

PAR OU ÍMPAR? UMA APOSTA SOBRE O TRAÇO DE JACQUES DERRIDA EM *RESTITUTIONS – DE LA VÉRITÉ EN POINTURE*

Ana Rita Nicoliello Lara Leite¹

RESUMO: Em *Restitutions – de la Vérité en Pointure*, Jacques Derrida discorre sobre o pictural e a verdade a partir de dois discursos sobre um célebre quadro de van Gogh – do filósofo Martin Heidegger e do crítico de arte Meyer Schapiro. Derrida abre algumas fissuras nesses discursos a fim de trazer à superfície o que os assombra em seu interior: o desejo de apropriação criptografado no desejo de restituição dos sapatos pintados a alguém real. A escrita espaçante e temporalizante de Derrida sobre a arte e a estética opera o movimento performativo do traço, considerando principalmente o que foi tratado em *Memórias de Cego*. Concluimos então que pensar a estética a partir do traço é uma maneira possível de recolocá-la em outro lugar que não o da pergunta ontológica pelo que é arte, bem como de questionar a necessidade de um retorno ao próprio e de um limite definidor entre o que é intrínseco à arte e o que lhe é marginal.

Palavras-chave: Traço, Imagem, Discurso, Estética, Desconstrução.

ABSTRACT: In *Restitutions – de la Vérité en Pointure*, Jacques Derrida writes about the pictorial and the truth from two texts about a van Gogh's famous painting – one written by the philosopher Martin Heidegger and the other by the art critic Meyer Schapiro. Derrida opens some fissures in those discourses in order to bring to the surface what haunts them from the inside: the desire of appropriation encrypted by the desire of restitution of the painted shoes to someone real. Derrida's writing about art and aesthetics operates the trace's performative movement, considering mainly what he wrote in *Memoirs of the Blind*. We conclude, therefore, that thinking about aesthetics from the trace is a possible manner to not pose the ontological question about what art is, as well as to question the need of a return to a proper and of a defining limit between what is intrinsic to art and what is not.

Keywords: Trace, Image, Discourse, Aesthetics, Deconstruction.

¹ Mestranda em Estética e Filosofia da Arte pelo Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Email de contato: anarita.nicoliello@gmail.com.

Introdução

Existe uma pintura. De 1886, provavelmente. Vincent van Gogh a pintou. São sapatos. Mais tarde, foi-lhe dado o título: *Sapatos, óleo sobre tela*. Está exposta no Museu van Gogh em Amsterdã. Colada a ela e também pendurada na parede uma espécie de explicação pode ser lida:

Uma natureza morta é um conveniente tema para um artista que intenta aprimorar suas habilidades, afinal é algo que está sempre à mão e não se move. Van Gogh pintou muitas naturezas mortas de flores em Paris. Quando as flores eram menos abundantes no inverno, ele optou por – muito extraordinariamente – um par de sapatos. A simplicidade das desgastadas botas de trabalho sem dúvida apelou para a romântica sensibilidade de van Gogh. Ele amava objetos que mostram o uso e o desgaste da vida².

A placa quase nada diz sobre a pintura, talvez apenas ressalte um conceito de artes visuais (natureza-morta), um dado biográfico do pintor (van Gogh em Paris) e a sensibilidade do artista, além de delimitar o objeto pintado (botas de trabalho). Não obstante, nossos olhos, tão logo tocam a pintura, buscam nessas palavras um sentido para além do que se vê, qualquer coisa de estável na percepção da imagem que possa ser compartilhada comunicativamente, linguisticamente; algo da ordem do *logos*. E a pintura, por si só, enquanto imagem, parece não se sustentar.

O desejo de verbalizar a imagem, principalmente a imagem artística, não se restringe ao campo dos museus, galerias de arte e salões de exposição. Em 1935 o filósofo Martin Heidegger fala da mesma pintura em conferências, as quais na década de 50 basearão o ensaio *A Origem da Obra de Arte*. A pintura está lá novamente e lá ela mesma fala³. O quadro dos sapatos, como exemplo de obra de arte, dá a conhecer o que o utensílio-sapatos é, em verdade; faz o ser-utensílio dos sapatos aparecer. O ser-obra

² Essas informações foram colhidas em visita ao museu van Gogh, em dezembro de 2014. Livre tradução: “A still life is a convenient subject for an artist intent on improving his skills, after all there is always something at hand, and it does not move. Van Gogh painted many floral still lifes in Paris. When flowers were less available during winter, he opted for – fairly unusually – a pair of shoes. The homeliness of the worn work boots doubtless appealed to Van Gogh’s romantic sensibility. He loved objects that show the wear and tear of life”.

³ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 85: “§ 51 – O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? Não através de uma descrição e comentário de um utensílio-sapato realmente existente; não através de um relato sobre o processo de fabricação de sapatos; também não através da observação de uma real utilização do utensílio sapatos que aconteceu aqui e lá, mas, sim, somente através do fato de que nos colocamos diante do quadro de van Gogh. **Este falou**. Na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar diferente do que habitualmente costumamos estar” (destaque meu).

põe-em-obra a verdade como o essencial desvelamento do ser (*alétheia*), pelo combate entre o que aparece – o *Mundo* – e o que permanece velado – a *Terra*. Lá os sapatos pintados são do camponês, ou melhor, da camponesa. Lá pouco importa se foi Vincent van Gogh o pintor de uma natureza morta.

Mais de trinta anos depois, em 1968, a mesma pintura aparece no discurso de um historiador e crítico de arte, especialista⁴, Meyer Schapiro, que discordou do filósofo alemão no ensaio *The Still Life as a Personal Object – a Note on Heidegger and van Gogh*. Diz Schapiro: esses sapatos pintados eram do próprio Vincent van Gogh. Faltou a Heidegger esse reconhecimento: o caráter pessoal da natureza morta.

Dois discursos sobre a pintura, sobre o que ela *fala*. Mas é possível dizer o que a pintura quer dizer, sua verdade? E ainda, a pintura quer mesmo *dizer* alguma coisa, com palavras? Jacques Derrida se interessa pelo debate sobre o pictural e a verdade e em *Restitutions – de la vérité en peinture*⁵ traça algumas considerações sobre essa tortuosa correspondência entre Martin Heidegger e Meyer Schapiro. Correspondência, não só trocada pelos autores em maio de 1965⁶, mas aquela que permanece criptografada e que revela o desejo e a dívida comum a ambos de dizer a verdade da pintura, isso que implica a restituição dos sapatos pintados.

O *Restitutions* é um polílogo cuja tônica é a *revenance*⁷. Derrida já começa com um retorno: “*et pourtant*”, “e contudo”, como se já houvesse discurso anterior. “E contudo. Quem dizia, eu não me lembro mais, ‘não há fantasmas nos quadros de Van Gogh?’”⁸ Os fantasmas que rondam o quadro podem ser aqueles cujos pés ameaçam calçar os sapatos pintados. Estes estão lá, na pintura, desamarrados, soltos, largados,

⁴ Ver, por exemplo, SCHAPIRO, Meyer. *Vincent van Gogh*. New York: Harry N. Abrams, 1950.

⁵ Último texto do livro *La Vérité en Peinture*, publicado em 1978 pela Éditions Flammarion e ainda não traduzido para o português.

⁶ Schapiro de fato envia uma correspondência a Heidegger, conforme narra em seu ensaio: “In reply to my question, Professor Heidegger has kindly written me that the picture to which he referred is one that he saw in a show at Amsterdam in March 1930. (Personal communication, letter of May 6, 1965). (SCHAPIRO, *The Still Life as a Personal Object – a Note on Heidegger and van Gogh*, p. 136). Livre tradução: “Em resposta a minha pergunta, Professor Heidegger gentilmente me escreveu que o quadro ao qual ele se referiu é aquele visto numa exposição em Amsterdã em março de 1930”.

⁷ Neologismo que significa tanto o retorno, a reparaçãõ, o ressurgimento, implicado no verbo *revenir*; quanto o fantasma que assombra, o espectro que retorna de algum outro lugar. Por isso, mantive o original em francês.

⁸ DERRIDA. *La Vérité en Peinture*, p. 293.

duplamente inúteis⁹, mudos. Eles não nos dizem de onde vêm, e nem mesmo se formam de fato um par. Mas há uma tentação alucinatória, segundo Derrida, de emparelhar aqueles sapatos, uma tentação de fazê-los andar, fora do quadro, na realidade, que nos leva diretamente à face do sujeito que com eles fica de pé. O proprietário dos sapatos, o portador do pé que calça o par. Por que dizemos que a pintura restitui? O que nos faz pensar que esses sapatos pintados têm um portador?

De um lado, Heidegger – filósofo, reitor da Universidade de Freiburg em pleno domínio nazista na Alemanha e cujo apego à terra e ao campo figuram como sinal de conservadorismo – diz que os sapatos pintados são da camponesa. De outro, Schapiro – crítico de arte, judeu, imigrante estadunidense, liberal e homem da cidade, o escritor que seguiu a pista do amigo Kurt Goldstein¹⁰ para prender Heidegger numa armadilha em forma de carta – diz que os sapatos pintados são do pintor cidadão.

Para Derrida, isso revela um movimento de restituição a um próprio fora do quadro, *como se* os cadarços dos sapatos, que mais parecem uma armadilha, passassem pelos ilhoses duplos do couro, furassem a tela com a sua ponta [*pointure*], se enroscassem nos tornozelos de um outro fora do quadro e retornassem sem que soubéssemos mais o que é a pintura em si mesma e o que está fora dela. O problema do *parergon*¹¹, que aqui, retorna¹².

Pretendemos seguir o pensamento derridiano sobre essas questões, examinando: (a) o emparelhamento dos discursos de Heidegger e Schapiro sobre o quadro de van Gogh; (b) a denúncia de insuficiência dos discursos e a desconstrução da estabilidade do par; (c) a possibilidade de se pensar o texto *Restitutions* como o movimento do traço, a partir do que é pontuado principalmente em *Memórias de Cego*.

⁹ Porque estão largados, sem uso e também porque estão pintados. Derrida aposta ainda em uma tripla inutilidade: o quadro, no discurso filosófico, está fora de seu uso normal, longe da parede de museu. Cf. DERRIDA. *La Vérité en Peinture* p. 390.

¹⁰ Neurologista, psiquiatra e filósofo, judeu, amigo de Schapiro, imigrou para os Estados Unidos na década de 30 fugindo do nazismo, depois de passar por Amsterdã. Foi ele quem apresentou a Schapiro o ensaio *A origem da obra de arte*.

¹¹ DERRIDA. *Parergon*. In *La Vérité en Peinture*. Derrida pensa o *parergon* não apenas como a moldura ou o enquadramento, mas como o que coloca um limite indecível entre o dentro e o fora da obra. A obra não tem um sentido de unidade intrínseco, há uma falta no dentro da obra que requer uma exterioridade e um *parergon* para que a própria obra possa se realizar e se reunir em sua unidade. Cf. HOUILLON. *Derrida et la question de l'art: déconstruction de l'esthétique*, p. 285.

¹² DERRIDA. *La Vérité en Peinture*, p. 346.

1 Emparelhando

O ponto central da correspondência entre Heidegger e Schapiro parece não se resumir às questões intrinsecamente picturais e de história da arte. Vemos projeção, fetiche, enfim, dois *pathea* antagônicos que se apropriam do pictural para transbordá-lo, involuntariamente. Nem Schapiro, quem denunciou o *pathos* agrário heideggeriano, escapou da armadilha de tentar meter os sapatos nos pés de quem calça propriamente aquele número [*pointure*], alguém que nada tenha a ver com o campo e com o nazismo.

De um lado Heidegger, um filósofo que influenciou fortemente o pensamento de Derrida. Este paga também seu tributo ao mestre de Freiburg, defende Heidegger, atenua-lhe a acusação a partir de um passo atrás. É preciso pensar o contexto em que a pintura dos sapatos aparece no ensaio *A origem da obra de arte*: não quando Heidegger trata do ser-obra da obra, mas quando trata do ser-utensílio do utensílio. Importam mais os sapatos, do que os sapatos *pintados*. É preciso também entender o raciocínio fenomenológico heideggeriano que opera em *A origem*: pretendendo chegar ao ser da obra de arte, não a partir de uma teoria filosófica e estética que o defina, mas a partir de uma mostração da coisa mesma, Heidegger começa por investigar a coisidade da obra e a questionar a agressão impressa à coisa pelas teorias que a definem a partir dos pares substância/atributo (mais tarde transformado em sujeito/predicado), sensível/inteligível e matéria/forma. Curioso é que a teoria estética parece se fundamentar no par matéria e forma, embora ele não dê conta de responder à questão sobre o ser-obra, nem mesmo no que tange à sua coisidade. Não seria essa dualidade, então, própria do ser-utensílio, que se estendeu inadvertidamente ao ser-coisa e ao ser-obra? O utensílio, que se diferencia tanto da coisa quanto da obra pelo seu caráter de produção e de serventia, respectivamente? Heidegger segue essa hipótese, e tenta, então, descrever o ser-utensílio, também sem teoria filosófica. O utensílio é, por exemplo, um par de sapatos, um par de sapatos de camponês. Todos o conhecem, mas para facilitar a visualização, a “apresentação intuitiva”¹³, recorre a uma pintura de van Gogh. É assim que Heidegger apresenta-nos a pintura, não como obra a ser descrita, mas como imagem capaz de nos apresentar intuitivamente um par de sapatos de camponês, um utensílio¹⁴.

¹³ *Veranschaulichung* no original alemão, também entendida como apresentação intuitiva Cf. Derrida, *La Vérité en peinture*, p. 354.

¹⁴ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, pp. 76-79.

Há, portanto, um caráter duplamente exemplificador quando Heidegger menciona a pintura: os sapatos de camponês, exemplo de um utensílio; o quadro de van Gogh, exemplo de uma apresentação intuitiva desse utensílio. *E contudo*, Heidegger tropeça, Derrida reconhece, em uma contradição que aparece alguns parágrafos depois: “Em volta deste par de sapatos de camponês, não há nada que indique para que servem e a qual lugar podem pertencer [...] Nem um único torrão do terreno ou do caminho do campo está neles grudado, que possa pelo menos, indicar o seu uso [...] E contudo”¹⁵.

Ora, se não há nenhum indício interno do pertencimento daqueles sapatos a um contexto, um terreno ou um alguém, como é que Heidegger assume de antemão que essa imagem apresenta sapatos *de camponês*? Há uma projeção, dirá Schapiro, e não podemos negá-la. Com esse enquadramento arbitrário, nós não sabemos mais se Heidegger se dirige aos sapatos pintados, aos reais ou aos imaginados.

Nos parágrafos seguintes ao *e contudo* a contradição se intensifica, pois Heidegger dirá que o quadro fala, na medida em que faz o ser dos sapatos de camponês aparecer: “À *Terra* pertence este utensílio e no *Mundo* da camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si. Mas talvez observemos tudo isto apenas no utensílio-sapato do quadro.”¹⁶ A obra de arte é, então, para Heidegger, o acontecimento da verdade, enquanto desvelamento – *alétheia* – conclusão que surgiu a partir do exemplo da pintura de van Gogh.

Mas que verdade é essa, a verdade da camponesa que calça os sapatos na realidade? Ainda em favor de seu predecessor, Derrida pontua: o que a obra de van Gogh mostrou, enfim, é a verdade do ser-utensílio de todo e qualquer utensílio, independentemente de serem sapatos, ou sapatos de camponês: o ser-utensílio que vem de mais longe que da dualidade matéria/forma, a confiabilidade que vem de mais longe que a utilidade, o apelo silencioso da *Terra* sobre a qual se instala um *Mundo*¹⁷. Há um jogo de proximidade [*fort/da*] operando aqui. O sapato do camponês está mais próximo da terra para a qual é preciso retornar. O caminho pode ser feito também pelos sapatos da cidade, mas ele é mais longo e cheio de desvios¹⁸.

¹⁵ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, pp. 78-81.

¹⁶ HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 81.

¹⁷ Não há espaço aqui para tratar dos complexos conceitos heideggerianos envolvidos nessa citação. Para mais detalhes, ver HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, pp. 79-87; 109-123 e DERRIDA. *La vérité en peinture*, pp. 398-407.

¹⁸ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 409.

A despeito dessas atenuantes ontológicas aparentemente ignoradas por Schapiro, Derrida não isenta o professor de Freiburg da tentativa de restituição, já que este acaba religando os sapatos não ao sujeito proprietário, mas pré-originariamente, ao discurso silencioso da *Terra*¹⁹, uma espécie de casamento pré-contratual.²⁰ Disso, Heidegger não pode ser absolvido.

Vejamos o outro lado. Embora Meyer Schapiro tenha acusado Heidegger, muito mais modestamente, de ter projetado seus próprios ideais camponeses no quadro de van Gogh, ele próprio caiu na armadilha de emparelhar os sapatos e atribuí-los a pés reais, pés que exigiam o saldar de uma dívida. Schapiro quer tirar os sapatos dos pés da camponesa e metê-los em outros pés – de Vincent van Gogh, de Goldstein, nos próprios pés – todos eles, pés citadinos. Segundo o especialista, Heidegger não teria considerado o caráter pessoal da natureza morta pintada por van Gogh, naquela época morador de Paris, distante do mundo camponês. Vincent pintou os próprios sapatos, como se fossem um auto-retrato. Como uma orelha, os sapatos lhe pertencem, são uma parte dele, ou melhor, são ele, em pessoa. Que estranha natureza morta, dirá Derrida: aquela que faz retornar o morto, Vincent, para ser dado em sacrifício e homenagem a um outro morto e amigo, Goldstein²¹.

Schapiro, mais que calçar os sapatos nos pés de alguém real, quer definir a essência do portador/proprietário/sujeito dos sapatos: o homem da cidade. E ainda, quer aumentar sua mais-valia, agregando mais um aspecto do proprietário/portador: ele é também o signatário do quadro. Há também para Schapiro uma relação de proximidade, mas inversa à de Heidegger: o sapato está mais próximo do pintor. A prova: a data do quadro, 1886. Van Gogh estava em Paris. *Como se* em Paris não pudesse pintar mais sapatos de camponês. *Como se* van Gogh, ele próprio, não se sentisse também camponês, não se identificasse com esse mundo, e, pintando seus próprios sapatos, pintasse também o mundo camponês. É preciso lembrar que Van Gogh, já em Arles, pinta *O Semeador* (1888), *Dois camponeses cavando* (1889), *A sexta* (1890), entre outros. Também confessa a Théo, em uma carta do início de agosto de 1888: “Só que eu

¹⁹ Nas palavras de SERRA. In: *Artefilosofia (UFOP)*, v. 10, p. 127: “Ao remeter os sapatos ao *Feldweg* (caminho do campo), Heidegger os teria ainda restituído a um lugar preciso em sua obra e referente a seu próprio solo originário, os *Holzwege*”.

²⁰ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 404.

²¹ DERRIDA. *La vérité en peinture*, pp. 410-411.

acho que o que eu aprendi em Paris se esvai, e estou voltando às ideias que me surgiram no campo, antes de conhecer os impressionistas.”²²

Por que dois renomados pensadores, então, se detiveram no sobrevoos das questões e caíram em tais contradições? Podemos dizer que a biografia de van Gogh fornece atenuantes a ambos. Van Gogh nutria um incomum apreço pelo mundo do campesinato, se autodenominando inclusive pintor de camponês. Não é à toa, então, que Heidegger escolheu o exemplo do quadro de van Gogh para apresentar seu pensamento sobre a origem da obra de arte. Por outro lado, o pintor tinha uma necessidade enorme de expressão da sua própria natureza interior, de seus sentimentos e pensamentos em relação ao mundo e à própria pintura. Podemos dizer, então, que a pintura de um *moi* também é tônica da atividade do pintor holandês, caráter captado por Schapiro e demonstrado nessa passagem de uma carta a Théo:

Seja na figura, seja na paisagem, eu gostaria de exprimir não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda dor. Em suma quero chegar ao ponto em que digam de minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. [...] Ainda que frequentemente eu esteja na miséria, há contudo em mim uma harmonia e uma música calma e pura. Na mais pobre casinha, no mais sórdido cantinho, vejo quadros e desenhos.²³

Todavia, nada disso justifica a dupla ingenuidade: Schapiro não se desvencilha do caráter representativo dos sapatos pintados, eles que são cópias dos sapatos reais de Vincent; Heidegger, antes mesmo de colocar a questão representativa, cai num erro apresentativo ao supor que os sapatos apresentados no quadro *são* sapatos de camponês.²⁴

E o que fazemos com todos esses discursos que, de certa forma, violentam a própria pintura? Esses discursos que se pretendem tão conclusivos no sentido de devolver [*rendre*] a nós a verdade? O que fazemos com o *logos* que se impõe sobre a imagem?

²² VAN GOGH. *Cartas a Théo*, p. 249.

²³ VAN GOGH. *Cartas a Théo*, pp. 78-79.

²⁴ DERRIDA. *La vérité en peinture*, pp. 362-363.

2 Desconstruindo o par

Jacques Derrida, a partir de sua escrita não-linear, abre algumas fissuras, espaçamentos, nos discursos de Heidegger e Schapiro possibilitando-nos ver o que antes permanecia invisível: a existência de *pathos*, a possibilidade de fetichização, de narcisismo, mas principalmente, a constante assombração dos discursos pelo que não é da ordem do discurso, por um outro, por um fantasma, que sempre retorna²⁵. Mas o filósofo argelino não acusa ninguém e não diz, ele também, a verdade sobre/da/em pintura. “Há a pintura, a escritura, as restituições, eis tudo. Quem conhece van Gogh, Heidegger, Goldstein, Schapiro? Esse quadrado –”²⁶. Derrida opera a lógica do suplemento e de uma escritura marginal. Ele põe algumas suspeitas sobre os textos lidos, mas não pretende preencher o aberto com certezas. O suplemento sempre opera com a falta, com o que acrescenta sem fechar o sentido, admitindo um porvir [*avenir*] e a possibilidade de uma demanda por mais suplemento²⁷. Podemos arriscar dizer que a única afirmação que encontramos no texto é a de uma insuficiência: a de que não há prova satisfatória para atribuir a posse dos sapatos a nenhum sujeito. A despeito dessa insuficiência, os dois escritores – Heidegger e Schapiro – atribuíram não só a posse, mas a posse certa. Podemos dizer, então, que há uma insuficiência em seus próprios discursos, um hiato de sentido, que nos dá a pensar o antes impensado.

Há uma suspeita de que o desejo de atribuição que vimos nesse movimento de restituição dos sapatos em pintura é, mais profundamente, um desejo de apropriação, porque atribuindo os sapatos a alguém, por um desvio, esses sapatos retornam a mim²⁸. Os sapatos retornam a mim porque digo *tenho certeza de que esses sapatos são de fulano, eu vejo o que a coisa é, em verdade*. Eu me atribuo, de certa maneira, a posse da

²⁵ Para maiores detalhes ver DERRIDA. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. O fantasma circunda o fenômeno e como não se trata de uma presença propriamente, propicia um perigoso movimento de projeção, a partir do e no visível, daquilo que nele queremos ver.

²⁶ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 425. Original em francês: “personne n’est accusé, ni surtout condamné, pas même soupçonné. Il y a de la peinture, de l’écriture, des restitutions, voilà tout. Qui connaît Van Gogh, Heidegger, Goldstein, Schapiro? Ce carré –”

²⁷ Em *Gramatologia*, Derrida investiga o verbo *suppléer*, que pode significar tanto ‘adicionar alguma coisa’, o que pressupõe a ausência ou obscuridade de uma determinação primeira, ou ‘substituir o que veio antes’. Nas palavras de WOLFREYS. *Compreender Derrida*, pp. 99-101, a escritura já opera o suplemento: “A escritura suplementa, acrescenta, expondo aparentemente, assim, uma inadequação (essa presença plena nunca é de falo plena, completa) embora simultaneamente substituindo esse alegadamente insubstituível aqui e agora, o ‘*hic et nunc*’ da fala ‘viva’”.

²⁸ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 297.

coisa (que devolvo a um outro) por meio da afirmação de uma subjetividade estabilizadora e da negação da possibilidade de uma instabilidade mesma na própria coisa. Subordino as diferenças a uma identidade, uma totalidade semântica que é a *minha* identidade – em suma, um narcisismo codificado.

Tudo isso se relaciona com a questão: é mesmo um par de sapatos? Segundo Derrida, o desejo alucinatório de emparelhar os sapatos pintados é também essa necessidade de estabilização daquilo que pode ser o instável. Os sapatos no quadro estão desamarrados, largados, inúteis. Poderiam bem não andar. Poderiam bem ser dois sapatos de pares diferentes, ou mesmo dois sapatos sem par, ou dois sapatos direitos, dois esquerdos, poderiam ser idênticos e de números diferentes. Poderiam. Mas quando olhamos o quadro, emparelhamos. O emparelhamento é uma aposta [*pari*] e também uma armadilha [*piège*]. Metemos o pé. Afinal, o *ser-com* do par estabiliza, pois não suprime a diferença entre as duas unidades, pelo contrário, conserva-a, supondo-a e afirmando-a. Nós emparelhamos os dois sapatos no quadro, os sapatos pintados e os reais, o discurso de Heidegger e o de Schapiro, tudo para fugir do assombro. Nós emparelhamos todo o tempo em teoria filosófica sobre a pintura, criamos pares de oposições simétricas, harmoniosas, complementares, dialéticas, num jogo regrado de identidades e diferenças.²⁹

Derrida, entretanto, parece não querer instaurar a lógica do ím-par, pois opera com a desconstrução: perturba a ordem, interrogando-se sobre o que, “historicamente, instituiu uma ordem na qual uma desordem de algum modo se chancelou e se fixou”³⁰. Derrida não afirma, portanto: devo-lhes, eu, a verdade em pintura – os sapatos não são um par e, portanto, não retornam a ninguém. Sua escrita coloca em movimento a desconstrução da identidade e denuncia a re-apropriação como teoria ou programa, já que toda identidade possui um ponto-cego: “um texto, uma estrutura, uma ideia, uma instituição, um modelo epistemológico ou filosófico: todos contêm em si próprios aquilo que perturba a, e está em excesso na, serenidade e autoconfiança da plena e simples identidade enquanto tal.”³¹. Derrida quer justamente denunciar esse centro de presença e de origem na estrutura dos textos, justamente a condição de possibilidade de uma teoria, e o faz performaticamente, em sua escrita espante e temporalizante sobre a pintura de van Gogh.

²⁹ DERRIDA. *La vérité en peinture*, pp. 427-431.

³⁰ DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível*, p. 138.

³¹ WOLFREYS. *Compreender Derrida*, p. 91.

Arriscamos, agora, a dizer que a ausência de linearidade no texto *Restitutions* é a consequência performática de seu pensamento do traço³².

3 Traçando o que resta

A insuficiência de provas da posse dos sapatos, a insuficiência dos emparelhamentos para soldar as diferenças, a insuficiência dos discursos, a insuficiência da própria obra de se autodeterminar, tudo leva Derrida a finalizar sem responder categoricamente às questões levantadas ao longo do texto. Só nos resta apostar sobre a armadilha.³³ Então, o que é que podemos encontrar nesse *entre* de indeterminações, entre um começo que não é começo e um fim que não é fim?

Como dissemos, o texto é assombrado tanto pelo tema da *revenance*. As questões de Derrida se repetem, ressurgem em diferentes vozes, mas nunca as mesmas. Elas atravessam o texto, como fantasmas, e reaparecem, *como se* a escrita derridiana performasse seu próprio pensamento, *como se* ele escrevesse ao mesmo tempo em que pensa. E porque tem dificuldades em começar, diz que começa por ocupar, antes de tudo, um lugar da linguagem.³⁴

Linguagem que se coloca em um texto escrito, antes de tudo, invocando a questão do espaçamento. Para Derrida, um texto jamais pode ser lido por completo, porque é perpassado pelo segredo, pela cripta. Há um hiato espaçante e temporalizante entre o cérebro que pensa e a mão que escreve, entre o traço da palavra no papel e a imagem retiniana nos olhos, entre o signo e a coisa, entre o escritor e o leitor, entre uma

³² Importante ressaltar que optei por traduzir por *traço* o termo *trait*, seguindo a tradução de Fernanda Bernardo em *Memórias de Cego*. Embora esse quase-conceito se relacione ao *trace*, comumente traduzido como *rastro* para o português, tanto no texto *Restitutions* quando em *Memórias de Cego*, Derrida parece utilizar o termo *trait* para pontuar o caráter pictural e gráfico tratado, afinal, seu ponto de partida é, no primeiro, uma pintura, e no segundo, desenhos. Mas, como bem salientou Fernanda Bernardo em nota explicativa sobre o quase-conceito *retrait* (*Memórias de Cego*, pp. 10-11) e como se verá mais adiante no presente texto, o sentido de *traço*, para Derrida, “pressupõe sempre o retraimento, o apagamento, a interrupção ou a suspensão daquilo mesmo que ‘traça’”, ou seja, a desconstrução de uma presença originária, de modo que *retrait* – re-tratamento/re-traçamento do traço – é um “quase sinônimo de ‘rastro’ [*trace*]”. De qualquer modo, saliento que também a tradução de *trace* por *traço* encontra ressonância em *A Escritura e a Diferença*, na tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho, já que Derrida faz referência a Freud e ao traço mnêmico (Para maiores detalhes ver SERRA, *In: Artefilosofia*, vol. 10, p. 121 e DERRIDA, *A Escritura e a Diferença*, Perpectiva, 2011).

³³ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 436.

³⁴ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 300.

leitura e outra, enfim, a completude de sentido de um texto é sempre assombrada pelo *porvir* de uma leitura que permanece invisível no espaçamento do texto, que permanece não lida.

O que faz o escritor, então, diante desse quadro fantasmal do sentido, em que é impossível dizer uma verdade final e afirmar um significado central último? E pior, o que faz um escritor, diante de uma pintura? Deve calar-se? Seria esse o sentido da frase: “Escutais a pintura: ‘Não, não há fantasmas nos quadros de van Gogh’, não há drama, não há sujeito/tema e direi ainda não há objeto, pois o motivo ele mesmo o que é?” E então: “É da natureza nua e puramente vista, tal qual se revela, quando nós sabemos nos aproximar perto o suficiente”.³⁵

Não nos parece, entretanto, que o pensamento da desconstrução seja compatível com a assunção de um fechamento da imagem que nos permita acessá-la em sua natureza nua e puramente vista. A obra já é *par-ergon*, dirá Derrida, e aqui podemos também falar do traço, a partir de uma pista deixada no texto pelo próprio autor³⁶. Embora Derrida não trate do traço em *Restitutions*, o faz mais tarde, em *Memórias de Cego*, e mesmo que neste último esteja discorrendo sobre o desenho, o que se apresenta pode ser invocado para o traço da escrita. Uma das hipóteses seguida no texto *Memórias de Cego* é a de que o desenhista, em seu ato de desenhar, não vê. Há um espaçamento abissal entre o visível e o invisível e um co-pertencimento, paradoxalmente. O desenho tem qualquer coisa a ver com a cegueira, em três aspectos.

O primeiro diz respeito ao momento de inscrição do traço: em seu rompimento, o ato gráfico não se vê. Derrida fala então de uma *aperspectiva* do traço, no sentido de que procede às escuras e depende da memória de quem o traça, pois o momento mesmo da inscrição não pode ser visto, é mais mnêmico do que perceptivo.

O segundo aspecto, que nos interessa mais diretamente, diz respeito ao traço uma vez traçado, ao que resta da inscrição do traço:

³⁵ DERRIDA. *La vérité en peinture*, p. 435/436. Original em francês: “Ecoutez la peinture: ‘Non, il n’y a pas de fantôme dans les tableaux de van Gogh’, pas de drame, pas de sujet et je dirai même pas d’objet, car le motif lui-même que’est-ce que c’est? [...] c’est de la nature nue et puré vue, telle qu’elle se révèle, quand on sait l’approcher d’assez près”.

³⁶ No decorrer do texto *Restitutions*, Derrida afirma a necessidade de tratar das relações entre o traço, a atração e a palavra, já presente em Heidegger (no conceito de *Riss*), mas, deliberadamente ou não, termina o texto sem tratar da questão. Algumas dessas menções podem ser encontradas nas páginas 364, 370, 405, 407, 410, 425.

um traçado não se vê [...] o que lhe resta de espessura colorida, tende a extenuar-se para marcar a orla única de um contorno: entre o dentro e o fora de uma figura. [...] e tal é o traço [*trait*], eis aqui a própria linha: que portanto não é mais o que é, porque, desde então, nunca mais ela se relaciona a si mesma sem imediatamente se dividir, interrompendo aqui a divisibilidade do traço [*trait*] qualquer identificação pura, [...] Nada pertence ao traço, e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio rastro [*trace*]"³⁷.

Derrida chama esse aspecto de *inaparência diferencial do traço* ou *retraimento do traço* [*retrait*]. Significa dizer que no momento em que o traço é traçado, ele já não é mais ele mesmo, pois imediatamente se divide para marcar ou inscrever um outro que não ele próprio. Assim que se inscreve, o traço já não é mais traço; é linha, é contorno, é borda, é letra, já não guarda mais a identidade inaugural e espaço-temporal de seu movimento. Ele deixa a sua marca ao se retirar, dando a ver mas sendo ele próprio invisto, no seu re-traço e na sua retração, dois sentidos da palavra francesa *retrait*.

Por fim, o terceiro aspecto diz respeito à *retórica do traço*. “Acaso não é o retraimento [*retrait*] da linha, aquilo que a retira no momento em que o traço [*trait*] se traça, o que deixa a palavra?”³⁸ Aqui, Derrida coloca a relação da imagem e da palavra, não como a insurreição hegemônica da segunda sobre a primeira, mas como inseparabilidade e indeterminabilidade de limites.

O discurso sobre a imagem, portanto, pressupõe um ver e conseqüentemente uma cegueira e se a ‘visão’ do traço é menos perceptual do que mnemônica, ela evoca qualquer coisa de inconveniente do próprio sujeito, que interpreta, que representa, que traduz e que, portanto, trai-se. Pode ser essa a cegueira de Heidegger, a cegueira de Schapiro, a cegueira envolvida no desejo de restituição. Com essa consciência, Derrida inscreve seu discurso na indecidibilidade de maneira que podemos dizer que o pensador nada mais fez do que traços³⁹.

O movimento do traço não é próprio apenas da escrita, do desenho, da pintura, mas de toda a experiência possível, porque qualquer experiência presente já é constituída a partir de uma referência a outro tempo, já pressupõe uma ausência a partir da divisão do presente e da presença. Por isso o traço não é elemento ou componente da

³⁷ DERRIDA. *Memórias de Cego*, pp. 59-60.

³⁸ DERRIDA. *Memórias de Cego*, p. 62.

³⁹ “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. Cf. DERRIDA. *Memórias de Cego*, p. 45.

experiência, uma outra origem ou presença originária; tampouco uma ausência absoluta: *o traço é o que resta*, o que abre o espaço da visibilidade, a partir do invisto, o que resta sem origem e sem fim, e que já pressupõe a alteridade. O traço marca uma interrupção e um excesso para além da identidade, esse resíduo na escrita, no desenho, na pintura, que é gráfico e que não pode ser reduzido à representação ou significado.

O que podemos encontrar nesse *entre* abissal, então, nesse sem fundo aberto pela desconstrução, são traços. E no texto *Restitutions*, Derrida parece nos mostrar, performativamente, como o movimento do traço se dá, a partir de sua própria escrita, ao invés de nos dizer o que ele é. Ele não trata do traço, tematicamente. Posterga o trato do traço no decorrer do texto e, ao final, permanecemos sem resposta. O texto termina, as vozes se retiram, e o traço permanece, intratável⁴⁰, porque é, ao mesmo tempo, retraimento [*retrait*] e imagem espectral da *différance*⁴¹.

Conclusão

Derrida se interessa pela arte, mas ao contrário dos grandes cânones da estética (como Kant, Hegel e Heidegger convocados em *La Vérité en Peinture*) o que ele pretende é justamente desconstruir esses discursos que se originam principalmente em questões ontológicas do tipo: *o que é arte?* Para Derrida, essas questões, que normalmente são postas pela estética, pressupõem que é possível ter acesso à obra a partir de uma concepção intrínseca de seu valor, com a consequente exclusão de aspectos considerados à margem dos discursos sobre as belas artes, *como se fosse* possível pensar a obra em separado de seu suporte físico, do regime institucional em que se instaura, da economia por trás do mercado da arte, enfim, questões de *parergon*, de subjétil, de debaixo.

⁴⁰ HOUILLON. *Derrida et la question de l'art: déconstruction de l'esthétique*, p. 295. A palavra francesa *Intraitable* tanto significa o intransigente e irredutível, quanto aquilo que não pode ser tratado, traçado. A palavra 'intratável' em português guarda esse duplo sentido.

⁴¹ *Différance* é também um neologismo criado por Derrida, para marcar uma diferença gráfica que só é possível de ser notada na escrita, já que em francês a palavra para 'diferença' se escreve com *e*: *différence*. Derrida chama a atenção para os dois sentidos do latim *differre*, que pode significar tanto diferir no tempo quanto diferenciar. "Existe, portanto, um concernimento simultâneo com espaçamento e temporalidade a ser levado em conta. O problema se forma mais adiante no âmbito da linguagem, quando alguém se apercebe de que, ao menos quando falado, em francês, não pode ser ouvida diferença alguma entre *différance* e *différence*, por isso minha insistência na natureza fundamentalmente silente e gráfica da interrupção literal de Derrida. Esse *a* deixa um traço de certo modo inscrito daquilo que pode ser chamado o mnemônico literal do outro". Cf. WOLFREYS. *Compreender Derrida*, p. 79.

Pensar a estética a partir do traço é uma maneira de recolocar as suas questões, questionar a necessidade de retorno sempre ao próprio, os limites entre o dentro e o fora, a hierarquia entre discurso e imagem. Enfim, ao invés de fazer a economia do traço, tentando escamotear o abismo sobre o qual a estética repousa, trazer esse abismo a mostra, o abismo da não-identidade, do assombramento, da *différance*.

A desconstrução não é simplesmente negativa. É mais uma desestabilização, não para demolir, mas para possibilitar o pensamento daquilo que permanece para ser pensado. É uma espécie de abertura, que nos permite respirar para além da cobertura pretensamente totalizante dos discursos, e ao mesmo tempo uma instabilidade. O *Restitutions* não é, portanto, nem o sem sentido, nem uma crítica, mas pode ser pensado como uma mostração performativa do movimento do traço, uma entrada não convencional à estética tradicional, o movimento de uma estética quase-transcendental⁴² a partir da própria experiência do homem no mundo.

Bibliografia

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

DERRIDA, Jacques. *La Vérité em Peinture*. Paris: Éditions Flammarion, 1978.

_____. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

_____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008, 2ª edição.

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

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível. (1979-2004)*. Org.: Michaud, G.; Masó, J.; Bassas, J. Tradução: Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

⁴² SERRA, In: *Artefilosofia (UFOP)*, vol. 10, p. 120 e ss.

HEIDEGGER, Martin. *Origem da Obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel A. Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOUILLON, Vincent. *Derrida et l'intrahable époque de l'oeuvre d'art*. In JDAY, A. (org). *Derrida et la question de l'art: déconstruction de l'esthétique*. Nantes: Cécile Defaut, 2011, p. 281-296.

JDAY, A. (org). *Derrida et la question de l'art: déconstruction de l'esthétique*. Nantes: Cécile Defaut, 2011.

SERRA, Alice M. *A 'restância' do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida*. *Artefilosofia (UFOP)*, Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), v. 10, 2011, pp. 120-134.

SCHAPIRO, Meyer. *The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and van Gogh (1968)*. In: PREZIOSI, Donald (org.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 296-300.

SCHAPIRO, Meyer. *Vincent van Gogh*. New York: Harry N. Abrams, 1950.

VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2007, 2ª edição.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Tradução: Caesar Souza. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.