

# A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida

Alice Mara Serra

<sup>1</sup>Ver, por exemplo, J. Derrida: *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris, 1986; *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris, 1998; *Parages* (livro também dedicado a Blanchot). Paris, 1986; “Qual Quelle: Les sources de Valéry”. In: *Marges de la Philosophie*. Paris, 1972, p. 325-364; “Mallarmé”. In: *Acts of Literature*. New York/London, 1992, p. 110-126.

<sup>2</sup>J. Derrida, “This Strange Institution Called Literature”. In: *Acts of Literature*, 34 s.

<sup>3</sup>J. Derrida: “+ R (par dessus le marché)”. In: *De la vérité en peinture*, 169-209; “Cartouches”. In: *ib.*, 211-300; “Das Subjektiv ent-sinnen”. In: P. Thévenin, *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. München, 1986; “Videor”. In: *Passage de l'image*. Paris, 1990; “Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia”. In: *Contretemps*, 1995, 14-22; *Lignées*. Bordeaux, 1996.

<sup>4</sup>J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, 1990.

<sup>5</sup>Este é o caso, por exemplo, da análise da imagem como “fantasma” em *Spectres de Marx*. Paris, 1993.

<sup>6</sup>J. Derrida: “Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin”. München, 1994; “Les morts de Roland Barthes”. *Poétiques*, 47 (1981), 269-292; *Mémoires: for Paul de Man* (1986).

<sup>7</sup>Marie F. Plissart e J. Derrida, *Recht auf Einsicht*. Wien, 1985.

<sup>8</sup>J. Derrida, “Point de folie – maintenant l'architecture”. London, 1986.

<sup>9</sup>J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, 1990.

<sup>10</sup>Rudolf Bernet apresenta a

Na obra de Derrida não se encontra, de forma sistematizada, uma abrangente teoria estética. Suas considerações sobre a arte ocupam ali, todavia, um espaço significativo, em interface com temas centrais de seu pensamento: questões relativas ao signo e significado, linguagem e escrita, problemas de filosofia política e social. Sua obra é ainda perpassada pelo diálogo com textos literários<sup>1</sup> e desenvolve-se ela mesma, sobretudo no período tardio, em uma forma que o próprio Derrida denomina de fronteira entre filosofia e literatura<sup>2</sup>. Já as teorias do autor sobre pintura e desenho condensam-se em *De la vérité en peinture* (1978) e encontram-se dispersas em textos anteriores e posteriores, sejam estes dedicados a artistas particulares<sup>3</sup>, à teoria da imagem<sup>4</sup> ou ainda a temas não diretamente ligados à arte<sup>5</sup>. Paralelamente, dedica Derrida reflexões sobre a arte a teóricos da pintura e literatura<sup>6</sup> e desenvolve análises sobre fotografia<sup>7</sup> e arquitetura<sup>8</sup>, além de apresentações preparadas para exposições de arte<sup>9</sup>.

Se as reflexões de Derrida sobre a arte deixam-se elaborar e redimensionar através de seu contínuo diálogo com obras literárias e artes visuais, é possível apresentar seus direcionamentos filosóficos no contexto de outros diálogos do autor: principalmente aquele que se desenvolve, desde suas primeiras obras, com a fenomenologia husserliana e a partir desta, com o pensamento de Heidegger. Por sua vez, as teorias de Husserl (em especial sobre o signo, o significado e o tempo imanente) e de Freud (sobre o traço de lembrança, a arqui-escritura e a temporalidade *a posteriori* ou *Nachträglichkeit*) aparecem diametralmente correlacionadas no pensamento derridiano: Elas são pensadas repectivamente como ponto culminante da “filosofia da presença” e como “apresentação da *différance*”.<sup>10</sup> O diálogo de Derrida com os autores mencionados será apresentado, aqui, com a finalidade de situar o arcabouço teórico da quase-estética derridiana.

A questão sobre se o pensamento derridiano funda e é ele mesmo fundado em uma teoria estética foi tematizada por diversos autores. Rösch formula a tese de que Derrida apresenta uma estética serial, segundo a qual a obra de arte é vista como um modelo generativo que atualiza uma dinâmica desconstrutora: Remetendo a diversos discursos numa estrutura serial e polimorfa, a obra de arte escapa a uma fenomenologia da percepção, bem como a uma hermenêutica fundada no ideal de compreensão.<sup>11</sup> Com sua estética serial, Derrida

coloca em xeque a categoria da obra de arte individual como entidade fechada, contendo uma essência significativa que seria passível de ser decodificada através da apresentação de seus níveis constitutivos internos e da análise das influências externas provenientes de seus contextos de produção e recepção. Se a fenomenologia, sobretudo no paradigma husserliano, utiliza o visível para desvendar as condições transcendentais dos atos de consciência e os sentidos ideais que tornam possível todo e qualquer ato perceptivo e judicativo (cognitivo e estético), enclausura, por sua vez, uma hermenêutica fundada no ideal da compreensão do objeto artístico no círculo emissão e recepção do sentido, sem analisar suficientemente as camadas de significado material que escapam ao horizonte de sentido atribuído e legitimado pela tradição.<sup>12</sup> Para Derrida, a obra se insere num processo de arquivagem, reprodução e disseminação, contendo em si o modo de constituição do traço, como remissão infinita a outras séries temáticas.<sup>13</sup> Por sua vez, os discursos sobre a arte constituem-se em interface com outros interesses e áreas, mesmo que se apresentem como discursos estéticos puros. A abordagem desconstrutora, ao questionar a fronteira entre o dentro e o fora do objeto artístico, ao desconstruir o caráter único da obra e ao desmontar as estruturas semânticas dos discursos filosóficos estéticos, apresentando os níveis axiológicos e ônticos em que estes se inserem, permite redimensionar a questão sobre a origem da obra de arte.

Segundo Steinmetz, a estética derridiana alude, primeiramente, às noções de espaço e tempo em que o devir da obra se circunscreve.<sup>14</sup> Para essa autora, é num campo empírico-transcendental que a estética derridiana deve ser situada, um campo com uma temporalidade própria, que não se confunde com uma ideia de presença que perpassa a metafísica clássica e não é superada nem por Husserl nem por Heidegger.<sup>15</sup> Uma vez que o termo *aisthêsis* reporta à capacidade de perceber pelos sentidos, implicando a relação entre um conteúdo presente de percepção e uma atual esfera perceptiva (subjativa), recusa Giovannangeli a existência de uma estética derridiana, visto que “o espaço-tempo da *différance*, não correspondendo a alguma fenomenalidade atual, não pode ser objeto de uma estética”<sup>16</sup>. De fato, a *différance* situa-se, conforme Derrida, aquém da visibilidade perceptiva, como condição quase-transcendental da diferenciação visível e da diferença ontológica. Ela é quase-transcendental, tanto por não se referir a princípios *a priori*, passíveis de serem analisados em abstração do fenômeno, quanto porque ela atua, simultaneamente, como o que possibilita o devir do fenômeno e o que impossibilita sua conservação e repetição como “o mesmo”.<sup>17</sup> Nesse sentido, pensa Derrida o fenômeno menos segundo a forma originária da presença – a percepção – e a possibilidade de sua apreensão e reprodução, e mais a partir da figura freudiana do traço mnêmico: Este não se dá, como tal, na forma de visibilidade consciente, senão que se deixa apontar (*indiquer*) no caráter instantâneo de seu devir, num processo em que o seu aparecer coincide com o próprio diluir-se e fragmentar-se em camadas de sedimentação não diretamente acessíveis à consciência.<sup>18</sup>

tese de que, seguindo o modelo da transferência lacaniana, atua Freud nas reflexões de Derrida sobre a fenomenologia husserliana como uma terceira pessoa, a quem na verdade se endereça o texto: “[...] *Derrida, wenn er sich mit Husserl auseinander setzt, [hat] dabei Freud im Sinn*” (R. Bernet, “Derrida – Husserl – Freud: Die Spur der Übertragung”, 100). Segundo Bernet, os sinais dessa transferência são mais evidentes em *La voix et le phénomène*, “Freud et la scène de l’écriture”, e em “Spéculer – sur Freud” (In: *La carte Postale de Socrate à Freud und au-delà*, 275-437). Sobre a recíproca referência de Derrida a Freud e Husserl (e Heidegger) ver também H.-D. Gonddek, “La séance continue: Jacques Derrida und die Psychoanalyse”, 197 s.: “*Man kann sagen, dass Derrida, wenn er Husserl liest, Freud im Hinterkopf hat und dass umgekehrt die Auseinandersetzung mit Freud nicht ohne Bezug zu Husserl (und Heidegger) vonstatten geht.*”

<sup>11</sup> T. Rösch, *Kunst und Dekonstruktion: Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*, VII, 28 ss.

<sup>12</sup>Ver E. Angerhn, *Interpretation und Deskonstruktion*, 314 ss.

<sup>13</sup>Ver, por exemplo, J. Derrida: “Résistances”. In: *Résistances de la psychanalyse*. Paris, 1996, 40 s.; “Ousia et grammè”. In: *Marges de la Philosophie*, 76 s.; *De la vérité en peinture*, 330 s. Cf. também a significação dada por Derrida à “*khôra*”, como aquilo que “tem lugar” a partir do que se inscreve sobre ela e do que se sedimenta sobre tais inscrições e relevos. (J. Derrida, *Khôra*, 35, 37).

<sup>14</sup>R. Steinmetz, “Spectres de l’esthétique”. In: N. Roelens, *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris, 2000, 43-59.

<sup>15</sup>R. Steinmetz: “Spectres de l’esthétique”, 44; *Les styles de Derrida* (introduction).

<sup>16</sup>D. Giovannangeli, “La question de la littérature”. In: *L’Arc*. Jacques Derrida, 83.

<sup>17</sup>J. Derrida, “La différance”. In: *Marges de la Philosophie*, 7 ss. Sobre o *double bind* do pensamento quase-transcendental derridiano, no sentido de que as condições de possibilidade atuam, ao mesmo tempo, como condições de impossibilidade, ver J. Derrida, “Une certaine possibilité impossible de dire l’événement”, 86 s.

\*\*\*

<sup>18</sup>Ver J. Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, especialmente p. 306-318; ver S. Freud, “Brief 52”. In: *Briefe an Wilhelm Fließ, 1887-1904*; ver também o livro organizado por F. Dirckopf [et. al.], *Aktualität der Anfänge: Freuds Brief am Fließ vom 6.12.1896*.

Plena de intervalos, interrupções e deslocamentos, a sedimentação do traço não se confunde com o fluxo temporal-contínuo da consciência. Ela é pensada como uma escrita não intencional que precede a linguagem fonética, de fato, como “arqui-escritura”, pelo fato de inverter a relação tradicional entre escrita e linguagem fonética da metafísica clássica, segundo a qual a voz viva tem primazia sobre o traço escrito.<sup>19</sup> O movimento simultâneo de temporalização e espacialização do traço, também denominado de *différance* (com *a*) é um movimento diferencial que afeta a si como desigualdade a si. Ele é heteroafecção originária, fundante dos e irreduzível aos níveis noéticos. Estes situam-se numa dimensão de *a posteriori* (como na *Nachträglichkeit* freudiana), num intervalo intransponível em relação à espacialização-temporalização do traço.<sup>20</sup> A *différance* não é, todavia, uma dimensão temporal e espacial abstraível da diferenciação que se apresenta à consciência em atos de percepção e representação: Se o fenômeno possui uma secundariedade em relação ao movimento da *différance*, tal caráter secundário ou suplementar não implica buscar para além do visível uma visibilidade mais originária, uma forma *a priori* da constituição ou um ponto inicial de uma série temporal ou espacial. Como fundamento quase-transcendental do fenômeno, encontra-se a *différance*, sim, aderida a este, no sentido de um núcleo originário que só pode ser pensado retrospectivamente, a partir do que se indica no fenômeno.<sup>21</sup> Isto se mostra, para Derrida, na relação entre consciência e inconsciente<sup>22</sup>, bem como no caso da pintura<sup>23</sup> e da obra poética, em cujo corpo da letra inere o sentido ideal<sup>24</sup>.

Ampliando a noção do traço – pensado primeiramente a partir de Freud como traço mnênico – para traços de escrita, grafia e imagem, apresenta Derrida o projeto de uma desconstrução ampliada do logocentrismo das filosofias da presença, através da reativação e preservação do traço (como escrita e imagem transcendentais à intuição interna).<sup>25</sup> Segundo Derrida, é necessário recuperar no interior dos próprios textos filosóficos e fora destes a presença de um traço que, constituindo-se como signo, aponta não para outras formas de presença, mas para outras diferentes formas de escritura.<sup>26</sup> O traço teria sido recalcado pela metafísica tradicional e pela fenomenologia através do privilégio que nestas se atribui ao sentido ideal, à visibilidade da intuição interna e à voz viva capaz de expressá-lo, sendo que às formas de escrita teria sido atribuído um papel secundário e reprodutivo, uma mediação dispensável à manifestação de significados pré-existentes. De Platão a Husserl, o traço ou a escritura teriam trazido em si o perigo do simulacro, da falsa repetição, ao escapar a uma intencionalidade fundante e a seu contexto de surgimento. Ele teria sido visto por essa tradição como suplemento espacial da “verdadeira repetição”, aquela que ocorre em atos internos de anamnese e (re)presentificação (*Vergegenwärtigung*).<sup>27</sup> O posicionamento de Derrida em relação a esta hierarquia entre, por um lado, a voz viva e a visibilidade imanente, e, por outro lado, o traço (como grafia e imagem exteriores à intuição) pode ser visto, especialmente, em sua crítica à filosofia husserliana e, a partir desta, à estética heideggeriana.

Como será mostrado na sequência, tal diálogo derridiano com os pensamentos de Husserl e Heidegger é fundamental para se situar seu direcionamento teórico em relação aos temas da origem da obra de arte e das ideias de verdade da arte como correlação, remissão e revelação.

Em *La voix et le phénomène* (1967), critica Derrida a teoria husserliana segundo a qual o signo (*Zeichen*), em suas diferentes modalidades – como expressão linguística, traço mnêmico, grafia e imagem –, é pensado de forma secundária, em subsunção à esfera de significados ideais (*ideelle Bedeutungen*) que lhe dotam de sentido. Trata-se da teoria formulada por Husserl primeiramente nas *Investigações Lógicas* (*Logische Untersuchungen*, 1901) e, em seguida, elaborada em sua teoria da imagem nos textos posteriormente reunidos no livro *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, 1898–1925* (*Fantasia, consciência da imagem, lembrança*).

No capítulo “Expressão e Significação” (*Ausdruck und Bedeutung*), capítulo que serve de fundamento lógico-transcendental às *Investigações lógicas*, distingue Husserl entre os signos linguísticos ou expressivos (*Ausdruck*) e os signos indicativos (*Anzeige*). Enquanto aqueles devem remeter de forma direta a um significado ideal, exercendo a função de expressar conteúdos de sentido imanentes, reportam estes de forma indireta a um significado determinado. Mesmo que a expressão linguística, como signo sonoro e escrito, possua uma materialidade própria que Husserl reconhece, deve ela atuar como expressão de pensamento, de forma que os significados ideais existam previamente e não se alterem ao serem expressos.<sup>28</sup> Tanto a expressão quanto a indicação subordinam-se ao sentido que se constitui como idealidade imanente: Esse é o caso, seguindo os exemplos de Husserl, da imagem de lembrança que indica (mas não diretamente expressa) um determinado contexto vivido, ou de um monumento que evoca, por analogia ou semelhança, a imagem mental de um tema particular por ele representado.<sup>29</sup> Husserl tratará de estabelecer distinções fenomenológicas mais detalhadas entre o teor noemático que se apresenta diretamente na imagem e o sentido que é ali presentificado, possuindo uma outra forma de temporalidade e de apresentação.

Nos textos de 1904/05, posteriormente reunidos na obra *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, atua a descrição da imagem figurativa em pinturas como ponto de partida para a análise dos atos de (re)presentificação (*Vergegenwärtigung*), ou seja, atos de lembrança e fantasia. Husserl distingue três modos de apreensão da imagem: 1) como imagem física ou material (*physisches Bild*); 2) como objeto da imagem (*Bildobjekt*), também denominada *Fiktum* ou imagem representante (*repräsentierendes Bild*); 3) como sujeito da imagem (*Bildsubjekt*) ou imagem representada (*repräsentiertes Bild*). Enquanto a imagem física corresponde aos componentes materiais da obra (quadro, cores, formas visíveis), os quais podem ser apreendidos através de atos perceptivos, atribui Husserl ao objeto da imagem, ou *Fiktum*, uma apreensão imaginativa.<sup>30</sup> O *Fiktum* não tem validade em si mesmo, e sim, como “representante de algo outro, igual ou semelhante a

<sup>28</sup> Ver J. Derrida, *De la grammatologie*, 207 ss. Segundo Derrida, o pensamento freudiano do traço apresenta, nesse sentido, uma originalidade fundamental em relação à compreensão do tempo na tradição metafísica: “*Que le présent en général ne soit pas originaire mais reconstitué, qu’il ne soit pas la forme absolue, pleinement vivante et constituante de l’expérience, qu’il n’y a pas de pureté du présent vivant, tel est le thème, formidable pour l’histoire de la métaphysique, que Freud nous appelle à penser à travers une conceptualité inégale à la chose même*” (J. Derrida, “Freud et la scène de l’écriture”, 314). Na visão de Derrida, a teoria do tempo de Husserl confirma o domínio do presente vivo, rejeita o “*a posteriori*” (*l’après-coup*) do tornar-se consciente, ou “a estrutura da temporalidade implicada por todos os textos de Freud” (J. Derrida, *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, 70 s.).

<sup>29</sup> Ver J. Derrida, “La différence”. In: *Marges de la philosophie*, 1–29.

<sup>21</sup> Como formula E.

Angehrn in *Die Frage nach dem Ursprung: Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik*, 23: “Der Anfang ist prospektiv, als Initialpunkt des von ihm Gesetzten oder aus ihm Entstehenden, der Ursprung retrospektiv, als Grund und Herkunft des Gewordenen bestimmt.” Sobre a distinção entre “origem” (*origine, Ursprung*) e “início” (*commencement, Anfang*) e sobre o caráter arquioriginário do traço, ver nesse livro especialmente o capítulo: “Usprünglicher als der Ursprung: Spur und Urschrift bei Derrida”, 230 ss.; ver também P. Marrati-Ghénoun, *La gènese et la trace: Derrida lecteur de Husserl et de Heidegger*, especialmente 57-98.

<sup>22</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, 92, 116 f., 544 s.

<sup>23</sup> J. Derrida, *Das Subjekt ent-sinnen*, 51 ss. Nesse texto, Derrida remete em seu pensamento sobre a origem da pintura como heteroafecção aderida à visibilidade às leituras de Antonin Artaud sobre Van Gogh.

<sup>24</sup> “*Littéralement: tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l’intangible singularité ne sépare plus l’idéalié, le sens idéal, comme on dit, du corps de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respirez l’origine du poétique*” (J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*).

<sup>25</sup> Ver J. Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, 11 ss.; “Freud et la scène de l’écriture”. Paris, 1967, 293-340, 339 s.; *De la vérité en peinture*, Paris 1978, 312 ss.

ele”<sup>31</sup>. O sujeito da imagem (*Bildsujet*), origem do significado, é o que propriamente deve ser representado através do *Fiktum* por relações de analogia ou similitude.<sup>32</sup> Também as imagens de fantasia e de lembrança devem referir por tais relações ao sujeito da imagem: O processo pelo qual uma imagem atua como remissão ao sujeito da imagem, ou processo pelo qual uma percepção ou uma representação consciente evoca uma imagem não consciente, equivale, para Husserl, à função simbólica do *Fiktum*.<sup>33</sup> Se, nesse caso, o ato de representação é acompanhado por um ato de crença através do qual o *Fiktum* é posto como reaparição de uma vivência passada, trata-se de um ato de lembrança. Uma primeira distinção entre fantasia e lembrança dá-se, propriamente, a partir destas duas modalidades noéticas: a posicionalidade (*Positionalität*) da lembrança, quando no respectivo ato de representar (*Vorstellungsakt*) a imagem atual é correlacionada a uma vivência passada; a neutralidade (*Neutralität*) da fantasia, para a qual a mesma correlação é ausente.<sup>34</sup> Embora, como imagem não figurativa e imagem de fantasia, o *Fiktum* não expresse um determinado vivido precedente, ele atua em ambas as modalidades como remissão a um significado que nele se presentifica. O sujeito da imagem, ao mesmo tempo ausente e presentificado no *Fiktum*, empresta a este o seu significado transcendental.

Em obras tardias, mantém Husserl a primazia do significado ideal, mas atribui, sobretudo em *Ideen II (Ideias II)*<sup>35</sup> e em *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität (Fenomenologia da intersubjetividade)*<sup>36</sup>, uma importância maior do que aquela atribuída nas *Investigações Lógicas* à expressão. Esta será então vista não somente como “transportadora de sentido (transcendental-imanente)” (*Bedeutungsträger*), o qual permanece inalterado ao ser expresso, mas também como uma instância importante para a constituição do sentido em âmbito intersubjetivo. Partindo dessas investigações tardias e do importante papel que Husserl começa a atribuir à materialidade do signo e à expressão corporal, sem, contudo, desenvolvê-las, enfatiza Merleau-Ponty a transcendentalidade do signo em relação à fundação de sentido ideal.<sup>37</sup> Embora Derrida não mencione as análises husserlianas dessas obras tardias, sua crítica à filosofia da presença husserliana ainda permaneceria em grande parte fundamentada, no sentido de que Husserl entenderá então a expressão como resultante de motivações ideais e habitualidades constituídas que podem ser acessadas a partir das modalidades de apresentação do signo.<sup>38</sup> Husserl analisará, todavia, os fenômenos das sínteses passivas no âmbito da intencionalidade noemática, os quais se desenvolvem, em sentido estrito, de forma inconsciente, interferindo no curso de atos egóicos (intencionalidade noética).<sup>39</sup> O ideal de evidência ou ideal de verdade como adequação (entre o sentido fundante e os modos de sua presentificação) será então visto por Husserl não como pressuposto de todo e qualquer ato consciente, como na teoria da intencionalidade brentaniana<sup>40</sup>, mas sim, literalmente, como um ideal último dos atos de (re)presentificação (*Vergegenwärtigung*) e julgamento (perceptivo e estético). Em sua fenomenologia genética, passa Husserl do ideal de verdade como adequação estática entre

o sentido constituído e seus modos de doação (*Gegebenheitsweisen*) a uma análise dinâmica da adequação, em que a evidência é compreendida segundo grau de preenchimento da intenção, de forma que esta pode ser preenchida de forma plena, parcial, ou ainda não se preencher.<sup>41</sup> No fenômeno da “modalização” (*Modalisierung*) pode também ocorrer que uma evidência já alcançada dê lugar à dúvida, à inibição e à negação.<sup>42</sup> A par de desenvolver tais análises no campo de sua fenomenologia do inconsciente, permanece, contudo, na filosofia de Husserl, a análise do signo (como escrita, traço de lembrança e imagem exterior) inserida nos modelos de verdade como adequação e revelação: Por um lado, os signos linguísticos manifestam sentidos ideais já constituídos e não alteráveis pela materialidade do signo; por outro lado, a imagem, tanto a figurativo-perceptiva como a (re) presentativa (imaginação e lembrança), é vista como correspondência ou segundo grau de adequação a significados ideais que ela figura por analogia ou similitude.

É justamente esta relação entre uma forma de presença mais originária que a apresentação mesma, e acessível a partir desta, que Derrida visa a inverter, recuperando e preservando o traço diante de toda tendência idealizante que o apagaria.<sup>43</sup> A figura do traço, pensada a partir das camadas de sedimentação inconscientes e enquanto modo fragmentário de constituição de atos perceptivos e representativos, estrutura-se como fundamento quase-transcendental do visível: Ao mesmo tempo, no sentido do que possibilita o devir do fenômeno, sua disseminação e sedimentação, e na acepção do que impossibilita sua preservação e repetição como “o mesmo”. A estética quase-transcendental desenvolve-se, a partir disso, como análise das possibilidades do colocar-se em cena da obra de arte e como demarcação das impossibilidades e perdas por parte daqueles discursos que procedem à restituição da arte a uma origem ou estrutura mais originária que os seus traços. Dentre tais discursos situa Derrida, de forma paradigmática, a teoria da arte de Heidegger.

A crítica de Derrida ao privilégio da presença e ao concomitante “apagamento do traço” no pensamento de Heidegger pode ser vista especialmente em “Ousia et grammè” e em *De la verité en peinture*.<sup>44</sup> Como conhecido, recusa Heidegger o ideal de verdade da obra de arte como correlação ou adequação, defendendo o caráter de revelação da arte entendido como apresentação originária, como “o colocar-se em obra da verdade”<sup>45</sup> sem um referente determinado. Nesse sentido, para Heidegger, os sapatos pintados por Van Gogh ou o templo grego não remetem, respectivamente, a um sapato real ou a um lugar determinado: Eles se apresentam, sim, como revelação da verdade no embate originário entre terra e mundo, entre o colocar-se (*aufstellen*) de um mundo na e através da obra, e o produzir-se (*herstellen*) da terra na obra mesma.<sup>46</sup> Nesse processo, o “aberto” (*das Offene*) do mundo e o “encerrado em si” (*das Verschlussene*) da terra imbricam-se num movimento dinâmico em que a obra dispõe-se, produz-se, revela-se por si mesma. A obra de arte não se confunde com a dimensão ôntica do existente (*des Seienden*), com a finalidade e utilidade dos objetos de uso,

<sup>26</sup> J. Derrida, “Ousia et grammè”. In: *Marges de la Philosophie*, 76 s.

<sup>27</sup> J. Derrida, “La Pharmacie de Platon”. In: *La Dissémination*, 158 ss.

\*\*\*

<sup>28</sup> “Somente deixa a palavra de ser palavra, onde nosso interesse direciona-se ao sensível, à palavra como pura imagem sonora. Onde nós, porém, vivemos em sua compreensão, ela expressa o mesmo, independentemente de direcionar-se ou não a alguém” (E. Husserl, *Hua XIX/1*, I, § 8, p. 41s.; traduzido por mim). Ver a crítica de Derrida a essa não alteridade da comunicação na filosofia da presença de Husserl, especialmente no capítulo “Le vouloir dire comme soliloque”. In: *La voix et le phénomène*, 34-52. Segundo Derrida, enquanto na comunicação real os signos existentes “indicam” (*indiquent, anzeigen*) outros existentes que são apenas prováveis e imediatamente evocados, no monólogo interior e em sua transposição na filosofia de Husserl à linguagem intersubjetiva, os signos “mostram” (*montrent,*

zeigen) significados (*signifiés, Bedeutungen*) ideais, presentes imediatamente à intuição. Dessa forma, as palavras atuam antes como palavras representadas (*repräsentés, vorgestellte*) do que como palavras reais (*réels, wirkliche*). (J. Derrida, *La voix et le phénomène*, 47 s.).

<sup>29</sup> E. Husserl, Hua XIX/1, 30 ss.

<sup>30</sup> E. Husserl, Hua XXIII, 18 s.

\*\*\*

<sup>31</sup> “*Repräsentant für ein anderes, ihm gleiches oder ähnliches*” (E. Husserl, Hua XXIII, 20).

<sup>32</sup> E. Husserl, Hua XXIII, 21 s.

<sup>33</sup> E. Husserl, Hua XXIII, 34 s.

<sup>34</sup> E. Husserl, Hua XXIII, Text Nr. 6 (1909), 247 s.

<sup>35</sup> E. Husserl, Hua IV: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution.

<sup>36</sup> E. Husserl, Hua XV: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass*.

<sup>37</sup> M. Merleau-Ponty, “*Sur la phénoménologie du langage*”. In: *Signes*, 136-158.

<sup>38</sup> Ver E. Husserl, Hua XI, 179 s.

<sup>39</sup> E. Husserl, Hua XI, 84 ss.; Hua III, 253 s.

<sup>40</sup> F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 128.

\*\*\*

<sup>41</sup> Ver A. M. Serra, “*Deckung/Adäquation*”. In: H.-H. Gander (org.), *Husserl-Lexikon*, 55-57.

<sup>42</sup> Sobre o fenômeno da “modalização”, ver E. Husserl, Hua XI, 25-116.

mas é, sim, manifestação originária do ser (*ursprüngliche Offenbarung des Seins*), salvando-o de seu esquecimento.<sup>47</sup> Também em suas leituras da obra de Klee, ressalta Heidegger uma tal originalidade da arte: quanto menos próxima do modo de aparição dos objetos do mundo, tanto mais ela deixa aparecer o mundo em si.<sup>48</sup> Como tal, ela não restitui o vivível, mas faz visível (*macht sichtbar*).<sup>49</sup>

Todavia, como mostra Derrida em sua leitura da teoria estética de Heidegger, embora esse autor recuse o caráter referencial da arte, ele não supera a hierarquia husserliana entre o *Fiktum* e o sujeito da imagem. Heidegger fundamenta a visibilidade da obra de arte em uma forma mais originária de presença, diante da qual a dimensão ontológica da obra de arte, sublinhada pela sua filosofia da arte, termina por reduzir-se à dimensão ôntica. Isto se vê na leitura de Heidegger, em *A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935)*, sobre os sapatos pintados por Van Gogh, leitura que Derrida classificaria como “análise espectral de imagens”. Abrindo seu texto sobre a interpretação heideggeriana com a pergunta “Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh?”<sup>50</sup>, conduz-nos Derrida ao tema do espectro, figura de pensamento que reenvia ao sujeito e ao objeto da imagem husserlianos, e que Derrida também pensa em sua leitura sobre o *Hamlet*<sup>51</sup> e em sua crítica a Heidegger em *De l'esprit*<sup>52</sup>. Ao espectro ou fantasma é inerente um antagonismo da imagem enquanto visibilidade de uma presença que não se vê diretamente, mas que está lá, circundando o fenômeno, naquilo que, a partir do visível, imagina-se, projeta-se, segundo o que nele se quer ver.<sup>53</sup> Esse caráter imaginário do fantasma acompanha-se de uma temporalidade específica: o que doa valor de presença à presença não se situa na mesma dimensão temporal do fenômeno visível, e sim, preexiste a este, expreita-o sem ser visto, constitui-se como ameaça contínua de entrar em cena, de re-aparecer ao lado do visível ou de fundir-se a este. Tal como em *Hamlet*, o fantasma começa por reaparecer, ele seria a repetição de uma aparição mais originária.<sup>54</sup> Por relações de semelhança, a figuração evoca uma percepção prévia, que, todavia, não se constitui por si como presença perceptiva.

A leitura desconstrutora não visa a exterminar o espectro – o fantasma, diz Derrida, não possuindo uma materialidade palpável, não pode ser aniquilado como o poderia ser um corpo sensível. Mas trata-se de reconhecê-lo como “alteridade radical”<sup>55</sup> e de desmontar, de des-sedimentar, no interior da leitura filosófica de escrituras (pinturas, obras literárias e outras formas de escrita), o fantasma que ali habita e que ameaça passar despercebido – como na imputação de Heidegger dos sapatos de Van Gogh ao camponês –, confundindo-se com o fenômeno aparente. Tal prática de des-sentimentação pode ser vista, de forma paradigmática, na crítica de Derrida, em *De la vérité en peinture*, à concepção heideggeriana sobre a origem da obra de arte.

Segundo Derrida, na leitura de Heidegger, o quadro de Van Gogh possui um lugar marginal, sendo utilizado como mera ilustração: Primeiro, Heidegger teria escolhido um dos quadros da série de sapatos pintados por Van Gogh, sem ressaltar a que quadro da série

ele se refere.<sup>56</sup> Segundo, Heidegger imputa esse exemplo figurativo a uma origem mais originária que os sapatos pintados: Ele logo se refere aos sapatos como sendo sapatos de camponeses (*Bauernschuhe*), ou de uma camponesa, mesmo que isso não seja claro na visibilidade dos sapatos.<sup>57</sup> Terceiro, Heidegger teria relegado os sapatos a um segundo plano ao utilizá-los como ilustração do ser-produto do produto (*das Zeugsein des Zeugens*) e, ao mesmo tempo, religado (*rataché*) o produto à sua utilidade, ao pertencimento ao sujeito portador dos sapatos.<sup>58</sup> 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*.<sup>59</sup> Derrida questiona precisamente o que autoriza Heidegger a restituir, dessa forma, os sapatos a um possuidor e a um solo originários, uma vez que a sua teoria da arte pretende propriamente recusar o valor de verdade da arte como remissão ou correspondência.<sup>60</sup> Em sua restituição dos sapatos a quem de direito lhes portaria, Heidegger teria, segundo Derrida, repetido a filosofia tradicional da arte com a qual ele pretenderia romper.<sup>61</sup>

Em relação à leitura heideggeriana, já o historiador da arte Meyer Schapiro procurou mostrar, a partir de fontes históricas, que, ao invés de serem os sapatos pintados por Van Gogh sapatos de camponeses, seriam sapatos do próprio Van Gogh, quando de sua estadia em Paris.<sup>62</sup> Mas, como enfatiza Derrida, tanto na leitura de Heidegger quanto na interpretação de Schapiro, transpõe-se para o primeiro plano do quadro a origem fantasmática do aparente: Isto se vê na leitura de Heidegger, quando este busca restaurar, no interior dos sapatos, o camponês ou a camponesa viventes, atados ao solo originário a ser continuamente trilhado em direção a casa e ao campo circundante. Isto se vê também na leitura de Schapiro, quando este restitui aos sapatos não mais o camponês fixado à terra, mas o cidadão que, apartado do solo agrário, encontra sua identidade desfocada nos asfaltos parisienses. Ambos, Schapiro e Heidegger, não teriam reconhecido a origem da obra na obra mesma, em suas múltiplas direções de sedimentação e disseminação, quando eles imputem-lhe uma origem única, uma referencialidade, uma verdade como correspondência que não é transparente na imagem.<sup>63</sup> Segundo Derrida, há um “resto de sapato” (*reste de chaussure*) e uma “restância dos sapatos” (*restance de chaussures*) que, desatados (*détachés*) de um possuidor e de um solo específicos, desapontam o desejo de atribuição ou restituição, em linguagem husserliana, impedem o preenchimento da intenção significativa.<sup>64</sup>

Esse tema dos sapatos e do solo originário pode também ser vislumbrado na leitura derridiana do desenho de Valerio Adami *Ritratto de Walter Benjamin*.<sup>65</sup> A composição constitui-se de duas figuras: À direita, ergue-se a figura do policial, cuja face difunde-se em outras (provável alusão à instituição à qual pertence) e cujos sapatos tocam o solo aquém da linha de fronteira. Uma linha divide a composição em sentido horizontal. Abaixo dessa linha, situa-se a figura do crítico desterrado, “cortado” pela linha de fronteira, figura sem pés e sem

<sup>43</sup> Ver, por exemplo, J. Derrida, *La voix et le phénomène*, 57: “On peut effacer le signe à la manière classique d’une philosophie de l’intuition et de la présence. Celle-ci efface le signe en le dérivant, annule la reproduction et la représentation en en faisant la modification survenant à une présence simple. [...] restaurer l’originalité et le caractère non dérivé du signe contre la métaphysique classique, c’est aussi bien, par un paradoxe apparent, effacer un concept de signe dont toute l’histoire et tout le sens appartiennent à l’aventure de la métaphysique de la présence.” Ver ainda J. Derrida, “Ousia et grammè”. In: *Marges de la Philosophie*, 76: “Il faut pour excéder la métaphysique qu’une trace soit inscrite dans le texte métaphysique tout en faisant signe, non pas vers un autre présence ou vers une autre forme de la présence, mais vers un tout autre texte.”

<sup>44</sup> J. Derrida: “Ousia et grammè”, 73 ss.; *De la vérité en peinture*, 293-436.



sapatos, impedido tanto de retornar ao solo do qual proviera quanto de avançar para além da fronteira. Essa figura estaria “suspensa à experiência do solo”, seria marcada pela *Bodenlosigkeit*<sup>66</sup>. A primeira figura, o homem-instituição, portador da arma de fogo, circunda o cenário, sem ser visto pela segunda figura cabisbaixa e pensativa. Na linha de fronteira aparece uma pequena interrupção, um declive acima do qual se lê o nome: Benjamin. Segundo a leitura de Derrida, deve ser esta a assinatura desse quadro de Adami. A escrita, como assinatura do outro ausente, marca gráfica interagindo com a imagem e traço do outro, transcende ali a estrutura do visível, gerando, como indicação e interferência do outro, um quadro sem bordas dentro do quadro: Sem bordas ao circunscrever-se à imagem e ao inscrever na imagem múltiplas séries temáticas – institucionais, políticas, econômicas, técnicas, poéticas e outras.<sup>67</sup>

Derrida questiona propriamente se a borda-moldura do quadro é suficiente para delimitar o espaço da obra (*ergon*) em relação a seus ornamentos externos e a seu contexto adjacente, ou seja, ao *parergon*.<sup>68</sup> O espaço da pintura espaça-se, segundo Derrida, sem se deixar enquadrar, o traço fragmenta-se no lugar em que ele tem lugar: nem dentro nem fora do quadro, mas entre a bordura visível e o fantasma que ele desperta.<sup>69</sup> Enquanto na estética de Kant o *parergon* é visto como um aditivo exterior que se coloca ao lado da obra de arte, nem interferindo nesta nem se constituindo como sua parte essencial, compreende Derrida a própria obra como *par-ergon*: um suplemento desde a falta, uma indeterminação interna a partir da qual se enquadra o traço de um traço ausente.<sup>70</sup> No caso dos sapatos apreendidos por Heidegger, remeteriam os cadarços, ornamento ou *parergon* dos sapatos, a um certo desenlace, uma certa impossibilidade de religação a uma marcha, a um suposto proprietário – seja este o camponês, o cidadão, o pintor ou o teórico das origens.<sup>71</sup>

Segundo Derrida, mesmo a pintura representativa é metafórica e alegórica: Ela coloca em questão a relação entre *fiktum* e sujeito da imagem e inclui em si uma heteroafecção, uma “trasferência elementar”.<sup>72</sup> Enquanto, na teoria husserliana, a afecção se circunscreve, em princípio, num tempo contínuo, cuja passagem do horizonte protencional ao horizonte retencional possibilita a preservação do sentido constituído, sublinha Derrida as interrupções e intervalos na constituição do tempo e do sentido, de modo que ela deva ser compreendida igualmente como espacialização. A afecção atua, nesse sentido, como ato que se constitui e se diferencia em seu próprio devir, num processo em que o vir à apresentação confunde-se com o diluir-se como forma de presença.<sup>73</sup> A temporalização-espacialização do traço, também denominada de *différance* (com *a*), escapa a um modelo contínuo do devir temporal da consciência e afirma-se como condição quase-transcendental dos atos conscientes, bem como do devir da obra de arte.

Enquanto a metafísica clássica e, em geral, as filosofias da presença ordenam o ver ao saber, o que se reflete na etimologia *eidōs*, *idea*, prioriza Derrida o modo de visão de cego, o não poder ver.

<sup>45</sup> Conforme Heidegger, “a arte é o colocar-se em obra da verdade” (*Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*), “na obra põe-se em obra o acontecimento da verdade” (*Im Werk ist das Geschehnis der Wahrheit am Werk*). (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, resp. 34 e 57).

<sup>46</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 45 s.

\*\*\*

<sup>47</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 55 s.

<sup>48</sup> Tradução não literal da passagem: “*Je weniger gegenständlicher um so erscheinender bringt die Kunst die ganze Welt mit sich*” (M. Heidegger, Heidegger nachgelassen Klee-Notizen, *Heidegger Studies* 9 (1993), 10).

<sup>49</sup> “*Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*” (M. Heidegger, Heidegger nachgelassen Klee-Notizen, 8).

<sup>50</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 293.

<sup>51</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993.

<sup>52</sup> J. Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris 1987.

<sup>53</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, 165 ss.

<sup>54</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, 32 s.

<sup>55</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, 126 ss.

A cegueira, como invisibilidade do visível, corresponde não a uma incapacidade ou impotência, mas atua para a experiência do desenho e da pintura como sua fonte quase-transcendental.<sup>74</sup> O desenhista, no produzir da obra, vê um acontecer posto, que deve ser chamado de “o não visto”. Ele reevoca esse acontecido não visível na lembrança, ao mesmo tempo em que é despertado por essa invisibilidade afetante. Tal processo denomina Derrida de “esquecimento como lembrança”, “em memória e sem memória”, ou ainda “anamnese da memória”.<sup>75</sup> Ao invés de “representar” (*représenter*) ou “tornar presente” (*rendre présent*)<sup>76</sup>, o traço nasce, aqui, da impossibilidade de reter presente uma presença mais originária que ele. Tal traço rompe com o presente da percepção, movendo-se, de forma descontínua, entre o horizonte protencional e o horizonte retencional da afecção.

Em seu pensamento sobre a origem da arte como heteroafecção aderida à visibilidade, reporta Derrida a uma passagem de Artaud, segundo a qual na pintura dos girassóis de Van Gogh aparecem girassóis e nada além disso; todavia, “para compreender os girassóis na natureza, devemos recorrer a Van Gogh”.<sup>77</sup> Segundo Derrida, essa frase, que condensa toda uma teoria sobre a origem da arte (incluindo a estética heideggeriana), alude ao fato de que a pintura ultrapassa o pintor e o seu meio, passando ao outro lado da linha de separação, ao inscrever em si a verdade da natureza.<sup>78</sup> Mas mesmo a pintura e o desenho que se desenvolvem a partir de modelos perceptivos devem ser compreendidos no horizonte da heteroafecção, do suplemento, ou seja, o que se acrescenta *a posteriori* (*nachträglich*), respondendo a um vazio no interior daquilo que demanda uma expressão.<sup>79</sup> Ao suplemento, são inerentes a possibilidade de ser substituído por um outro suplemento, bem como a infinita remissão a outros signos, eles mesmos suplementares. Tal remissão possui o caráter de traço, na medida em que envia a outros signos, sem constituir-se como sua reprodução. O traço deve ainda ser pensado como resto, enquanto não passível de restituição a uma totalidade (seja um contexto perceptivo, imaginativo ou mnêmico) precedente.

O pensamento derridiano acerca da não referencialidade do traço pode ser visualizado, por exemplo, na arte construtivista e no suprematismo. Como se vê nas obras de Lissitzkys, Schwitters, Rodchenkos, dos anos 20 e 30, é colocada em xeque a tradição ocidental do quadro como tábula rasa e moldura de conteúdos: A justaposição entre diferentes planos de enquadramento participa da e interfere na distribuição da imagem. Também a instalação como forma de apresentação visual traz ao plano da imagem uma esfera da composição vista tradicionalmente como o exterior da arte: o espaço externo delimitado pela moldura irrompe na composição, atua nesta como uma interferência que altera o ritmo da recepção. Em especial, as composições e colagens de Schwitters, na superposição entre camadas de tinta e fragmentos de materiais diversos (papel, madeira, metal), ilustram a concepção derridiana do traço: Os fragmentos de escrita e imagem indicam outros contextos figurativos e gráficos, os quais, todavia, não são passíveis de reconstrução

<sup>74</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 336, 368. De fato, Heidegger não ressalta nem a singularidade da obra à qual se refere nem os outros quadros da série, ao iniciar sua leitura referindo-se a “um conhecido quadro de Van Gogh, que pintou, muitas vezes, tal produto-sapato” (*ein bekanntes Gemälde von Van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat*). (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 26).

<sup>75</sup> Isto se vê em diferentes passagens do texto de Heidegger: “*Die Bauerin auf der Acker trägt die Schuhe*” (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 26 s.). “*Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum*” (Id., 27).

<sup>76</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 404 s.

<sup>79</sup> “*Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldwegs durch den sinkenden Abend*” (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 27; grifo meu). Segundo Derrida, tem-se

nessa remissão o “*phatos de l'appel de la terre, du Feldweg ou des Holzwege*”, o mesmo *phatos* que, naquele contexto dos anos 30, teria provocado a fuga, dentre tantos outros, do historiador da arte Meyer Scharipo e do teórico das afasias Kurt Goldstein para os Estados Unidos (J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 311). Ver também em *L'Esprit* a crítica de Derrida à conotação política desse *pathos* na utilização por Heidegger do termo *Geist* (espírito) em seu discurso de reitorado na Universidade de Freiburg (“Die Selbstbehauptung der deutschen Universität”, 1933) e em diferentes textos (*Sein und Zeit; Die Grundbegriffe der Metaphysik; Einführung in die Metaphysik* etc.).

<sup>60</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 313, 348.

<sup>61</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 299.

<sup>62</sup> M. Schapiro, “The still life as personal object: a note on Heidegger and Van Gogh.” In: M. I. Simmel (org.). *The Reach of the Mind*. New York 1968, 204 s.

<sup>63</sup> Segundo Rösch, compartilhariam ainda Heidegger e Schapiro do ideal de E. Panofsky, segundo o qual os diferentes níveis de expressão da obra devem ser ordenados a referências reais e subordinar-se ao status ontológico da linguagem fonética (Rösch, *Kunst und Dekonstruktion*, 22 ss.). Sobre o status ontológico do logocentrismo ver também P. Maniethottl, *Difference at the Origin*, 37 ss.

<sup>64</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 312 s.

<sup>65</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 200 ss.

a partir dos restos visíveis. A parte restante, destituída de um todo mais abrangente e resistente a uma integração posterior, a uma suposta totalidade precedente, foi examinada por Derrida, sobretudo, em *Résistances de la psychanalyse*.

Derrida conceitua como “dissociação analítica” (*dissociation analytique*) o processo em que conceitos, como também instituições e artefatos, são trazidos a um des sedimentar (*désédimenter*) ou desconstituir (*déconstituer*).<sup>80</sup> Esse processo não deve ser confundido com o motivo “arqueológico” ou “anagógico” (*anagogique*) do retorno a um início, compreendido como o momento mais originário (*archi-originaire*) da constituição de algo. Contrariamente a esse desejo de restituir o resto a uma forma mais originária da qual ele teria sido parte, há, segundo Derrida, na metáfora, como na pintura, uma composição originária (*composition originaire*) que resiste à análise de tipo químico (*analyse de type chimique*): Trata-se de traços que nem se deixam decompor anatomicamente nem se associar dinamicamente.<sup>81</sup> Isto, todavia, não implica que o processo em que grafias e imagens se constituem e se doam à percepção excluam-se de uma dinâmica arqueológica: Esta reporta à concepção freudiana das camadas de traços de lembrança, as quais Derrida ressignifica como restância e resistência do resto (*restance et résistance du reste*).<sup>82</sup> Nesse contexto, distinguem-se dois tipos de restos: Como se vê numa escavação arqueológica, têm-se, por um lado, os restos ou fragmentos encontrados que reenviam a outros e, a partir disso, a construções e totalidades precedentes. Estes são restos que, de um todo precedente, vieram a uma forma de visibilidade que foi parcialmente preservada nas camadas de sedimentação. Como remissão provável a outros contextos, abriga o resto uma “inerência do outro ou do exterior no núcleo da tensão autoafectiva”.<sup>83</sup> Por outro lado, há aqueles restos que impedem a completude da reconstituição arqueológica. Eles resistem não somente ao desejo genealógico do analista, como o primeiro tipo, mas também à própria visibilidade, deixando-se apenas indicar como aquilo que falta à completude do todo. A existência desse segundo tipo de resto é em algum momento modificada ou intencional, de modo que ele se torna irreconhecível como provável componente de uma suposta totalidade. Esses restos abrigam em si uma tensão protencional-retencional, como movimento de vir à apresentação e de retornar à invisibilidade afectante ou de passar a outras formas de espacialização não diretamente reconhecíveis em atos de percepção. Em linguagem heideggeriana, tais restos revelam a tensão não conciliatória entre terra e mundo: Se o mundo corresponde à esfera do visível, ao vir à manifestação da obra de arte, a terra é o que, precisamente, retira-se da forma direta de visibilidade e que, como tal, não pode ser trazida à cena, de forma simples, a partir do visível. Heidegger teria traído o embate entre terra e mundo ao imputar à obra de arte a ideia de origem simples.

Para Derrida, a origem da obra de arte reside propriamente nas camadas de sedimentação aquém e além do visível, camadas em parte visíveis em seus deslocamentos, em parte invisíveis em suas temporalizações. Inerentes ao e transbordantes do objeto estético, tais camadas

são, todavia, passíveis de uma análise: Esta deve ser, conforme Derrida, uma análise interminável (Freud) e uma análise potencialmente divisível ao infinito<sup>84</sup>. Tal “hiperbolismo da análise”<sup>85</sup>, ao voltar-se às múltiplas direções de sedimentação e de disseminação do traço – radiais, periféricas, concêntricas, sincrônicas, diacrônicas, associativas, dissociativas –, impede de restituí-lo a uma origem mais originária ou de incluí-lo, de modo a apagá-lo, em uma unidade sintética. Ela permite preservar o resto e a sua originária diferenciação: sua diferença a si, da qual provém o devir da arte, e o não retorno a si, no qual se sustenta a restância (*la restance*) do traço.

A estética quase-transcendental – ao constituir-se como análise das múltiplas camadas de sedimentação e dos níveis de heteroafecção da obra de arte, e simultaneamente como demarcação das impossibilidades de uma fundamentação puramente transcendental da arte – remete, dessa forma, à arqueologia do traço (através da análise das camadas de sedimentação e dos graus e intensidades da heteroafecção da obra) e ao fantasma do traço (às identificações imaginárias que o circundam, podendo fundir-se a ele). Se a boa repetição, de Platão a Husserl, é aquela que independe do traço, é aquela da intuição interna ou da voz viva que em seu diluir se preserva, a boa repetição do traço, na estética quase-transcendental, é aquela que faz signo no próprio pensamento. Ela não reproduz o traço, nem faz dele sua reprodução secundária. Ela se altera no e pelo traço, que é sempre traço de um outro.

## Referências bibliográficas

- ANGEHRN, Emil. *Interpretation und Deskonstruktion: Untersuchung zur Hermeneutik*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Die Frage nach dem Ursprung: Philosophie zwischen Ursprungdenken und Ursprungskritik*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, livre XXIII. Paris: Gallimard, 1987.
- BERNET, Rudolf. Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung. In: GONDEK, H.-D.; WALDENFELS, B. *Einsätze des Denkens: Zur Philosophie von Jacques Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. p. 99-123.
- BRENTANO, Franz. *Psychologie vom empirischen Standpunkt*. Hamburg: Felix Meiner, 1973.
- CARROLL, David. Boderline Aesthetics / Derrida. In: \_\_\_\_\_. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York & London: Methuen, 1987. p. 131-144.
- DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF, 1967.
- <sup>66</sup> Cf. J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 330.
- <sup>67</sup> Ver J. Derrida: “Signature evenement contexte”. In: *Marges de la philosophie*, 391 s.; *De la vérité en peinture*, 318; “This Strange Institution Called Literature”. In: *Acts of Literature*, 43.
- <sup>68</sup> Ver J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 14 e toda sua primeira parte intitulada “Parergon”, 43-168. Ver também: D. Carroll, “Boderline Aesthetics / Derrida”. In: *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, 134 ss.
- <sup>69</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 16.
- <sup>70</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 83 s.
- <sup>71</sup> J. Derrida, *De la vérité en peinture*, 347, 355.
- <sup>72</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, 412. Ver também esta descrição de Arlberto Giacometti sobre a cópia, condizente com a visão derridiana do traço descontínuo no núcleo do percepção: “*Man kopiert nie das Glas, das auf dem Tisch steht; man kopiert, was von einer Wahrnehmung übrigbleibt...*”.

etwas ganz kleines, das sehr schwer zu bestimmen ist, das man in einen kleinen Strich übersetzen kann... Jedesmal wenn ich das Glas anschau, scheint es sich neu zu bilden. Das heisst, dass seine Wirklichkeit zweifelhaft wird, weil ihre Projektion [...] zweifelhaft oder fragmentarisch ist. Man sieht es so, als ob es verschwinden würde, als ob es wieder erscheinen und wieder verschwinden würde... Und das ist es, was man kopieren will!" (A. Giacometti, citado em: D. Koepplin, *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst?*, 34).

<sup>73</sup>Ver também M. Richir, "Affekt und Zeitigung", 247-258.

\*\*\*

<sup>74</sup>J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 18, 48 s.

<sup>75</sup>J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, 51.

<sup>76</sup>J. Derrida, "Signature événement contexte". In: *Marges de la philosophie*, 373.

<sup>77</sup>A. Artaud, *Œuvres complètes*, livre XXIII, 47, citado em J. Derrida, *Das Subjektill ent-sinnen*, 51 (traduzido da tradução alemã por mim).

<sup>78</sup>J. Derrida, *Das Subjektill ent-sinnen*, 51.

<sup>79</sup>J. Derrida, *Grammatologie*, 521 s., 537 s. (dt.).

\*\*\*

<sup>80</sup>J. Derrida, "Résistances". In: *Résistances de la psychanalyse*, 41 s.

<sup>81</sup>"La trace, l'écriture, la marque, c'est au cœur du présent, à l'origine de la présence, un mouvement de renvoi à l'autre, à de l'autre, une référence comme différence qui ressemblerait à une synthèse a priori si c'était de l'ordre du jugement et

\_\_\_\_\_ . Freud et la scène de l'écriture. In: \_\_\_\_\_. *L'écriture et la différence*. (1967). Paris: Du Seuil, 2006. p. 293-340.

\_\_\_\_\_ . *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_ . La différence. In: \_\_\_\_\_. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. p. 01-29.

\_\_\_\_\_ . Ousia et grammè. In: \_\_\_\_\_. *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972. p. 31-78.

\_\_\_\_\_ . Qual Quelle: Les sources de Valéry. In: \_\_\_\_\_. *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972. p. 325-364.

\_\_\_\_\_ . Signature événement contexte. In: \_\_\_\_\_. *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit, 1972. p. 365-393.

\_\_\_\_\_ . *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_ . *De la vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

\_\_\_\_\_ . *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

\_\_\_\_\_ . *Les morts de Roland Barthes*. Poétiques, 47 (1981), p. 269-292.

\_\_\_\_\_ . *Schubboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_ . *Mémoires: for Paul de Man* (1986). New York: Columbia Press, 1986.

\_\_\_\_\_ . Das Subjektill ent-sinnen. In: THÉVENIN, P. *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. München: Schirmer/Mosel, 1986.

\_\_\_\_\_ . Point de folie – maintenant l'architecture. Texte consacré à l'œuvre de l'architecte Bernard Tschumi. In: TSCHUMI, B. *La Case vide*. Folio VIII, Londres, 1986.

\_\_\_\_\_ . *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_ . *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris: Galilée, 1987.

\_\_\_\_\_ . *Che cos'è la poesia?* Poesia, I, No.11, Milano, 1988.

\_\_\_\_\_ . Videor. In: \_\_\_\_\_. *Passage de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

\_\_\_\_\_ . *Aufzeichnungen eines Blinden: das Selbstporträt und andere Ruinen* (Mémoires d'aveugle, 1990). Tradução de M. Wetzel. München: Fink<sup>2</sup>, 2008.

\_\_\_\_\_ . This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida. In: \_\_\_\_\_. *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, 1992. p. 33-75.

\_\_\_\_\_ . Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, 1992. p. 110-126.

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

\_\_\_\_\_ . *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.

- \_\_\_\_\_. Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin. In: WETZEL, M. e WOLF, H. *Der Entzug der Bilder*. München, 1994. p. 14-35.
- \_\_\_\_\_. *Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia*. Contretemps (1995), p. 14-22.
- \_\_\_\_\_. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.
- \_\_\_\_\_. Lignéés. (sur 200 dessins de Micaëla Henich). In: *Mille e tre, cinq*. Bordeaux: William Blake & Co, coll., 1996.
- \_\_\_\_\_. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: \_\_\_\_\_. *Dire l'événement, est-ce possible?* (1997). Paris et. al.: L'Harmattan, 2001, 81-112.
- \_\_\_\_\_. *Demeure – Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.
- DIRKOPE, Frank et al. *Aktualität der Anfänge: Freuds Brief am Fließ vom 6.12.1896*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Briefe an Wilhelm Fließ, 1887-1904*. Frankfurt: Fischer, 1986.
- GIOVANNANGELI, Daniel. *La question de la littérature*. L'Arc. Derrida, 45 (1973), 81-86.
- GONDEK, Hans-Dieter. La séance continue: Jacques Derrida und die Psychoanalyse. In: DERRIDA, J. *Vergessen wir nicht: die Psychoanalyse!* Tradução de H.-D. Gondek. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. *Heidegger nachgelassen Klee-Notizen*. Heidegger Studies 9 (1993), p. 5-12.
- \_\_\_\_\_. Holzwege. Hrsg. von F.-W. von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann<sup>7</sup>, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- HUSSERL, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. Hua III. Hrsg. von W. Biemel. Haag: Martinus Nijhoff, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Analysen zur passiven Synthesis*. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926. Hua XI. Hrsg. von M. Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution. Hua IV. Hrsg. von M. Biemel. Haag: Martinus Nijhoff, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929-1935. Hua XV. Hrsg. von I. Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Logische Untersuchungen: Untersuchungen zur*

si c'était théique. Mais dans un ordre pré-thétique et préjudicatif, la trace est bien une liaison (Verbindung) irréductible. C'est par cette composition originaire qu'elle résiste à l'analyse de type chimique [...]” (J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, 42).

<sup>82</sup> J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, 40 ss. Ver p. 253 ss. de A. Serra, *Archäologie des (Un)bewussten: Freuds frühe Theorie der Erinnerungsschichtung und Husserls Phänomenologie des Unbewussten*.

<sup>83</sup> “[...] une inhérence absolue de l'autre ou du dehors au cœur de la tension interne et auto-affective” (J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, 40).

\*\*\*

<sup>84</sup> J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, 43 s.

<sup>85</sup> J. Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, 43.

- Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Hua XIX/1. Hrsg. von U. Panzer. The Hague: Martinus Nijhoff, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß. Hua XXIII. Hrsg. von E. Marbach. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980.
- KOEPLIN, Dieter. *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Künste?* Basel: Wiese, 1995.
- MANITHOTTIL, Paul. *Difference at the Origin: Derridas Critique on Heidegger*. New Delhi: Atlantic, 2008.
- MARRATI-GUÉNOUN, Paola. *La genèse et la trace: Derrida lecteur de Husserl et Heidegger*. Dordrecht/Boston/London: Kluver, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Sur la phénoménologie du langage. In: \_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. p. 136-158.
- PLISSART, Marie F ; DERRIDA, Jacques. *Recht auf Einsicht. Photographie: Marie-Françoise Plissart*. Mit e. Lektüre von Jacques Derrida. Köln [et. al.]: Böhlau, 1985.
- RICHIR, Marc. Affekt und Zeitigung. In: STAUDIGL, M.; TRINKS, J. *Ereignis und Affektivität: Zur Phänomenologie sich bildenden Sinnes*. Wien: Turia und Kant, 2006, 247-258.
- RÖSCH, Thomas. *Kunst und Dekonstruktion: Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*. Kunstgeschichtliches Institut der Universität Stuttgart, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer. The still life as personal object: a note on Heidegger and Van Gogh. In: SIMMEL, M. I. *The Reach of the Mind*. New York: Springer Publishing Company, 1968. p. 203-209.
- SERRA, Alice M. Deckung/Adäquation. In: GANDER, H.-H. *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: WGB, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Archäologie des (Un)bewussten: Freuds frühe Untersuchung der Erinnerungsschichtung und Husserls Phänomenologie des Unbewussten*. Würzburg: Ergon, 2010.
- STEINMETZ, Ruth. *Les styles de Derrida*. Bruxelles: De Boeck, 1994.
- \_\_\_\_\_. Spectres de l'esthétique. In: ROELENS, N. *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 43-59.