

Interdito: pode o artista revelar *verdades místicas*?

Interdict: can the artist reveal mystic truths?

Thiago Ferreira

Doutorando/Programa de Pós-Graduação em História Social - UFRJ

RESUMO: O texto aproxima as proposições de Derrida a respeito de uma *cegueira* na experiência da visibilidade ao axioma “O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”, presente no trabalho *Window or wall sign* (1967), de Bruce Nauman, para delinear um paralelo entre os interditos próprios da linguagem e o fazer artístico. O posicionamento assumido de anúncio na obra de Nauman é utilizado aqui como ponte para a discussão sobre um pensamento que renuncia do vínculo da visualidade com a certeza, e que na impossibilidade de fazer ver o que está à frente, opta mesmo por anunciar, tatear.

PALAVRAS-CHAVE: CEGUEIRA; LINGUAGEM; VISIBILIDADE; JACQUES DERRIDA; BRUCE NAUMAN.

ABSTRACT: The text approximates Derrida’s propositions on a *blindness* in the experience of visibility to the axiom “The true artist helps the world by revealing mystic truths”, present in the work of art *Window or wall sign* (1967), by Bruce Nauman, in order to delineate a parallel between the very interdictions of the language and the artistic practice. The assumed positioning of announcement in Nauman’s work is employed here to bridge the discussion about a thinking that renounces the bond of visuality with certainty, and in the impossibility of making visible what is right ahead, chooses to announce, to grope it.

KEYWORDS: BLINDNESS; LANGUAGE; VISIBILITY; JACQUES DERRIDA; BRUCE NAUMAN.

INTRODUÇÃO

Para Jacques Derrida (2005b, p. 59), a escritura é hermética e desloca-se na “linha quebrada entre a palavra perdida” – aquilo não pode comunicar – e “a palavra prometida” – seu desejo e movimento em direção ao outro. Se tal ausência marca o enunciado, este transita entre a falta do que não pode dizer e o vazio de uma promessa em querer dizê-lo. Em vista disso, o anúncio mais importante pode estar localizado exatamente na supressão deliberada, na exclusão, ou

mesmo na ausência imposta pela incapacidade de ser traduzido para uma escritura, para as palavras, para as regras de certa língua. Trata-se, portanto, de um entrelaçamento sistêmico de complexidade tal que as tentativas de dizer das ausências ou representá-las são sempre insuficientes, paradoxais, exatamente por fazerem parte do território do segredo de uma linguagem.

A partir das proposições de Derrida sobre a experiência do segredo da visibilidade, intrínseca ao desenho e à escritura, partimos do trabalho *Window or wall sign – The true artist helps the world by revealing mystic truths* (1967), de Bruce Nauman, obra que convoca a atenção do espectador para o que é exterior, em especial ao discurso que rege a própria obra e aos seus espaços de absorção, para tratar dos escapes da visualidade em direção àquilo que não pode conter, sequer revelar.¹

A intenção é evidenciar certo interdito que essa qualidade de anúncio apresenta, que na impossibilidade de fazer ver o que está fora, opta mesmo por anunciar, tatear, tentar apreender aquilo que está antes, em uma justaposição simultânea de presença e de falta, de evocação e de negação. O posicionamento assumido de anúncio, aviso ou alerta é utilizado aqui como ponte para a discussão da experiência artística como um gerenciamento de invisibilidades, uma errância que denota sempre certa impotência, mas também como a qualidade própria que suspende as certezas da visibilidade para a potência de indecisão do *pensar ver* – tomado aqui, como em Derrida, no sentido de *crer ver* – ou ainda de uma proposição mais arriscada, o *pensar em não ver*.

No início dos anos 1990, o Museu do Louvre abriu uma série de exposições na qual convidava críticos e filósofos não diretamente ligados às artes visuais para assumir um projeto de curadoria, que consistiria em elaborar uma pesquisa

¹ Pautado nesse entrelaçamento entre o pensamento derridiano e o trabalho de Nauman, Gedley Braga (2016, p. 219) explora a ideia de um sintoma de uma época, o ano de 1967, já que a obra de Nauman em questão é do mesmo ano do lançamento dos três primeiros livros de Derrida: *Gramatologia*, *A Escritura e a Diferença* e *A voz e o Fenômeno*; e os dois autores trabalham em “suportes diferentes para anunciar questões que estão relacionadas com um problema de linguagem [expressão de Derrida] em que o significado passa a funcionar como um significante, afetando-o na sua origem”.

a partir de seu acervo e propor uma exposição. Na abertura dessa série de eventos, Jacques Derrida apresentou *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, curadoria onde apresentava desenhos que, de certo modo, tocavam o tema da cegueira ou do cegamento.

A seleção elaborada por Derrida parte de pressupostos bastante interessantes para as artes ditas visuais: além do próprio tema da cegueira trazido à centralidade da discussão nesse campo, parte dos trabalhos eleitos pelo filósofo, em especial os estudos, não são de fato amplamente exibidos pelas instituições de arte, já que por vezes são consideradas menores, inacabados. Portanto, em uma narrativa que preza questionar o modelo óptico de pensamento, que tem o olhar como fonte de certeza, Derrida engendra uma suspeita, um *ponto cego*, que será o atravessamento principal da tese desenvolvida nessa exposição: haveria em todo ponto de vista (*point de vue*) algo como nenhuma vista (*point de vue*), uma cegueira constituinte de toda visão.²

Assim que começou o processo de trabalho a partir dos desenhos de cego, coincidentemente ocorre ao filósofo a experiência de uma paralisia facial, que ocasionou certo encefalecimento temporário. Derrida toma tal momento de cegueira e o amplifica a fim de pensar o “escrever sem ver” como um atravessamento de toda experiência de linguagem. Para o autor, ao dizer uma língua, dizemos sempre da cegueira que a constitui. As nossas experiências, dado que acontecem sempre na linguagem, são tateantes, e continuamente lidam com o que não se vê, com o que não se pode sequer vislumbrar.

Derrida (2010, p. 10) introduz as *Memórias* com a seguinte hipótese: “o desenho é cego, quando não o desenhista ou a desenhista”, e a atividade do desenho “enquanto tal e em seu próprio momento, [...] teria alguma coisa a ver com a cegueira”. Sendo assim, o desenhista e o desenho se encontram em uma mesma operação de cegamento, na qual a cegueira

² Segundo advertência da tradutora Fernanda Bernardo, a expressão francesa *point de vue* reserva uma dupla escuta ou um duplo entendimento, uma vez que pode ser assimilada como “ponto de vista”, no sentido de visão ou perspectiva, mas também no sentido de “nenhuma vista”, portanto, de cegueira (Derrida, 2010, p. 9).

seria ao mesmo tempo o tema, a fonte e o procedimento de todo desenho.

Em meio à cegueira, então, qualquer movimento de linguagem inscreve-se sempre a partir de um intrincado jogo de complementariedade entre os sentidos. Para pensar tal operação, Derrida ressalta as mãos nos movimentos de cego como aquilo mesmo que irá tatear e acariciar o papel no momento do traço, algo como um lembrete de que o traço avança sempre consignando um sentido ao outro, em um trabalho que é da memória, mas em *suplemento* ali onde não há possibilidade de plenitude de sentido:

O que é que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia tanto quanto inscreve, fia-se na memória dos fios e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope e dirige o traçado [*tracé*] – é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível. Do movimento das letras, do que assim inscreve este olho no dedo, a imagem esboça-se sem dúvida em mim. A partir do retraimento [*retrait*] absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto assegura à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar e de mover. E de ouvir e entender [*entendre*], porque são já palavras de cego que eu assim desenho. É sempre preciso lembrar que a palavra, o vocábulo se ouve e se entende [*entend*], que o fenômeno sonoro permanece invisível enquanto tal (DERRIDA, 2010, p. 11).

Para o autor, se existem olhos nas pontas dos dedos que guiam as mãos, a memória engaja também aquilo que se pensa ouvir, que se acredita ver, pois trata-se primordialmente de uma questão de crença. Há uma cegueira comum que se encontra no retraimento absoluto dos sentidos, de todos eles.

Daquilo que se vê, daquilo que se *pensa ver*, que se entende e que, porventura, por um trabalho das mãos, pode vir a tornar-se um *traço*, há sempre algo da ordem do visível e, portanto, do invisível.

The true artist helps the world by revealing mystic truths, sentença que pode ser traduzida como “o verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”, é a frase que percorre a espiral em neon da obra *Window or wall sign* (algo como Sinal para janela ou parede), do artista Bruce Nauman. A peça segue o raciocínio visual das placas publicitárias, sendo composta de uma linha em neon vermelho que acompanha outra espiral cuja forma é estruturada pelo axioma em destaque acima na cor azul. Segundo Joseph Ketner (2006, p.22, *apud* BRAGA, 2014, p. 205), o artista pendurou o anúncio na janela de seu estúdio virada para o exterior, “anunciando ao mundo as grandiosas e nobres ambições de seus esforços artísticos”.



Figura 1. Bruce Nauman, *Window or wall sign* (1967), Escultura em neon, 149.9 x 139.7 x 5.1 cm.

Fonte: Philadelphia Museum of Art.

É recorrente na obra de Nauman que o artista teste a validade de uma proposição imaginária ao trazê-la ao contato

com o mundo real, em uma aparente indecisão semântica e certa relutância em entregar ao espectador significados explícitos. Foge de uma simples ilustração ou mesmo de uma representação de alguma ideia, não se apresentando como um conjunto fechado de metáforas que se propõem necessariamente a serem decifradas ou encerradas.

Quando questionado por Joe Rafaelle se realmente acreditava na frase do anúncio em neon, afinal tal axioma evidentemente propõe um problema de crença, o artista dá uma de suas respostas inteligentemente evasivas, dizendo que acreditava que tal questão deveria permanecer aberta: “*I think we should leave that open*” (NAUMAN, 2005, p. 109). Além de não inibir a possibilidade de interpretações, confirma seu trabalho com a linguagem em intensão, nesse movimento que se dá dentro da própria linguagem, que tensiona, recria e relaciona novas possibilidades, desarticulando alguns significantes, aproximando aparentes inverdades e explicitando a violência da rigidez de uma representação estruturante, em especial uma tradição de pensamento que relaciona o ver à certeza.

No início de sua produção, entre 1965 e 1968, Nauman trabalhou insistentemente em objetos que, de certo modo, informavam a ausência, característica encontrada tanto em seu processo de construção e concepção, quanto na escolha dos títulos, em trabalhos com moldes de espaços vazios ou espaço entre as coisas, como *Cast of the Space Under My Chair* (1965-1968) – literalmente: Molde do espaço debaixo de minha cadeira; ou matrizes das impressões deixadas por partes do seu corpo, como em *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inches Intervals* (1966) – também com título estranhamente literal: Padrões em neon do lado esquerdo do meu corpo tirados em intervalos de dez polegadas.

Realizada em 1967, *Window or wall sign* pode ser entendida como a culminância de um grande esforço do artista em extrapolar o possível ensimesmamento e auto reflexividade do objeto minimalista, já que a carga de significados das palavras escolhidas (especialmente a locução *verdades místicas* no anúncio), e a escolha por uma matéria prima que emana luz, podem sugerir certo desejo de sobreexceder à materialidade do trabalho. A partir da mesma mídia comumente utilizada na

época em anúncios de cerveja, refrigerantes, vitrines de lojas e motéis, Nauman assinala uma proposição aparentemente profunda e metafísica como se estivesse à venda, em uma afirmação nem totalmente jocosa, nem totalmente séria, entre o profundo e o insípido.

Portanto, Nauman pode estar a nos dizer a partir do axioma “um verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”, que há um verdadeiro artista – logo, há um falso – e sua prática estaria atrelada a revelar verdades místicas, o que nos reporta a uma série de perguntas sobre as maneiras pelas quais o século XX concebeu tanto a arte de vanguarda, quanto o papel do artista na sociedade. Nos movimentos modernos, quando vários dos cânones acadêmicos são questionados e os artistas se centram em pensar suas condições de produção e tratar da arte como seu próprio assunto, os parâmetros sobre a ‘verdade de uma obra de arte’, de uma postura artística que se julgue ‘adequada’, no sentido de um estatuto que guie essa percepção em estratégia, estilo e agendas, são turvos.

Conforme os diálogos internos à arte são enfatizados, o enunciado invisível do objeto torna-se o ponto central da obra, configurando um lugar onde não há o suficiente para olhar e que, desse modo, chama a atenção para o que está fora. Mesmo quando vinculada à uma experiência visual ou tátil, as obras dessa produção funcionam como o vínculo entre um ponto sógnico e suas correspondências discursivas externas. Seguindo esta vertente de pensamento, de tratar dos objetos de arte como uma condensação discursiva com potência de anunciar questões para além de seus limites materiais, diversos trabalhos surgem como resposta a problemas contextuais, sejam eles condições de especificidade física (o que se convencionou chamar obras de *site specific*), sejam suscitando pontos em um jogo fenomenológico próprio de determinada conjuntura institucional, ou mesmo um território da linguagem, como no caso de Nauman, criando operações mais propriamente tautológicas que fenomenológicas.

Resgatando uma asserção oportuna de Derrida (2005c, p.162) sobre os processos de Antonin Artaud, o trabalho de Nauman age na “a materialização visual e plástica da palavra, em servir-se da palavra num sentido concreto e espacial, em

manipulá-la como um objeto sólido que abala as coisas”, onde as palavras são manipuladas como objeto, moldadas como recipientes de vidro preenchidos com gás néon. Tal junção as imprime de capacidade de iluminar a mensagem literal que formam e, mais ainda, na lógica de anúncio para que servem, fazem irradiar, criam uma zona de contaminação em sua volta, lançando luz ao seu exterior com a possibilidade de extrapolar os limites de seu corpo de vidro e intencionando também extrapolar os limites da linguagem que as fundam como obras de arte.

Em declaração de 1988 à historiadora da arte Joan Simon, o artista afirma:

Em muitos dos meus trabalhos iniciais eu estava preocupado com ideias sobre dentro e fora, frente e verso – como girá-los e confundi-los. Tome como exemplo *Window or wall sign* – você sabe, a peça de neon que diz “O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”. Tal ideia me ocorreu por causa do estúdio que eu tinha em São Francisco naquele período. O local tinha sido uma mercearia, e na janela havia ainda um anúncio de cerveja legível somente do lado de fora. Do lado de dentro, é claro, ele ficava de trás pra frente. Então, quando eu fiz as primeiras peças em neon, a intenção era que elas fossem vistas através da janela de uma maneira e de dentro de outra maneira, confundindo a mensagem ao passo que ela era revertida (NAUMAN, 2005, p. 323, tradução nossa).

Criando um paradigma interior-exterior, de significados públicos e privados, tal procedimento remete ao pensamento de Ludwig Wittgenstein (2001), de grande influência para Nauman. Para o filósofo, mesmo nas formas de linguagem aparentemente explícitas e públicas, a relação entre a linguagem e o mundo não é isenta de disfarces para o pensamento, não sendo possível dizer se uma proposição é verdadeira ou falsa *a priori*, já que a simples adequação de uma sentença a uma lógica de uma língua é apenas uma condição semântica necessária, totalmente insuficiente para decretar sua validade enquanto verdade. De acordo com Wittgenstein, tais

disfarces impedem a percepção de um enunciado através de sua forma exterior, gerando um ocultamento do pensamento que, por sua vez, é outra agência da linguagem, uma vez constituída exatamente para privar seus acessos.

Além desse pressuposto da insuficiência da linguagem, ao dizer sobre os esforços iniciais de seus trabalhos, Nauman afirma que também a influência dos escritos de Wittgenstein sobre jogos de linguagem nas *Investigações Filosóficas* (1996):

Eu gosto como a inter-relação frente/verso confunde a informação. Não saber o que você deveria supostamente olhar te mantém a certa distância da obra de arte enquanto a obra de arte mantém você a certa distância de mim; a combinação produz um conjunto enorme de tensões que podemos aprender a explorar (NAUMAN, 2005, p. 350, tradução nossa).

Tratando dos limites de comunicação intrínsecos ao seu trabalho, o artista coloca ainda questões muito próximas àquelas que Derrida aponta ao dizer da linguagem como um fazer sempre insuficiente e que reside entre a intenção e a perda, entre a potência e o vazio da promessa:

É como tentar se aproximar, mas não ser permitido a chegar tão perto. Esses tipos de tensões são muito interessantes; a comunicação em geral me interessa. Um artista está em uma posição peculiar – você sabe que não está falando com seu melhor amigo, mas você tem que assumir que está conversando com pessoas que estão interessadas no que você está fazendo. É difícil se dirigir a um público anônimo. (NAUMAN, 2005, p. 350, tradução nossa).

O que Nauman evidencia é o paradoxo fundamental da comunicação ou, melhor dizendo, o *ponto cego de origem* da linguagem, presente ao mesmo tempo para o artista quanto para o espectador. Esse ponto cego é aquilo mesmo que vem a *cegar* os dois lados e o que torna impossível para o artista

‘revelar as verdades místicas’, pois se a obra nasce de um local invisível, de um território obscuro para o artista, pelo mesmo motivo ela é inapropriável para o espectador.

Tal ideia remonta a Platão e a Aristóteles, quando dizem que o vemos são as coisas as quais a luz chega a alcançar, mas, como a transparência e o diáfano não são visíveis, o que permite que as coisas sejam visíveis, a luz, a própria visibilidade do visível, não é visível. Em suma, não é possível ver o que cremos ser a própria condição da visão.

Segundo Maria Freire (2014, p. 117), o que Derrida pretende tomar como questão é como nas *artes do visível* há uma experiência singular de invisibilidade que funda o próprio traço e seu descolamento da ordem do saber e do pertencimento. Para a autora, como o traço é aquilo que aponta sempre para o outro, “afastando-se de si, [o desenhador] traça para dar a ver outra coisa, nunca ele mesmo”, de modo que está sempre dentro e fora da marca por ele instaurada, “ele é a própria divisão sem, contudo, poder distinguir-se a si próprio”.

Em vista disso, então, a proposta de uma cegueira ou de uma invisibilidade como origem do trabalho de arte rompe com o suposto privilégio da posição do artista em relação ao espectador, uma vez que para Derrida, na experiência da linguagem, o artista também está na posição de espectador diante de uma alteridade absoluta. A obra de arte marca, pois, uma experiência de interdição para o artista que não escapa em ser transferida para os demais processos de recepção. Consequentemente, a relação que se estabelece com uma obra de arte, como artista ou usufruidor, é com essa alteridade fugidia e em segredo que é o visível.

Em *Força e significação*, Derrida (2005a, p.19) reafirma que a experiência da escrita “se trata de uma saída para fora do mundo, em direção a um lugar que nem é um não-lugar nem um outro mundo, nem uma utopia nem um álbi”. A partir disso, poderíamos dizer que o gesto de Bruce Nauman é revelar a experiência própria da linguagem, na qual o escritor está sempre ausente, emancipando a linguagem, dando-lhe passagem:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda
para escrever, mas da sua própria escritura.
Cair longe da sua linguagem, emancipá-la

ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. [...] Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. [...] Abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano da sua proissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo tudo e nada. (DERRIDA, 2005b, p.61)

Frente a esse paradigma descrito pelo filósofo, uma vez exteriorizada e colocada no mundo, a obra de arte se torna um convite de entrada para o universo daquela obra, para o local no qual ela pôde ser produzida. A peça de Nauman é direcionada para fora de seu atelier pois diz daquilo que não pode entrar, não pode vir à luz, que não detém o domínio de linguagem necessário para tal, agindo, portanto, como um anúncio literal do que está fora.

Usando os meios da cultura de massa e de vitrines, Nauman procurou trazer as perguntas normalmente direcionadas às elites culturais, como as questões do papel e função da arte e do artista na sociedade, para uma maior amplitude de debate. Em *Window or Wall Sign*, a mensagem e seu lugar de difusão são igualmente importantes, o que explica o uso de uma forma de comunicação facilmente compreendida por todos e a colocação da obra direcionada para o exterior de seu atelier. O exterior é o ponto de atenção dessa obra, afinal. Não somente o exterior literal do atelier do artista, mas o trabalho que é feito externamente à obra de arte, a sua irradiação.

Nesse ponto, o artista esbarra na impossibilidade de revelar ao exterior, ao mundo, as verdades místicas, de modo a torná-las, de fato, uma experiência do visível. Nesse viés, é como se houvesse mesmo um *rastró* nas artes visuais, na possibilidade de acessar aquilo que a obra de arte parece dar a ver: uma ausência instauradora, de algo que se mantém sempre apartado da luz, do espaço público. Como tratado por Derrida em *Pensar em não ver*, conferência na qual continua a trabalhar a relação do desenho e do desenhador com a cegueira,

(...) se nos ativermos à equação entre espaço público, espaço *tout court* e o aparecer à luz (o *phainestai*, a fenomenalidade do fenômeno, a

fenomenologia), então o que acabo de dizer do traço traçado-traçante, do rastro do traço, não pertence inteiramente ao espaço público, ao espaço das luzes, nem tampouco, portanto, de certa maneira, ao espaço da razão. O que não quer dizer que isso pertença a alguma obscuridade, ou que gere obscurantismo, ou que pertença à noite. Mas também não vem ao dia. Em todo desenho digno desse nome, naquilo que faz o traçamento de um desenho, um movimento resta absolutamente secreto, isto é, separado (*se cernere, secretum*), irredutível à visibilidade diurna (DERRIDA, 2012, p.88).

Nesse momento, a resistência a publicidade delinea-se como uma interdição basilar da linguagem, na qual ao mesmo tempo em que esta é trazida às luzes, ao espaço público, algo sempre se subtrai, resiste a ele. Diante desse impedimento das verdades místicas em serem reveladas, o artista, então, faz o que lhe é possível: ‘ajuda o mundo’ revelando ao menos a existência dessas verdades em discurso e pelo discurso. Em suma, na impossibilidade de as verdades místicas serem ditas, vistas ou tangenciadas, o artista as anuncia.

Derrida relaciona esse caráter inconcesso da experiência da linguagem com a cegueira quando escreve que se não é possível olhar para a folha de papel quando a traçamos, seja pela necessidade de se manter os olhos fixados em outro lugar, seja porque, na falta de luz, no escuro, não podemos enxergar a superfície de inscrição, nossas mãos ainda percorrem a superfície como mãos de cegos que percorrem o espaço em um gesto de reconhecimento. Presos nessa estrutura aporética da linguagem, uma das funções primeiras da visão, portanto, é prever sem ver, antever, ver vir. E o artista, inserido nessa aporia, desenha, traça, mas há sempre os momentos de cegueira, “em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, e pela trilha do traço, ele está cego” (DERRIDA, 2012, p.71). A antecipação, ao passo que pretende ver antes, inscreveria um reconhecimento antes do próprio conhecimento, pois se colocando na frente, de modo tateante, almeja guiar aquele percurso desconhecido do não-visto, apenas sugerido pelo toque antecipatório.

O poder de ver vir, de pré-ver, e, tal como na obra de Nauman, o poder de anunciar aquilo que não se pode saber, teriam esta função de antecipação diante do que ou de quem vem ao nosso encontro. O anúncio, portanto, toma essa função do olho indo ao encontro do obstáculo para alcançar o perigo, prevenindo-se dele: a anunciação também trabalha em vias de proteger da precipitação, uma vez que se adianta no desejo de ser a primeira a agarrar ou ao menos tatear, lançando-se nesse movimento de apreensão ou apreensão.

É nesse sentido que Michael Naas (2015) argumenta que há em Derrida uma progressão da invisibilidade da ordem do ceticismo para a ordem da crença, em um percurso que se inicia com uma dúvida sobre a visão e que progride em uma inserção de dúvida em todo o território da linguagem:

Mémoires d'aveugle [Memórias de Cego] é antes de tudo um testemunho não da verdade de tal ou tal religião, mas da fé que torna possível toda palavra enquanto testemunho. Num texto escrito quatro anos depois de *Mémoires d'aveugle* [Memórias de Cego], intitulado *Foi et Savoir* [“Fé e Saber”], Derrida sustenta que uma fé elementar é a condição de todo testemunho e de toda memória. Cada vez que falamos, mesmo para contar anedotas ou lembranças as mais banais – a inveja por um irmão, a história de uma doença ocular que ameaçou uma exposição – é como se disséssemos sempre, “Cria naquilo que eu digo como se crê num milagre”. Não há aqui, é preciso enfatizar, nada de místico ou de mistificante. Pois é preciso sempre, Derrida volta a isso sem cessar, avaliar, criticar e questionar aquilo que se diz, aquilo que se revela no espaço público e à luz do dia. Mas no que concerne a esta abertura aquilo que se diz, à esta abertura de um mundo ou simplesmente do mundo, esta condição transcendental, esse ponto cego que o outro é e deve permanecer para mim, é preciso confiar e acreditar como se crê num milagre. É preciso, então, jamais abandonar o saber, mas é preciso saber que uma certa fé é sempre a condição de todo saber (NASS, 2015, p. 21).

Novamente, o que o artista é capaz de evidenciar passa somente por certa “mostração do invisível” e tal afirmação não escapa em nos lembrar da autoridade do olhar e o privilégio do visual, junto a uma imposição do logocentrismo e de uma metafísica da presença no modelo ótico de filosofia. No entanto, ao inscrever o pensamento no terreno do erro ou da errância, Derrida (2010, p.20) aponta para a desconstrução desse mesmo modelo de pensamento que consigna o saber ao ver, ou “a vontade de saber [*savoir*] como vontade de ver [*voir*]”.

Assim, ao mesmo tempo que esta condição de cegueira própria de quem traça denota certa interdição, ela é aquilo mesmo que pode deslocar os limites do terreno da visão para o campo da errância, daquilo que não se pode confirmar, ter certeza, potencializando o pensamento para além do *logos*. A desconstrução derridiana, portanto, nos ajuda a suspender as certezas da visão, da visão como registro e como prova, introduzindo a indecisão radical do *pensar em não ver*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Gedley Belchior. Anunciação: o verdadeiro artista e as verdades místicas da arte. Belo Horizonte: **Mediação**, v.18, n. 22, 2016, pp. 203-223.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: **A escritura e a diferença**. (3ª edição). Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005a, pp. 11-52.

_____. Edmond Jabès e a questão do livro. In: **A escritura e a diferença**. (3ª edição). Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005b, pp. 53-72.

_____. O Teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. (3ª edição). Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005c, pp. 149-178.

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

_____. Pensar em não ver. In: **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização: Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012, pp. 63-89.

FREIRE, Maria Continentino. **Pensar ver**: Derrida e a desconstrução do “modelo ótico” a partir das artes do visível. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KETNER, Joseph D. **Elusive signs**: Bruce Nauman works with light. Catálogo de exposição. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2006.

NAAS, Michael. A noite do desenho: fé e saber em Memórias de Cego de Jacques Derrida. Tradução Dirce Eleonora Nigro Solis. **Ensaios Filosóficos**, vol. 11, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

NAUMAN, Bruce. **Please pay attention please**: Bruce Nauman’s words: writings and interviews. Massachusetts: MIT Press, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução José Arthur Gianotti. São Paulo: EDUSP, 1968.

_____. **Investigações filosóficas**. (2ª edição). Tradução Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 1996.

Recebido em: 24/05/2018

Aprovado em: 12/05/2019