

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

DESENHOS SOB DESENHOS, JOGO E RESISTÊNCIA: WILLIAM KENTRIDGE E JACQUES DERRIDA¹²

Alice Mara Serra³,

Leíner de Carvalho Hoki⁴

Resumo: Nossa pesquisa propôs uma aproximação entre o pensamento desconstrutivo de Jacques Derrida e a produção artística de William Kentridge. O intuito foi analisar pontos de contato, intersecções e limites em que ambas as produções, quais sejam, teórico-filosófica do primeiro e visual-cinematográfica do segundo, são frutíferas para se pensar questões que concernem à arte contemporânea, no âmbito denominado por Derrida de artes do espaço. A aproximação se deu principalmente entre tópicos de pensamento trabalhados por Derrida – quais sejam, especialmente: traço e rastro, jogo, bricolagem e resistência – e a série de curta-metragem em animação de William Kentridge, *Nine Drawings for Projection*, produzidos entre 1989 e 2003.

Palavras-chave: Jacques Derrida, William Kentridge, desenho, bricolagem, cinematografia

Abstract: Our research proposed an approximation between Jacques Derrida's deconstructive thinking and William Kentridge's artistic production. The intention was to analyze contact points, intersections and limits in which both productions, which are philosophical theorist of the first and the visual-cinematographic of the second, are fruitful to the thinking of issues that concern the contemporary art, in scope that Derrida called Spatial Arts. The approximation was proposed mainly between thinking topics of Derrida's work – which were, specially: *trait* and trace, play, bricolage and resistance – and William Kentridge's short animated film series, *Nine Drawings for Projection*, produced between 1989 and 2003.

Keywords: Jacques Derrida, William Kentridge, drawing, *bricolage*, cinematography

¹ Pesquisa desenvolvida entre março de 2016 e fevereiro de 2017 com o apoio da FAPEMIG através da concessão de Bolsa de Iniciação Científica.

² Artigo recebido em: 12/06/2017 e aceito em: 10/07/2017

³ Doutora em Filosofia pela Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Professora Adjunta da UFMG; Departamento de Filosofia; Linha de Pesquisa em Filosofia Contemporânea; Projetos de pesquisa em Filosofia Contemporânea e em Filosofia da Arte. Endereço de email: alice.m.serra@gmail.com

⁴ Integrante do projeto de pesquisa "Arte, imagem, verdade: fenomenologia e desconstrução", coordenado por Alice Serra e apoiado pela FAPEMIG. Graduada na Escola de Belas Artes, UFMG. Endereço de email: leinerhoki@gmail.com

[...] eu me tornei muito desconfiado das certezas.
 Primeiro vem a compreensão do valor da dúvida. Para mim, é assim que passamos por este mundo.
 William Kentridge

William Kentridge é reconhecido pela diversidade e intensidade de sua produção, que perpassa pelo teatro, performance, ópera, desenho, escultura e filme, campos que – como se pode dizer a partir da desconstrução – disseminam-se e contaminam-se mutuamente, em diferentes escalas e direções. Grande parte das obras de Kentridge – e sobre a qual este texto se concentra – consiste em filmes curtos de animação, produzidos a partir de desenhos a carvão e giz pastel sobre papel. Cada desenho contém todos os *frames* de uma mesma cena, que surgem através de alterações sucessivas pela subtração do apagamento, pela adição do redesenho e rastros do processo. O procedimento é então fotografado a cada estágio, em filmes de 16 ou 35mm.

Apelidado de “cinema da Idade da Pedra” pelo próprio artista⁵, o processo de trabalho peculiar de Kentridge perfaz-se em dois processos: o curta-metragem e uma pilha de desenhos restantes de cada cena do filme. Nesse sentido, Tomkins justamente chama cada filme de Kentridge de “um palimpsesto”: os “restos” contando uma história de sua própria produção. Para o crítico, em especial os *Nine Drawings for Projection*⁶, são obras contemporâneas singulares que possuem uma “magia bruta” e se caracterizam como “arte da resistência”: as imagens, suas superposições e movimentos refratam-se a técnicas cinematográficas usuais e modificam a percepção habitual.⁷

Em nossa primeira hipótese, a obra de Kentridge e sua trajetória tornam manifestas a interseção de elementos à margem e a desconstrução do centro da estrutura, temas caros ao pensamento desconstrutivo de Jacques Derrida, como apontaremos em seguida. Indicaremos como tais tópicos conduzem à noção de jogo e à figura do *bricoleur*, que nos permitem aproximar de processos peculiares ao trabalho de Kentridge. Em nossa segunda hipótese, a obra de Kentridge traz à cena temas singulares ao pensamento de Derrida, como a desconstrução da filosofia da presença e do primado do visível, em especial pelos modos em que os filmes-desenhos de Kentridge expõem o pensamento da escritura e a resistência oferecida pelos traços e retraimentos do desenho, como indicaremos mais adiante.

⁵ KENTRIDGE, William. ‘Fortuna’: neither programme nor chance in the making of images. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. William Kentridge. Bruxelas: Societé des Expositions du Palais des beaux-Arts. 1998. p. 61. Publicado originalmente como KENTRIDGE, William. ‘Fortuna’: neither programme nor chance in the making of images. *Cycnos*. v. 11, n. 1., 1994, p. 163-168.

⁶ *Nine Drawings for Projection* de William Kentridge (2005) é um longa-metragem de 35mm, composto por nove filmes de curta-metragem realizados entre 1989 e 2003. A obra aborda, por um lado, a vida pública e privada de Soho Eckstein, rico dono de mina, urbanista e empresário, em contraste com contextos sociais e políticos da África do Sul. Este contraste se reforça por meio de Felix, um artista local, que vive um caso apaixonado com a esposa de Soho. O longa pode ser também apresentado como performance ao ar livre, com acompanhamento de instrumentistas.

⁷ TOMKINS, Calvin. Linhas de Resistência: a magia rude de William Kentridge. In: Serrote. n. 5. Trad. Carlos I. da Costa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 55.

I. PELAS MARGENS

Primeiramente, Kentridge, apesar do renome que goza atualmente nos circuitos de arte contemporânea, indica um distanciamento desses centros e de suas demandas, além da própria distância geográfica de Johannesburg – cidade em que nasceu e onde ainda vive – em relação aos circuitos de arte europeus e norte-americanos. A percepção de estar “à margem” e “em resistência” expressa-se de diferentes modos em suas obras e em suas reflexões sobre as mesmas.

Embora recuse sua vinculação a uma arte necessariamente política ou engajada, marcada por uma denúncia expressa de realidades sociais, os desenhos-filmes de Kentridge trazem temáticas de caráter político de modo esparsos, mas não por isso menos significativo. “Estou interessado em uma arte política, quer dizer, uma arte da ambiguidade, da contradição, de gestos incompletos e finais incertos” – disse o artista em entrevista.⁸ Depararmos-nos comumente em seus filmes-desenhos com diásporas, rebeliões, corpos abatidos em contextos de confronto civil, situações de trabalhadores de fábrica, exílios, condições de violência. Tais tópicos são remissivos à cidade de Kentridge: a paisagem predominantemente industrial de Johannesburg, as minas perigosamente abandonadas na periferia, a extração de minério, a extrema desigualdade social, as situações de marginalização em que vive uma parcela significativa da população.⁹

Mas Kentridge também ‘joga’ com essa temática, indicando refutar-se a uma necessidade de discorrer sobre ‘aquilo que caberia dizer’ ou sobre o que preencheria expectativas determinadas. Em uma palestra proferida na Yale University Art Gallery, justamente intitulada *Pheripheral Thinking* (“Pensamento Periférico”),¹⁰ Kentridge desculpa-se ao dizer que apesar de o tema dever ser outro – ou seja, algo que concernisse às periferias –, ele não conseguia parar de pensar em mangas. Em sua fala, Kentridge segue então pelo ‘caminho das mangas’, narrando o que pensara sobre as formas corretas de comer a fruta, também reportando-se a quem em sua família gosta ou desgosta de manga: a fruta preferida de sua filha ou a pior de todas, segundo seu pai. Kentridge explica que, em sua dificuldade de focar-se em apenas uma coisa, as imagens aparecem de diversas maneiras quase aleatórias: “Sei que não há propósito ou interesse nisso, mas de qualquer maneira, o que estou fazendo é tentar seguir uma série de pensamentos para onde quer que eles forem e também resistindo à necessidade de fazer um argumento coerente.”¹¹ Esse fluxo de imagens

⁸ *Apud.* TOMKINS, Calvin, *op. cit.* p. 60.

⁹ Numa África do Sul governada por uma pequena elite branca e racista, a família do artista, de origem judaica, prosperou na área jurídica. Os pais de Kentridge, Felícia e Sydney Kentridge foram respectivamente, ela cofundadora de um importantíssimo escritório de advocacia de defesa pública e ele um dos principais advogados de defesa do movimento *antiapartheid*. Principalmente por causa da militância de seus pais, Kentridge desde a infância estava ciente de que vivia em uma sociedade na qual eram ‘naturalizadas’ grandes atrocidades. Apesar de não seguir a militância dos pais, no entanto, questões políticas balizaram e perpassam o processo artístico de Kentridge.

¹⁰ KENTRIDGE, William. **William Kentridge: pheripheral thinking**. Yale University Art Gallery, Yale University, 2015. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=79FuROwzRvs> Acesso em: 23/01/2017

¹¹ *Id.*

ou associações seria quase aleatório porque, segundo o artista, também na composição de suas obras, entram, por exemplo, no que se tornará um filme, o vaso de flores que, por acaso, encontra-se no estúdio, as páginas dos jornais que ele gostou e guardou, desenhos prévios de um passarinho que ele havia pendurado na parede do ateliê no mesmo dia mais cedo. É como se o artista restasse, demorando-se nas margens sem centro de referência.

Kentridge denomina de “foco poroso” essa situação na qual a visão periférica e “uma espécie de pensamento periférico” não são tão centrais quanto a própria beirada, a borda ou a ponta (*the edge*) do que se está fazendo.¹² Então, o artista desenha uma árvore e alude a imagens, memórias, pensamentos acerca do que se desenha: uma memória singular de árvore, o jardim que a cerca, considerações sobre o pincel que usou, também sobre botânica etc. Depois apresenta-se um desenho da mesma árvore feito das palavras desses pensamentos: “pior fruta”, “melhor fruta”, “pincel bom”, “usos de uma árvore”, “uma prisioneira no jardim” etc.¹³

Partindo da imagem, o artista sugere que uma observação atenta poderia mostrar a dependência do centro (árvore) daquilo que é excluído do centro (o jardim, o pincel, o pensamento sobre as frutas, a manga favorita de sua filha etc.). Kentridge afirma se posicionar contra um tipo de pensamento que pregaria: veja apenas a árvore! Porque, se buscarmos excluir aquilo que não é árvore, não desenharíamos nada. Terminaríamos com um papel em branco.

Essa condição de estar fora do centro e precisamente em lida com o que, por assim dizer, paira à margem das coisas, é peculiar à obra de Kentridge, como o é à desconstrução. Uma biografia própria que se apresenta esparsa, ora sem figuração, ora em imagens que advêm por si mesmas, ora em pensamentos descontínuos: tudo isso que parece externo ao desenho ou ao ato de desenhar, na verdade, constituem a obra, que não poderia existir sem isso que se insinua como entorno ou detalhe. Ao desconstruir a oposição clássica entre obra e *parergon* – enquanto aquilo que margeia, suporta ou circunda a obra – Derrida apresenta sentidos em que o detalhe ou mesmo elementos supostamente marginais como a moldura dos quadros igualmente fazem obra¹⁴. Nas palavras de Derrida: “Um *parergon* vem contra, ao lado

¹² *Id.*

¹³ Ver: William Kentridge, *Sighs and Traces*, 2012. Disponível em: <http://www.goodman-gallery.com/files/upload/inventory/15325Inventory1000003655-1020.jpg> Acessado em: 20/07/2017. Por ter sido preparado especialmente para a apresentação de *Pberipheral Thinking*, não foi possível encontrar uma reprodução em boa qualidade do desenho da árvore especificado na descrição de Kentridge. Tal desenho pode ser visto no vídeo da palestra: **William Kentridge: pberipheral thinking** (*op. cit.*). De todo modo, escolhemos remeter, a partir do relato de Kentridge, à obra gráfica semelhante acima reproduzida: William Kentridge, *Sighs and Traces*, 2012. Desenho: nanquim sobre páginas do livro Universal Technological Dictionary. Acervo: Goodman Gallery, Johannesburg.

¹⁴ Cf. DERRIDA, Jacques. **Le parergon**. In: *Id. La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978; **Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício**. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Trad. Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 279-295; SERRA, Alice M. Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução. *Ekstasis*, v. 3, p. 25-42, 2014

e em acréscimo à obra (*à l'ergon*), ao trabalho feito, ao fato, à obra, mas ele não cai ao lado, ele toca e coopera, desde um certo exterior, no interior da operação”¹⁵.

Acerca desses aspectos parergonais Kentridge propriamente sugere que é dentro do ateliê que essa dinâmica se torna mais óbvia. Muitas vezes, objetos ou desenhos aleatórios pregados na parede do estúdio, ou uma cafeteira utilizada na manhã de trabalho, acabam por ser a solução de uma questão que o desenho ou a animação apresentavam. Um exemplo disso podemos observar na breve anedota de trabalho que Kentridge conta acerca do terceiro filme da série *Nine Drawings for Projection*.¹⁶ Neste filme, que se chama ironicamente *Mine*, que no inglês significa tanto o pronome possessivo “meu” quanto “mina”, Kentridge apresenta seu anti-herói Soho, dono de uma mina de extração, deitado em sua cama fumando charutos, em contraponto a ‘seus’ trabalhadores. Enquanto Soho está deitado em uma cama cheia de travesseiros, os obreiros dormem em beliches aglomerados: tal passagem de uma situação a outra é constante no curta. Kentridge então conta que precisava “resolver” na animação uma dessas passagens, segundo a questão de como transferir ou passar de uma cena para outra, sem lançar mão do tradicional recurso de *fade in/out*. Ou seja: Como transportar Soho para dentro da mina? Foi então que o artista olhou para uma cafeteira que descansava sobre a mesa de seu estúdio. Era uma cafeteira francesa, de prensa, que ele havia levado da cozinha para o ateliê naquela manhã. O artista assim desenhou a cafeteira sobre a bandeja no colo de Soho e em seguida o fez prensar o café. Foi aí que surgiu a solução dessa passagem: a prensa continuou descendo, ultrapassando seu recipiente para baixo e para baixo, transformando-se então em um elevador de mina e descendo até onde os mineiros trabalham com suas ferramentas¹⁷.

O artista chama atenção, nesse sentido, para aquilo que parecia externo ao filme e ao desenho, e acabou por ser primordial para sua concepção. Para o artista, “a arte não é para defender o centro, mas para estar aberto àquilo que parecia ser externo”¹⁸. Nesse sentido, o que Kentridge descreve insinua-se como um movimento sempre aberto, de centros para periferias e vice-versa, de modo que o fora e o dentro, o interior e o exterior se apresentem imprescindíveis um ao outro e se desconstruam mutuamente.

Estabelecamos, a partir disso, três pontos de contato com o pensamento derridiano: o movimento de migração interno-externo, que aqui chamaremos de jogo, a desconstrução da noção de centro (da estrutura) e o modo como esta nos conduz a outro tema que indica perfazer-se na obra de Kentridge: a figura do *bricoleur*.

¹⁵ DERRIDA, Jacques. **Le parergon**, *op. cit.*, p. 63; tradução nossa.

¹⁶ Este exemplo está na terceira das Norton Lectures ministradas por Kentridge, intitulada **Vertical Thinking: A Johannesburg Biography**. KENTRIDGE, William. *The Norton Lectures: six drawing lessons*. Mahindra Humanities Center. Harvard, 2012. Tradução nossa. Disponível em: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-one-praise-shadows>

Acesso em: 23/01/2017

¹⁷ Ver: Desenho para "Mine" (1991), terceiro curta da série *Drawings for Projection*.

¹⁸ KENTRIDGE, William. **Pheripheral thinking**, *op. cit.*, tradução nossa.

II. CAFETEIRAS E BRICOLAGENS

Em 1967, Derrida publicou três livros: *A voz e o fenômeno*¹⁹, *Gramatologia*²⁰ e *A escritura e a diferença*²¹: tríade que tornou difícil estabelecer qual seria a sequência de temas tratados pelo autor, como se este se ocupasse paralelamente de diferentes autores e tópicos. Tais obras certamente afirmaram o empreendimento desconstrutivo, que traz como uma de suas temáticas a desconstrução do conceito de estrutura. No texto *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas*²², publicado em *A escritura e a diferença*, Derrida chama atenção para um acontecimento na história desse conceito, que seria a neutralização ou redução da estrutura através de um gesto que lhe daria um centro, uma origem fixa a partir da qual se organizariam os demais elementos que a comporiam. Segundo o autor:

Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura – não podemos efetivamente pensar em uma estrutura inorganizada –, mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura.²³

A centralidade da estrutura teria recebido diversos nomes e formas ao longo de sua história, em uma série de substituições.²⁴ Contudo, apesar de suas variações, todas as denominações do centro determinariam, para Derrida, a presença ou aquilo que se apresenta, no sentido de uma acessibilidade do objeto ao sujeito ou à consciência, do sujeito ou da consciência a si numa temporalidade igualmente presente a si, perfazendo-se a “lógica da metafísica da presença”.²⁵ Seria no momento em que “a estruturalidade da estrutura” começou a ser pensada, propriamente a partir do estruturalismo, que teria se iniciado um rompimento: justamente quando o suposto centro organizador da estrutura passaria a ser compreendido como uma função, não como um lugar fixado, mas como “uma espécie de não-lugar no qual se fazem indefinidamente substituições de signos.”²⁶ Nesse sentido, seria na ausência de centro/origem ou no deslocamento do centro/origem que o processo de significação se daria, cada discurso performando-se apenas em um sistema ou jogo

¹⁹ DERRIDA, Jacques. **A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na filosofia de Husserl**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

²⁰ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schneiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

²¹ DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria B. M. Nizza da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²² DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas**. In: *Id. A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²³ *Ibid.*, p. 407s.

²⁴ Para Derrida, a centralidade da estrutura abrange diferentes conceitos em diferentes filósofos e não se reporta somente ao estruturalismo em sentido estrito: “Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (*eidos*, *arque*, *télos*, *energia*, *ousia* [essência, existência, substância, sujeito] *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem etc.)”. (*Id.* p. 409)

²⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. **Gramatologia** (*op. cit.*); **A Voz e o Fenômeno** (*op. cit.*).

²⁶ DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas**, *op. cit.*, p. 409.

de diferenças, não sendo possível subtrair-se a tal condição que, por sua vez, amplia a significação: “a ausência de um significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação”²⁷.

Derrida destaca o surgimento da Etnologia enquanto ciência humana num momento em que a cultura europeia deixa de ser considerada como referência e é deslocada, expulsa de seu lugar, em um movimento específico de descentramento. É através do trabalho do etnólogo – que acolhe premissas ‘logo-fono-euro-cêntricas’ ao mesmo tempo em que as denuncia – que Derrida apresenta a problematização “do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança”²⁸. Derrida considera, neste caso, os textos de Lévi-Strauss, precisamente fazendo referência aos que tratam da oposição entre natureza e cultura.²⁹ Lévi-Strauss teria encontrado um impasse na classificação da *proibição do incesto*, pois este seria tanto *universal* e espontâneo e, portanto, da ordem do natural, quanto cultural, regulado por normas e podendo variar de uma estrutura social para outra. Desde o “escândalo” dessa impossibilidade classificatória diante de ordenações tradicionais – natureza ou cultura – Derrida reafirma o gesto desconstrutivo que, neste caso, corresponderia também à maneira de Lévi-Strauss de “conservar, denunciando aqui e ali os seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que ainda podem servir”³⁰.

Trata-se então de servir-se dos mesmos conceitos ou utensílios desde que se desconstruam, ao mesmo tempo, seus valores de verdade. Ocorre, dessa forma, uma separação entre o “valor metodológico” e o “não-valor ‘ontológico’”³¹. Para tanto, Derrida recupera o “método” denominado por Lévi-Strauss de “bricolagem”: o *bricoleur* é aquele que se utiliza dos instrumentos que tem à disposição, mas que não foram especialmente concebidos para realizar o trabalho em questão. Para Derrida, essa premissa pode render conclusões mais genéricas, pois, “se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer-se que todo o discurso é *bricoleur*”³². Em oposição ao *bricoleur* tem-se a figura do engenheiro, que “deveria, pelo contrário, construir a totalidade de sua linguagem, sintaxe e léxico”³³. Esta figura, que desvelaria a “origem absoluta do seu próprio discurso”³⁴, não poderia ser senão ela mesma um mito produzido pelo *bricoleur*. Dessa forma, a bricolagem é descrita não apenas como uma atividade de cunho intelectual, mas como “mitopoética”, no sentido de reconhecer no desejo pela e na apresentação da *arquia*, um mito.

²⁷ *Ibid.*, p. 410.

²⁸ *Ibid.*, p. 412.

²⁹ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Pocket, 1990.

³⁰ *Ibid.*, p. 415.

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p. 416.

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

A figura do *bricoleur* apresenta analogias com o trabalho do artista, neste caso especificamente, com processos que perpassam a obra de Kentridge. Ao afirmar, como se mostrou, a importância da periferia na fatura do desenho e do filme, Kentridge defende, a sua maneira, que sua atividade de artista faz uso, muitas vezes, daquilo que não havia sido concebido para o trabalho em questão, mas se mostrava ‘à mão’. Esse estar à mão (*zūbanden*) não necessariamente é um modo impróprio das coisas serem, como se poderia dizer a partir de Heidegger. Como no caso da cafeteira que torna possível a passagem de Soho para o interior da mina, ou mesmo de uma mancha de café que alguma criança derrubou por cima de um desenho em processo e que o artista termina por transformar em parte da paisagem. Se a atividade do *bricoleur* está inicialmente inserida em um campo finito, prévio, disponível, dentro do qual a obra acontece através de substituições e associações aparentemente aleatórias e sem elemento mais originário que as articule, tais condições restituem possibilidades não finitas ao que se pode denominar rede, estrutura ou textualidade. Trata-se assim de um campo finito – dependente de um suporte, de objetos disponíveis, materiais, percíveis etc. – com possibilidades de substituições e associações infinitas. Em outras palavras, a ausência de centro conclama aquilo que o suplemente infinitamente, sem consistir em um complemento ou no preenchimento de uma lacuna:

[...] em vez de ser demasiado grande, falta-lhe [ao campo da linguagem] algo, a saber, um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições. [...] este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou origem, é o movimento da *suplementaridade*.³⁵

Nesse sentido, o movimento da complementaridade é característico do jogo que “entrega-se à indeterminação *genética*, à *aventura seminal* do traço.”³⁶ Esse tema remete assim ao pensamento derridiano do rastro (*trace*) e traço (*trait*), que, conforme nossa segunda hipótese, são demasiado fecundos para se pensar a obra de Kentridge ou que, mais propriamente, se aproximam da mesma, como se mostrará na sequência, priorizando, da parte de Derrida, a obra *Memórias de cego* e, da parte de Kentridge, o filme-desenho *Felix in Exile*.

III. ENTRE SOMBRAS

A obra de Kentridge, como mais precisamente se observa no filme-desenho *Felix in Exile* – quinto episódio dos *Nine Drawings for Projection* – manifestaria os sentidos do desenho pensados por Derrida a partir dos quase-conceitos³⁷ de rastro e traço,

³⁵ *Ibid.* p. 421.

³⁶ *Ibid.* p. 425.

³⁷ Na obra de Derrida, quase-conceitos caracterizam-se por não fazerem sistema, por se remeterem uns aos outros sem campo delimitado de abrangência. Ao serem deslocados de sistemas filosóficos prévios, de obras de autores estudados por Derrida, os conceitos mudam de abrangência e, por vezes, de grafia, nos textos da desconstrução. Eles passam a atuar como quase-conceitos, prestando-se a outras diferenciações textuais.

em sua relação com os temas da escritura, cegueira e memória, como apontaremos na sequência.

Como inicialmente mencionado, o processo de montagem de Kentridge distingue-se dos métodos convencionais de animação por células. A animação em Kentridge é feita em cada cena, em um mesmo papel. Este papel é fixado na parede e há uma certa distância da câmera, que fica devidamente posicionada com o tripé. *Frame a frame*, o artista desenha e apaga, fotografando o processo de animação. Ao completar os filmes, cada um desses desenhos corresponderia a um ‘bloco processual’, resguardando os vestígios do metucioso trabalho do artista.³⁸

A técnica singular de animação de Kentridge, seu método particular de apagar, rasurar, re-inscrever transfigura seus objetos e figuras, dá aos filmes um ritmo diferenciado, algumas vezes truncado, deixando remanescerem vestígios de cada etapa de trabalho. Esse processo inscreveria, assim, primeiramente alguns dos sentidos do quase-conceito de *escritura*, propostos por Derrida, enquanto o que subsiste aquém de sua transposição em outro registro, como a linguagem falada e o pensamento. Ao tratar de questões concernentes à emancipação da *escritura*, Derrida ressalta como a linguagem escrita havia sido considerada, pelas filosofias logocêntricas, como mera extensão da linguagem falada e do pensamento, no sentido geral de algo derivado, e os modos como a escritura passaria a exceder o conceito tradicional de linguagem e a distinção saussuriana entre significado e significante.³⁹ Pensada igualmente desde Freud, segundo as diferenciações entre os níveis de registros – percepção, consciência, memória inconsciente – Derrida afirma como características da escritura, dentre outras, a trama de remetimentos, a vinculação a um suporte, a possibilidade de apagamento e a não subordinação ao discurso falado e ao pensamento conceitual.⁴⁰ Na desconstrução promovida pela escritura em relação à noção de origem, Derrida a aproxima do pensamento do *rastro*, enquanto o que resta de uma origem que não se reconstitui, o que sempre se remete a outros e se associa ocasionalmente com outros. Nas palavras de Derrida:

O rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou a

³⁸ Cf. TONE, Lilian. **O presente contínuo de William Kentridge**. In: *William Kentridge: Fortuna*. Org. Lilian Tone; trad. José R. Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado. Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 9. Em seu texto, Tone afirma que, completado o filme, cada desenho corresponderia à cena final ou ao que ela chama de “bloco construtivo visual mais recente de uma sequência cinemática”. Em nosso trabalho, no entanto, preferimos o termo “processual” no lugar de construtivo, pois este estaria em maior concordância com a ideia de continuidade, sobreposição e desenvolvimento gradativo, enquanto o trabalho de Kentridge traz também intrinsecamente processos desconstrutivo de desmontagem e apagamento. Quanto ao termo “visual” que suprimimos, essa supressão se justifica pela desconstrução do visível, como será elucidado mais adiante.

³⁹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**, *op. cit.*, p. 12 s. C.f. DUQUE-ESTRADA, P. C. **Derrida e a escritura**. In: Id. *As margens. A propósito de Derrida*. Editora PUC RIO e Edições Loyola, 2002.

⁴⁰ Cf. Derrida, Jacques. **Freud e a cena da escritura**, *op. cit.*

outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-
 a. Desse ponto de vista, não há limite, tudo é rastro.⁴¹

Se a desconstrução resguarda como possibilidade o rastreamento dos diferentes rastros, ela leva em consideração as perdas e a impossibilidade de reconduzir a uma origem os diferentes registros que se disseminam. Igualmente o ‘bloco processual’ de Kentridge aponta para a insuficiência de uma ideia matricial. Assim como o quase-conceito de *différance* – composto por Derrida ao se trocar o ‘e’ da palavra francesa *différence* pelo ‘a’ – resguarda em si diferenças que somente se fazem legíveis em uma instância que depende de um suporte e de uma escrita⁴², também a obra de Kentridge contém níveis de diferenciação que nada são sem as superposições e apagamentos que se tornam parcialmente visíveis na versão final da obra. O que resta, melhor dizendo, o que temos no final de cada processo são rastros que restam, justamente no sentido desta definição de rastro proposta por Derrida: “algo que parte de uma origem mas logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora”.⁴³

Segundo nossa hipótese, no trabalho de Kentridge, em sua singular técnica de animação, faz-se legível não somente o movimento diferencial do rastro (*trace*) mas também o retraimento do traço (*re-trait*). Na obra de Derrida, o quase-conceito de rastro (*trace*) foi primeiramente trabalhado, é frequente em seus escritos da década de 60 e teve inspiração em Husserl, Levinas e Freud⁴⁴. Por sua vez, “traço” (*trait*) e sua variação *re-trait* (que tanto se traduz por “retrato” quanto por “retraimento do traço”) também teve inspiração em Freud e se emprega com mais frequência em obras posteriores em que Derrida se volta especialmente ao desenho e a outras artes do espaço.⁴⁵

O traço do desenho, como Derrida inscreve em seu livro *Memórias de Cego*, não pertence à ordem do espetáculo ou da objetividade especular:

[...] é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo de visão. [...] e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si. A heterogeneidade permanece abissal entre a

⁴¹ DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*, *op. cit.*, p. 79.

⁴² Cf. DERRIDA, Jacques. **La différance**. In: *Id. Marges de la philosophie* (1972). Paris: De Minuit, 1972, p. 3-29.

⁴³ DERRIDA, Jacques. **Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo**. In: *Id. Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*, *op. cit.*, p. 121. O quase-conceito de rastro e sua característica de disseminação, como afirma Duque-Estrada, “não somente rompe com o caminho de volta [para a origem], mas com a própria ideia de matriz, introduzindo a diferença no interior do mesmo.” (DUQUE-ESTRADA, Paulo C. **Derrida e a escritura**. In: *Id. Às margens. A propósito de Derrida*. Editora PUC RIO e Edições Loyola, 2002, p.14).

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. **Freud e a cena da escritura**. In: *A Escritura e a Diferença*, *op. cit.*, p. 289-338; **A Voz e o Fenômeno**, *op. cit.*; *Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d’Emmanuel Levinas*. In: *L’écriture et la différence*. Paris: Du Seuil, 1967, p. 117-228.

⁴⁵ *Retrait* tanto se refere a retratos – mais precisamente aos auto-retratos de cegos, em que o traço propriamente se retrai em relação ao visível – quanto ao movimento específico de se retrair e se retraçar. Cf. DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego: o auto-retrato em ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

coisa desenhada e o traço desenhando, seja ele entre uma coisa representada e sua representação, o modelo e a imagem.⁴⁶

Reportando-se, em *Memórias de cego*, ao tema recorrente em sua obra acerca da desconstrução da filosofia da presença, Derrida segue a ordenação de Baudelaire, na qual a origem do desenho estaria mais próxima da memória que da percepção e da visão.⁴⁷ O autor resgata a tradição iconográfica que remonta o desenho a uma jovem que, vendo-se obrigada a separar-se de seu amado, desenha sua silhueta em uma parede, guiada pela sombra de seu perfil projetado por uma vela. Nessa narrativa, a desenhadora dá as costas para o amante, para assim, traçá-lo na medida em que a visibilidade se retrai – Derrida joga propriamente com o retraimento do traço: *re-trait* – voltada para a superfície na qual sublinha os limites da sombra:

Como se ver fosse interdito para desenhá-lo, como se não 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.⁴⁸

Por vezes, na iconografia essa moça é representada tendo sua mão guiada pelo Cupido, mas sempre no escuro, à sombra de uma luz precária. Derrida refere-se a uma “escrita na sombra”⁴⁹ que inaugura uma arte de cegueira. “A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela escreve, logo ela já na nostalgia”⁵⁰, ele afirma. Nostalgia e amor no fundo do desenho.

Se o quase-conceito de “rastro” traduz, em geral, os processos de montagem em Kentridge, o quase-conceito de “traço” permite-nos conduzir por um desses processos de montagem em especial: o filme-desenho *Felix in Exile*.

Felix in Exile é o quinto episódio da série *Nine Drawings for Projection*, iniciados em 1989, e foi produzido em 1994⁵¹. É importante ressaltar que 1994 foi ano marco da primeira eleição que não foi restringida pelas regras do *apartheid* na África do Sul. Essa pequena animação sobre o exílio não pode ser pensada fora de uma relação com tal situação política. O filme-desenho conta a história de Felix, um homem branco que vive exilado em Paris, e de Nandi, uma agrimensora negra na África do Sul. Separados, seus olhares se encontram através do espelho do pequeno quarto de Felix. Enquanto Nandi estuda a paisagem de East Rand, estéril e árida, marcada pela exploração mineral e testemunha da exploração humana e de seus recursos naturais, Felix lê jornais e cartas, em busca de notícias e informações. Ele desenha

⁴⁶ *Id.*, p. 51 s.

⁴⁷ *Cf. Id.*, p. 55.

⁴⁸ *Id.*, p. 56.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ ***Felix in Exile*** (*Drawings for Projection*) 1994. Filme de animação em 35 mm transferido para vídeo [cor, som], 8:43 min. Edição: Angus Gibson. Criação sonora: Wilbert Schübel. Música: Philip Miller, “trio para cordas para felix in exile” [intérpretes: Peta-Ann Holdcroft, Marjan Vonk-Stirling e Jan Pustejovsky]; Motsumi Makhene, “go tlapsha didiba” [interpretado por Sibongile Khumalo]. Acervo: Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, e Goodman Gallery, Johannesburg.

as paisagens de sua terra natal, e os traços dos desenhos de Felix confundem-se com as marcas do sismógrafo de Nandi. Os papéis inundam seu quarto: os jornais descartados amontoam-se uns sobre os outros, os desenhos pendurados nas paredes evocam nostalgia, memórias de um país distante. Felix em exílio desenha “sem ver”.

Felix vê através dos olhos de Nandi, enxerga através de sua memória. No final do curta, em meio às rebeliões civis, o corpo de Nandi é flagelado e morto. O sangue vermelho de Nandi escorre pela torneira aberta da pia do quarto de Félix, que então é literalmente inundado por uma água azul. O cadáver de Nandi é coberto por papéis, transmutando-se em uma paisagem com um pequeno lago, e então o quarto de Felix, alagado pela água azul no qual o artista nu se encontra imerso, se transforma no campo sepulcral de Nandi. A cena final é Felix despido, de costas, dentro do lago de Nandi. A figura da água abre-se à possibilidade de interpretações. Entre a aridez e a inundação, a água pode transportar a metáfora da lágrima – lágrima vertida pela África, pelas famílias dos sepultados, pelos olhos de Felix por razão da morte de Nandi. Felix no exílio desenha “de cor”.

Se, para Derrida, todo desenho traz o não visível e é de memória, o desenho de exílio é ainda de amor e nostalgia. Todo desenho é, nesse sentido, “de cor”: tanto é “de memória”, como também se delineia desde algum afeto e desde uma relação com o outro – cuja ausência ou presença não são, neste caso, determinações estanques. Essa duplicidade da expressão “de cor” resguardaria o “duplo axioma” da *memória* e do coração, como inscreve Derrida em *Che cos'è la poesia* (1988):

O coração [...] uma história de "coração", poeticamente envolta no idioma "aprender de cor", este da minha língua ou de uma outra, a inglesa (*to learn by heart*), ou ainda de uma outra, a árabe (*hafīza a'n zābrakalib*) – um único trajeto de múltiplas vias.

Dois em um: o segundo axioma enrola-se no primeiro. O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*.⁵²

O tema da hospitalidade é aqui implícito: o que advém desde o outro sem que este seja incorporado ou apropriado no traço do desenho – ou da poesia. Por esse estar exposto “de cor” ao que advém, “o pensamento chama, ele é hospitaleiro em relação a quem vem, justamente”⁵³. Neste caso, o outro – aquele, aquela ou aquilo que nos afeta e a partir do que algum deslocamento ocorre, em bricolagem, no desenho e naquilo que motiva o “de cor” – acerca desse outro, em suas diversas possibilidades, dizemos com Derrida: “trata-se de uma viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem de uma viagem sem *design*,

⁵² DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia*. In: *Inimigo Rumor n.10*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 113

⁵³ DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível, op. cit.*, p. 75.

de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte [...] O outro é o inantecipável”⁵⁴.

IV. RESISTÊNCIAS

Em uma conferência feita em 2002, transcrita e posteriormente publicada e traduzida com o nome *Pensar em não ver*, Derrida fala, de maneira improvisada, isto é, “sem preparação”, avançando “sem ver o avanço, sem ver previamente, sem prever”⁵⁵, sobre os olhos: olhos humanos que choram e veem, olhos de animais que veem, animais que são sensíveis à luz, porém não são equipados de olhos etc. O autor então pontua que:

[...] uma das funções vitais do olho, do olhar equipado de olhos, é precisamente a de *ver vir*, isto é, de nos proteger, de nos proteger contra o que vem. Para nos proteger, antecipamos. “Antecipar” quer dizer tomar previamente (*antecipere*), apoderar-se previamente.⁵⁶

Antecipação, em uma significação usual, alude à prevenção acerca de algum perigo e à previsão de obstáculos. Derrida lembra-nos ainda que a antecipação – de *ante capere* – acontece com a ajuda das mãos: “tudo o que digo se desloca entre a mão e o olho, como o desenho”.⁵⁷ O desenho não se deixa pensar, assim, enquanto previsão, mas enquanto traço que se antecipa ou se atrasa – deslocando-se desde a mão em relação ao visto. Esse sentido torna possível pensar o que constitui a experiência de um acontecimento, pois em sua própria constituição, este deve ser imprevisto – tanto indeterminado quanto ainda não visto e ainda não visível: “diruptivo, inaugural, singular, na medida em que não o vemos vir”⁵⁸.

A experiência do desenho, assim como de outras artes do espaço, considerando-as na problematização do privilégio concedido ao presente vivo, teriam esse potencial disruptivo e singular. Retomando uma passagem de Derrida, extraída de uma entrevista de 1990⁵⁹, o autor afirma que em seus escritos – que, não raro, expandiram-se para outros campos e diferentes domínios –, é possível discernir um “mesmo gesto” que nas artes do espaço, gesto que “consiste em encontrar, ou, em todo caso, em procurar, tudo o que na obra representa a sua força de resistência à autoridade filosófica, e ao discurso filosófico sobre ela.”⁶⁰

Esse sentido de resistência marcadamente ecoa no trabalho de Kentridge e, em momentos mais raros, em suas falas. Nas conferências proferidas na ocasião das Charles Eliot Norton Lectures, em 2012, Kentridge intitula suas três primeiras

⁵⁴ *Id.*, p. 80.

⁵⁵ *Id.*, p. 68.

⁵⁶ *Id.*, p. 69.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Id.*, p. 70.

⁵⁹ DERRIDA, Jacques. **Artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida**. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*, *op. cit.*, p. 19-61.

⁶⁰ *Id.*, p. 20 s.

palestras da seguinte maneira: *Elogio das Sombras*, *Breve história das revoltas coloniais*, *Pensamento Vertical: uma biografia de Johannesburg*⁶¹. Na primeira delas Kentridge delineia um incômodo – ou seria uma motivação? – com relação ao pensamento que, segundo o artista, inicia-se com Platão. Mais uma vez num sentido próximo a Derrida – agora à desconstrução do logocentrismo – o artista chama atenção para a relação entre violência e conhecimento que se estabelece desde o Mito da Caverna, no tocante à suposta responsabilidade daquele que “viu a luz” no sentido de libertar os outros companheiros das sombras, mesmo que *à força*. Kentridge percebe aí toda uma tendência centralizadora e, conseqüentemente colonizadora, o que ele desenvolve na segunda lição *Breve história das revoltas coloniais*. Segundo o artista, que parece ter uma preocupação especial com relação à metáfora da iluminação como conhecimento, nesta se afirma um movimento que culminaria no Iluminismo e no Imperialismo. Como antípoda, Kentridge retoma nessa palestra, como o fez de outro modo em *Felix in Exile*, eventos de histórias de chacina e terror, revoltas coloniais e sua supressão pela força.

Essa espécie de ‘remissão às sombras’ – parafraseando o título da primeira das mencionadas conferências de Kentridge, “Elogio às sombras” – também se observa em *Felix in Exile*. Felix, em silêncio, desenha. Felix, que dentre outros sentidos, remete ao próprio artista, inscreveria algumas das significações que, supostamente, este daria ao desenho, desde sua aversão a uma certa arte necessariamente panfletária até seu otimismo moderado – sua alegria pelo fim do *apartheid*, com os olhos voltados para suas conseqüências não remediadas.⁶² Mas pela obra e na obra, tais concepções laboram em outro lugar e de outros modos, em deslocamentos outros do político. Como afirma Tomkins:

Alguma coisa aí resiste por si mesma sem que tenhamos que organizar uma resistência com partidos políticos. Isso resiste à politização mas, como toda resistência a uma politização, é também naturalmente uma força de repolitização, um deslocamento do político.⁶³

Há então uma resistência – algumas. Mas que justamente não insistem, em contrapartida, em levantar uma bandeira radicalmente oposta, clamar outras certezas: os desenhos, o carvão, o papel, até mesmo o lugar, a própria cidade de Johannesburg – como o seria analogamente a Argélia – refletem a afirmação do artista de que seus trabalhos “são sobre a provisoriedade do momento”⁶⁴, na impossibilidade de ater-se a certezas mais claras, como citado na epígrafe deste texto. Nos interstícios dos desenhos, nas bricolagens dos materiais, nos modos de

⁶¹ *In Praise of Shadows; A Brief History of Colonial Revolts; Vertical Thinking: a Johannesburg Biography*. KENTRIDGE, William. **The Norton Lectures: Six Drawing lessons**. Mahindra Humanities Center. Harvard, 2012. Tradução nossa. Disponível em: <http://mahindrahumanities.fas.harvard.edu/content/william-kentridge-drawing-lesson-one-praise-shadows>

Acesso em: 23/01/2017

⁶² Cf. TOMKINS, Calvin. **Linhas de Resistência**, *op. cit.*

⁶³ Id., p. 88.

⁶⁴ TOMKINS, Calvin. **Linhas de Resistência**, *op. cit.*, p. 75.

se instituírem vias e diferenças a partir disso, algo acontece, no caso de Kentridge, com implicações políticas. Na atenção a essas possibilidades e na partilha desta condição, finalizamos este texto com esta passagem de Derrida:

[...] em todo lugar onde há traçamento de *différance* [...], em todo lugar onde há traço enquanto subtraído ou em retiro relativamente à visibilidade, alguma coisa resiste à publicidade política [...]. “Alguma coisa”, que não é nem uma coisa nem uma causa, se apresenta no espaço público mas ao mesmo tempo subtrai-se a ele, resiste a ele. Trata-se aí de um singular princípio de resistência ao político tal como ele é determinado desde Platão, desde o conceito grego de democracia até as Luzes.⁶⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *William Kentridge*. Bruxelas: Societé des Expositions du Palais des beaux-Arts, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 407-434.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schneiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na filosofia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- DERRIDA, Jacques. Artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques Moraes. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012, p. 17-61.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia. In: *Inimigo Rumor n.10*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 113-116.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 289-338.
- DERRIDA, Jacques. La différance. In: _____. *Marges de la philosophie* (1972). Paris: De Minuit, 1972, p. 3-29.
- DERRIDA, Jacques. Le parergon. In: _____. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p. 44-94.

⁶⁵ DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível*, op. cit., p. 88.

- DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: _____. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)* Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques Moraes – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012, p. 279-296.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. In: *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)* Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques Moraes – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012, p. 63-90.
- DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In: _____. *Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)* Org. Ginette MICHAUD, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques Moraes – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012. p. 91-144.
- DERRIDA, Jacques. Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d’Emmanuel Levinas. In: *L’écriture et la différence*. Paris: Du Seuil, 1967, p. 117-228.
- DUQUE-ESTRADA, P. C. Derrida e a escritura. In: _____. *Às margens. A propósito de Derrida*. Editora PUC RIO e Edições Loyola, 2002.
- KENTRIDGE, William. ‘Fortuna’: neither programme nor chance in the making of images. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *William Kentridge*. Bruxelas: Société des Expositions du Palais des beaux-Arts, 1998.
- KENTRIDGE, William. ‘Fortuna’: neither programme nor chance in the making of images. *Cycnos*. v. 11, n. 1. 1994, p. 163-168.
- KENTRIDGE, William. **Felix in Exile - Drawings for Projection**. Filme de animação em 35 mm transferido para vídeo [cor, som], 8:43 min. Edição: Angus Gibson. Criação sonora: Wilbert Schübel. Música: Philip Miller, “trio para cordas para felix in exile” [intérpretes: Peta-Ann Holdcroft, Marjan Vonk-Stirling e Jan Pustejovsky]; Motsumi Makhene, “go tlapsha didiba” [interpretado por Sibongile Khumalo]. 1994. Acervo: Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, e Goodman Gallery, Johannesburg.
- KENTRIDGE, William. **Mine - Drawings for Projection**. Filme de animação em 16 mm transferido para vídeo [cor, som], 5:50 min. Edição: Angus Gibson. Música: Antonin Dvorák, concerto para violoncelo em si menor, op. 104. Produção: Free filmmakers co-operative, Joanesburgo. 1991. Acervo: Marian Goodman Gallery, Nova Iorque, e Goodman Gallery, Johannesburg.
- KENTRIDGE, William. William Kentridge: pheripheral thinking. Yale University Art Gallery, Yale University, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=79FuROwzRvs> Acesso em: 23/01/2017
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Pocket, 1990.
- SERRA, Alice M. A ‘restância’ do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida. *Artefilosofia* (UFOP), v. 10, p. 120-134, 2011.
- SERRA, Alice M. Imagem e suporte: Fenomenologia e desconstrução. *Ekstasis: Revista de Hermenêutica de Fenomenologia*, v. 3, p. 25-42, 2014.

TOMKINS, Calvin. Linhas de Resistência: a magia rude de William Kentridge. *In: Serrote*. n. 5. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 51-75.

TONE, Lilian. O presente contínuo de William Kentridge. *In: William Kentridge: Fortuna*. Org. Lilian Tone; trad. José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 8-15.