando ou diferenciando – e isto, tendo nomeadamente em mente que, na sua crítica desconstrutiva da *logonomia* da ocidentalidade filosófica e na sua atenção às cinzas do *eidos*, Derrida lembra que a «*épinóia*» [do verbo *épinóien*, e não de *noein*: projecto, propósito, desenho, o que vem à mente, o que ocorre, o que acontece, e não tanto o resultado ou o conteúdo inteligível (*noeton*) de um acto noético] marca justamente o *desvio* entre o pensamento (puro) e o pensado: um desvio [aqui o das artes do espaçamento, artes sem voz: desenho, pintura, escrita, nomeadamente, cf. Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972, p. 199 ss] que *desenha* também o espaço da promessa (e) da invenção ou do *por-vir* (*à-venir*). O que é confessar que a nossa tradução deste título – uma *quase*-tradução necessariamente enlutada à letra e ao espírito do original! – o lê no sentido de «Sem Desígnio – o Desenho» para significar a contra-assinatura de Derrida do desenho, o seu «pensamento do desenho» e, *ipso facto*, a *acontecimentalidade* furtiva tanto do desenho como do rastro, do pensamento e do próprio pensamento do desenho e/ou do rastro [*trace*] em Derrida.

** N.T.: Ginette Michaud lecciona no Departamento de Literaturas de língua francesa da Universidade de Montreal-Canadá.

a respeito do desenho, ele que vai sempre retirar, ou subtrair, o traço do *desenho* (traço, jacto, linha, figura gráfica) de todo o *desígnio* (intenção, ideia pré-concebida ou formada, visada, especulação). Uma certa experiência do «rien à voir» [«nada a ver»], expressão entendida ao mesmo tempo no sentido do engeguencimento e da falta de relação, seria aqui a primeiríssima condição da relação de Derrida à coisa da arte. Retraçando os principais desafios mobilizados por *Memórias de Cego*, este texto integra assim as linhas de força da reflexão de Derrida relativamente à obra de arte e à sua maneira singular de nela se expor. O cego, o «ponto de vista» *ab-ocular*, o «pensar a não ver» (*Annali*, 2005) – proposição cardinal de Derrida em relação à arte – revelam de facto uma outra maneira de apreender «a questão do ver e do dizer, da invisibilidade no coração do visível.»

Palavras-chave: Jacques Derrida, filosofia, desconstrução, arte, estética, desenho, autobiografia.

«[...] não esqueçam nunca que também as palavras são traços, dito de outro modo, são riscos através dos quais ver sem nada ver.»

Jacques Derrida, «Lignéés».

«Eis porque, e como essencialmente, Jacques Derrida se retira diante da obra de arte: não quer dela nem o objecto, nem de certa maneira portanto a propriedade de “obra”, nem o sujeito, se ele devia mostrar-se como o sujeito – para acabar, ele também, falando – de um outro modo de enunciação que, em definitivo, não seria “outro”, a não ser por uma diferente compleição das modalidades do traçado. Não, ele não falará da arte ou sobre a arte, e não, ele não a fará falar.»

Jean-Luc Nancy, «“Éloquentes Rayures”».

Este título, «“À Dessen, le Dessin”» [«“(Sem) Desígnio – o Desenho”»], peço-o eu emprestado, tê-lo-ão já adivinhado, ao próprio Jacques Derrida – e por mais de uma razão. Por duas, pelo menos: em primeiro lugar, porque, na sua economia e elegância, ele joga, pela aposição destas duas homónimas, com a parecença e a diferença que, ao mesmo tempo, aproximam e distinguem estas duas palavras, sublinhando assim, de um só traço, a sua gemeidade* [*gémellité*] e o seu desvio irreduzível (mais adiante

* N.T.: De notar que, no corpo da palavra francesa [*gémellité*], se deixa escutar a palavra «eleidade» [*ellitité*] – de «ela» («elle+ité»), o que não deixa de aludir a uma certa feminilidade da escrita.

voltarei a esta questão das palavras gémeas [*jumeaux*], das *jumots*¹ – quiçá abusando de um jogo de palavras irresistível). A esta homonímia, gostaria também de a oferecer à minha amiga Fernanda Bernardo, pois o idioma nela condensado constitui um desafio, um apelo e uma resistência, a mais forte resistência à tradução, tocando a questão do «point d'intraductibilité» [«ponto de intradutibilidade»], expressão, também ela, com um duplo entendimento, que Jacques Derrida tão subtilmente analisou no seu *Séminaire La Bête et le Souverain*²). Sei a que ponto, no seu trabalho de tradução, a Fernanda é sensível a esta questão – trabalho que eu gostaria de saudar aqui³. Porque, é, em primeiro lugar, em sinal de gratidão pela sua tradução de *Mémoires d'Aveugle* (prestes a aparecer, a renascer, literalmente, numa outra língua, que lhe dá assim de novo sobrevida), que eu me arrisco a esboçar, diante dela, estas quantas palavras a respeito desta obra de Jacques Derrida, que tão intimamente ela conhece (regressarei aliás, mais tarde, a esta questão da tradução – ou da conversão – que é também convocada no interior deste texto de Derrida, através de todo o tipo de complexas passagens, entrelaçando vários pares de oposições: por

¹ Em *Philippines* (col. «Lignes fictives», Galilée, Paris, 2009, p. 40), Hélène Cixous fala da força de atracção dos falsos gémeos, destas «beaux juremots» [«belas palavras juradas»].

[N.T.: Intraduzível em razão da homofonia criada por Hélène Cixous: *jumeaux* (gémeos) e *jumots* (palavras gémeas) lêem-se e ouvem-se do mesmo modo.]

² Cf. Jacques DERRIDA, *Séminaire La Bête et le Souverain. Volume I (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud (eds.), col. «La philosophie en effet», Galilée, Paris, 2008, p. 235-238. [N.T.: Em breve em edição portuguesa pela F. C. Gulbenkian.] Sobre esta questão, permito-me reenviar para o meu texto, «ASCHENGLORIE, de Paul Celan: “point d'intraductibilité”, ou les enjeux d'une traduction “relevante” de Jacques Derrida», in *Juste le Poème, peut-être (Derrida, Celan)* seguido de *SINGBARER REST: l'Amitié, l'indeuillable*, col. «de l'essart», Le temps volé Éditeur, Montréal, 2009, p. 79-133.

[N.T.: Veja-se, a este respeito, a nota de leitura de Fernanda BERNARDO, «“Singbarer Rest”: ou o que do resto aflora no Poema – como o próprio Poema: Celan-Derrida» in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 38 (2010), p. 471-488].

³ Este texto foi, primeiramente, escrito para uma sessão do Seminário de Mestrado de «Desconstrução» da professora Fernanda Bernardo. A sessão teve lugar no Instituto de Estudos Filosóficos (Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra) no dia 25 de Maio de 2010, com o intuito de saudar a publicação, então iminente, da tradução portuguesa de *Mémoires d'Aveugle (Memórias de Cego)*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 2010) por Fernanda Bernardo. Uma versão muito resumida deste texto foi apresentada no colóquio internacional «Derrida: Hospitalité, Hostilité», organizado pela Universidad de los Andes, pela Universidad Rosario, pela Pontificia Universidad Javeriana, pela Universidad Externado e pela Universidad Nacional de Colombia, com o apoio da Embaixada de França, Bogotá (Colômbia), de 13 a 17 de Setembro de 2010 (a ser editada, em 2012, nas *Actes*, Alcira Saavedra, Hernando Salcedo Fidalgo e Bruno Mazzoldi (eds).)

exemplo, desenho e discurso, dizer e ver, visibilidade e cegueira, vista, visão e vidência, fé e crença, entre «crer e ver, crer ver e entrever»⁴, para nomear apenas alguns dos mais importantes aqui submetidos à *skepsis* de Derrida – *skepsis*, recordo-o, porque esta palavra intervém desde a segunda réplica da conversa de *Mémoires d'Aveugle*, é ao mesmo tempo cepticismo, ironia e dúvida, mas, em primeiro lugar e acima de tudo «coisa dos olhos, a palavra design(ando) uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar no decurso do exame»⁵).

De seguida, se este título se me impôs tão rapidamente, é porque o essencial do meu propósito está já, de alguma maneira, nele contido. Com efeito, nesta releitura anunciada, tratar-se-á de retrazar alguns traços entre os mais incisivos, os mais decisivos, de Jacques Derrida a respeito do desenho [*dessin*] (e não conseguem já distinguir mais, entendendo-o assim à escuta, sem poder vê-lo/lê-lo, qual das duas palavras designo eu aqui, reenviando esta flutuação, ela mesma, para o fantasma etimológico que rodeia esta palavra, «*disegno*», que, em italiano, conjuga os dois sentidos⁶), *dessin* (i.n. : figura gráfica, representação da forma, contorno linear, traço, linha) e *dessein* (e.i.n. : intenção, ideia, especulação, visada)). (Em francês diz-se frequentemente «nourrir de noirs desseins»*: porquê sempre «negros» ou «sombrios»? Não faço ideia... Talvez exista uma figura equivalente em português? Diz-se também «à dessein» que significa «deliberadamente»).

Então, quando Jacques Derrida escolhe este título «À Dessein, le Dessin» [«(Sem) Desígnio – o Desenho»] é, pode-se pensá-lo, de maneira muito *deliberada*, para sublinhar de um só traço – assunto de traço, mas invisível, sem marca explícita – o duplo desígnio/desenho [*dess(e)in***]

⁴ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle. L'Autoportrait et autres Ruines*, collection «Parti Pris» Musée du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990, p. 9. A exposição epónima teve lugar no Museu do Louvre, Hall Napoléon, de 26 de Outubro 1990 a 21 de Janeiro 1991.

[N.T.: *Memórias de Cego. O Auto-retrato e outras Ruínas*, tr. Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 9.]

⁵ *Ibid.*, p. 9 [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 9.]

⁶ Das artes visuais ou ditas «plásticas», «aquelas a que se chamou, em italiano, artes do *disegno*, com um duplo sentido que se escutava e entendia também em francês, antes da distinção gráfica, ocorrida no século XVIII, entre *dessein* [*desígnio*] e *dessin* [*desenho*]» (Jean GALARD, «L'Œuvre expropriée, Derrida et les Arts visuels», in *Un Jour Derrida. Actes du Colloque organisé par la Bibliothèque Publique d'Information, le 21 novembre 2005*, Daniel Bougnoux (ed.), Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information e Centre Georges Pompidou, Paris, 2006, p. 85.)

* N.T.: À letra: «nutrir negros desígnios».

** N.T.: Intraduzível na economia do idioma francês. Cf. nota de tradução*, p. 71.

que o atrai: por um lado, ele escolhe jogar com os dois valores da palavra, com a sua previsibilidade tanto quanto com a sua imprevisibilidade (e eis ainda mais um destes pares aos quais eu aludia, e que se encontrará aqui colocado sob tensão); por outro lado, esta escolha é deliberada pelo facto de Derrida ir precisamente subtrair, libertar o traço do desenho [*dessin*] de todo o desígnio [*dessein*], de toda a intenção, de toda a ideia preconcebida, de toda a forma ou contorno que pretenda limitá-lo ou enquadrá-lo (pensa-se, é claro, aqui no *parergon*⁷, noção que ele analisou magistralmente desde *La Vérité en Peinture* e que, com a [noção] de *sub-jétil* [*subjectile*]⁸, constitui, sem dúvida, um dos seus contributos mais fecundos ao campo da estética).

Por último, e é também uma das razões que me levaram a privilegiar este título: Derrida tinha intitulado assim uma intervenção na École Supérieure d'Art do Havre a 16 de Maio de 1991 (há portanto quase 20 anos), e eu apoiar-me-ei hoje nesta releitura de *Mémoires d'Aveugle* neste material que ficou inédito, nesta conferência «improvisada» de Derrida e nas suas respostas às questões dos participantes do seminário, que, neste caso, eram especialistas profissionais na arte do desenho. Aliás, Derrida endereça-se-lhes, à partida, insistindo na sua «incompetência»: «eu desejaria, diz, ouvir-vos, a vós que estais do lado do desenho, enquanto que eu, eu estou do lado em que não se vê e em que não se desenha»⁹. Notar-se-á

⁷ Relembremos as definições que Derrida propõe: o *parergon* é «aquilo que não é interior ou intrínseco, como uma parte integrante, à representação total do objecto, mas pertence somente de maneira extrínseca como um excesso, uma adição, um acréscimo, um suplemento»; ele é «aquilo que não permanece simplesmente fora da obra, agindo assim ao lado, absolutamente contra a obra (*ergon*)» (Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, col. «Champs», Flammarion, Paris, 1978, p. 66 e p. 63; citado por Jean Galard, «L'Œuvre expropriée, Derrida et les Arts visuels», in *Un Jour Derrida*, loc. cit., p. 95, n. 2.)

⁸ Cf., entre outros textos, Jacques Derrida, *Forcener le Subjectile. Étude pour les Dessins et Portraits d'Antonin Artaud*, com Paule Thévenin, Gallimard, Paris, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, Munich, 1986; *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, col. «Écritures/Figures», Galilée, Paris, 2002; e «Les “dessous” de la Peinture, de l'Écriture et du Dessin: Support, Substance, Sujet, Suppôt et Supplice», inédito, conferência dada por Jacques Derrida a 1 de Março de 2002, a convite da Société des Amis de la Fondation Maeght (Fundo Jacques-Derrida, Abbaye d'Ardenne, IMEC, Boîte 77, DRR169, 14 páginas).

[N.T.: J. DERRIDA, *Enlouquecer o Subjétil*, com pinturas, desenhos e recortes de Lena Bergstein, tr. Geraldo Gerson de Souza, revisão técnica de Anamaria Skinner, Ateliê Editorial, Imprensa Oficial, UNESP Editora, São Paulo, 1998.]

⁹ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», inédito.

Esta conferência inédita foi proferida por Jacques Derrida no dia 16 de Maio de 1991 na École Supérieure d'Art do Havre, a convite de François Martin, no quadro do seu seminário sobre o desenho. A transcrição da conferência, feita a partir das fitas gravadas por François Martin, foi estabelecida por Marie-Joëlle Saint-Louis Savoie e revista por

que esta questão da incompetência declarada não é, da sua parte, apenas uma precaução oratória ou uma cláusula de modéstia, mas diz já respeito à desconstrução fenomenológica a operar ao longo de *Mémoires d'Aveugle*, dado que Derrida também a qualifica de «*expérience inexpérimentée*»¹⁰ [«experiência inexperimentada»], expressão que poderia fazer-nos pensar na enigmática «*expérience inéprouvée*»¹¹ [«experiência inexperimentada»] que desafia igualmente o sentido comum que caracteriza o testemunho em *Demeure – Maurice Blanchot**. Seja como for, a «experiência inexperimentada» não é já efectivamente 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 à 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: «nada a ver», precisa ele, é para entender «ao mesmo tempo no sentido do engeçuecimento e no sentido da falta de relação: quando se diz: “não há nada a ver” [e na conferência é impossível descobrir, na audição, se ele pronuncia efectivamente “não há nada a ver” (“il n’y a rien à voir”) ou “há nada a ver” (“il y a rien à voir”), com ou sem marca de negação], isto quer dizer: “isto não tem relação com aquilo”, e é também uma maneira de desenhar o campo da incompetência¹²»¹³. Esta expressão condensa, de facto, talvez o essencial da relação de Derrida à coisa da arte: por um lado, não há (com negação) nada a ver (*nihil*), é sem qualquer relação;

mim. Uma transcrição comportando variações estilísticas menores (relativas sobretudo à pontuação) foi depositada no Fundo Jacques-Derrida do IMEC (Abbaye d'Ardenne, IMEC, A1.2 - Œuvres, Créations, Productions – Cours, Conférences, Séminaires, Discours, Colloques, Boîte 01, nova cota: DRR162, 46 páginas.) O documento traz a menção de uma outra data, 1995, que corresponde, talvez, ao momento em que a transcrição da conferência foi feita. Eu cito aqui a transcrição feita por Marie-Joëlle Saint-Louis Savoie. (Aqui, «À Dessein, le Dessin», p. 1.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹¹ Jacques DERRIDA, *Demeure – Maurice Blanchot*, col. «Incises », Galilée, Paris, 1998, p. 83 ss.

* N.T.: Jacques DERRIDA, *Morada – Maurice Blanchot*, tr. Silvina Rodrigues Lopes, Vendaval, Lisboa, 2004, p. 46 ss.

¹² «Mas, contando o que foi esta experiência – que é quase a mais recente para mim –, talvez eu possa colocar algumas questões, colocar-vos algumas questões, porque a verdade é que eu desejaria escutar-vos a partir do lugar onde vós tendes, ao mesmo tempo, a prática e a experiência do desenho; escutar-vos a dizerem-me coisas acerca do que é o desenho para vós, e de [tal] maneira que pudéssemos, na segunda parte desta sessão, trocar a experiência e a in experiência: a vossa experiência e a minha in experiência» (Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 1.)

¹³ *Ibid.*

por outro lado, há (sem negação) *nada* (*res*, coisa) a ver, é este nada sem substância nem essência que é a própria coisa a ver, quer dizer, a não ver, a «pensar a não ver»¹⁴ (de acordo com o título de uma outra conferência dada por Jacques Derrida em 2002 na Fondazione Europea del Disegno). Ele volta a isto em «Lignéés», trabalho que incide também sobre o desenho e que acompanha de muito perto, quase simultaneamente em termos de cronologia, a reflexão desenvolvida em *Mémoires d'Aveugle*: «“Nada a ver” significa aqui, que entre o que eu escrevo e aquilo que ela escreve [a artista Micaëla Henich], entre aquilo que eu digo e que vocês vêem, não há nada a ver: porque não se mostrarão as mulheres, elas permanecerão veladas, mal entrevistadas através dos nossos respectivos ciúmes, e das nossas vidas privadas, absolutamente privadas de qualquer relação ao outro.»¹⁵ O «sem relação» é assim a primeiríssima condição de relação de Derrida com a coisa da arte, e esta é irredutível.

A conferência «“À Dessein, le Dessin”» [«“(Sem) Desígnio – o Desenho”»], proferida alguns meses depois da exposição, interessou-me então vivamente, porque ela dá lugar a um retorno – a uma memória a mais, de alguma maneira, em todas as memórias de *Mémoires d'Aveugle* –, tal como a uma clarificação, a uma reelaboração dos desafios deste trabalho, que poderíamos dizer, a mais de um título, inaugural no percurso do filósofo. Há com efeito várias «primeiras vezes» que tomam forma em *Mémoires d'Aveugle* : por exemplo, era a primeira vez que Derrida (ou qualquer outro filósofo) era convidado como comissário de uma exposição de uma tal envergadura (*Mémoires d'Aveugle* foi o primeiro da série dos «Parti Pris» do Louvre confiados a não-especialistas da arte ou da história da arte); era também a primeira vez que Derrida se expunha assim, através de um texto para a exposição e para o catálogo, mas também através do

¹⁴ Cf. Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali* (Bruno Mondadori Editori, Milan), 2005/1, p. 49-74.

¹⁵ Jacques DERRIDA, «Lignéés» in Micaëla HENICH, *Mille e tre, cinq*, col. «La Pharmacie de Platon», William Blake & Co. Édit., Bordeaux, 1996, n. p. A obra de Micaëla Henich consta de mil e três desenhos (alusão ao *Don Juan* de Mozart), permanecendo os três últimos sem legendas. Além de Derrida, quatro outros críticos ou escritores (Dominique Fourcade, Michael Palmer, Tom Raworth e Jacques Roubaud) comentavam, cada um, uma série de duzentos desenhos. A série de desenhos comentada por Derrida é a numerada de 800 a 1000. Na conferência, Derrida fala da «experiência inexperimentada», que acabava então de fazer com estes desenhos em termos muito vizinhos dos de *Mémoires d'Aveugle*: «E portanto, acabo de escrever duzentos pequenos textos, que vão de duas a vinte linhas cada um, onde ao mesmo tempo me entrego a alucinações ou a projecções, a interpretações projectivas destes desenhos, reflectindo acerca do que significa esta experiência da projecção ou da alucinação, muito breve sobre o desenho. Como se eu não soubesse nada.» (Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 3.)

filme que dela foi realizado por Jean-Paul Fargier¹⁶, instituindo assim uma outra relação à imagem (e à *sua* imagem: o comentário que ele faz deste vídeo na conferência, em que insiste nos planos centrados nos seus olhos e na sua boca, e nos cortes/interrupções da montagem, sugere uma certa reserva, um retraimento ainda ali, Derrida falando de si como de um «material»¹⁷ para a escrita do realizador, tal como o fará mais tarde, em *Tourner les Mots*, a respeito do filme de Safaa Fathy, *D’ailleurs, Derrida*). *Mémoires d’Aveugle* marcava igualmente uma outra «primeira vez» pelo facto de Derrida ali escrever a respeito da arte de maneira muito «pessoal», «autobiográfica»: lembro que este ensaio, que toma a forma do diálogo (homenagem oblíqua a Diderot, citado em epígrafe) ou mesmo do polílogo¹⁸, publicado em 1990, pouco antes de «Circonfession» (1991), de

¹⁶ Jean-Paul FARGIER, *Mémoires d’Aveugle (Jacques Derrida)/Notes about Blind Men (Jacques Derrida)*, 1991, DVDRip, AVI, France, 51 min.

¹⁷ Eis como Derrida apresenta este filme no momento da sua conferência: «Esta exposição era acompanhada – acrescento uma historieta – de um filme. A seguir à exposição, um cineasta produziu um filme. É então uma outra experiência, absolutamente outra, da exposição, que consistia – portanto, outra experiência de engeguecimento –, na preparação do filme, em filmar-me a ler a totalidade do texto, o que demorou seis horas, e a seguir [em] filmar-me diante do meu computador prestes a preparar... Era uma pura ficção. Depois disto, para um filme de 50 minutos, ele cortou o texto, assumindo a responsabilidade de saber o que cortava, mostrou desenhos – então, ao tempo, viam-me a mim, viam os meus olhos (ele quis jogar com isto, com todo o texto sobre a cegueira mostrando os meus olhos, a relação entre os olhos e os lábios, etc., e a seguir os desenhos) –, e esta obra de vídeo, de vídeo-arte, se assim se pode dizer, é um outro espaço totalmente heterogêneo. Ele fez a sua escolha, a sua montagem, filmou com a sua câmara os desenhos..., insistindo num determinado detalhe em detrimento de outro, cortando o meu discurso onde desejou: e eu, eu não tenho nenhuma iniciativa. Li o meu texto naquilo a que se chama «ponto» [«prompter»], quer dizer, estava ali assim sentado e tinha, diante de mim – foi a única experiência que fiz deste gênero – o meu texto que desfilava a três-quatro metros, e compreendi... Sabem que todos os *speakers* da televisão fazem isto, que o chefe do Estado, quando faz um discurso em que se endereça a cinquenta milhões de franceses, está em vias de ler, num pequeno ecrã, frases que desfilam assim, etc. Portanto, eu li aquilo, e depois ele tomou aquilo como um material, e de seguida cortou, efectuou a sua montagem e era um outro objecto visível que tinha a sua autonomia absoluta relativamente à exposição e relativamente ao texto. Se quiserem, há o livro que foi publicado [e que] é um objecto de um certo tipo, no qual, aliás, estão desenhos que não foram mostrados na exposição; a própria exposição é um objecto de um outro tipo – as pessoas passeavam naquele espaço, que tem aproximadamente aquelas dimensões –, e depois, o objecto vídeo é um outro objecto. Estes objectos estavam separados uns dos outros, de uma certa maneira *nada tinham a ver* uns com os outros» (Jacques DERRIDA, «À Desssein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 23-24. Eu sublinho.)

¹⁸ A maioria dos comentadores de *Mémoires d’Aveugle* opta, sem dúvida por causa do exergo que cita Diderot, pela forma dialógica a duas vozes, mas é difícil afirmá-lo

modo que a escrita dos dois textos, nomeadamente pelo motivo da «autobiografia» (nem que seja arruinada), está, de facto, entrettecida em vários pontos, como sugerem a nota perigráfica de «Circonfession» («cinquenta e nove parágrafos e perífrases escritas numa espécie de margem interior, entre o livro de Geoffrey Bennington e uma obra em preparação (Janeiro de 1989 - Abril de 1990)»¹⁹), a repetição do sonho dos dois cegos que aí se encontra escrito no período 12 («[...] e ao contar-te o sonho dessa noite, esses dois cegos à bulha um com o outro, um dos dois velhotes desviando-se para se atirar a mim, para apanhar de soslaio e de surpresa o pobre passante que eu sou [...]»²⁰), o evento traumático da paralisia facial

com toda a certeza, nenhuma marca («A» ou «B», por exemplo) singulariza os interlocutores (o seu sexo, por exemplo). Poder-se-ia igualmente imaginar que estas vozes duais, teatralizando o duelo entre desenho e escrita, emanam de uma única fonte, [sendo] elas próprias figuras divididas do *autos*.

¹⁹ Esta «obra em preparação», como as datas indicadas o deixam pensar, é sem dúvida *Mémoires d'Aveugle*, publicado no Outono de 1990, mas é também possível que Derrida faça alusão a um outro texto que (se) escrevia simultaneamente em «contrabando» de «Circonfession» no decurso desse mesmo período.

²⁰ Jacques DERRIDA, «Circonfession» in Jacques Derrida, com Geoffrey BENNINGTON, col. «Les Contemporains», Le Seuil, Paris 1991, p. 61. Cf., em *Mémoires d'Aveugle*, esta outra versão do mesmo (?) sonho: «Ora nessa noite de 16 de Julho do ano passado, sem acender a luz, mal desperto, ainda passivo mas atento para não afugentar um sonho interrompido, eu tinha procurado o lápis e, a seguir, o caderno com uma mão tacteante, junto à cama. Ao despertar, entre outras coisas, decifrava: "...duelo destes cegos à bulha um com o outro, desviando-se um dos velhos para se atirar a mim, para atacar o pobre passante que sou, acossa-me, chantageia-me, a seguir caio com ele no chão e ele apodera-se de mim com uma agilidade tal que acabo por suspeitar que ele vê, pelo menos de um olho entreaberto e fixo, como um ciclope (um ser zarolho ou vesgo, já nem sei), ele continua sempre a reter-me, desferindo golpe atrás de golpe, e acaba por usar a arma diante da qual estou indefeso, uma ameaça contra os meus filhos..."» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, op. cit., p. 23) [N.T.: Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 24]. Derrida corta rente com qualquer interpretação psicanalítica deste sonho («De um sonho tão sobrecarregado de velhos e olhos, de todos estes duelos, não proponho aqui nenhuma interpretação imediata [...] Este sonho permanece (o) meu, não concerne ninguém»), mas notemos, pelo menos, a data: «16 de Julho do ano passado», portanto aparentemente no dia 16 de Julho de 1989 (16 Julho, dia seguinte ao seu aniversário...), momento em que está também a escrever «Circonfession». O mesmo sonho dá então lugar a duas transcrições diferentes, o que é já em si uma situação excepcional no corpus derridiano. Em «Circonfession», o relato varia em diversos «detalhes» (Derrida acrescenta a palavra «não circunciso» mesmo no final do relato, palavra que está «cortada» na outra versão – e que não constitui uma «revelação» qualquer neste texto que gira em torno da sua própria circuncisão), e ele retira efectivamente dali um outro «fio» interpretativo da narrativa, nela sublinhando o alcance da sílaba «pri». Este retomar do mesmo sonho – mas será o mesmo? Acaso não muda ele de sentido pelo simples facto de ser narrado, duas

(e várias vezes comentada em «Circonfession»²¹), sem falar da questão

vezes diferentemente, mesmo com diferenças mínimas ou subtis – deveria dar lugar a uma análise mais exaustiva. No caso de *Mémoires d'Aveugle*, este relato do sonho aparece antes da execução do projecto (o primeiro encontro com Françoise Viatte, aquele que teve de ser anulado, diz-nos Derrida, por causa da súbita paralisia facial que durou «oito ou dez dias», estava previsto para o dia 5 de Julho; o segundo encontro teve lugar, segundo *Mémoires d'Aveugle*, no dia 11 de Julho) e assume assim figura de premonição, dando o «tema» da exposição ainda por vir: cena primitiva da escrita na «noite», desenho sem desígnio... «Nessa mesma tarde, enquanto regresso de carro a casa, o tema da exposição impõe-se-me. Como que de uma assentada, num único instante. Rabisco ao volante um título provisório, para uso privado, para ordenar as minhas notas *L'ouvre où ne pas voir* [*L'ouvre onde não ver*] [...]» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 38.) [N.T.: Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 39-40. Lembremos aqui, a este respeito, a nota da tradução portuguesa de *Mémoires d'Aveugle* : «De notar que, em francês, *L'ouvre* se pronuncia exactamente como *Louvre*: «*L'ouvre où ne pas voir*», «*Louvre onde não ver*» ou «*O aberto onde não ver*» – ou ainda, numa certa aproximação fónica, «*a obra (l'œuvre) onde nada ver*».] A cena deste *insight*, em que o título/tema lhe é ditado sob a forma de um rébus onírico, é análoga à [cena] do sonho anotado durante a noite e reinscreve também de uma outra maneira o exergo de Diderot a Sophie Volland (roubando um o outro...): «*Eis a primeira vez que escrevo nas trevas (...) sem saber se formo caracteres*»... Uma das vozes dirá (talvez com uma imperceptível inflexão irónica): «Acontecem-lhe coisas: noite e dia»: não se sabe nunca, de facto, onde passa, em Derrida, o limite entre o sonho nocturno e o sonho desperto, e isto constitui sem dúvida o traço mais notável do evento textual que é *Mémoires d'Aveugle*.

²¹ Derrida inscreve em «Circonfession» a data do início desta paralisia facial: dia 28 de Junho de 1989. E retorna, de seguida, inúmeras vezes a esta «careta horripilante»: «a careta da minha lucidez, o olho esquerdo aberto e fixo sob os efeitos de um vírus» (período 18, «Circonfession», *op. cit.*, p. 89) «de alguns dias a esta parte o meu rosto vê-se desfigurado por uma paralisia facial que mantém o meu olho esquerdo fixo, aberto como um ciclope com um olho de vidro, vigilância imperturbável do morto (período 19, «Circonfession», *op. cit.*, p. 94-95); «o espectro cruel deste olho esquerdo que já não pisca mais, vejo-o dissimetrizar as minhas figuras» (período 20, «Circonfession», *op. cit.*, p. 97); «“esta paralisia facial” “viral” a frigore “periférica” (!) [...] dita “auto” punição pela transgressão de alguns interditos, nomeadamente do lugar fúnebre» (período 22, «Circonfession», *op. cit.*, p. 108-109); «sei não ser mais o mesmo rosto, a mesma *persona*, ter-me-ei visto prestes a perder a face, incapaz de ver no espelho o horror da verdade, a dissimetria de uma vida em caricatura, o olho esquerdo que não pisca mais e que, insensível, te fixa sem o bater de um *Augenblick*, a boca diz a verdade de lado, a despeito dos diagnósticos e prognósticos, a desfiguração lembra-te que tu não habitas o teu rosto porque tens demasiados lugares, porque tens lugar em mais lugares do que é preciso, e a própria transgressão viola sempre um lugar, uma linha infranqueável, apropria-se, pune, paralisa sob o golpe, a topologia sendo e não sendo aqui uma figura, e se é uma desfiguração, eis o tropo que eu acabo de apanhar em cheio na cara por ter violado os lugares, todos, os lugares sagrados, os lugares de culto, os lugares dos mortos, os lugares da retórica» (período 24, «Circonfession», *op. cit.*, p. 117-118). Cf. também «Circonfession», *op. cit.*, p. 115, p. 123.

das lágrimas (de Santo Agostinho em «Circonfession», das chorosas no fim de *Mémoires d'Aveugle*) que terão uma tão grande envergadura nos dois textos: «[...] eu não amo senão as lágrimas, não amo e não falo senão através delas [...]»²², escreve Derrida em «Circonfession», onde cita também o poema de Andrew Marvell que encerra *Mémoires d'Aveugle*²³). Em suma, nem que fosse apenas devido a estes quantos traços sucintamente evocados (aos quais poderíamos juntar ainda o motivo, bastante fecundo ao longo de «Circonfession», do ciúme, dos duplos, dos irmãos gémeos (nomeadamente Esaú e Jacob²⁴), do «preferido excluído»²⁵ e eleito, motivos a tal ponto presentes nas duas obras, que poderíamos dizer que *Mémoires d'Aveugle* e «Circonfession» são dois textos gémeos que se invejam, que se «estrabizam»²⁶ um ao outro), *Mémoires d'Aveugle* é claramente outra coisa que não um simples catálogo de exposição (o projecto dará, aliás, lugar a rastros eles mesmos heterogéneos²⁷, pois, tal como Derrida o sublinha na conferência, dele resultarão três «objectos» diferentes: a exposição, o texto escrito para o catálogo e o «vídeo-arte» de Fargier, como Derrida o designa, sendo na altura o vídeo uma forma ainda completamente nova): é um livro que desenha – que deixa entrever, perfilar-se, organizar-se – diversas linhas de força da reflexão de Derrida, e muito particularmente relativamente à obra de arte, relativamente à questão da arte e à sua maneira singular de nela se expor.

*

Porque, se, como salta à vista – vêm-nos espontaneamente à memória vários exemplos dos numerosos artistas que ele acompanhou, reconhecidos ou menos conhecidos (Titus-Carmel, os Adami (Valerio e Camilla), Atlan, Colette Deblé, Simon Hantaï, Salvatore Puglia, para nomear uns

²² Jacques DERRIDA, «Circonfession», *op. cit.*, p. 95.

²³ *Ibid.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. 258, p. 262.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ O projecto dará lugar a três «objectos» diferentes (a exposição, o texto para o catálogo, o filme/vídeo), que permanecem, Derrida insiste nisso, heterogéneos uns aos outros. Na conferência «À dessein, le dessin», ele sublinha de novo este «nada a ver»: «[...] há o livro que foi publicado [e que] é um objecto de um certo tipo, no qual, aliás, estão desenhos que não foram mostrados na exposição; a própria exposição é um objecto de um outro tipo – as pessoas passeavam naquele espaço, que tem aproximadamente aquelas dimensões –; e depois, o objecto vídeo é um outro objecto. Estes objectos estavam separados uns dos outros, de uma certa maneira *nada tinham a ver* uns com os outros» (Jacques DERRIDA, «“À Dessein”, le Dessin», *loc. cit.*, p. 23-24. Eu sublinho.)

quantos) –, Derrida escreveu, por diversos momentos, sobre as artes (sobre todas as artes do visível²⁸: desenho, pintura, fotografia, cinema, teatro, vídeo, escultura e arquitectura), o que em cada uma das suas aproximações salta à vista é bem a sua maneira de *se retirar* diante da obra de arte. Em «“Éloquentes Rayures”» – um texto consagrado a este aspecto da reflexão filosófica de Derrida que aqui se afigura particularmente pertinente, porque Nancy nele faz referência a um trabalho de Derrida, «Lignéés» (duzentos textos muito breves «legendando» os desenhos de Micaëla Henich), que, por ele mesmo²⁹, raramente foi objecto de comentário, mas ao qual, precisamente, Derrida faz múltiplas alusões nesta conferência inédita, onde evoca longamente esta nova experiência de escrita a respeito do desenho então em curso³⁰ (a escrita de «Lignéés» data de Abril de 1991, muito próxima portanto de *Mémoires d’Aveugle*) – então, em «“Éloquentes Rayures”», Nancy declara: «Derrida falou, é claro, da arte, das artes: como não o teria ele feito? Como não *deveria* ele tê-lo feito?», dada «a exigente instância [que] reclama» a atenção do pensamento «sob este nome de “arte”»³¹? Mas a aproximação de Derrida tem sobretudo de notável o facto de, para ele, não poder estar em questão falar «de» ou «sobre» a coisa da arte:

«Diferentemente de numerosos filósofos e teóricos do seu tempo, Jacques Derrida abalançou-se muito pouco a falar das próprias obras, a analisá-las ou a explorá-las nas suas texturas e *aparências*, quer seja numa perspectiva histórica, técnica ou simbólica. Na maior parte das vezes, ele toma numa obra o detonador ou o giro de um pensamento que persegue e que desenrola ao longo dela: assim, escrevendo sobre Atlan, ele vai muito rapidamente ao encontro das histórias que estas pinturas, diz ele, lhe contam; ou então, faz contraponto aos desenhos de Titus Carmel [*sic*] ou de Micaëla Henich [*sic*] através de um texto que, em grande parte, se desenrola por e para ele-mesmo, mediante temas, motivos, recursos que ele destaca das obras, mais

²⁸ Jacques Derrida utiliza de preferência e de maneira significativa esta expressão, em detrimento dessortra que é consagrada: artes visuais.

²⁹ Sobre «Lignéés», cf. O meu texto, «Jacques Derrida, les yeux bandés, ou Lire à l’épreuve de l’invisibilité», in *Enduring Resistance: Cultural Theory after Derrida/La Résistance persévère. La Théorie de la Culture (d’) après Derrida*, Sjeff Houppermans, Rico Sneller e Peter van Zilfhout (eds.), col. «Faux Titre», Rodopi, Amsterdão e Nova Iorque, 2010, p. 215-243. Este texto foi escrito em 2008, antes de tomar conhecimento do de Jean-Luc Nancy.

³⁰ O último fragmento é seguido da menção «Laguna Beach, Califórnia, Abril 1991». Extractos de «Lignéés» aparecerão, em revista, no ano seguinte, mas é somente em 1996 que a totalidade do texto de Derrida será publicada sob a forma de um livro de artista.

³¹ Jean-Luc NANCY, «“Éloquentes Rayures”», in *Derrida et la Question de l’Art. Déconstructions de l’Esthétique*, Adnen Jdey (dir.), Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2011, p. 15.

do que se apodera delas para lhes fazer dizer aquilo que o discurso estaria encarregue de exprimir.

Ele está, de facto, *a priori*, demasiado convencido da completa autarcia da obra, da sua independência muda – muda também em relação ao discurso, quando se trata da poesia»³².

Assim, como Nancy o afirma, encontrar-se-ia em Derrida, por vezes explicitamente, o mais das vezes implicitamente,

« [...] uma rejeição expressa do “falar sobre a arte”. Ela está, em todo caso, por todo o lado, de cada vez que ele aproxima a sua escrita de um objecto designado como “artístico”. Recusa logo à partida a sua posição de objecto. Reenvia um e outro – o traço da escrita e o traço outro – a uma independência que é, ao mesmo tempo, o espaço de uma errância própria. Cada um segue o seu caminho, nem sujeito, nem objecto, mas de cada vez verdade de um tom singular, estrangeiro ao outro, aos outros»³³.

O próprio Derrida não pode aliás ser mais claro a este respeito: «entre as duas ordens do “ver” e do “dizer”, que são absolutamente heterogêneas, que não têm qualquer relação [...], finalmente, isso não tem qualquer relação. Foi por isso que eu comecei por dizer “rien à voir” [“nada a ver”]. O discurso nada tem a ver com o desenho. E não dá nada a ver». E ele insiste ali: «nada pode justificar um discurso sobre um desenho»³⁴.

E no entanto... Derrida di-lo também – por causa e mesmo graças a esta disparidade fundamental entre o visível e o dizível –, este «lado a lado» «de traços, de riscos que se acompanham, mas que passam um sem o outro»³⁵, estas «duas ordens de experiências, que não têm nada a ver uma com a outra», são todavia «indissociáveis»³⁶: «neste “rien à voir” [“nada a ver”], há – nesta relação sem relação –, há... há tudo, tudo quanto se passa com o desenho, a saber, que ele está para além do discurso, que ele interrompe o discurso e que provoca [...] o discurso»³⁷.

E o que é que se passa então relativamente ao discurso (à palavra, ao dizível) para aquele que diz estar do outro lado do desenho, que não desenha e que, diz ele, nem sequer pode vê-lo? Entenda-se de momento por isso sem os diferenciar, os gestos apelados, tanto quanto interditos, pela

³² *Ibid.*, p. 15-16.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ Jacques DERRIDA, «À Desssein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 18.

³⁵ Jean-Luc NANCY, «“Éloquentes Rayures”», in *Derrida et la Question de l'Art. Déconstructions de l'Esthétique*, Adnen Jdey (dir.), Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2010, p. 16.

³⁶ Jacques DERRIDA, «À Desssein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

coisa da arte para Derrida: descrever, nomear, comentar, interpretar, ler³⁸. Ora, é claro que, de entre todos os filósofos que se debruçaram sobre a obra de arte, a reflexão de Derrida se distingue por uma tonalidade afectiva absolutamente característica da sua contra-assinatura (em «Lignéés», ele irá ao ponto de falar de «contre-désignature»³⁹ [«contra-design(assin)atura»]).

Para fazer justiça a esta singularidade irreductível da obra de arte sem a alcançar, para a tocar sem a tocar, Derrida resiste, tanto quanto possível, à tentação do nome e da narrativa*, preferindo antes fazer-se refém da coisa muda que, na obra, o interpela e o olha, como o escreverá dos desenhos de *Mémoires d'Aveugle* ou, noutro lugar, das *lavis*** [aguadas] de Colette

³⁸ Poder-se-ia acrescentar: *traduzir* – mas, precisamente, esta operação é talvez a que rompe a série e que, enquanto transporte, transferência, transmissão, levanta o interdito, permanecendo embora no movimento do entre-dois. Voltar-se-á aqui na conclusão: tal como o desenho, a tradução estará intimamente ligada ao engeguencimento, como o sugerem Michael Naas e Pascale-Anne Brault: «*Like drawing, translation would have something to do with blindness, as if the original text always vanished at the moment of translation in the same way the model of drawing does at the moment of drawing. Couldn't Derrida's confessions about drawing be transposed – translated – into the terms of translation?* » («Comme le dessin, la traduction aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement, comme si le texte original disparaissait toujours au moment de la traduction de la même manière que le modèle du dessin au moment du dessin. Est-ce que les confessions de Derrida au sujet du dessin ne pourraient pas être transposées – traduites – en termes de traduction ?») (Tradução minha) [N.T.: «Como o desenho, a tradução teria algo a ver com o engeguencimento, como se o texto original desaparecesse sempre no momento da tradução, tal como o modelo do desenho no momento do desenho. Não poderiam as confissões de Derrida a respeito do desenho ser transpostas – traduzidas – em termos de tradução?»] (Michael NAAS e Pascale-Anne BRAULT, «*Better Believing It. Translating Skepticism in 'Memoirs of the Blind'* », in Michael NAAS, *Taking on the Tradition. Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*, col. «Cultural Memory in the Present », Stanford University Press, Stanford, 2003, p. 120.)

³⁹ Jacques DERRIDA, *Lignéés*, *op. cit.*, n.º 866.

[N.T.: De notar a proximidade idiomática, na língua de Jacques Derrida, entre «*des-siner*», «*designer*», «*signer*» e «*signature*».]

* N.T.: No original: «*Récit*» – para a questão da narrativa *cf.*, nomeadamente, Jacques DERRIDA, *Parages*, col. «La philosophie en effet», Galilée, Paris, 1986.

** N.T.: Técnica de pintura que consiste em utilizar apenas uma cor (a aguarela ou a tinta da china) que é depois diluída, obtendo assim diferentes tonalidades de cor. De notar também como a não-unidentidade da palavra «*lavis*» («Aguada, palavra de quantas palavras!» escreve Derrida na página 11 de «*Prégnances*») constitui, aqui, um outro «ponto de intraduzibilidade» idiomática, uma vez que, no idioma de Derrida, «*lavis*» (aguada) se escuta como «*la vie*», ou seja, «*a vida*».

Por último, de assinalar também que traduziremos aqui «*lavis*», não por «aguarela's», mas por «aguadas», seguindo assim a diferença entre «*lavis*» e «aguarelas» marcada por Jacques Derrida em «*Prégnances*» in *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures*,

Deblé ou das telas de Atlan, ressentindo, diante delas, a dissimetria radical da relação: «Está completamente só, mais só do que nunca. O criador não o previne mais. Não lhe dá a palavra. Ao mesmo tempo, fazendo a lei, ordena-lhe que fale. Sente-se, não obstante, compreendido por aquilo que vê para além do que vê, recebido como ninguém, sim, compreendido, mas já feito refém»⁴⁰. Em «Prégnances», por exemplo, ele retomará por sua conta as palavras de Colette Deblé: «“Pinto para não falar. As palavras ferem-me. Eu firo com palavras. Que vos cumulem de palavras, que vos deixem sem palavras, é sempre exercer um poder” [...]»⁴¹.

Posto isto, Derrida não deixa todavia de declarar que está igualmente fascinado por aquilo a que dá o nome de «o esboço de uma narratividade particular»⁴², expressão que pede emprestada, ainda aqui de maneira sugestiva, ao desenho: «o que mais me interessa na escrita é menos, como se diria, o “conteúdo” do que a “forma”: a composição, o ritmo, o esboço de uma narratividade particular». Tal como a relação à visibilidade, que não pode ser pensada senão a partir da noite e do encegucimento, a relação à palavra e à legibilidade – ou antes à legibilidade-ilegibilidade, duas operações que não se opõem entre si, mas que se retiram, se extraem da passagem de uma linha ou de um traço sempre movente entre elas – não pode portanto, ela também, ser pensada senão a partir de uma dupla prescrição – posição estética que é também ética na qual, se em cada um dos seus face-a-face ou «*tête-à-tête*»⁴³ com a obra de arte, Derrida diz sentir-se «propenso, eu deveria dizer(-me) inclinado a obedecer duas vezes. Dobrado, ligado a duas leis. Duas vezes prostrado, duas vezes uma vez por todas. Dupla prescrição, portanto, duas obrigações, mas uma única e mesma injunção, uma única, ao mesmo tempo divisível e indivisível: cala-te e fala»⁴⁴.

s. 1, Brandes, 1993; red. col. «Rencontres», Mont-de-Marsant, L'Atelier des Brisants. col. «Rencontres», 2004, p. 7 – obra de que existe uma tradução portuguesa: «Pregnâncias», tr. Laura Lourenço e Marc-Ange Graff, in *Fenda*, Fenda Ed, Lisboa, 1997, p. 11-27.

⁴⁰ Jacques DERRIDA, «De la Couleur à la Lettre», in *Atlan Grand Format*, Gallimard, Paris, 2001, p. 27.

⁴¹ Jacques DERRIDA, «Prégnances», in *Prégnances*, op. cit., p. 17.

⁴² Jacques DERRIDA, «Le Cinéma et ses Fantômes. Entretien», declarações recolhidas por Antoine de Baecque e Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, (Éditions de l'Étoile, Paris), nº 556, Paris, Abril de 2001, p. 82.

⁴³ Pensa-se, aqui, no seu texto consagrado aos *Primiati* de Camilla Adami («Tête-à-tête», catálogo *Camilla Adami*, edição bilingue francês-italiano, Editori Gabriele Mazzotta, Milan, 2001, p. 5-15). Mais do que um *tête-à-tête* ou um *face-a-face*, Derrida esforçava-se sempre por manter uma certa obliquidade, uma inclinação do olhar, *clinamen* que faz baixar, desviar, que faz mesmo fechar os olhos.

⁴⁴ Jacques DERRIDA, «De la Couleur à la Lettre», op. cit., p. 18.

Todo o comentário se fará então diante deste duplo interdito (ser-se-ia tentado a falar de «*double blind*»*), um interdito que não é somente de interdição, mas que porta a promessa de uma palavra na qual se não esquece que «também as palavras são traços, riscos através dos quais ver sem nada ver»⁴⁵. Será, por conseguinte, preciso calar-se e falar, ao mesmo tempo, simultaneamente, dizer tudo fazendo justiça à não-palavra e ao não-saber que, sem mesmo se recusar a qualquer inscrição ou descrição, ultrapassam a narrativa, rodam as palavras, como Derrida gosta de dizer, quer dizer, vão para além delas, excedem-nas, mas que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, preservam e reservam assim a possibilidade da narrativa, mantendo-a intacta. Diante de cada obra, Derrida analisa assim a sua resistência a ler e a interpretar, a traduzir aquilo que na obra permanece irredutivelmente idiomático e talvez místico, para além ou fora da linguagem, como para os *Primates*, os macacos de pintura de Camilla Adami. Ele pergunta-se, com inquietude, se acaso não está «*prestes a fazê-la falar, a dar-lhe uma voz, a forçar-lhe a voz, arbitrariamente, aí onde a pintura se cala?*»⁴⁶; diz também pressentir «*a violência projectiva, em suma, a visão de um visionário e a imposição de um parti-pris. A pretexto de assinar contra-assinando, a pretexto de aí colocar algo seu indo ao encontro da tela, acaso o sonhador não corre o risco de nos desorientar, abrindo o seu próprio caminho? nele nos tomando por sua vez como refêns?*»⁴⁷. Por fidelidade ao próprio traço, Derrida tenta portanto subtrair-se – trabalho do traço ainda, retirando-se – «à edificação de alguns nomes»⁴⁸, como o decreta em «*Lignées*», ele procura «sobretudo abster-se da dramaturgia, da narrativa, da sequência, de tudo aquilo que articula e se toma à cadeia, o próprio símbolo», para «não desenha[r] senão interrompendo. Uma rosácea de interrupções superadas»⁴⁹. Em *Mémoires d'Aveugle* a própria forma da entrevista põe a operar esta interrupção ininterrupta, e é preciso sublinhar, a este propósito, as aspas que abrem o texto e o suspendem sem o fechar, pois elas são sem dúvida aqui o mais importante signo a

* N.T.: «*Double bind/double blind*» são sincategoremas que salientam a indecidibilidade estrutural, isto é, o valor duplo e contraditório ou aporético de toda a *marca*, indiciando assim a *im-possibilidade* da impossibilidade ou da incondicionalidade que dita, magnetiza e locomove a Desconstrução derridiana na sua desconstrução do *logocentrismo* do pensamento ocidental. Especificamente, a «*double bind*» designa o liame simultâneo a duas injunções igualmente imperativas, a que se está obrigado a responder.

⁴⁵ Jacques DERRIDA, «*Lignées*», *op. cit.*, n.º 878.

⁴⁶ Jacques DERRIDA, «*De la Couleur à la Lettre*», *op. cit.*, p. 15. Os itálicos estão no texto.

⁴⁷ *Ibid.* Os itálicos estão no texto.

⁴⁸ Jacques DERRIDA, «*Lignées*», *op. cit.*, n.º 807.

⁴⁹ *Ibid.*, n.º 829.

decifrar da elipse espacializada por todo este texto, que toma ele próprio literalmente assim a forma de uma piscadela de olho ou de um batimento de pálpebra, estes «brancos» arrebatam-no de facto ao próprio discurso que é bordeado [*bordé*], ou transbordado [*debordé*], por ela, como o dá já a ler e a (não) ver a frase de Diderot citada em exergo (e retomada por Derrida no interior do seu texto, perto do fim): «Por todo o lado em que não houver nada, lede...». Voltarei a isto na conclusão.

Do mesmo modo, assim como o «ler» diferentemente de Derrida não pode subscrever a narrativa, ele não pode ademais entregar-se [*se rendre*] (nos dois sentidos da expressão em francês*) à descrição, o que equivaleria a uma domesticação violenta da obra, a uma inspecção da força arrastando nela toda a forma estabilizada, como bem o mostra esta passagem a respeito de Atlan:

«Aliás como descrevê-las [às obras]? Seja-me permitido fazer aqui a economia de uma longa dissertação teórica, mas irónica, acerca da descrição de um quadro. Quando penso que alguns ousam ou pretendem fazer isso, descrever, esboçar a mais pequena descrição de um quadro! É sempre impossível, deveria ser interdito descrever um quadro, deveria ser interdito “constatá-lo”, de outra maneira que não ordenando: Ide escutar este quadro que não é mais um quadro, que não tem mais a estabilidade apaziguada de um quadro, [...] e depois ide ver, se puderdes, essas linhas, esses traços, essas ligaduras, esses nós, esses passos de dança. Eles retiram e sublevam, eles fazem erguer as cores para ultrapassar as palavras, rodando-as, eles são feitos para passarem sem palavras, que no entanto apelam»⁵⁰.

* N.T.: De notar que, em francês, «*rendre*» tanto se escuta no sentido de *ceder* ou de *render*, como ainda no de *restituir* ou de *devolver*, de ficar quite ou de saldar, sendo assim mais um exemplo de «*plus d'une*», de «*mais de uma*»/«*não mais uma*» palavra – um exemplo que aqui evoca ou coloca a questão da *reprodução*, da *representação*, da *tradução sem resto* ou da *mimesis* na linha da leitura derridiana do «*apodidonai*» ou da «*apodose*» da *Ética a Eudemo* e da *Metafísica* de Aristóteles. Cf., nomeadamente, Jacques DERRIDA, «*Sauver les Phénomènes (pour Salvatore Puglia)* », *Contretemps* (T.R.A.N.S.I.T.I.O.N., L'Âge d'Homme, Paris), nº1, 1995, p. 14.

⁵⁰ Derrida desenvolve longamente esta questão da cor resistindo a toda e qualquer nomeação na pintura de Atlan: «Aliás, como descrever, e como nomear uma cor? Como fazê-lo sem figura, sem desvio trópico, mas à letra, literalmente? [...] Como ensinar os nomes de cores a um nado-cego a seguir à operação que lhe devolve a vista? Encontro-me aqui, com Atlan, *mutatis mutandis*, eu, como um cego operado, diante da mesma impossibilidade de *dizer* no momento de recuperar a vista diante de um espectáculo inaudito. [...] sinto-me incapaz de nomear uma cor de Atlan, não me sinto nem autorizado nem habilitado a fazê-lo, mesmo no negro, nem mesmo no caso do negro, e pressinto que haveria que inventar uma nova nomenclatura para esta cromografia, ou até para a [cromografia] de cada obra...», Jacques DERRIDA, «*De la Couleur à la Lettre*», *op. cit.*, p. 19.

Trata-se pois, *ao mesmo tempo*, de responder ao apelo das palavras, resistindo embora à tentação de nomear ou de descrever. Porque a obra para Derrida, aquela que é digna deste nome, «*enquanto tal*», diz ele sublinhando esta expressão, é precisamente aquela que «tem vocação para prescindir do nome»: «Aí se exporia a sua essência e o seu espaço, o espaçamento mesmo da sua espacialidade – e literalmente a sua cor. [...] Aí onde, prescindindo do nome, des-nomeando-se, ela chama ainda e dá o seu lugar ao nome. Irresistivelmente. Ela não *se chama* por este ou por aquele nome, ela *apela* um nome»⁵¹. Então, para ele, a lei de toda a leitura enunciar-se-ia assim: «Jamais verei isso mesmo – que vejo permanentemente, eis pois, não é assim?, o *eidos* daquilo que é preciso pensar: o *perder-a-salvar* ao mesmo tempo, num só nome que é um verbo.»⁵² Se se trata então de resistir à atracção da interpretação e de guardar o mais possível este traço em retraimento [*retrait*]* ou em distracção, em atenção flutuante – daí o recurso a uma certa narratividade, mas sempre sob o selo da elipse, da interrupção ou da reserva –, não é menos certo que a reflexão de Derrida permanece assombrada por estas questões: «Como salvar o pensamento na pintura? Mas como salvar o pensamento sem a pintura? Pela palavra, apenas? Perguntamo-nos se uma pintura pode alguma vez despojar-se de letras, senão do vocábulo»⁵³.

O «ponto de vista» de Derrida é por conseguinte absolutamente outro. Em «Le Dessein du Philosophe», uma entrevista publicada em *Beaux Arts Magazine* aquando da exposição *Mémoires d'Aveugle*, ele formula claramente a sua visada, que consiste em «convidar todo o tipo de espectadores, incluindo os especialistas, os profissionais, os teóricos, a colocarem diferentemente a questão do ver»:

⁵¹ Jacques DERRIDA, «De la Couleur à la Lettre», *op. cit.*, p. 21.

⁵² Jacques DERRIDA, «Sauver les Phénomènes (pour Salvatore Puglia)», *Contretemps* (T.R.A.N.S.I.T.I.O.N., L'Âge d'Homme, Paris), nº 1, 1995, p. 18.

* N.T.: Seguindo a tradução portuguesa de *Mémoires d'Aveugle*, lembramos que a palavra «*retrait*» consente, no idioma de Derrida, a dupla escuta de «retraimento/retraçamento»: dupla escuta (enquanto substantivo do verbo *retirer* e, ao mesmo tempo, enquanto substantivo do verbo *retracer*) que insinua a indissociabilidade entre os dois movimentos, aparentemente heterogêneos, de retrair ou de retirar e de retraçar, significando assim aquilo que se dá a ver como aquilo que ao mesmo tempo se apaga – a própria definição de *rastro* (*trace*) ou de *escrita* segundo Derrida, o seu «*perder-a-salvar*» («*perdresauver*») ao mesmo tempo. Cf. Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, tr. Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p. 10-11, nota de tradução 2.

⁵³ Jacques DERRIDA, «Sauver les Phénomènes (pour Salvatore Puglia)», *op. cit.*, p. 15.

«Claro, o meu gesto é “acima de tudo filosófico”. Aquilo que espero é que a questão do ver e do dizer, da invisibilidade no coração do visível, seja diferentemente apreendida, e que a visita (o evento que consiste em vir ver) seja um pouco afectada por tudo o que, nesta exposição, fala e “mostra” o que ver pode querer dizer. E aquilo que dizer dá a ver. É uma exposição da vista para a vista, cujo tema é a própria exposição»⁵⁴.

O cruzamento quiasmático a que Derrida recorre aqui – «aquilo que ver pode querer dizer», «aquilo que dizer dá a ver» – é revelador da linha de partição que, para ele, separa, de maneira irreduzível, a arte e o discurso que se pode – e que não se pode – ter a seu respeito.

*

Voltemos agora mais especificamente a *Mémoires d'Aveugle*, com estas quantas proposições teóricas em mente, a fim de aí circunscrevermos, quanto à obra de arte, um certo traçado próprio a Derrida, um traçado que poderíamos descrever ao mesmo tempo como previsível e... como imprevisível.

Vários comentadores notaram-no com perspicácia: a escolha do motivo do engeçecimento não era, da parte de Derrida, tão imprevisível quanto à primeira vista podia parecer. Muito antes de *Mémoires d'Aveugle*, desde *De la Grammatologie* (1967) e de «La Pharmacie de Platon» (1968), e mais ainda em *La Voix et le Phénomène* (1967*), Derrida tinha de facto interrogado «as condições do aparecer, do fenómeno, da ideia, ou seja da visibilidade *tout court*, na história da filosofia; a relação entre o visível e tudo quanto condiciona esse visível»⁵⁵, como o sublinha Michael Naas em «La Nuit du Dessin». Ele tinha demonstrado «como, em Platão, o invisível não está somente em relação com o visível, mas é a sua condição, a origem que se retira num para-além do ser que abre o espaço do visível»⁵⁶. A esta invisibilidade, a esta noite, «na origem de toda a visibilidade»⁵⁷, sensível ou inteligível, Derrida tinha sido dos mais atentos desde os começos da sua obra, o que, em contrapartida, nos levaria a tomar muito mais a sério,

⁵⁴ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe », entrevista com Jérôme Coignard, *Beaux Arts Magazine* (Publications Nuit et Jour, Paris), n.º 85, Dezembro de 1990, p. 91.

* N.T.: Jacques DERRIDA, *A Voz e o Fenómeno*, tr. Maria José Semião e Carlos A. Brito, Edições 70, Lisboa, 1996.

⁵⁵ Michael NAAS, «La Nuit du Dessin: Foi et Savoir dans *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (AIEF), n.º 62, Maio de 2010, p. 254.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

no seu trabalho, a questão muitas vezes redutoramente circunscrita sob o nome de «estética». Na conferência «À dessein, le dessin», ele explica muito bem como esta «preocupação muito antiga» se encontrou, para ele, reatualizada – é a sua palavra – em *Mémoires d'Aveugle*:

«Evidentemente, se se quiser fazer a análise das razões e das motivações que me impuseram este tema, poder-se-ia remontar, ao mesmo tempo, muito longe na minha história, quer dizer, poder-se-ia remontar ao interesse que eu dei à vista e ao enceguecimento em textos que não eram directamente consagrados ao desenho, à grande questão da óptica ou da metáfora óptica, que é dominante na história da filosofia. Poderemos voltar a isto se assim o quiserem. Acontece que eu me tinha interessado outrora, de maneira bastante insistente, pela autoridade do olhar, pela autoridade da visão e da luz, na história da filosofia, no discurso filosófico desde Platão, Descartes, Kant, Hegel, etc., a ideia – aquilo a que se chama a ideia: o *eidos* em Platão – sendo primeiramente um desenho, primeiramente uma forma visível (*eidos* quer dizer: «forma que se vê»). E a autoridade da ideia, da interpretação do ser como ideia, significou primeiramente uma certa referência à autoridade do olhar, querendo dizer “saber”: “ver” ou “olhar”...»⁵⁸

Sem ir tão longe quanto Éliane Escoubas, quando ela descreve as relações entre *La Voix et le Phénomène* e *Mémoires d'Aveugle* em termos de «ilustração» recíproca⁵⁹, é claro que a crítica de Derrida à metafísica, e particularmente à «autoridade teórica da visão» – postulado fundamental da «filosofia da presença, da presença plena, da presença do presentemente presente»⁶⁰ desde os Gregos – não é estranha à escolha do enceguecimento em *Mémoires d'Aveugle*. Como o observa Éliane Escoubas:

«Princípio dos princípios, intuição doadora originária ou originariedade da percepção: tudo começa, na fenomenologia, pela percepção. [...] tudo começa com a “vista”. Se se quer “sair” da metafísica, seria então preciso sair da «presença», da intuição doadora originária, da percepção e da vista. Seria preciso perder a vista, perder de vista a vista. O cego é portanto aquele

⁵⁸ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 6. Eu sublinho.

⁵⁹ Éliane ESCOUBAS, «Derrida et la Vérité du Dessin: une autre Révolution Copernicienne?», *Revue de Métaphysique et de Morale* (PUF, Paris), «Derrida », n° 53, 2007/1, p. 49 : «Haveria que ler *Mémoires d'Aveugle* como a “ilustração” de *La Voix et le Phénomène*. Ou então, inversamente também, antecipando *Mémoires d'Aveugle*, *La Voix et le Phénomène* seria a previsão ou a premonição, profetização de *Mémoires d'Aveugle*. Efeito de espelho, portanto, entre os dois textos, efeito de “prótese”, uma vez que Derrida concebe o espelho como “prótese”. Em todo o caso, há aqui inversão, revolução, da presença em ausência, vista em enceguecimento, e esta seria a verdade de *Mémoires d'Aveugle*, ilustrada e ilustração de *La Voix et le Phénomène*».

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

que vai avançar e nos faz avançar na crítica da filosofia da presença ou da fenomenologia. O cego vai deter este poder crítico, em relação à metafísica da “presença”»⁶¹.

Mas, bem entendido, dito isto, nada se teria dito da força, do poder de atracção, menos ainda da beleza – sim, arrisco esta palavra, mesmo se Derrida marca em relação a ela uma desconfiança⁶² bastante grande (ele não a aborda senão mesmo no fim da conferência «“À Dessein, le Dessin”» para dizer isto dela: « [...] mas, quanto à palavra “belo”, não sei o que me autorizaria a servir-me dela. Estão a ver o que quero dizer? Estão a ver o que eu não posso dizer. Não sei o que é a avaliação estética de um tal desenho»⁶³ –, não teríamos, portanto, ainda nada dito da estranha beleza

⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶² «Beleza siderante, [que] vos toma, [que] impõe o silêncio», do mesmo modo que «resiste à análise, à perspicacidade, ao saber mais subtil», como o nota também J.-B. Pontalis em *En Marge des Nuits* (Gallimard, Paris, 2010, p. 62). Derrida aborda, somente mesmo no fim de «À Dessein, le Dessin», esta questão da avaliação estética dos desenhos comentados por ele em «Lignées», ou da escolha feita para *Mémoires d'Aveugle* com os conservadores do Louvre: «Mas, ao mesmo tempo, aquilo que eu fazia era procurar falar da projecção, da narração, do discurso, etc., daquilo que se passava. Eu tentava, de maneira muito elíptica evidentemente, não queria fazer grandes discursos, falar do que ali se passava. Mas o que não logrei dizer – e que no entanto é o essencial –, é que estes desenhos eram, hesito em pronunciar a palavra “belo”, mas em todo o caso, estes desenhos tinham uma força em si mesmos, independentemente da projecção. Uma força ao mesmo tempo calculada, inconsciente e calculada, que se devia [...] às operações de que ela [Micaëla Henich] é capaz e de que eu, por exemplo, não teria sido capaz. Eu via bem que havia ali, na repartição das linhas, das cores, do escuro e do cinzento, na repartição das forças e das tensões, [...] realizações que me faziam dizer: “Os desenhos são belos”. Então, se me forçassem a isso [...], eu poderia dizer, pois bem, descrevendo determinado desenho – sem qualquer projecção, desta vez, sem qualquer identificação de objectual, sem nenhuma projecção de história ou de significação –, por uma análise puramente material, gráfica, eu poderia dizer: “Estes desenhos são fortes porque logram reunir poderes de deslocação que, ao mesmo tempo, são fortemente mantidos e contidos. Há equilíbrios gráficos que fazem com que isto resulte. Então, eu digo, empregaria esta linguagem: “isto resulta, é forte, é equilibrado, é...”. Bom, utilizo a linguagem ao mesmo tempo dinâmica, cinemática, etc., mas a palavra “belo”, não sei o que me autorizaria a servir-me dela. Vêem o que eu quero dizer? Vêem o que eu não posso dizer. Não sei o que é a avaliação estética de um determinado desenho.» Ele acrescenta mesmo no fim da conferência: «Não sei o que pode ser – mas vós poderéis talvez dizê-lo – [...] uma avaliação estética absolutamente neutra, absolutamente privada de qualquer projecção, de qualquer interpretação. Não sei. Puramente gráfica, digamos, uma avaliação estética puramente gráfica. Não sei. E isto, eu não o sei para estes desenhos e não o sei para os desenhos que foram expostos no Louvre. Também não sei.» Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 26-27.

⁶³ *Ibid.*

de *Mémoires d'Aveugle*, se nos quedássemos nesta única linha filosófica, precisamente demasiado previsível. Pois é certamente porque, como de maneira significativa Derrida o diz na conferência, esta «preocupação muito antiga» (a crítica da metafísica, da sua autoridade quanto ao ver) «se reactualizou, cruzando o motivo do engeguecimento, do qual [ele] acabava de fazer a experiência mais inquietante»⁶⁴ com aquele ataque de paralisia facial, que *Mémoires d'Aveugle* nada tem, de facto, de um tratado do desenho, e faz evento de escrita de maneira imprevisível. Dito de outro modo, é este cruzamento do acessório, do contingente, do accidental, por um lado, e a análise do engeguecimento, do «não ver» como experiência ou travessia da invisibilidade, por outro, que constitui o evento desse texto de Derrida. E, quando este evoca esta paralisia que impede o seu olho de se fechar, não se trata apenas, como Éliane Escoubas o estima, de uma simples «circunstância empírico-biográfica»⁶⁵, mas de uma cena mais essencial, uma vez que Derrida a coloca (ele insiste ainda nisso também na conferência) como um elemento chave, determinante, da narrativa de *Mémoires d'Aveugle*: sem que então ele cite nomeadamente o texto de Freud, *Inhibition, Symptôme, Angoisse*, está ali justamente em questão esta economia de conversão, ou de tradução, de substituição, entre inibição, sintoma e angústia, que se dá efectivamente a ler em toda a cenografia desta narrativa-exposição⁶⁶.

Numa outra perspectiva, Michael Naas nota, por seu lado, que esta questão da previsibilidade-imprevisibilidade opera em *Mémoires d'Aveugle* de maneira bem mais fina ainda. Em «La Nuit du Dessin», Naas mostra como a experiência do «crer ver», exposta em *Mémoires d'Aveugle*, prefigura, numa espécie de antecipação ela própria cega, o argumento desenvolvido mais tarde por Derrida em *Foi et Savoir**:

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁵ Éliane ESCOUBAS, «Derrida et la Vérité du Dessin: une autre Révolution Copernicienne?», *Revue de Métaphysique et de Morale*, *loc. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Recordar-se-á que tal era o voto expresso por Derrida quanto à maneira como desejava ser lido: «Eu nunca escrevi para o teatro, mas o meu sentimento é que, quando escrevo alguma coisa, mesmo um texto de filosofia muito clássico, o que mais me importa, não é o conteúdo, o corpo doutrinal, é a encenação, é a espacialização. Eu teria a impressão de que alguém me lê bem, se ele lê os meus textos mais universitários, os mais académicos, interessando-se pela espacialização, pela encenação. Esta leitura é bastante rara, mas é isso que me interessa, confio-vo-lo, é isso que me importa. Muito mais do que o conteúdo do que conto.» (Jacques DERRIDA, «Artaud, oui... », entrevista com Évelyne Grossman, *Europe*, Cahier «Artaud », n.ºs 873-874, Paris, Janeiro-Fevereiro 2002, p. 38.)

* N.T.: Jacques DERRIDA, «Fé e saber – As duas fontes da “religião” nos limites da simples razão» in *A Religião*, Jacques Derrida, Gianni Vattimo (orgs.), tr. Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996, p. 9-93.

«A escolha do engeguencimento ou da cegueira na arte para esta exposição no Museu do Louvre, em 1990, não era no entanto absolutamente imprevisível. Mas um pouco menos fácil de prever era a maneira como Derrida pensa esta invisibilidade em *Mémoires d'Aveugle* na sua relação à fé ou à crença. Por isso eu gostaria muito de demonstrar aqui por que é que uma interrogação, que incide sobre as origens do desenho, desembocou, inevitavelmente, numa interrogação sobre a invisibilidade e sobre a fé, sobre um certa *crença cega*, ligada sempre ao invisível, às ruínas, e à interrogação do auto-retrato. Gostaria de defender que é uma certa fé que abre o espaço, não somente da arte religiosa, mas – tese mais ambiciosa – da arte em geral. Enfim, na esteira de Derrida em *Mémoires d'Aveugle*, desejo colocar a questão de saber se se pode alguma vez escrever simplesmente *sobre* a arte enquanto crítico de arte ou se se deve, como Derrida parece sugerir-lo, aproximar-se sempre dela a fim de fazer prova da invisibilidade na arte e de *testemunhar* o seu próprio engeguencimento»⁶⁷.

Ao colocar o acento, por um lado, na questão da fé ligada à invisibilidade, e, por outro, na questão do testemunho comprometido nesta «*crença cega*», Michael Naas abre, de facto, uma linha de leitura «dual» e dupla – ela própria estendida e dividida entre o cepticismo e a fé, entre a linha direita ou quebrada, errante, entre o traço linear (progresso) ou o círculo (reflexividade, aliança) – muitíssimo interessante, de que direi uma palavra na conclusão, pois constata-se que ela está, além disso, estritamente ligada a uma decisão de tradução* que porta, ela também, como em abismo ou em espelho, todo o desafio deste texto (relembro que Michael Naas e Pascale-Anne Brault são os tradutores de *Memoirs of the Blind*⁶⁸).

Mas antes, e do mesmo modo que sublinhei a relação singular de Derrida relativamente ao discurso de/sobre a arte, relativamente à palavra e ao dizível, importa-me igualmente precisar, em contrapartida, o que se passa com a sua relação ao ver, ao visível e ao invisível.

⁶⁷ Michael NAAS, «La Nuit du Dessin: Foi et Savoir dans *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, loc. cit., p. 255. Sublinhados do autor.

* N.T.: Uma decisão que a tradutora portuguesa de *Mémoires d'Aveugle* não segue nem partilha – justamente em razão de, no seu entendimento, para Derrida, a «fé» ou o «acto de fé» gizar a própria relação (sem relação) à singular soberania da arte – à sua invenção tal como ao seu pensamento: um «acto de fé» formalmente indiciado pelas aspas, que não interrompem apenas o texto, mas o abrem também, pondo assim em cena o modo como, para Derrida, se entra no suposto «diálogo» mimetizado nesta obra.

⁶⁸ Jacques DERRIDA, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, tr. fr. Pascale-Anne Brault e Michael Naas, The University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1993.

A este respeito, importa efectivamente notar o quanto o tratamento de Derrida – e em «tratamento» [*«traitement»*], trata-se também do traço [*«trait»*], de um traçado, de um esboço que é já desenho do pensamento –, o quanto o seu tratamento do desenho, pois, se fará particularmente atento à questão da vista e da visão, da configuração do próprio aparelho óptico. Numa entrevista sobre a exposição, Derrida sublinhará, ele próprio, o interesse que de há muito outorga «à metáfora óptica na história da filosofia», onde o *«eidos»*, a ideia de Platão, é antes de mais percebida como «contorno visível»⁶⁹. Porquê da sua parte a defesa deste interesse? Pois bem, porque, segundo este «ponto de vista» (com todo o equívoco desta expressão em francês), que é o seu, não se trata ali somente do facto de este aparelho óptico estruturar e in-formar, senão mesmo pré-formar e de-formar, de antemão toda a experiência ou toda a percepção ao deslocar, mas também, e sobretudo, porque isto será precisamente um dos sinais mais irredutíveis da invenção da obra – a saber, a sua capacidade de ser justamente capaz de tocar um pouco diferentemente o olho, como bem o deixa entrever esta passagem onde Derrida reflecte sobre o vídeo de «arte», forma então nascente (em 1989-1990):

«Não se vê nunca uma nova arte, crê-se vê-la; mas uma “nova arte”, como um tanto ligeiramente se diz, reconhece-se por não se reconhecer, dir-se-ia que não se consegue vê-la, porque se tem falta não somente de um discurso pronto para falar dela, mas também por causa deste discurso implícito que organiza a experiência desta mesma arte e trabalha mesmo o nosso aparelho óptico, a nossa visão mais elementar. E no entanto, se ela surge, essa nova “arte”, é porque, no terreno vago do implícito, qualquer coisa já se vela – e se desvela»⁷⁰.

Abrir uma outra «história do olho», onde nem tudo estivesse de antemão antecipado, previsto e previsível, tal é pois o voto de Derrida, que irá sempre além da apreensão, da preensão, da percepção também, para tentar fazer justiça a uma a-percepção, àquilo a que, em «Lignéés», ele chama uma «fenomenologia do inaparente»⁷¹. Não é por conseguinte por mero acaso que ele se interessa a tal ponto pelo traço e pelo desenho, mas precisamente porque ele aí vê uma outra maneira de apreender «a questão do ver e do dizer, da invisibilidade no coração do visível»⁷², uma maneira de ver sem pre-ver: «o que é não pre-ver? [...] Por exemplo, questão que

⁶⁹ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 90.

⁷⁰ Jacques DERRIDA, «Videor », in *Passages de l'Image*, Raymond Bellour, Catherine David e Christine Van Assche (éds.), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p. 159.

⁷¹ Jacques DERRIDA, «Lignéés», op. cit., n° 981.

⁷² Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe », *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 91.

vai permanecer suspensa por cima de tudo o que vou dizer agora, será que se pode pintar sem pre-ver, sem desenho, sem *design*? Será que se pode desenhar sem desígnio? Quer dizer, sem ver vir?»⁷³.

Estas questões sublinham-no fortemente: a crítica do *eidos* levada a cabo por Derrida, o «ponto de vista» *ab-ocular* que ele opõe à pura fenomenologia devem-se também à questão do evento que lhes está ligada. E este «ponto de vista» é igualmente eminentemente revelador da sua posição filosófica e ética para com a arte, e muito particularmente no tocante à experiência do traço que, a seus olhos, «não designa apenas o visível ou o espaço», mas sim, mais radicalmente, «*traço* ou *espaçamento*», «a abertura livre do espaçamento», em suma, nada menos do que «uma outra experiência da diferença»⁷⁴, como ele o diz.

Este «ponto de vista» é então assim a própria condição do visível para Derrida: mais do que um simples aspecto teórico (e a teoria é sempre um cálculo do ver, que consequentemente é também assim «mantido à vista» por ele), constitui uma das grandes questões que atravessa – melhor: paralisa – incessantemente toda a sua reflexão (ousaria dizer a sua meditação, a sua oração talvez, no sentido que Aristóteles dá a esta palavra quando diz que ela não é «“nem verdadeira nem falsa”»⁷⁵) a respeito deste enigma dos olhos, que não são somente feitos para ver e olhar, mas também para chorar e verter lágrimas, como bem o diz este poema de Andrew Marvell, «*Eyes and Tears*», que Derrida gosta de citar (ele cita-o em *Mémoires d'Aveugle* e em «Circonfession» e, de novo, doze anos mais tarde, de «memória»*, na conferência improvisada «Penser à ne pas voir» [«Pensar a não ver»]):

«*But only human eyes can weep.*

[...]

*Thus let your streams o'erflow your springs,
Till eyes and tears be the same things:
And each the other's difference bears;
These weeping eyes, those seeing tears.»*^{76**}

⁷³ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁵ Jacques DERRIDA, «Le Survivant, le Sursis, le Sursaut», *La Quinzaine Littéraire* (Paris), n.º 882, de 1 a 31 de Agosto de 2004, p. 16.

* N.T.: «De “memória”» no sentido de «de cor», o gesto próprio do *poema sem poesia*, da *experiência poemática* para Derrida – Cf. Jacques DERRIDA, *Che cos'è la Poesia?*, tr. Osvaldo Manuel Silvestre, Angelus Novus Editora, Coimbra, 2003, p. 8-10.

⁷⁶ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali*, *loc. cit.*, p. 51. Jacques Derrida dá como referência em *Mémoires d'Aveugle*: Andrew Marvell, *Eyes and Tears* (*Complete Poems*, Grande-Bretagne, 1972.) (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 129-130.) [N.T.: Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 132.]

** N.T.: Cf. Tradução portuguesa desta passagem do poema de Andrew Marvell em

Este quiasma final, «*weeping eyes, seeing tears*» (tradução literal: olhos lacrimojantes, lágrimas videntes), diz bem a *différance** entre os olhos vistos e os olhos videntes que retém Derrida e que se produz nesta troca «*each the other's difference bears*» [«cada um porta a diferença do outro»], e isto, tanto mais que este quiasma passa pelo ponto da ferida, da cicatriz que é a assinatura do evento poético, evento indissociável do idioma, aqui o inglês, onde «*seeing tears*» inscreve igualmente a rasgadura em «*tears*», sendo a lágrima um véu poisado no olho, mas um véu que rasga já sempre o próprio ver. É a escrita deste «ponto de vista» que Derrida concede toda a atenção na sua aproximação da coisa da arte. Este axioma, talvez o mais essencial de todos quantos dizem respeito às artes ditas visuais, relaciona-se precisamente com a necessidade de traçar, de desenhar uma outra linha de partilha entre a vista e o engeguement, a visão e a vidência, a visibilidade e o invisível. Derrida volta a esta aporia que estrutura toda a questão do ver em vários textos sobre as artes, em quase todos de facto, embora seja em «Penser à ne pas voir» [«Pensar a não ver»] (talvez por esta conferência estar ela própria sob o signo da improvisação, logo de um não-prever) que ele dará dele uma das formulações mais claras:

«O *eidos*, a determinação do ser, em Platão, como *eidos* quer, como sabem, dizer precisamente o contorno de uma forma visível. Não é da visibilidade sensível que se trata, mas de uma visibilidade de um *nous* inteligível, de uma visibilidade inteligível. [...] O *eidos*, enquanto *ontos on* é uma visibilidade não visível – no sentido sensível –, mas é uma visibilidade que tem necessidade de uma luz. Esta luz vem-lhe daquilo a que Platão chama então o bem, *agathon*, que ele compara ao sol. O sol torna visível mas faz também

Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 132, nota 102: «Só os olhos humanos podem chorar. [...] Deixai pois a torrente transbordar a sua fonte, / até que olhos e lágrimas sejam a mesma coisa: / E que cada um a diferença do outro porte; / Estes olhos chorosos, estas lágrimas videntes.»

* N.T.: Optámos por não traduzir o termo *différance*, importando-o intacto para a nossa língua no idioma – e como o próprio idioma filosófico – de Jacques Derrida, seguindo a argumentação de Fernanda Bernardo já exposta numa nota de rodapé de *Vadios* de Jacques Derrida: «depois de termos tentado a tradução deste termo (por *diferença*, nomeadamente, onde era suposto o hífen, que se lia mas não se ouvia, traduzir o silêncio da própria “diferença arqui-originária”, mas onde, entre outras coisas, se perdia a referência explícita à primeira letra do alfabeto e, portanto, ao ingráfavel silêncio da origem que vem *já sempre* como repetição e/ou diferença, suplemento ou rastro, reenvio ou desvio), assumimos definitivamente a sua intraduzibilidade mantendo o termo no seu *idioma*, de que, aliás, ele é, a marca. Uma intraduzibilidade que, para além de qualquer onto-teologia, marca a quase-transcendentalidade e a im-possibilidade da hiper-Desconstrução, não menos que a sua hiper-radicalidade.» (Jacques DERRIDA, *Vadios*, tr. Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo, Palimage, Coimbra, 2009, p. 92, nota de tradução 1.)

crescer, faz ser. Esta luz que torna o ser possível, quer dizer o *eidos* enquanto ente verdadeiro, este sol não é ele próprio visível. É um traço formal que eu gostaria de sublinhar: o que torna visível as coisas visíveis não é visível, dito de outra maneira, a visibilidade, a *possibilidade essencial do visível* não é visível. Axioma absolutamente irremovível: o que torna visível não é visível; encontra-se esta estrutura em Aristóteles quando se diz que a transparência, o «diáfano» que torna as coisas visíveis, não é, ele mesmo, visível.»⁷⁷

Esta crítica do *eidos* alerta assim contra uma concepção – uma pré-concepção – da visibilidade que, desde Platão e Aristóteles, coloca esta como inteligibilidade, luz (*lux* e *lumen*), sensibilidade. Esta recusa da préconceitualização, da percepção, da figura eidética em Derrida marca-se ainda na sua maneira de perspectivar a questão do olhar (sempre um pouco retorcida e vesga, entre olhos vistos e videntes, visíveis e videntes) e que o levará a formular proposições aparentemente paradoxais – por exemplo, o engeguencimento é «intrinsecamente próprio ao próprio ver da vista»⁷⁸, a mancha cega «é indispensável a toda a visão, a toda a visibilidade»⁷⁹ – que, longe de serem impossíveis, são pelo contrário a condição mesma do fantasma da visibilidade e do seu «crer ver» (pois, como distinguir, com toda a certeza, entre «ver» e «crer ver»? Entre o fenómeno e a aparição espectral? Entre percepção e alucinação⁸⁰?). Derrida não cessará pois de marcar este paradoxo, a saber, que a visibilidade tem intrinsecamente que

⁷⁷ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali*, loc. cit., p. 65-66. É Jacques Derrida quem sublinha.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁰ Casualmente, poder-se-ia dizer que isso se torna particularmente sensível na narrativa do sonho dos cegos de Derrida, narrativa de uma visão onírica intensa (Derrida voltará aí por duas vezes em dois textos diferentes) cuja acuidade poderia também traduzir – em termos de *ekphrasis*, portanto, mas silenciosa – o quadro nomeado (numa nota relativa ao poema de Baudelaire, *Les Aveugles*) mas não mostrado na exposição e no catálogo de Brueghel o velho, *A Parábola dos Cegos* do Museu de Nápoles, de que, observa justamente Derrida, «o Louvre teria adquirido uma cópia em 1893» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 51.) [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 53.] Por conseguinte, poderia tratar-se ainda, na narrativa deste sonho, tradução em imagem de uma outra imagem, de um certo «ver em pintura». Cf., a este respeito, a observação esclarecedora de J.-B. Pontalis: «Preocupo-me menos com a significação deste sonho do que com este enigma: como é possível que a minha percepção do quadro de Chardin me restitua a sua presença com uma tal intensidade que é infinitamente mais precisa do que a do estado de vigília, quando vou a um museu? Resposta: as imagens do sonho não são imagens – então o que são elas? Acaso estão próximas destas alucinações que suprimem toda a distância com o objecto e no-lo dão a ver, aí, na sua evidência, na sua absoluta presença?» (*En Marge des Nuits*, op. cit., p. 74.)

ver com o invisível: «Trata-se de saber se a vista é uma experiência do primeiro tipo, quer dizer, que tem que ver, como frequentemente se crê, com aquilo que está diante, aí onde eu pinto, desenho, vejo aquilo que está ali diante de mim, ou então se a vista tem que ver, precisamente, com a invisibilidade, ou com uma visibilidade que não se coloca na objectividade ou na subjectividade»⁸¹.

É, com toda a evidência, a experiência do segundo tipo que ocupa toda a sua reflexão, nomeadamente no facto de ela deslocar toda a predeterminação entre objecto e sujeito, entre alguém e alguma coisa, *quem* ou *o quê*. E é também o que o conduz a privilegiar, mais ainda do que a pintura e a cor, a experiência do desenho, como o mostra esta passagem de «Penser à ne pas voir» [«Pensar a não ver»] onde se encontra condensado o essencial da sua proposição teórica a respeito do traço do desenho enquanto rastro diferencial, que ilumina igualmente a argumentação desenvolvida em *Mémoires d'Aveugle*:

«Falo do desenho mais do que da cor, porque no desenho, na experiência do desenho (aí onde ele se marca mesmo na cor aparentemente mais homogênea), se trata da experiência do traço, do rastro diferencial. É a experiência daquilo que vem colocar um limite entre espaços, tempos, figuras, cores, tons, mas, um limite que é ao mesmo tempo condição de visibilidade e invisível. Naturalmente, há traços espessos, como se diz, traços que têm uma espessura de visibilidade, um grosso traço preto, mas o que faz traço neste grosso traço preto, não é a espessura preta, é a diferencialidade, o limite que, enquanto limite, enquanto traço, não é visível. A operação desenhante não tem que ver nem com o inteligível nem com o sensível, e é por isso que ela é, de uma certa maneira, cega. Este engeguecimento não é uma enfermidade. É preciso *ver*, no sentido corrente do termo, para desenvolver esta potência de engeguecimento. [...]

O que significa talvez que, na pureza do gesto desenhante, a visibilidade diferencial, a visibilidade daquilo que é diferencial, daquilo que marca a marca, daquilo que deixa um rastro, não é simplesmente a coisa ou o assunto do olho. Não é simplesmente a diferença entre o dia e a noite.»⁸²

A experiência do olhar, para Derrida, consiste, por conseguinte, em fazer aquilo que geralmente se evita, porque se sente aí uma ameaça («Ver olhos videntes é tão perigoso como ver o sol»⁸³, diz ele), quer dizer, ver o invisível, ver o que nos olha, «E que é visível *como* vidente invisível»⁸⁴.

⁸¹ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir », *Annali*, loc. cit., p. 64-65.

⁸² *Ibid.*, p. 71. É Jacques Derrida quem sublinha.

⁸³ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁴ *Ibid.*

«Para transpor isto para o lado do desenho, seríamos então tentados a dizer que aquilo que o desenho mostra como *visibilidade* é uma mostração do invisível. Os desenhadores, os pintores não dão a ver “alguma coisa”, e sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, que é absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem respiração diante de um desenho ou diante de uma pintura, é porque não se vê nada; o que pelo essencial se vê, não é o que se vê, é de repente a visibilidade. Logo, o invisível.»⁸⁵

Por outro lado, toda a reflexão de Derrida se submete a esta injunção que o intima a nunca esquecer «de ver aquilo através do qual se vê, o elemento aparentemente diáfano da visibilidade. [...] Corre-se sempre o risco de não ver o meio através do qual se avista. Aqui, este meio que corre o risco de passar despercebido, de ser simplesmente omitido da descrição; ora, é a assinatura ou a ferida, para não dizer a cicatriz de um evento: um estilhaço de vidro»⁸⁶. Quando comenta a exposição de *Mémoires d'Aveugle*, Derrida insistirá também nesta figura que consiste em expor a exposição: «Mas a exposição não mostra somente o vidro sem espelhado do espelho. Mostra também o vidro óptico, a vidraça e a vitrina. É um pouco uma exposição de vidro»⁸⁷.

A visada de Derrida, se se puder ainda utilizar este termo no que respeita ao seu gesto filosófico, consistirá assim sempre em expor a vista à vista, em tentar abrir e preservar (logo, em guardar em reserva, em segredo: retraimento [*retrait*])* do traço) uma outra maneira de apreender – e reconhece-se nesta apreensão, a captação, a apreensão da mão que ele criticará também de alto a baixo no léxico semântico da percepção ou do conceito, *Begriff*, *begreifen*, captar, compreender, dominar, etc., em Heidegger e em *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy – a questão da pré-visão e da previsibilidade, de tudo quanto procura amortecer, «prevenir por antecipação, por pré-conceptualização, por percepção: por ver vir o que vem»⁸⁸, em suma, por pré-ver o evento. Ora, no desenho, é precisamente esta questão do evento, irrupção imprevisível que chega no «momento

⁸⁵ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali*, loc. cit., p. 66. É Jacques Derrida quem sublinha.

⁸⁶ Jacques Derrida comenta aqui uma foto de Frédéric Brenner, «Citoyens protestant contre un acte antisémite (Billings, Montana, Estados Unidos, 1994)», in Frédéric BRENNER, *Diaspora. Terres Natales de l'Exil*, Éditions de La Martinière, Paris, 2003, p. 103.

⁸⁷ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 89.

* N.T.: Cf. Nota de Tradução*, p. 89.

⁸⁸ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali*, loc. cit., p. 53.

em que isso traça», no momento em que o desenho [«dessin»] é sem desígnio [«dessein»], sem intencionalidade nem finalidade, entre passividade e actividade, em toda a «passi(activi)vidade»⁸⁹ [«passactivité»] como ele o escreverá em *Demeure, Athènes*, que importa a Derrida na questão «ver e pensar, pensar-ver, ver-pensar». É esta relação entre o desenho e o evento que o atrai:

«O que é que o desenho pode ter que ver com o que chega ou acontece [«arrive»]*? Ou com quem chega? O que é que, no desenho, pode dar conta desta irrupção imprevisível de quem (do que) chega? O desenhador é alguém [...] que vê vir, que pré-desenha, que trabalha o traço, que calcula, etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhador é, de certo modo, cego, em que ele não vê, não vê vir, é surpreendido pelo próprio traço que abre, pela abertura do traço – é cego. É um grande vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, se o seu desenho faz evento, é cego.»⁹⁰

*

A título de indicação, vou então agora, antes de comentar alguns aspectos mais particulares de *Mémoires d'Aveugle*, recordar em traços largos os principais pontos (retenho seis) que constituem, aos olhos do próprio Derrida, a linha condutora (seja ela sinuosa) desta exposição:

1. *O deslocamento do olho para a mão de cego*: a «história do olho» que Derrida aqui quer pôr em cena – porque é bem de um teatro, de uma cenografia montada com arte que se trata nesta exposição – passa do olho («exposto à ferida, à enfermidade, a toda a espécie de ameaças») para as mãos, para um olho-mão, pois o cego é «alguém que se orienta, que tacteia avançando as mãos»⁹¹: não é necessário glosar longamente este primeiro traço, que é aqui o mais evidente, mas podemos pelo menos sublinhar a que ponto, uns dez anos antes de *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy

⁸⁹ Jacques DERRIDA, *Demeure, Athènes*, fotografias de Jean-François Bonhomme, col. «Écritures/Figures», Galilée, Paris, 2009, p. 58.

* N.T.: Optámos por traduzir o verbo «arriver» por «chegar ou acontecer», tentando, deste modo, dar a ouvir na sua indecidibilidade significativa em francês a incondicionalidade absoluta que marca o pensamento da Desconstrução. Pensamento do evento, da vinda, da vinda inesperada que excede qualquer horizonte de previsão – pensamento do ab-solutamente outro que vem sem que se o veja vir – sem visão, sem pré-visão, na impossibilidade de prever (pré-ver) o que ou quem chega ou acontece. Cf. Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 26, nota de tradução 1.

⁹⁰ Jacques DERRIDA, «Penser à ne pas voir», *Annali*, loc. cit., p. 55.

⁹¹ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 88.

(2000), *Mémoires d'Aveugle* está em vias de desenhar e de salientar uma linha absolutamente maior do trabalho de Derrida no que diz respeito ao carácter haptocêntrico da tradição filosófica.

2. *O auto-retrato enquanto questão teórica*: reconhece-se aqui a «segunda hipótese»⁹² de *Mémoires d'Aveugle*, que se enxerta na primeira, a saber, que «o desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora» e que, no seu momento próprio, ele «tem qualquer coisa *a ver* [eu sublinho] com a cegueira». Dupla hipótese, pois, ou hipótese desdobrada e dividida, formulada por Derrida nesta frase, perfeitamente homonímica ela também, onde, graças ao duplo genitivo, se substituem sujeito e objecto: «Um desenho de *cego* é um desenho *de cego*»⁹³. Assim, cego por relação com o traço que traça, o desenhador «tenta surpreender-se em vias de desenhar», o que conduz Derrida à questão do auto-retrato e a este aspecto teórico determinante, captado «[n]este facto estrutural que quer que um auto-retrato não se identifique jamais através de uma simples leitura interna da obra»⁹⁴ e que possa, não estando mais determinado pela vista mas sim pela memória (*autoritratto*: «retrato em memória de si a perder de vista»⁹⁵), designar não importa o quê, *quem* ou *o que* «eu» nomearia assim, arruinando assim toda a segurança de identidade quanto ao auto-retrato – e em primeiro lugar, ou consequentemente, de todo e qualquer suposto auto-retrato do próprio Derrida nestas *Mémoires d'Aveugle*. Haveria efectivamente que utilizar sempre a palavra sob reserva – o auto-retrato: «“se o houver”, “se acaso restar”» – e sublinhar o alcance desta definição, de que a disciplina da história da arte não retirou, longe disso, todas as consequências: «Se aquilo a que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar “auto-retrato”, um acto de nomeação deveria, *a justo título*, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não somente não importa que desenho (“retrato” ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar»⁹⁶.

3. *A cegueira do espectador*: está igualmente aqui um outro deslocamento significativo induzido por Derrida neste texto, onde a experiência do desenho é menos questão de vista, de percepção ou de sentido, do que

⁹² Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, *op. cit.*, p. 10. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 10].

⁹³ *Ibid.* [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 10].

⁹⁴ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, *loc. cit.*, p. 89.

⁹⁵ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 10. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 11].

⁹⁶ *Ibid.*, p. 68. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 70.]

de memória: o desenho, diz Derrida, «suspende o ver imediato e obriga-nos sempre a passar pelo discurso ou pela memória»⁹⁷, embora não se saiba jamais se, naquilo a que se chama «auto-retrato», sempre designado assim de maneira externa, *parergonale*, se se quiser, por relação com o próprio desenho, «o signatário está em vias de se olhar num espelho, de se olhar a olhar-se num espelho, de se olhar em vias de ver outra coisa, de se olhar em vias de desenhar ou de não desenhar, a desenhar-se a ele-mesmo ou a desenhar outra coisa. Tudo isto é deixado ao campo da hipótese, é uma zona de cegueira para o espectador»⁹⁸. O espectador, o «voyeur», está portanto ele também, tal como o auto-retratista, «ao espelho», que se desenha e faz a experiência do enceguecimento, numa «espécie de cegueira essencial», que é ao mesmo tempo a «condição de possibilidade da sua reflexão e a condição de impossibilidade da sua reflexão»⁹⁹ (e é interessante ver que, «ocupando o lugar do espelho»¹⁰⁰, este «voyeur-regardeur», por mais cego que seja, será também descrito por Derrida como aquele que «vaza os olhos» do desenhador): «No auto-retrato, o desenhador outorga ao espectador o lugar do espelho; cega-se a si mesmo, mascara o seu espelho, abandonando-se ao olhar do outro e instalando o outro no lugar do espelho. É esta estrutura muito desconcertante do auto-retrato que eu tento demonstrar»¹⁰¹.

4. A «autobiografia»: este é seguramente um dos traços mais singulares de *Mémoires d'Aveugle*, que liga intimamente dois episódios autobiográficos ao próprio tratamento da hipótese teórica e da «de-monstração»* filosófica que aí é desenvolvida. *Mémoires d'Aveugle* marca a este respeito um limiar muito importante, pois, a coberto de «autobiografia» e de «auto-retrato» é, de facto, de uma partilha absolutamente outra da

⁹⁷ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe », *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 89.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», loc. cit., p. 16.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, loc. cit., p. 89.

* N.T.: Lembramos aqui a nota de tradução de *Memórias de Cego*: «Desconstrução da “de-monstração” em termos de “prodígio” ou de “invenção” na herança repensada do que, segundo Heidegger, *apela a pensar*: lembremos que, na sua leitura do poema de Hölderlin, *Mnemosyne* – e do seu célebre verso “Ein Zeichen sind wir, deutungslos” –, Heidegger diz o homem um “monstro” porque, ao pensar, mostrando embora na direcção daquilo mesmo que se retira, ele anuncia menos o que se re-tira ou se retrai, do que a própria retirada ou retraimento, cf. Heidegger, *Was Heisst Denken?*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1954.» in Jacques DERRIDA, *Memórias de Cego*, p. 125, nota de tradução 1. Cf. igualmente J. DERRIDA, «Passages – du Traumatisme à la Promesse» in *Points de Suspension, Entretiens*, Galilée/Paris, 1992, p. 400.

linha entre a «vida» e a «obra», a escrita, que aqui estará em questão: trata-se, de facto, menos de autobiografia do que de autografia, menos de escrever sobre si do que escrever-se quando, «Entre a noite e o dia *Ego scriptor*. Eu escrevo. Eu falo quando, crendo-se ausente da sua palavra, fala enfim verdadeiramente»¹⁰², quer dizer, quando o «eu» [*je*] perde enfim de vista o seu «eu» [*moi*] para se escrever às cegas. A autobiografia não é, de facto, apenas um género literário mas, tal como de uma certa maneira o desenho, «ao mesmo tempo a origem e a finalidade do acto de escrever»¹⁰³. Não levo mais adiante esta linha de força de *Mémoires d'Aveugle*, mas é claro que os dois episódios, dados a ler como «autobiográficos», são muito mais do que simples anedotas: mergulham-nos antes na vida psíquica, na noite que «agita as imagens, [que] agita a memória, [...] [que] deita a lógica a perder, [...] [que] desconcerta o pensamento ao libertá-lo da sua amarra à realidade que nos impõe o dia e à qual consentimos mais ou menos submeter-nos»¹⁰⁴.

Um destes episódios é antigo e remonta à infância de Derrida, que confessa experimentar um «ciúme magoado»¹⁰⁵ pelo irmão mais velho que desenhava espantosamente bem, mesmo se – e este detalhe não é destituído de ironia – Derrida precisa, «com toda a fraternidade», diz, que «os seus desenhos não eram mais do que cópias»¹⁰⁶, e que sofria

¹⁰² J.-B. PONTALIS, *En Marge des Nuits*, op. cit., p. 70.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 70: «Preocupo-me de tal modo com esta diferença entre escrever sobre si e escrever-se que avancei, aqui e ali, o termo [de] autografia. A autografia não é um género literário como o diário íntimo, as Memórias, a autobiografia, o auto-retrato. A meu ver, ela é ao mesmo tempo a origem e a finalidade do acto de escrever.»

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 40. Pontalis comenta aqui o verso de Michaux: «A noite agita-se».

¹⁰⁵ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», loc. cit., p. 12.

¹⁰⁶ A frase sugere que Derrida não pode ver estes desenhos... em pintura! O «retrato» que ele esboça desta pequena cena familiar é deveras penetrante, o advérbio sublinhando «religiosamente» o «desenquadramento», ou mesmo a dessacralização e a profanação, de que estes desenhos serão objecto, mas inclinando também o ouvido para toda a questão da fê comprometida no «crer ver». Através de uma inversão «parabólica», característica das narrativas bíblicas («mimadas» elas também?), o irmão mais novo lesado incita a sua vingança com esta exposição, da qual é o comissário e que faz figura de Paixão na cenografia que lhe imprime, através da multiplicação de referências aos *topoi* do cego vidente, passando do castigo à eleição, à conversão e à revelação, como Michael Naas também o observa: «Esta teologia greco-judaico-cristã da luz, da revelação, e da eleição nada tem de surpreendente: aquilo que Derrida segue nesta Paixão do desenho ou da pintura, é uma trajectória bem conhecida. No entanto, em *Mémoires d'Aveugle*, Derrida faz mais do que apenas seguir esta trajectória clássica nos desenhos e nos quadros da tradição judaico-cristã. Ele segue esta história exibindo-se a ele mesmo, desenhando o seu próprio auto-retrato. Pois *Mémoires d'Aveugle* é bem um auto-retrato, tecido com as palavras, mais que desenhado com os traços.» (Michael NAAS, «La Nuit du Dessin:

«por vê-los permanentemente expostos, religiosamente emoldurados nas paredes de todos os quartos»¹⁰⁷:

«Eu próprio tentava não somente desenhar, mas imitar os seus próprios desenhos – naturalmente, eram desastres, catástrofes humilhantes [de novo a ironia imperceptível: seria a imitação o desastre, ou os próprios desenhos, já reproduções de reproduções?] –, e sentia que, se era incapaz de desenhar, isso não era apenas uma inaptidão negativa, mas uma inibição grave. Creio que sofro ainda de uma inibição grave relativamente ao gesto que consiste em desenhar alguma coisa, e tive de compensar esta inibição relativamente ao desenho mudo virando-me para as palavras, para o discurso, quer dizer, para aquilo que vem suplementar o desenho ou que vem rodear ou assediar o desenho.»¹⁰⁸

O que prende particularmente a atenção nesta cena não é apenas a viragem subtil (e provocadora) que Derrida dá à auto-análise da sua inibição em desenhar, e mesmo em ver um desenho, ligando-a a esta rivalidade fraternal, ou mesmo a este desejo fraticida (o desenho colocado face-a-face a esta passagem no livro, *Caïn et l'Œil d'Abel* de Bartolomeo Passarotti, que representa o olho recalcado de Abel voltando à superfície como uma fenda ou uma cratera (um escarro?) no solo, sugere-o bastante), mas mais ainda o que ele extrai deste «olho por olho», «traço por traço» (igualmente reflectido noutro lado na escolha de outros irmãos gémeos, nomeadamente com o desenho de Primatice, *Isaac abençoando Jacob*), que desencadeou nele nada menos que uma partição entre o desenho e a escrita e, mais ainda, marcou um sinal de eleição, ou até mesmo uma primeira «conversão»:

«Eu 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, traço por traço. [...] 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.»¹⁰⁹

Foi et Savoir dans *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, op. cit., p. 261.)

¹⁰⁷ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 43. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 45.]

¹⁰⁸ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», loc. cit., p. 11.

¹⁰⁹ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 43-44. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 45.]

O outro episódio autobiográfico precede de pouco tempo a organização da exposição e, se se quiser, prefigura-lhe o motivo antes mesmo de este haver sido escolhido: trata-se daquele acesso de paralisia facial, de origem viral, «experiência bastante terrificante do olho», onde «de rompante, conta Derrida, todo o meu lado esquerdo se encontrou praticamente paralisado – eu não podia mais fechar, piscar o olho, e era um espectáculo horrível para mim, ver-me ao espelho, e era sobretudo um verdadeiro traumatismo quanto ao enceghecimento – no sentido, desta vez, físico – possível. [...] durante oito ou dez dias¹¹⁰, submeti-me a todo o tipo de exames – scanner, radiografias, exame electromiográfico dos nervos ópticos, etc. [...]»¹¹¹. De certa maneira, esta cena «primitiva» constitui já uma forma de «Auto-retrato de Derrida ao espelho», antecipando ou precipitando aquilo que ele descreverá do «olhar absolutamente esgazeadado e alucinado»¹¹² de Fantin-Latour – um olho fixo, ciclópico ele também, o outro, sombrio nas trevas –, quando olha a sua própria imagem desfigurada no espelho e procura fixar os seus próprios olhos «numa espécie de terror do “ver sem ver”»¹¹³ (mais do que com outros, Derrida parece de facto «identificar-se» com este auto-retrato de Fantin-Latour reproduzido na capa de *Mémoires d'Aveugle*). Não podemos, em todo o caso, deixar de notar as fortes emoções de angústia ligadas por Derrida a este trabalho sobre o desenho, ao longo do qual ele enfrenta um interdito¹¹⁴:

¹¹⁰ Sublinhamos este detalhe: este «oito a dez dias» aponta bem, pelo seu retorno insistente na narrativa de Derrida, na direcção da cena primitiva, entre todas: a da circuncisão, sofrida oito dias depois do dia do seu nascimento. Circuncisão do olho, um(a) [como] a outra, reconversão e tradução do traumatismo do nado cego...

¹¹¹ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 5.

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ Derrida transgride o interdito relativamente ao desenho, pelo menos, de duas maneiras: primeiro, escrevendo, quer dizer, rivalizando ou sublinhando com o seu traço escritural o traço gráfico que ele não sabe nem consegue desenhar; mas também fazendo a narrativa, em *Mémoires d'Aveugle* e em «Circonfession», de um desenho duplamente transgressivo, porque infringe o interdito ao desenhar a sua mãe a morrer: «Nunca mais na vida desenhei, nem sequer tentei desenhar. Excepto no último Inverno – e guardo ainda o arquivo deste desastre –, quando me veio o desejo, e a tentação, de esboçar o perfil da minha mãe que eu velava junto do seu leito de hospital.» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 44) [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 46.] O que é que desenha esta narrativa, mal esboçada, de um desenho «falhado» dos olhos da mãe «velados pelas cataratas»? Em «Circonfession», Derrida cita também uma outra experiência de desenho (há portanto duas tentativas, e não uma única...), consignada no seu caderno de 1976, «cadernos de desenho com folhas grossas cuja capa portava [...] as palavras *skizze, croquis, sketch, schizzo, schets, kpoki*» («Circonfession», *op. cit.*, 85): «acabo de matar um insecto que caiu em cima desta página, desenho-lhe uma sepultura (desenho)» («Circonfession», *op.*

«[...] desde sempre – e é por isso que a minha declaração inicial de incompetência não era, de todo, fingida –, há desde sempre o sentimento de nunca ter sido capaz não somente de desenhar (nunca fui capaz de desenhar nem sequer a coisa mais elementar), mas de olhar um desenho. Compreendem que alguém, que tem o sentimento, a estranha certeza de nunca ter conseguido desenhar no sentido verdadeiramente mais elementar, mais primário do termo, mas que sente mesmo que não é capaz de olhar um desenho, que não é capaz de ver um desenho, de perceber um desenho, imaginam o que se passa quando o Louvre o convida a organizar uma exposição de desenhos.»¹¹⁵

Derrida falará frequentemente da experiência do desenho em termos de «experiência vertiginosa de olhares cruzados»¹¹⁶ em que «o desenhador tem os olhos vazados pelo outro, por aquele a quem mostra ou ao qual se mostra»¹¹⁷; e evoca também a fascinação, ou mesmo o terror «que atordoa e corta a respiração» quando «se pára porque não se consegue ver o que se vê. Tem-se o sentimento de que há demasiado a ver para falar. Há demasiado a ver e o demasiado a ver, a experiência do demasiado a ver, este excesso, é uma certa experiência do engeguencimento. Não vejo suficientemente o que vejo, ou vejo em demasia. Mas entre o demasiado e o insuficiente, há... Ver demais, é o deslumbramento, e é também uma experiência do engeguencimento, do deslumbramento»¹¹⁸.

O engeguencimento traduz-se assim através de afectos contraditórios, duplos e no entanto ligados, capazes de se (re)converterem um no outro: terror e êxtase. Nesta cena traumática da paralisia facial, Derrida experimenta então dolorosamente, fisicamente, através da impossibilidade da piscadela do seu olho que não pestaneja mais, que não pisca nem se fecha, a angústia ligada à experiência do engeguencimento, que os desenhos da exposição vão mais tarde exhibir sob uma forma sublimada em todos estes olhos vendados, fechados, de pálpebras descidas ou, pelo contrário,

cit., p. 189). É de facto significativo que o desenho seja aqui ainda estreitamente ligado à sepultura e ao luto. Haverá igualmente que lembrar que o «insecto» está associado, desde *De la Grammatologie*, (e também mais tarde em «Fourmis...») ao «incesto», gralha tipográfica que Derrida confessa, em «Le Ruban de Machine à Écrire. *Limited Inc. II*», ter tido a tentação de não corrigir (*Papier Machine. Le Ruban de Machine à écrire et autres Réponses*, col. «La philosophie en effet», Galilée, Paris, 2001, p. 111). Entende-se por isso um pouco diferentemente esta expressão, «*de ma vie*» [«nunca na vida»], e a exclusão, «no sentido verdadeiramente mais elementar, mais primário do termo», desta cena originária do desenho.

¹¹⁵ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

sobreexpostas, reviradas, exorbitadas, vazadas¹¹⁹.

5. *A questão do traço como «différance»**: como antes referi, reside sem dúvida aqui o ponto teórico e filosófico mais importante de *Mémoires d'Aveugle*. O traço do desenho – que Derrida distingue e opõe à cor: por isso ele prefere, como diz, o desenho à pintura («Falamos aqui de desenho, não de pintura»¹²⁰): volto a isto dentro de instantes – tem tudo a ver com o rastro diferencial. Ele mesmo invisível, e isso, seja qual for a espessura de cor que o trace e que não pode ser confundida com ele, o traço, precisa ainda Derrida em «Le dessein du philosophe», «é o que separa, o que diferencia, é o intervalo e, enquanto tal, não é visível. Excede a oposição tradicional em filosofia entre o sensível e o inteligível. A experiência do desenho é, por excelência, uma provação desta invisibilidade, contrariamente ao que frequentemente se diz [...]»¹²¹. Vemos aqui porque é que o desenho importa tanto a Derrida no desígnio [«dessein»] da própria desconstrução, se se puder dizê-lo assim, sendo o traço diferencial o que separa «duas superfícies ou duas cores mas que, enquanto traço diferencial, é o que permite toda e qualquer identificação e toda e qualquer percepção»¹²²:

«[...] metaforicamente, o traço diferencial pode igualmente designar o que, no interior de não importa que sistema, gráfico ou não, gráfico em sentido corrente ou não, institui diferenças, por exemplo, numa palavra, numa frase – é a linguística saussuriana –, o traço diferencial, o traço diacrítico, é o que permite opor o mesmo ao outro, o outro e o outro, e distinguir. Mas o traço enquanto tal, ele mesmo enquanto traço diferencial, não existe [...]»¹²³.

Esta definição do traço como o que «dá a ver sem se dar ele mesmo a ver»¹²⁴ sublinha bem a que ponto esta questão do desenho – a estética

¹¹⁹ Mireille Calle-Gruber observa uma diferença entre «os olhos fechados ou vendados dos místicos das Escrituras» e «os olhos arregalados dos observadores laicos na série de auto-retratos de Fantin-Latour e de Chardin: olhos cegos por estarem demasiado abertos, hipnotizados, do pintor tentando pintar o gesto de pintar; o olhar olhando(se); a contorção sublime do olhar olhando-se a olhar(se)». (Mireille CALLE-GRUBER, «Donner, dit-il», in *Jacques Derrida. La Distance Génèreuse*, com dois desenhos de Valerio Adami, col. «Les essais», Éditions de la Différence, Paris, 2009, p. 19.)

* N.T.: Cf. Nota de Tradução *, p. 97.

¹²⁰ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 48. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 51.]

¹²¹ Jacques DERRIDA, «Le Dessein du Philosophe», *Beaux Arts Magazine*, *loc. cit.*, p. 89-90.

¹²² Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 2.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

ou a «arte» – não é uma região secundária ou marginal da desconstrução, mas o seu próprio núcleo. A questão «O que é o desenho?», Derrida responde: «Eu não sei o que é o desenho. [...] sou incessantemente tentado a reconduzir o desenho, enquanto ele desenha alguma coisa e enquanto ele identifica uma figura, enquanto ele é orientado pelo *dessein* [desígnio]* – dois *s*, *e. i. n.*, – quer dizer, por um sentido ou por uma finalidade que permite a sua interpretação, sou sempre tentado a inclinar o desenho em direcção ao insignificante, quer dizer, em direcção ao traço»¹²⁵. Dito de outro modo, o desenho como traço de arqui-escrita, puro traço diferencial ultrapassando todo o sistema, gráfico ou não¹²⁶.

6. *Por fim, sexto traço (e não o menor): a reconfiguração por Derrida do «próprio» dos olhos* que seria, não o ver (saber, prever, etc.), mas o chorar. A curva da narrativa posta em cena em *Mémoires d'Aveugle* encontra nas lágrimas um sítio muito importante, porquanto se desloca das grandes figuras dos cegos – grandes figuras que são todas, salvo excepção (que confirma a regra, como é sabido) masculinas: Homero, Milton, Joyce, Borges, etc. – para a das chorosas. O enceguecimento (ferida, ameaça de castração, etc.) permanece pois um privilégio masculino, enquanto as lágrimas estão antes do lado feminino. (É interessante notar que não é senão em «Un ver à soie»¹²⁷ (1998), que, «descobrimo» tardiamente na narrativa de Cixous, «Savoir», a miopia que fazia dela uma quase-cega, Derrida juntará o seu nome ao grande cortejo dos poetas cegos videntes.) Em «*The Philosopher Sees (or Doesn't See)*», quando ainda não conhece a cegueira da sua amiga, ele alude unicamente a uma outra figura feminina, a da mulher com olhos vendados da Sinagoga de Strasbourg, dizendo: «Há muito poucas mulheres (há uma figura feminina com olhos vendados que representa a Sinagoga, por exemplo, mas tratarei disso de um outro ponto de vista, (*I will deal with that under another heading*))»¹²⁸ – observação interessante, do ponto de vista da memória de Derrida – que se sabe

* N.T.: Cf. Nota de Tradução *, p. 71.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Cf. Jacques DERRIDA, «Un ver à soie. Point de vue piqués sur l'autre voile», em *Voiles*, com Hélène CIXOUS, col. «Incises», Galilée, Paris, 1998. [N.T.: Jacques DERRIDA, «Um bicho-da-seda de si» in Hélène CIXOUS, Jacques DERRIDA, *Véus...à vela*, tr. Fernanda Bernardo, ed. Quarteto, Coimbra, 2001.]

¹²⁸ J. DERRIDA, «*The Philosopher Sees (or Doesn't See)*», *The Art Newspaper*, I: 1, 1990, p. 3: «*There are few women (there is a blindfold female figure who represents the Synagogue, for example, but I will deal with that under another heading)*» [«Il y a très peu de femmes (il y a une figure féminine aux yeux bandés qui représente la Synagogue, par exemple, mais je traiterai de cela d'un autre point de vue (*I will deal with that under another heading*))». (Tradução minha).]

imensa –, porque ele consagrará, de facto, um comentário a esta figura feminina muito mais tarde, num dos seus últimos textos, «Le Lieu-dit: Strasbourg»¹²⁹ (2004). Seja como for, este deslocamento do olho como autoridade do ver para o olho feito para chorar, e que assim faz a verdade no sentido de Santo Agostinho (imploração, deploração, endereçamento mudo, prece, etc.), é fundamental, e não apenas por aquilo que se refere à questão da diferença sexual que lhe está intimamente ligada¹³⁰, mas igualmente por relação com a grande questão do animal, pois Derrida marcará sempre de modo muito forte a sua distância relativamente à afirmação do poeta Andrew Marvell que faz das lágrimas o privilégio dos olhos «humanos» («*But only human eyes can weep*»). Em *Mémoires d'Aveugle*, a conversão mais significativa trazida por este texto adquire a forma desta questão: «Dito de outro modo, será que a visada essencial do olho é a de se abrir à luz, de perceber, de ver e consequentemente de saber ou, no que diz respeito ao olho, acaso as lágrimas que turvam a vista, ou através das quais vemos, não dizem algo de mais fundamental ainda a respeito do próprio ver?»¹³¹.

¹²⁹ Jacques DERRIDA, «Le Lieu-dit: Strasbourg», in Jacques DERRIDA, Jean-Luc NANCY, Philippe LACQUE-LABARTHE *et al.*, *Penser à Strasbourg*, Galilée et Ville de Strasbourg, Paris, 2004, p. 34-35. «Como que para esconder esta palavra [sinagoga] velando-a, reformando-a. Strasbourg é para mim a sinagoga de olhos vendados da vossa catedral. Idolatro este ídolo, esta mulher privada de vista e de voz, esta figura muda e dolorosa. Foi ela que eu visitei pela primeira vez. [...] pareceu-me que esta sinagoga de olhos vendados nos interrogava. Endereçar-nos-ia uma demanda silenciosa, a nós os três e a todos os nossos próximos. *Como só uma mulher pode fazê-lo*, ela não nos perguntaria ingenuamente: o que é a verdade da revelação, o que é a vista, o que é o véu ou o desvelamento? O que é o judaísmo, o que é o cristianismo ou o islão na Europa de hoje e de amanhã? Ela exorta-nos com uma *questão preliminar*: o que significa vender, vender os olhos ou ter os olhos vendados para o pensamento, a escrita, a filosofia, a política, a existência em geral?» (*Ibid.*, p. 34-35. Eu sublinho.)

¹³⁰ Em «À Dessein, le Dessin», Derrida precisa a este respeito: «Embora esta hipótese tivesse um sentido verificável [...], ela significaria que o próprio do olho humano não é ver, e portanto desenhar regulando-se pela vista [...], o próprio do olho humano seria, isso sim, chorar. E assim, não tanto ver ou mostrar a verdade do objecto, mas fazer aquilo que se faz quando se chora, ou seja, quando se é afectado por uma emoção que faz vir a água à vista, que pode igualmente turvar a vista, [...] e que revelaria – as lágrimas revelariam – a verdade, que desvelaria a verdade do olho. Ora, nos desenhos do Louvre que vi, as lágrimas eram sempre lágrimas de mulheres – das chorosas. Há, em particular, ali uma que é mostrada [de Daniele da Volterra], vê-se uma chorosa. Há pois – atravessando mais ou menos discretamente esta exposição –, esta temática do olho e do ver, e da autoridade do ver reservada ao homem – e os prantos sendo revelados, a verdade do olho sendo revelada pelas lágrimas da mulher.» (Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», *loc. cit.*, p. 9.)

¹³¹ Jacques DERRIDA, «*The Philosopher Sees (or Doesn't See)*», *The Art Newspaper*,

*

Depois desta panorâmica evidentemente muito sumária que retraça as principais linhas de *Mémoires d'Aveugle* – linhas quebradas, interrompidas, alinhavadas em outros tantos «pontos de vista pespontados» que bifurcam e se entrecruzam até formar aquilo que parece, mais do que uma linha linear, «um tecido que não teria nem direito nem avesso, nem começo nem fim»: pensar-se-á aqui nesta passagem onde, antecipando já a imagem do tecido, xaille ou *thallith*, que retornará em «Un ver à soie», Derrida diz «traçar fiozinhos de língua», tecer uma «túnica de escrita onde capturar o corpo do desenho»¹³²), – gostaria de me aproximar agora de alguns pontos de detalhe deste texto e sublinhar algumas das «conversões», umas espectaculares, outras invisíveis ou discretas, que Derrida nele opera. Porque, depois de tudo quanto acaba de ser lembrado das suas posições relativamente ao desenho e à arte – que vale para este texto, mas também para todos os seus textos sobre as artes ditas «visuais» e as outras –, podemos perguntar-nos o que é que se dá a ler na relação texto/imagem de *Mémoires d'Aveugle*. Que narrativa se dá aqui a ler tanto quanto a ver? Que narrativa aí se furta e aí se subtrai do mesmo modo? Três breves notas, então, para terminar:

1. Poder-se-á realçar, em primeiro lugar, este traço bastante significativo: ainda que Derrida diga preferir o desenho e não desejar não se ater senão a ele nesta exposição, notar-se-á no entanto que ele derroga – e é em si um gesto interessante, a questionar – este princípio no decurso da narrativa iconográfica que coloca em cena, quando, no fundo, «converte» o desenho em pintura à medida que as cenas de revelação e de conversão

loc. cit., p. 3: «*In other words, is the essential purpose of the eye to open itself to light, to perceive, to see and therefore to know, or do the tears which cloud sight, or through which we see, say something more fundamental about sight itself as regards the eye?*». («Autrement dit, est-ce que la visée essentielle de l'œil est de s'ouvrir à la lumière, de percevoir, de voir et par conséquent de savoir, ou bien les larmes qui brouillent la vue, ou à travers lesquelles nous voyons, ne disent-elles pas quelque chose de plus fondamental encore au sujet du voir lui-même, en ce qui regarde l'œil?») (Tradução minha.)

¹³² «E mesmo aqui, vedes bem que eu ainda as prefiro, traço em redor do desenho fiozinhos de língua, ou antes teço, com a ajuda de traços, travessões e letras, uma túnica de escrita onde capturar o corpo do desenho, mesmo à sua nascença [...] Não se trata aqui de ceder à jubilação lúdica, nem de manipular vitoriosamente palavras ou vocábulos. Pelo contrário, ouvide-os ressoar por eles mesmos no fundo do desenho, por vezes mesmo como a sua pele; porque o rumor destas sílabas brota antecipadamente dele, bocados de palavras parasitam-no, e para aperceber esta assombração, temos de nos entregar aos fantasmas do discurso fechando os olhos.» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 44.) [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 45-46.]

se multiplicam lá para o fim do texto. Encontra-se de facto em toda a escolha dos desenhos a presença de cores (sanguínea, aguadas* castanhas ou cinzentas, pastéis, realces a branco, etc.), e as próprias folhas, enquanto suportes [«*subjectiles*»], estão muitas vezes já «impregnadas» de cores (cinzento-azulado, azul, castanho), exactamente como as tintas. Além disso, lá para o fim do livro, encontram-se não apenas desenhos coloridos, mas guaches e mesmo pinturas (nomeadamente, *Dibutade ou A Origem do Desenho*, um óleo sobre tela de Joseph-Benoît Suvée; o *Auto-retrato dito o Homem Ferido*, um óleo sobre tela de Courbet; a *Alegoria Sagrada*, um óleo sobre madeira de Jan Provost; e a *Conversão de São Paulo* de Caravaggio – duplo «delito» no que diz respeito a este quadro, uma vez que ele não faz parte dos fundos do Louvre/Museu d'Orsay). Mas sobretudo, como o observam de maneira astuciosa Michael Naas e Pascale-Anne Brault no seu texto intitulado «*Better Believing It. Translating Skepticism in "Memoirs of the Blind"*», o agenciamento das imagens desenha ele mesmo uma certa linha, desde o primeiro desenho, o *Estudo de Cego* de Antoine Coypel, «que evoca a queda, o momento da perda da visão do homem, o seu paraíso perdido», até à *Mulher Aos Pés da Cruz* de Daniele de Volterra, que sucede à *Alegoria Sagrada* de Jan Provost. Naas e Brault lêem aí «o próprio paradigma da história linear, uma linha conduzindo da perda do Éden à Ressurreição, do Antigo ao Novo Testamento»:

«Por que outra razão teria Derrida começado com todas estas histórias do Antigo Testamento, com Tobite e Tobias, com Jacob e Esaú, e terminado com São Paulo, Santo Agostinho e Milton? Acaso não está Derrida a inscrever-se a ele mesmo numa certa linha da história, numa genealogia particular da cultura judaico-cristã? Por outras palavras, não é *Mémoires d'Aveugle* uma espécie de *Via Dolorosa* ou as Estações da cruz em setenta e uma etapas, começando com a cegueira da queda e acabando com as lágrimas veladas da ressurreição? Não põe o livro em acto ou em cena esta conversão? E não é suposto nós, enquanto leitores, seguirmos este itinerário? Não é suposto sermos transformados *ao lermos* o livro, não é suposto os nossos olhos serem abertos ou, antes, velados no fim pelas lágrimas, tocados ao mesmo tempo pelas lágrimas e pela fé?»¹³³

* N.T.: Cf. Nota de Tradução**, p. 85.

¹³³ Michael NAAS e Pascale-Anne BRAULT, «*Better Believing It. Translating Skepticism in "Memoirs of the Blind"*», in *Taking on the Tradition*, op. cit., p. 121-122: «*Why else would Derrida begin with all those stories from the Old Testament, Tobit and Tobias, Jacob and Esau, and end with St. Paul, Augustine, and Milton? Isn't Derrida writing himself into a certain line of history, a particular genealogy of Judeo-Christian culture? In other words, isn't Memoirs of the Blind a sort of Via Dolorosa or stations of the cross in seventy-one stages, beginning with the blindness of the fall and ending with the veiled*

Nesta interessante sequência de questões que, a traços finos, realçam também a curva da linha assim desenhada por Derrida entre texto e imagem em *Mémoires d'Aveugle* (nesta cenografia subtil não se trata de facto, nem puramente, nem simplesmente de uma linha «direita», nem de uma linha «circular»), Naas e Brault colocam bem em evidência uma certa abertura «*em progresso*» do pensamento desenhante de Jacques Derrida nas suas *Mémoires d'Aveugle*, onde se passa (sem disso nos apercebermos?) da confissão à conversão, da dúvida e do cepticismo à fé, da vista às lágrimas, aos «prantos de alegria»¹³⁴, onde «as lágrimas vêm»¹³⁵ – o que, diz Derrida, marca bem o «ponto» em que «o homem começa então a *pensar* os olhos»¹³⁶, quando alguma coisa lhe acontece: «Cegando-se à visão, velando-se a vista, por exemplo ao implorar, *faz-se* talvez alguma coisa dos olhos. *Faz-se* alguma coisa aos olhos»¹³⁷.

2. Segundo traço importante: mencionei já as aspas que interrompem e infinitizam o diálogo que acontece em *Mémoires d'Aveugle*, mas podemos levar esta linha de leitura ainda mais longe, pois são também as mesmas palavras – «Crê?» – que são utilizadas no início da primeira réplica¹³⁸ e no fim do diálogo, onde um dos interlocutores (o mesmo do início?) pergunta: «Lágrimas que vêm... Crê?», à qual o outro responde, e são as derradeiras palavras do texto: «Não sei, é preciso crer»¹³⁹, o que confere assim uma perfeita estrutura reflexiva, os dois «Crê?» reenviando um ao outro, em reflexo ou em eco. Ora, o desafio é de monta, pois não se sabe se, de um ponto de vista idiomático, lidamos aqui apenas com um rodeio retórico, valor fraco da linguagem corrente («Crê?»: a sério? *really?* questão contextual) ou, de maneira forte, ou mesmo absoluta, com a questão da fé («Crê?»: questão radical, sem objecto); não se sabe qual

tears of resurrection? Doesn't the book enact or put this conversion on the scene? And aren't we, as readers, supposed to follow this itinerary? Aren't we supposed to be transformed in reading the book, our eyes opened or, rather, veiled at the end by tears, moved to both tears and belief?» («Pour quelle autre raison Derrida aurait-il commencé avec toutes ces histoires de l'Ancien Testament, Tobit et Tobie, Jacob et Esaü, et fini avec saint Paul, Augustin et Milton? Le livre ne met-il pas en acte ou en scène cette conversion ? Et ne sommes-nous pas censés, comme lecteurs, suivre cet itinéraire? Ne sommes-nous pas supposés être transformés *en lisant* le livre, nos yeux ouverts ou, plutôt, voilés à la fin par les larmes, touchés à la fois par les larmes et la foi ?») (Tradução minha.)

¹³⁴ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 125. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 130.]

¹³⁵ *Ibid.*, p. 129. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 132.]

¹³⁶ *Ibid.*, [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 131.]

¹³⁷ *Ibid.*, p. 123. É Jacques Derrida quem sublinha. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 126.]

¹³⁸ *Ibid.*, p. 9. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 9.]

¹³⁹ *Ibid.*, p. 130. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 132.]

destes dois «crer» – o crer da crença e o crer da fé* («saber fraco» vs «saber autêntico», quer dizer, não mais saber, justamente, mas «*relação forte*», para retomar uma distinção de Jean-Luc Nancy¹⁴⁰) – «*il faut croire*» [«é preciso crer»]. E esta expressão, «é preciso crer», redobra ainda, ela também, em francês, a ambiguidade dos dois «crer», pois pode querer dizer duas coisas diferentes, de acordo com a inflexão que se lhe dá, e que faz com que, como diz René Major, «não se creia sempre naquilo em que se crê crer» e que, mesmo se «o sentido puder ser sensivelmente o mesmo» entre os dois «crer» de «Crê?», acontece que esta diferença ínfima atesta sempre o facto de que «todo a acto de linguagem fala de crenças ou descrenças que regem a nossa relação ao outro»¹⁴¹.

* N.T.: De notar que, diferentemente do que acontece em Jean-Luc Nancy, em Derrida não se encontra esta distinção entre “crer” e “fé”, que, para este filósofo, nada têm, no entanto, de confiança crédula ou dogmática, quer em termos dóxicos quer em termos onto-teológicos, como acontece, por exemplo, com a *Glaube* em Heidegger: «*Der Glaube hat im Denken keinen Platz*» (A crença (ou a fé, traduz Derrida) não tem qualquer lugar no pensamento): pré-onto-teológica, adogmática e adogmatizável, a “crença” ou a “fé” é para Derrida sinónimo de “crença cega”, de “crença fiel”, de “boa fé”, de “fiabilidade”, de “con-fiança” no outro, corresponde ao “sim” arqui-originário [a *Urwort* de Rosenzweig], mítico ou não, e tem a latitude do próprio pensamento e, *ipso facto*, da própria Desconstrução derridiana como pensamento – um pensamento que marca o atraso e o endividamento e o luto da Filosofia relativamente a si. E, lembramo-lo também, a latitude e o recurso do pensamento tem, na Desconstrução, não só a mesma latitude e o mesmo recurso da “crença” e da “fé”, mas também do poema e da’s arte’s.

¹⁴⁰ Jean-Luc NANCY, «Foi et Croyance», in Jean-Daniel CAUSSE e Henri REY-FLAUD (dir.), *Croyance et Communauté*, Bayard, Paris, 2010, p. 49. É Jean-Luc Nancy quem sublinha. «A maior parte do tempo, empregamos as duas palavras «fé» e «crença» indiferentemente [...] Ora, é preciso distinguir cuidadosamente as duas noções, talvez mesmo opô-las tão fortemente quanto possível, deixando no entanto dizer também aquilo em que elas se tocam.» (*Ibid.*, p. 44.)

¹⁴¹ René Major analisa finamente estes jogos duplos entre «crer» (afirmação, fé) e «crer» (dúvida, incerteza, desaprovação) a operar numa mesma palavra: «incrível». Cf. René MAJOR, «Croyance en la communauté et communauté de croyance», in *Croyance et Communauté*, op. cit., p. 21-22: «Não se crê sempre naquilo em que se crê crer. Crê sabe-lo? Se responder «creio», tudo dependerá do tom que adoptar. Ele tanto pode ser dubitativo na sua inflexão, quanto peremptório na sua expressão. Se respondo: “Bem que quero crê-lo”, não estareis seguro de que vos creio, que eu bem o quereria, mas que não estou seguro disso. A coberto de uma frase afirmativa, ter-se-ia deslizado um condicional. Se pensa que uma proeza está para além dos limites que você supõe possíveis para aquele que a realiza, ou para si mesmo, direis de bom grado «é incrível», quando na verdade está obrigado a crer nisso, mas pode utilizar o mesmo qualificativo, numa apreciação completamente oposta, estimando que aquele que adere àquilo que vê (ou crê ver) é de uma ingenuidade incrível. O sentido pode ser sensivelmente o mesmo: fazendo a mesma

É então, uma vez mais aqui, questão económica da mais ínfima diferença que pode mudar tudo em palavras aparentemente perfeitamente idênticas: seja, «é preciso crer» no sentido forte da fé, seja, «é preciso crer», que quer justamente dizer o contrário, se se pronunciar a expressão com um tom dubitativo ou irónico, a saber que, precisamente, não se crê nisso). Em suma, estas expressões, «*Vous croyez?*» [«Crê?»] e «*il faut croire*» [«é preciso crer»] (poder-se-ia igualmente dizê-lo de «*Je ne sais pas*» [«Não sei»], que pode valer ao mesmo tempo como indecisão, suspense, ou descarte, parada ou manha), idênticas em francês, funcionam também como homónimas – e compreendem porque é que, de propósito, eu insistia, logo de início, nesta homonímia entre *dessin/dessein* –, que, dizendo embora a mesma coisa, podem também dizer absolutamente outra coisa. Ora, em «*Better Believing It*», este texto a duas/quatro mãos que citei há instantes, escrito na retrospectiva da sua tradução (como um «arrependimento»*, no sentido que esta palavra tem para o desenho) e «mimetizando» ludicamente o diálogo do original, os tradutores voltam à sua decisão de tradução no que diz respeito a estes dois «Crê?», perfeitos homónimos que dizem, no entanto, um e outro, outra coisa. Na sua tradução, Michael Naas e Pascale-Anne Brault escolheram de facto não apresentar esta expressão idêntica pelas mesmas palavras e escolheram contra-assinar, pelo retraimento de uma palavra de maneira explícita, o que restava implícito em francês: se se quisesse, eles escolheram sublinhar – rasura, risca – o traço, traduzindo o primeiro «Crê?» por «*Do you believe this?*» e o segundo por «*Do you believe?*», omitindo «*this*», e todo o objecto «directo», por mais indeterminado que seja, optando portanto assim a favor da fé, e isto, não sem consequências. Eles tentam justificar a sua decisão de apresentar diferentemente em inglês duas frases idênticas em francês, delineando assim na própria operação da tradução a linha de leitura que eles haviam detectado em *Mémoires d'Aveugle*, linha segundo a qual se passaria da dúvida e do cepticismo, no começo do texto, a uma posição relevando de uma verdadeira fé, ou de uma fé verdadeira, que

constatação, mal pode crer nela. Mas usando o mesmo adjectivo “incrível”, o seu juízo terá sido, num caso, admirativo e, no outro, pejorativo. Todo o acto de linguagem fala de crenças ou de descrenças que regem a nossa relação ao outro. Mas também a relação a si. E mesmo a relação a Deus.»

* N.T.: De notar que o termo português «arrependimento» não comporta a dupla escuta do termo francês «*repentir*» que, tal como a autora refere no texto, para além da dimensão de lamento, é também utilizado no contexto específico do desenho como correcção do traço ou das cores.

se poderia, como o diz Nancy, «ter por verdadeira»¹⁴², no fim do texto. Leitura/interpretação audaciosa na qual os dois tradutores-leitores, um homem e uma mulher, se debatem, e que os atira, a um, em direcção à hipótese da linha linear, e a outro, em direcção à linha reflexiva, circular (não comportando o diálogo marca «identificante», observemos que não se pode concluir apressadamente por uma distribuição esperada dos pontos de vista: por exemplo, por um lado, a filosofia, a posição masculina, o «saber», a linha recta, etc.; por outro lado, a literatura/arte, a posição feminina, a «fé» e as lágrimas, o círculo):

«— [...] Está a dizer que Derrida está, em certo sentido, a converter-se neste livro ou que é suposto nós sermos convertidos por ele?

— Sim, suponho que estou, mas estou também a defender que toda a noção de conversão está em vias de ser invertida [ou subvertida: *turned around in the process*]. A noção tradicional de conversão está ela própria, por assim dizer, a ser convertida, mas isso não pode acontecer senão *através* ou *grças* ao texto [...]»¹⁴³.

Haveria então toda uma séria de conversões a operar em *Mémoires d'Aveugle*: conversão do desenho (puro traço gráfico) à pintura (cor); conversão dos olhos videntes aos [olhos] chorosos; conversão da *skepsis* (dúvida, incerteza) à imploração, ao puro endereçamento, à fé; conver-

¹⁴² «Ter por verdadeira» é, ela própria, uma expressão dupla: de «saber fraco», quando depende ainda da credibilidade ou do conhecimento verificável, de «relação forte» quando diz respeito ao testemunho e à fé. «Ter por verdadeira» pode então «designar um valor onde o verdadeiro não é mais o verificável» e é desde logo nada menos que «a condição sem a qual nós nem falaríamos», diz Nancy: não é a veracidade que está aqui em questão, mas a relação a uma alteridade absoluta, a minha tal como a do outro, sem qualquer verificação possível, escapando a qualquer captação, a todo o domínio. (Jean-Luc NANCY, «Foi et Croyance» in *Croyance et Communauté*, *op. cit.*, p. 43-44.)

¹⁴³ Michael NAAS e Pascale-Anne BRAULT, «Better Believing It. Translating Skepticism in “Memoirs of the Blind”» in *Taking on the Tradition*, *op. cit.*, p. 126. São os autores que sublinham. «— [...] Are you saying that Derrida is in a sense converting in this book or that we are supposed to be converted by him? / — Yes I suppose I am, but I’m also claiming that the whole notion of conversion is being turned around in the process. The traditional notion of conversion is itself being converted, so to speak, but this can take place only through or by means of the text [...] ». («— [...] Êtes-vous en train de dire que Derrida est en un sens en train de se convertir dans ce livre ou que nous sommes supposés être convertis par lui ? — Oui, je suppose que je le suis, mais je soutiens aussi que toute la notion de conversion est elle-même en train d’être renversée [ou subvertie : *turned around in the process*]. La notion traditionnelle de conversion est elle-même en train d’être convertie, pour ainsi dire, mais ceci ne peut seulement avoir lieu qu’à *travers* ou *grâce au* texte [...]. (Tradução minha).)

são da inibição em «exibição», do recalçamento em «sublimação», em suma, outros tantos rodeios ou torções passando entre confissão/conversão/tradução: conversão de conversão. Este ponto é manifestamente capital, porque diz essencialmente respeito à operação de tradução im-possível comprometida, tida por fiança, na coisa da arte para Derrida. De facto, pode perguntar-se se, quando sonha, medita (reza...) diante ou sob a obra de arte (são sempre os seus «*debaixo*»¹⁴⁴ que o fascinam e o atraem), este filósofo não está sempre em vias de «converter» esta pintura, como ele o reconhece no gesto de Atlan¹⁴⁵. Seja como for, a questão da tradução é sempre o coração das suas preocupações:

*«Tradução de quê? Tradução de uma fala sem palavras articuladas, tradução de um murmúrio, acolhedora a esta passagem do sopro divino (de novo a vida, a respiração, a animação, a psique), um sopro quase inaudível entre o ruído e o silêncio, entre o vocábulo e a letra muda, entre a palavra viva e a inscrição do rastro, “uma voz de fino silêncio”, tradução consagrada no seu uso literário, à vizinhança de “um murmúrio doce e ligeiro”, “o som de uma brisa ligeira”, um “subtil silêncio”»*¹⁴⁶.

3. Último ponto: retorno à diferença sexual. Relembrei antes que, para Derrida, o olho era feito não para ver, o que vem a ser «desenhar regulando-se pela vista»¹⁴⁷, mas para verter lágrimas, para deixar vir um véu que revelaria diferentemente a verdade, que sobretudo a *faria* mais do que a daria a ver. E, nestas lágrimas videntes das chorosas, a diferença sexual representava, vimo-lo, um papel importante para ele. Ora, há ainda duas outras passagens de *Mémoires d'Aveugle* que são interessantes deste ponto de vista da diferença sexual: e é em primeiro lugar o exergo, ao qual já aludi, onde Derrida cita este sublime bilhete de Diderot a Sophie Volland, escrevendo no escuro, na noite, às cegas, sem ver o que escreve ou o que estas palavras desenham.

¹⁴⁴ Cf. O título da conferência inédita citada anteriormente, nota 8: «Les “dessous” de la Peinture, de l'Écriture et du Dessin: Support, Substance, Sujet, Suppôt et Supplice».

¹⁴⁵ Cf. Esta passagem na qual uma das vozes do «sonhador» pergunta: «- *Não está o sonhador em vias de converter esta pintura, outros diriam [em vias] de pervertê-la em pintura religiosa, em sacramento de alguma memória judia, aliás livremente interpretada? Não está ele em vias de a fazer falar, de lhe dar uma voz, de lhe forçar a voz, arbitrariamente, ali onde a pintura se cala? E mesmo ali onde se trataria de fazer calar Iahwé?*» (Jacques DERRIDA, «De la Couleur à la Lettre » in *Atlan Grand Format*, op. cit., p. 15. Os itálicos estão no texto. É Jacques Derrida quem sublinha.)

¹⁴⁶ *Ibid.* Os itálicos estão no texto.

¹⁴⁷ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», loc. cit., p. 9.

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

Diderot, Carta a Sophie Volland, 10 Junho 1759»¹⁴⁸.

Derrida cita de novo a passagem, mais longamente, lá para o fim de *Mémoires d'Aveugle* e comenta-a dizendo, de Diderot, que ele «não foi apenas um pensador da *mimesis* assombrado pela cegueira, ele soube também escrever, “nas trevas”, uma carta de amor com os olhos vendados, uma carta “pela primeira vez” desenhada “sem ver”»¹⁴⁹. Assim, tal como Derrida «rivaliza» com o seu irmão desenhador, levando o mimetismo da «cópia» infinitamente mais longe, através desta exposição, a questão do mimetismo e da rivalidade coloca-se também relativamente a Diderot – Diderot que estará igualmente presente mais tarde nas «Lettres sur un Aveugle. *Punctum Cæcum*»* de *Tourner les Mots* –, Diderot de quem Derrida sublinha que, nesta mesma «Carta», coloca em confronto dois filósofos cegos, Berkeley e Condillac, citando esta passagem («Não estaria curiosa de ver em confronto dois inimigos, cujas armas se assemelham tão fortemente?») que revela uma estranha proximidade com o seu próprio sonho dos dois cegos...

Ora, esta magnífica citação traça também os contornos de uma elipse, de um branco («Por todo o lado em que não houver nada, lede que vos amo.»), de um silêncio que vai além das palavras. E a «elipse» é aqui uma figura (se acaso é ainda uma) das mais interessantes, porque se trata, de facto, de uma forma invisível – evocando como a do quiasmo, da qual se aproxima – dos lábios tocando-se/afastando-se como num beijo, ou ainda próxima daquilo que Derrida dela escreverá em «Un ver à soie», nela reconhecendo a mais alta e poderosa qualidade literária: «saber guardar em reserva o que seria demasiado visível»¹⁵⁰, a elipse como a «figura de retórica que consiste em dizer mais pelo silêncio do que a própria eloquência»¹⁵¹, a «sublimidade do silêncio ou da confissão

¹⁴⁸ Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 9. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 9]. Os itálicos estão no texto.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 105. [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 107.]

* N.T.: Jacques DERRIDA, «Lettres sur un Aveugle. *Punctum Cæcum*» in *Tourner les Mots*, Galilée, Paris, 2000, p. 71-126.

¹⁵⁰ Jacques DERRIDA, «Un ver à soie», *op. cit.*, p. 61. [N.T.: «Um bicho-da-seda de si», *op. cit.*, p. 58.]

¹⁵¹ *Ibid.* [N.T.: «Um bicho-da-seda de si», *op. cit.*, p. 58.]

velada, pela graça de um calar-se que sabe dizer-se ou dar-se a entender sem trair»¹⁵².

Mas há mais: a eclipse não é somente uma figura retórica no sentido estrito do termo – é também o que dá a forma exacta de todo este texto das *Mémoires d'Aveugle*, que se apresenta inteiramente como um olho, abrindo-se/fechando-se num batimento, num pestanejo, de tal modo que, como bem o diz Jean-Luc Nancy em «“Éloquentes Rayures”», é todo [o texto] das *Mémoires d'Aveugle* que se poderia descrever como «este traço polimorfo, polifónico de que o traçado ou o traçamento se faz a partir de um ponto ou de um instante de obscuridade, o instante de um olho que se fecha ao abrir-se, que se fecha para se abrir»¹⁵³. Como que de propósito [«à dessein»], *Mémoires d'Aveugle* desenharia assim um movimento dos lábios que poderia fazer pensar naquele que Derrida descreverá mais tarde em «Un ver à soie»: «Com um movimento dos lábios, claro. Mas também, para que os lábios se tornem finalmente visíveis e tangíveis, para que eles se toquem, para que não sejam apenas porta-voz ou porta-palavra, ela assina [a língua única] com um movimento de lábios que se separam ao tocarem-se, no *hiatus* ou no boquiaberto de um estranho silêncio»¹⁵⁴. Boca aberta, hiato, ferida, «sufoco» também: figuras cardinais em Derrida, como é sabido, e que voltam também em *Béliers** e noutros lugares na sua obra. Sem o fechar, o *hiatus* é bem o que abre e fecha *Mémoires d'Aveugle*, e que desenha assim um beijo no olho.

Para além de Sophie Volland, há ainda uma outra apaixonada em toda esta história do desenho: trata-se, é claro, de Dibutade. E se há aqui auto-retrato de Derrida em Diderot, poder-se-ia igualmente dizer que, na análise desta «Origem do Desenho», há auto-retrato de Derrida em Dibutade (como o há também em Eco). Na conferência «À Dessein, le Dessin», Derrida recorda longamente esta versão da lenda, pondo em relevo o facto de, tal como Diderot com Sophie Volland, ou como ele mesmo quando escreve sem ver (na noite, no seu sonho, ou ao volante¹⁵⁵ do seu carro, o

¹⁵² *Ibid.*, p. 61, nota 24. [N.T.: «Um bicho-da-seda de si», *op. cit.*, p. 58, nota 24.]

¹⁵³ Jean-Luc NANCY, «“Éloquentes Rayures”» in *Derrida et la Question de l'Art*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁴ Jacques DERRIDA, «Un ver à soie», *op. cit.*, p. 56. [N.T.: «Um bicho-da-seda de si», *op. cit.*, p. 52.]

* N.T.: Jacques DERRIDA, *Carneiros. O Diálogo Ininterrupto: entre Dois Infinitos, o Poema*, tr. Fernanda Bernardo, Palimage, Coimbra, 2008.

¹⁵⁵ No seu texto, Michael Naas e Pascale-Anne Brault sugerem com razão que Derrida faz eco nesta pequena cena, na qual escreve sem ver, ao exergo de Diderot a escrever

título da exposição que lhe é ditado), Dibutade desenha ela também, não para ver mas, de certa maneira, para *não ver*:

«Dibutade era, diz a lenda, a filha de um oleiro coríntio que, quando o seu amante a deixava, em todo o caso quando ela não o via mais, quando ele desaparecia da sua vista, começava ao mesmo tempo, para guardar a sua memória – e é aqui que tudo começa com a memória –, por desenhar num muro a sua silhueta. Ela não o via mais, então. Via simplesmente a sombra, ou lembrava-se da sombra da silhueta do seu amante e desenhava os contornos da sombra no muro – algumas vezes, outras variações da mesma lenda dizem: num véu, numa tela –, desenhava os contornos daquele que [ela] não via. Logo, gesto de amor, origem do desenho no amor, mas também gesto para captar, fixar, guardar o traço ou o rastro do invisível, do amado que não se vê ou que não se vê mais, que se lembra simplesmente a partir da sombra. E esta experiência do desenho como contorno da sombra, da sombra carregada do outro, é frequentemente interpretada, e aliás intitulada, *Origem do Desenho*. A origem do desenho como gesto de uma mulher que traça o contorno do invisível, do que ela ama e lhe é invisível.»¹⁵⁶

Muito haveria aqui a dizer desta figura alegorizando o nascimento do desenho, e em primeiro lugar do facto de, filha de oleiro, de uma certa

na noite, sem ver os caracteres que forma: *«Is it completely fanciful to think that this too is part of Derrida's own self-portrait in Memoirs, that we are supposed to hear the echoes of Diderot a few pages later when Derrida describes writing down a dream in the middle of the night, not knowing whether he is indeed forming letters? Doesn't the rest of the book draw this epigraph into it, so to speak, so that the book is indeed a sort of circle or ring or, as one says in French, an alliance?»*. («Est-il complètement fantaisiste de penser que ceci fait aussi partie de l'autoportrait de Derrida dans *Mémoires*, que nous sommes supposés entendre les échos de Diderot quelques pages plus loin quand Derrida décrit comment il a noté un rêve au milieu de la nuit, sans savoir s'il formait vraiment des lettres? Est-ce que le reste du livre ne tire pas cette épigraphe à l'intérieur, pour ainsi dire, de sorte que le livre est en effet une manière de cercle ou d'anneau ou, comme on dit en français, une *alliance* ?») (Michael NAAS e Pascale-Anne BRAULT, *Better Believing It. Translating Skepticism in "Memoirs of the Blind"*, in *Taking on the Tradition*, op. cit., p. 120. (Tradução minha).) [«É completamente fantasioso pensar que isto também faz parte do auto-retrato de Derrida em *Mémoires*, que é suposto nós escutarmos os ecos de Diderot algumas páginas mais adiante quando Derrida descreve como anotou um sonho a meio da noite, sem saber se formava verdadeiramente letras? Não arrasta o resto do livro esta epígrafe para o interior, por assim dizer, de modo que o livro é de facto uma espécie de círculo ou de anel ou, como se diz em francês, uma *alliance* [aliança]?»] Esta história seria pois assim uma re-escrita desta passagem, fazendo-a assim passar do bordo parer-gonal para o interior do texto, como uma espécie de rébus, de figura secreta na tapeçaria.

¹⁵⁶ Jacques DERRIDA, «À Dessein, le Dessin», loc. cit., p. 8.

arte do tocar, mais próxima portanto da escultura¹⁵⁷, em todo o caso [mais próxima] da matéria moldada pelas suas mãos (tacto, carícia, palpação, etc.), Dibutade inventar nada menos do que uma nova linguagem para traduzir o seu sentimento amoroso e guardar junto a si, à distância, o rastro simultaneamente aparente/desaparente, a ausência tornada mais presente do que a própria presença do seu amante perdido de vista (pensar-se-á no célebre soneto de Shakespeare: «É quando fechados que meus olhos melhor vêm / Pois o dia todo nada de monta vêm / [...] / Todos os dias são noites não te vendo / E as noites claros dias sempre que sonhos me dão a ver-te»¹⁵⁸).

Os olhos fechados: sim, há sem dúvida auto-retrato de Derrida em Dibutade em *Mémoires d'Aveugle*. Nesta *Invenção* ou nesta *Origem* do desenho (utilizam-se as duas expressões para designar esta cena de nascimento da imagem), o autor de *De la Grammatologie* mostra em todo o caso que, nesta desconstrução das origens, o traço do desenho retira a sua linha e a sua figura (de além de qualquer figura e de qualquer figuração) – um desafio capital pelo qual é preciso pensar o rastro, a sua trajectória, o seu traçamento como o seu apagamento. Longe de ser parergonal ou epigráfica, a questão da arte seria aqui retirada de dentro do desenho/ /desígnio [«dessin/dessein»] do filósofo – e deixo-vos decidir como traçar a palavra. Mas, se eu também fazia questão de citar esta passagem

¹⁵⁷ Quando fala de pintura ou de desenho, Derrida evoca também muito frequentemente a escultura. Este traço quanto à diferença das artes e ao seu ponto de contacto está bastante presente na conferência inédita, «Les “dessous” de la Peinture, de l'Écriture et du Dessin: Support, Substance, Sujet, Suppôt et Supplice». Valerio Adami relembra em várias ocasiões que um dos quadros preferidos de Derrida era aquele onde a pintura e a escultura de algum modo «se» tocam: *O Cego de Gambazo*, de Ribera (Valerio ADAMI, «À la Mémoire d'une Amitié. Pour Jacques Derrida», Rue Descartes (Puf, Paris), «Salut à Jacques Derrida», n.º 48, 2005, p. 63). Cf. Também em *Mémoires d'Aveugle*, «Della scolptura si, della pittura no», Escola do Guerchin, c. 1591-1660, que «ilustra o tema do *paragone* ou comparação entre a pintura e a escultura para saber qual destas duas artes detém a primazia.» (Jacques DERRIDA, *Mémoires d'Aveugle*, p. 134.) [N.T.: *Memórias de Cego*, p. 138.]

¹⁵⁸ («C'est quand mes yeux sont clos qu'ils voient le mieux / Car tout le jour ils ne voient rien qui vaille / [...] / Tout jour m'est nuit tant que je ne te vois / Toute nuit le jour le plus clair quand je te rêve»), Tr. d'Yves Bonnefoy, citado por J.-B. PONTALIS in *En Marge des Nuits*, op. cit., p. 11.)

[N.T.: Original inglês: «When most I wink, then do mine eyes best see, / For all the day they view things unrespected [...] All days are nights to see till I see thee, / And nights bright days when dreams do show thee me.», William SHAKESPEARE, «Sonnet XLIII» in *The Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library, London, 1977, p. 1076. (Tradução nossa).]

relativa a Dibutade, é não apenas porque Derrida aí liga de novo muito fortemente a origem do desenho a uma figura feminina (tal como para o véu das lágrimas), mas também porque, através deste dom intangível, deste dom do que não se tem, ele liga a questão do desenho como contorno do invisível, como «sombra que se carrega do outro», à definição do próprio amor.

Tradução*

Andreia Carvalho**

Bruno Padilha***

Fernanda Bernardo****

* Tradução do original francês, «“À Dessein, le Dessin”». Relire *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida», realizada no âmbito do *Atelier de Leitura e de Tradução* do Projecto de Investigação *Pensar as Artes e o Político com Derrida e Nancy* coordenado por Fernanda Bernardo.

** Doutoranda da FLUC e membro do Projecto de Investigação *Pensar as Artes e o Político com Derrida e Nancy*.

*** Doutorando da FLUC e membro do Projecto de Investigação *Pensar as Artes e o Político com Derrida e Nancy*.

**** Professora de Filosofia da FLUC, investigadora e tradutora de J. Derrida, E. Levinas, M. Blanchot e J.-L. Nancy.