

Ver: Modo de Olhar

Voir: Manières de Regarder

Maria Elisa Campelo de Magalhães
Doutoranda em Artes pela EBA/UFRJ

Resumo: Falo sobre o ver, a partir de dois textos de Derrida: *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas* e *O Animal que Logo Sou (a seguir)*. Para Derrida o desenho é cego e ruína na origem. Desde o momento que o desenhador olha para o papel em branco, deixa de olhar para o modelo; o traço é memória. Ver, portanto é cegar-se. Derrida diz ainda que o próprio de homem é o poder de nomear e nomear-se. Assim, o próprio do ver seria esse encegucimento retórico, que sussurra seus espectros e só mostra a visibilidade do visível.

Palavras-chave: ver, cegueira, memória, espectro, visibilidade

Sommaire: Je parle sur le voir, en partant de deux textes de Derrida: *Mémoires d’Aveugle – l’auto-portrait et autres ruines* et *L’Animal que donc je suis (à suivre)*. Pour Derrida, Le dessin est aveugle et ruine dès l’origine. Au moment même que le dessinateur regarde le papier blanc, il ne voit plus le modèle; le trait est mémoire. Voir est, donc, s’aveugler. Derrida dit, en plus, que le propre de l’homme est le pouvoir de nommer e de se nommer. Donc, Le propre du voir se serait cet aveuglement rétorique, que murmure ses espectres et ne montre que la visibilité du visible.

Mots-clés: voir, aveuglement, mémoire, espectre, visibilité

A proposta desta comunicação é falar sobre o ver. Para isso, parto de dois textos de Jacques Derrida: *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas* e *O Animal que Logo Sou (a seguir)*.

Memórias de Cego é o texto do livro/catálogo da exposição de mesmo nome, no Museu do Louvre, que aconteceu entre outubro de 1990 e janeiro de 1991. Essa exposição era a primeira do projeto “Partis Pris”, para o qual Derrida foi convidado a fazer curadoria no acervo de desenhos do museu. No dizer dos responsáveis pela seção de artes gráficas, “é admitir que a arte se acomoda mal com os monopólios, sejam eles eruditos, e que os historiadores são capazes de admitir que sua exegese só ganha enriquecendo-se com outras aproximações, com um outro *olhar*.”¹ Ou, diria eu, um olhar de fora.

O Animal que Logo Sou é um texto de 1997, que Derrida proferiu na Universidade de Cerisy, num Colóquio de dez dias, que o tinha como eixo, e que se chamava “O Animal autobiográfico”.

E porque eu coloco a questão do ver como objeto desta comunicação? Por causa da primeira resposta de Derrida a Jean Galard, na entrevista que é o texto mesmo do catálogo de *Memórias de Cego*. Ela diz o seguinte:

Mas é justamente de ceticismo que converso consigo, da diferença entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não. Antes de a dúvida se tornar um sistema, a *skepsis* é coisa dos olhos, a palavra designa uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar no decurso do exame. Espreita-se, reflete-se sobre o que se vê, reflete-se o que se vê, atrasando o momento de concluir. Mantendo a coisa à vista, olhamo-la. O juízo está suspenso à hipótese. Para não esquecer no caminho, e para que as coisas sejam claras, recapitulo:

¹ DERRIDA, 2010, p. 07

haveria então duas hipóteses. (...) As duas cruzar-se-ão, mas sem jamais se confirmarem uma à outra, sem a menor certeza, numa conjectura ao mesmo tempo singular e geral, a *hipótese da vista*, nem mais nem menos. (...) Não tenho a certeza de fazer questão em demonstrar. Sem procurar demasiado verificar, com vista a lograr nossa convicção, contar-vos-ei antes uma história e descrever-vos-ei um ponto de vista. O ponto de vista será o meu tema. (DERRIDA, 2010, p. 09)

Ponto de vista, em francês *point de vue* tem um duplo entendimento, essa foi a advertência da tradutora Fernanda Bernardo: tanto pode ouvir-se/entender-se como ponto de vista, no sentido de uma visão ou perspectiva, como no sentido de nenhuma vista e, portanto, de cegueira. Esse duplo entendimento, penso eu, propõe um como a alteridade do outro.

Em *Memórias de Cego*, Derrida diz que o pensamento do desenho é da ordem da memória, da memória do traço, porque o desenho acontece no limite da cegueira. No momento mesmo do desenho, o desenhador já não olha mais para o modelo, ou para seu referente, ele olha para o papel em branco. O traço é rastro, é memória, re-traçamento do traço, ou o traço em abismo. A mão é como uma prótese da vista, como se tivesse um olho na ponta dos dedos, um único olho que dirige o traço (quando andamos no escuro, sempre levamos a mão à frente, e sempre com os dedos esticados, como se pudessem “ver”). Uma espécie de sinergia que acontece à distância, coordena as possibilidades de ver, de tocar, de mover, de ouvir e entender.

Nesse sentido, o desenhador é como um cego, é um arquivista da visibilidade, diz Derrida. E vai além (como Tirésias, em *Édipo Rei*, que fica cego por ter visto o que não se deve ver), age como um cego vidente, aquele que perde a vista para dar a ver, para testemunhar pela luz. O desenhador, portanto, desenha o que há no interior da visão.

Sendo assim, o desenho é sempre da ordem do dom ou da fé. Porque não há fidelidade representativa na origem do traço; há a dívida. No momento mesmo do traço, a fidelidade da fé importa mais do que a representação; não há uma medida justa para restituição, devolver é impossível, por isso a fé é cega no seu próprio movimento.

A desconstrução derridiana é um pensamento do evento, da vinda ou da visitação, do porvir. Um conceito construído já carrega nele a desconstrução. Não há um agente ou um sujeito desconstrutor. Tudo é da ordem do porvir e não do futuro. Futuro é projeção do presente, é da ordem da previsibilidade. Porvir é o impossível, é da ordem da ruptura, do não saber, da não previsibilidade. Nesse sentido, a desconstrução trabalha sempre à margem, na beira do abismo, nem numa margem, nem na outra, mas entre uma e outra, num lugar espectral, no espaço do indecível. Esse lugar, nem/nem, não é o lugar da tranquilidade, mas da tensão, é o lugar do jogo, porque se está sempre no jogo, no excesso ou na falta – como no jogo do fort/da². Assim, o discurso, por exemplo, é composto

² O jogo do Fort-Da é descrito por Freud em texto de 1920, *Além do Princípio do Prazer*. Ele diz: “Esse bom menininho, contudo, tinha o hábito ocasional e perturbador de apanhar quaisquer objetos que pudesse agarrar e atirá-los longe para um canto, sob a cama, de maneira que procurar seus brinquedos e apanhá-los, quase sempre dava bom trabalho. Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado ‘o-o-o-ó’, acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã ‘fort’. Acabei por compreender que se tratava de um jogo e que o único uso que o menino fazia de seus brinquedos era brincar de ‘ir embora’ com eles. Certo dia fiz uma observação que confirmou meu ponto de vista. O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (‘ali’). Essa então era a brincadeira

tanto pelos ditos, quanto pelos não ditos, os lapsos, os brancos. Assim como o desenho que é cego na origem.

Cego na origem, o pensamento do desenho é invisível, porque a condição de possibilidade do desenho é cega. O evento dá lugar à narrativa do desenho, seja qual for o tema do desenho, e dá a ele suas figuras. No momento que o desenhador debruça-se sobre o papel, no momento do traço, a inscrição no papel é do que não se vê, é inventada. Mesmo se o modelo ou a coisa está ali, diante do artista, o momento de desenho escapa ao campo de visão e o que aparece no papel é da ordem da memória, do rastro, do traço. Derrida diz: “como se ver fosse interdito para desenhar, como se não se desenhasse senão na condição de não se ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinada ou ordenada à invisibilidade do outro – a menos que ela não nasça por ver o outro subtraído ao ver.”³

Mas Derrida mostra um outro aspecto do desenho, que chama de aspecto secundário e que denomina de *retraimento ou o eclipse, a inaparência diferencial do traço*. Depois de falar do ato de traçar, o que pensar do traço, uma vez traçado? O que resta dele? Porque um traçado não se vê; o que resta dele é um contorno, que limita o dentro e o fora de uma figura. O que resta do desenho é a linha, o traço, que não mais pertence ao desenho. O desenho mesmo é aquilo que escapa e o que resta é a experiência do desenho, a possibilidade de “viajar além dos limites”⁴ do traço, diz ele.

Um terceiro aspecto, levantado por Derrida, é o da retórica do traço. O desenho está sempre em relação e se articula com uma onda sonora e temporal que compõe o invisível. O desenho vem no lugar do nome que vem no lugar

completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato.” In: FREUD, Sigmund, 1976, p 26-27.

³ DERRIDA, 2010, p. 56.

⁴ DERRIDA, 2010. p. 60.

do desenho. Como nas obras intituladas “A Origem do Desenho”, dois retratos de Dibutade, feitos por Joseph-Benoit Suvée e por Jean Baptiste Regnault. Dibutade apaixonada pelo amante, sem conseguir ficar longe da sua presença, faz o contorno da silhueta dele em um muro, de modo que quando o quiser chamar, estará com seu desenho. “Assim que um nome vem assombrar o desenho, mesmo o sem-nome de Deus, dado que ele abre o espaço da nomeação, um cego está de mãos dadas com o vidente. Enceta-se um duelo interno no próprio coração do desenho.”⁵

Nomear, ter o poder de nomear é próprio do homem. Essa questão fica bem clara no texto *O Animal que Logo Sou*. Derrida inicia esse texto com a descrição de um acontecimento doméstico. Ele se vê nu, diante do espelho e é visto nu por um gato. E ele se pergunta: pode-se dizer que o animal nos olha? Há quanto tempo ele nos olha? Que animal é esse que nos olha? O outro, ele diz. E mais: quem sou eu, no momento em que surpreendido nu em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo, de um gato, que tenho dificuldade de vencer este incômodo? A dificuldade é de reprimir um movimento de pudor de encontrar-se nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de estar nu diante de um outro animal: uma espécie de animal-estar. Vergonha de ter vergonha; reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, especular e injustificável. É a experiência da nudez, que é própria do homem, porque o homem tem consciência dela. Os animais, nus como são, não têm consciência de sê-lo. Pois seria isto que difere o homem do animal, a experiência da nudez? O vestuário seria próprio do homem, um dos próprios do homem, porque o homem vestir-se seria inseparável de todas as outras figuras do próprio do homem. O animal não está nu, porque ele é nu, porque sua experiência é de existir na nudez. Logo, ele permanece alheio ao pudor ou ao impudor. O animal estaria na não-nudez, e o

⁵ DERRIDA, 2010 , p. 62.

homem na nudez precisamente lá onde ele não é mais nu. Eis aí um contratempo, diz Derrida, uma diferença, duas nudezes sem nudez. Diante do gato, se teria vergonha como um animal que não tem o sentido da nudez, ou contrariamente, se teria vergonha como homem, que guarda o sentido da nudez? O que pensaria o gato de sua nudez? Se é que um gato pensa alguma coisa. Mas Derrida fala daquele gato especificamente, que é um gato real que o vê nu, que responde a um nome (seja lá o que queira dizer responder, esta é a questão) e que por isso afirma sua singularidade insubstituível. Esse vivente insubstituível pode entrar naquele lugar onde pode encontrá-lo e vê-lo nu. E mais, ele tem nome e desde então tem uma existência mortal, pois seu nome sobrevive a ele e indica o seu desaparecimento possível e o do autor também. Esse desaparecimento fort/da, que se anuncia assim que um de nós sai de onde estamos.

Esse gato é um terceiro ou é um outro num duelo face-a-face? Na iminência do que pode ocorrer, morrer de vergonha ou prazer, a providência é disfarçar, cobrir-se ou fugir, dá no mesmo. Tudo é expulsar-se de si mesmo. Mas e assim correndo, quem sai? Quem vem? Quem segue? Quem está antes e quem depois? Aqui há a questão da alteridade do vizinho, do *estar-com*.

Cito Derrida:

Quais as implicações dessas questões? Não é necessário ser um especialista para prever que elas engajam um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguindo, lá onde eu estou, de uma maneira ou de outra, mas irrecusavelmente, *perto* do que chamam animal. (DERRIDA. 2002, p.29)

Essa cena do gato acaba por articular passividade à nudez e anuncia problemas como o da designação e da resposta

ao chamamento. O olhar do gato, do animal é um olhar sem fundo, que dá a ver o limite abissal do humano, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.

Mas porque o homem nomeia, porque renomear os outros? Aí Derrida compara duas traduções diferentes da Bíblia, no momento em que contam a história de Adão chegando à terra, à imagem e semelhança de Deus, já no quinto dia. Ele compara as traduções, porque trazem pequenas diferenças uma da outra, no entanto não me alongarei sobre isso. A história, então, é a seguinte: Antes Deus havia criado os animais e enviou Adão, no quinto dia, para sujeitá-los e nomeá-los. Deus leva o homem à terra *para ver* como ele os chamará. *Para ver* é, ao mesmo tempo, a soberania do homem e sua solidão: ver e nomeá-los sem deixar-se ver e nomear por eles. O homem está depois do animal, ele é depois do animal e por que nomeia, é gênese ao mesmo tempo.

Esse *para ver* marca a infinitude do direito de olhar de um Deus e a finitude de um Deus que não sabe o que vai ocorrer com a linguagem e com os nomes, “de um Deus que dirá *eu sou quem eu sou* sem saber o que vai ver quando um poeta entra em cena dando seu nome aos viventes.”⁶

Essa vertigem, esse abismo de um tal *para ver* do fundo dos olhos de Deus talvez seja, ou explique o sentimento que causa quando se está nu diante de um gato e quando ele cruza seu olhar com o homem diante do espelho, é como se o gato se lembrasse desse relato terrível da Gênese, da tristeza da natureza ou da animalidade, que nasceram desse mutismo, privados do poder de nomear, de responder em seu nome: com o pressentimento do luto ou enlutado por receber um nome que, por sobrevivência do espectro já traz a notícia da morte. Ser chamado é saber-se mortal, sentir-se morrer.

⁶ DERRIDA, 2002, p. 39

Voltando ao *Memórias de Cego*. No auto-retrato, este aspecto da condição do desenho de não se ver como condição para desenhar fica ainda mais no limite. A figura do retrato está sempre olhando para o espectador, com os olhos fixos nele. Ora, o desenhador desenha a partir de um ponto, um espelho diante dele. O espelho está no lugar que ocupa o espectador, no lugar do face-a-face. O espectador, então, substitui ou enceguece o espelho. A performance do espectador é prescrita pela obra. O espectador é a condição de sua visão e de sua própria imagem. O espectador é a hipótese da vista. Mesmo que o auto-retrato não seja fruto do reflexo no espelho - desse duelo especular imaginário -, seja de outra maneira, fruto de um aparelho ótico ou outra coisa. Como os desenhos de uma cena, em que o desenhador está em vias de desenhar, por exemplo. De qualquer maneira, seja qual for o caso do auto-retrato, só um índice externo a ele poderá permitir uma identificação. E sempre se poderá dissociar o signatário do sujeito do auto-retrato, de qualquer forma que seja o auto-retrato, mas essa identificação será sempre de maneira provável, terá sempre um caráter de hipótese. Como as memórias, o auto-retrato aparecerá sempre na reverberação de várias vozes. É a voz do outro que comanda e faz visível o retrato.

Seguindo esse raciocínio, chamar de auto-retrato é um ato de nomeação: depende do fato de eu chamar “auto-retrato”. Se é assim, eu poderia chamar de auto-retrato não importa o que, desde que possa afetar-me ou deixar-me afetar. Porque desde a origem, o auto-retrato é ruína. Não é uma ruína que vem depois da obra, mas que é adveniência na origem, é estrutura da obra.

No auto-retrato, desenhador e modelo não têm acesso, nem tampouco conhecimento um do outro. A simetria está rompida entre ele e ele, entre ele e o espetáculo, entre ele e o espectador, que ele é também. Já não há mais espectros. Derrida diz: “A partir do momento em que se considera fascinado, preso à imagem, mas desaparecendo aos seus próprios olhos no abismo, o movimento pelo qual um desenhador tenta

desesperadamente recuperar-se é já, mesmo no seu presente, um ato de memória⁷. O operar da memória é a própria operação da colocação do desenho em obra. Não é acidente, nem fraqueza o fracasso de recuperar a presença do olhar fora do abismo onde mergulha; essa é a condição da obra, a sua própria chance mesmo, o espectro do invisível que ela dá a ver sem jamais apresentá-lo. A ruína é o que acontece aqui à imagem, desde o primeiro olhar. “No começo há ruína”. O auto-retrato é ruína, este rosto que resta no papel, é memória de si, e, retorna como espectro, pois basta um olhar sobre si e uma figuração se eclipsa. Ruína: memória aberta que nos deixa ver, sem absolutamente nada nos mostrar. Ruína: “memória pensativa daquilo que antecipadamente é passado, luto e melancolia, espectro do instante e do estilo de que a própria ponta gostaria de tocar o ponto cego de um olhar que se olha nos olhos, e que não está longe de aí mergulhar, até perder-se por excesso de lucidez”.⁸ O signatário cega-se, ataca sua vista até o esgotamento do narcisismo.

Em *O Animal que Logo Sou*, Derrida diz que o homem submeteu o animal a um assujeitamento desde a gênese. Isso tem como consequência maléfica o entendimento de que os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só vez do animal, e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder. E que a propriedade do homem é ser capaz de responder em nome de homens. Mas o homem não é um animal que fala?

Assim é, e por isso, tem o poder de fingir, mentir e apagar seus traços. E mesmo que um rastro possa se apagar, ninguém, homem ou animal, pode apagar por si mesmo seus rastros. Daí a espectralidade inerente a tudo e a todos.

Por outro lado, e isso é destacado em *Memórias de Cego*, o que não se pode ver, pode-se ainda tentar reapropriar-

⁷ DERRIDA, 2010, p. 71

⁸ DERRIDA, 2010, p. 71-74.

se, descrever, escrever, por em cena. Como desenhar-se com artefatos, próteses (como óculos), ou simplesmente de olhos fechados. São máscaras que dissimulam tudo, que parecem apagar os rastros, menos os olhos nus.

Mas Derrida ainda levanta outra questão em *O Animal que Logo Sou*: nem todo mundo viveu a experiência de ser visto, sobretudo de ser visto nu e, portanto, não tomou em consideração o fato de que, o que chamam de “animal”, pudesse olhá-los e dirigir-se a eles lá de baixo, de onde o animal resta como uma coisa vista, mas que não vê.

Por outro lado, há aqueles antes de mais nada poetas ou profetas, que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça: a de serem vistos, antes mesmo de terem a possibilidade de esquivar-se.

No final de *Memórias de Cego*, Derrida diz que para ver é preciso cegar-se e o que resta é ruína. A cegueira mostra-se como a experiência do deslumbramento. As lágrimas acontecem, elas vêm aos olhos como um evento, velam a vista e revelam, no chorar, nesse curso d'água, a essência do olho dos homens. Como se o destino do olho fosse chorar e não ver, porque no exato momento em que velam a vista, as lágrimas revelam o próprio do olho. As lágrimas são a essência do olho e a essência do olho é o próprio do homem. O melhor ponto de vista é um ponto de fonte e um ponto de água – a lágrima. Diz Derrida:

A cegueira reveladora, a cegueira apocalíptica, a que revela a própria verdade dos olhos, seria o olhar velado de lágrimas. Ele não vê nem se deixa ver – é indiferente à vista enevoadá. Implora: em primeiro lugar para saber de onde descendem as lágrimas e de quem vêm elas aos olhos. De onde e de quem estes lutos ou estes prantos de alegria? E esta água do olho? (DERRIDA, 2010, p. 130).

Derrida termina *O Animal que Logo Sou* (sete anos

mais tarde) com outras questões que se entrecruzam e se complementam:

(...) onde uma certa cena autobiográfica se dispõe, é necessário uma psique, um espelho que me reflita nu da cabeça aos pés. A mesma questão se tornaria então: deveria eu mostrar-me, mas em o fazendo, ver-me nu (e então refletir minha imagem em um espelho) quando isto me olha, esse vivente, esse gato que pode ser captado no mesmo espelho? Existe narcisismo animal? Mas este gato, não pode ser, no fundo dos seus olhos, meu primeiro espelho? (DERRIDA, 2002, p. 92)

Finalmente e sem querer concluir, penso que ver já é ruína na gênese. Já é especularidade e apreensão de espectralidade. Se o próprio do olho é a lágrima e se o próprio do homem é a essência do olho e o poder de nomear e de se nomear, o que seria próprio do ver seria esse enceghecimento retórico, que sussurra seus espectros e só mostra a visibilidade do visível.

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *O Animal que Logo Sou (a seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud, V. XVIII (1920-*

1922). Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro:
Imago Editora, 1976.

