

RELIGIÃO E ARTE EM JACQUES DERRIDA. A RESPEITO DA PINTURA DE JEAN-MICHEL ATLAN

RELIGION AND ART IN JACQUES DERRIDA. ABOUT THE PAINTING OF JEAN-MICHEL ATLAN

ETIENNE ALFRED HIGUET (*)



(*) **Etienne Alfred Higuete.** Doutor em Ciências teológicas e religiosas pela Universidade Católica de Louvain. Professor aposentado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. Foi professor visitante na Universidade do Estado do Pará e na Universidade Federal de Juiz de Fora, MG. Presidente da Associação Paul Tillich do Brasil.
Email: ethiguete@uol.com.br

Resumo: O filósofo francês Jacques Derrida foi convidado várias vezes para comentar obras de arte na esfera pública. O artigo analisa um texto publicado por ele em 2001, no catálogo da exposição do pintor franco-argelino Jean-Michel Atlan: Atlan Grand Format, intitulado Da cor à letra. Já que as obras do pintor carregam referências às religiões pagãs e monoteístas, a reflexão do filósofo procura tematizar o momento da história das religiões e da história da pintura ao qual remetem essas obras: o surgimento simultâneo do monoteísmo e da pintura a partir de uma origem comum, o “deserto no deserto”. Contudo, antes de analisar as obras de Atlan, foi preciso tratar das grandes linhas da teoria da desconstrução, centro do pensamento dele, assim como da sua concepção da religião e da arte. A aventura da *différance* ou disseminação é o processo que está em obra na desconstrução da linguagem, da religião e da pintura, à procura da origem sem origem, anterior ao logocentrismo, às religiões e à história da arte, marcados por hierarquizações metafísicas.

Palavras-chave: desconstrução; escrita; religião; pintura; Atlan

Abstract: Several times French philosopher Jacques Derrida was invited to comment on works of art in the public sphere. This paper analyzes his exhibition catalog text on the Franco-Algerian painter Jean-Michel Atlan: Atlan Grand Format, entitled from color to letter, published in 2001. Since the painter's works carry references to pagan and monotheistic religions, the philosopher's reflection seeks thematizing the moment of history of religions and history of painting to which these works refer: the common origin for the simultaneous emergence of monotheism and painting, the "desert in the desert". However, before analyzing Atlan's works, it was necessary to deal with the great lines of deconstruction theory, center of his thinking, as well as his conception of religion and art. The adventure of *différance* or dissemination is the operating process in the deconstruction of language, [of] religion and painting, looking for the originless origin, prior to logocentrism, to religions and art history, characterized by metaphysical hierarchization.

Keywords: deconstruction; writing; religion; painting; Atlan.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

INTRODUÇÃO

O filósofo francês Jacques Derrida participou ativamente do debate público sobre as artes visuais, através de “inúmeras colaborações com artistas, assim como encontros, mesas-redondas e conversas com arquitetos, historiadores da arte, especialistas em estética e críticos de cinema” (MICHAUD *et al.*, 2012, p. 10-11).

Filósofo da desconstrução, Derrida não cessa “de questionar as certezas, as evidências, os critérios usuais, enfim, tudo o que faz o fechamento, o fim ou o sem-porvir” (GALARD, 2006, nº 31). A filosofia de Derrida é um *ato*, que pretende minar ou solapar os discursos e os textos recebidos, para abrir outras possibilidades. Isto em vista da afirmação da vida, do evento, isto é, da imprevisibilidade que se procura e que se acha às apalpadelas, por exploração na noite, por um gesto de antecipação análogo ao gesto do cego que se arrisca, com as mãos estendidas na frente dele (Ibid.).

Pretendo analisar a contribuição que ele ofereceu ao catálogo da exposição *Atlan Grand Format* (2001), do pintor franco-argelino Jean-Michel Atlan¹, pelo texto *Da cor à letra* (DERRIDA, 2012, p. 249-277). A meio caminho da figuração e da abstração, a pintura de Atlan apresenta fortes conotações religiosas. Do mesmo modo, o texto de Derrida está recheado de referências bíblicas. Proponho uma leitura do texto de Derrida em relação com sua compreensão da religião, presente na conferência introdutória do encontro filosófico de Capri sobre a religião, organizado conjuntamente por ele e por Gianni Vattimo em 1994 (DERRIDA; VATTIMO, 1996). Vamos à procura das correspondências entre escrita, arte, pintura e religião.

Segundo Derrida, há um paralelismo entre a história da pintura e a história dos monoteísmos, os quais defendem a transcendência absoluta do Deus Um: “estamos ainda em vigília, velamos a fronteira, vigiamos a vinda do monoteísmo, do irrepresentável, do

¹ Nascido em 1913, Argélia - morto em 1960. Artista autodidata, Professor de filosofia. Jean Michel Atlan mudou-se para Paris em 1930 e depois de seus estudos na Sorbonne, aprendeu a pintar sozinho. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele foi preso porque era judeu e começou a escrever poesia. Depois da guerra, ele conheceu Asger Jorn em 1946 e se envolveu no movimento COBRA como pintor. Seu estúdio tornou-se um ponto de encontro para o grupo em Paris. Ele exibiu suas obras pela primeira vez em Paris e foi rapidamente reconhecido por seu expressionismo, motivos abstratos de formas entrelaçadas e figuras em um ambiente colorido. Suas obras estão representadas em algumas das melhores galerias e museus do mundo.

inominável na pintura” (DERRIDA, 2012, p. 268). Fica claro, assim, que Derrida lê tanto a pintura quanto a religião na perspectiva de uma teologia negativa.

O artigo é dividido em quatro partes: 1. A desconstrução, processo central do pensamento de Derrida. 2. Derrida e a religião. 3. Derrida e as artes visuais. 4. Arte e religião na pintura de Jean-Michel Atlan.²

1. A DESCONSTRUÇÃO DERRIDIANA

O termo de *déconstruction* aparece em Derrida pela primeira vez na obra *De la grammatologie*. Entre outras coisas, Derrida procurava uma tradução para os termos alemães de *Destruktion* e *Abbau*, usados por Heidegger em *Ser e Tempo*. Heidegger entendia a desconstrução (*Destruktion* ou *Abbau*) como a ação de desmontar, desajuntar, “dar uma folga” à junção das peças, para reabrir a possibilidade – o vazio –, de onde procede o ajuntamento, possibilidade que ele mesmo oculta. O seu principal objeto era a metafísica ocidental. Melhor que “destruir” ou “demolir” a metafísica, tratava-se de desmontá-la, desconstruí-la para mostrar como ela foi edificada. Em Heidegger, a *Destruktion* deve revelar as etapas sucessivas do encobrimento da experiência originária do tempo pela metafísica, fazendo esquecer o sentido originário do ser como ser temporal. Mas o pensamento de Heidegger permanece, para Derrida, preso ao logocentrismo que procura desconstruir. O pensamento da *différance*³ se apresentará como mais radical e aparecerá como mais originário que o pensamento da diferença ontológica.

O que anima o trabalho da desconstrução de Derrida é “um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 118). Trata-se de um trabalho do pensamento inconsciente, que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é, de certo modo, resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 9).

² Derrida dedica as últimas páginas do seu ensaio a Emmanuel Lévinas, ao comentar os conceitos de *hospitalidade, visitação, endereçamento, refém, vulnerabilidade, passividade, nudez e misericórdia*. Aliás, o filósofo de *Totalidade e Infinito* publicou também um texto sobre a pintura de Atlan no catálogo de uma exposição anterior, ao qual, infelizmente, não tive acesso. A relação entre Derrida e Lévinas será comentada brevemente no final do artigo, a partir do texto analisado de Derrida.

³ Preferi manter a grafia do francês, para marcar a especificidade do conceito. Trata-se da diferenç a como processo de diferenciação.

Com esse objetivo, Derrida se dedicou, em primeiro lugar, à desconstrução da linguagem. Na visão pós-estruturalista, desenvolvida por Derrida, os significantes (a forma dos signos) não remetem a significados definidos (o conteúdo dos signos), mas resultam, antes, em outros significantes. A corrente que vai de significante a significante é infinita, se traduz por um jogo sem fim e abre o texto, o desloca, o torna móvel. Derrida chama esse processo de *différance* ou disseminação. Em consequência, Derrida rejeita a história metafísica hierarquizante e as dicotomias que derivam dela e sobre as quais todo raciocínio lógico (*logos*, que quer dizer linguagem) do mundo se fundava.

Trata-se de um sistema de oposições onde o primeiro termo é sempre prioritário: presença/ausência, realidade/aparência, causa/efeito, logos/pathos, alma/corpo, mesmo/outro, bem/mal, cultura/natureza, homem/mulher, discurso/silêncio, inteligível/sensível, visível/invisível, dentro/fora, memória/esquecimento, palavra/escrita, significante/significado, dia/noite, colonizador/colonizado etc. Em consequência, a reflexão de Jacques Derrida joga a suspeita sobre os discursos da Filosofia e das Ciências Humanas, da Literatura e da História, da Fenomenologia e da Psicanálise, ao questionar, inclusive, o próprio conceito de ciência.

A gramatologia de Derrida propõe que a *escrita* é originária, do mesmo modo que a voz.⁴ Portanto, a escrita não pode ser uma reprodução da língua falada, já que nenhuma delas chegou antes da outra. Desse modo, a *escrita* não é a simples *grafia*, mas a articulação e a inscrição do *rastro* (vestígio). O *rastro*, por sua vez, é originário, pois veicula a impossibilidade da origem, de um centro. É a não-origem da origem. É “*a origem absoluta do sentido em geral. [...] O rastro é a ‘différance’ que abre o aparecer e a significação*” (DERRIDA, 1967, p. 95). A significação está *a priori* escrita, que seja ou não inscrita, de um modo ou de outro, num elemento “sensível” e “espacial”, que é chamado de “exterior” (DERRIDA, 1967, p. 103).

O *rastro* é uma arqui-escrita, a “primeira possibilidade da palavra” e também a primeira possibilidade da grafia. A arqui-escrita está em obra desde a origem do sentido. Ela não tem lugar, não é um objeto. Ela não é nem presente nem situável, ela não tem

⁴ Na realidade, há duas escritas. A escrita fonética, alfabética, está indissolavelmente ligada à voz, à palavra, ao sujeito e ao logos, ao passo que a escrita propriamente dita ou arqui-escrita, a da *différance* e da disseminação, é uma força de deslocação do fonocentrismo e do logocentrismo, uma diferença pura, temível.

essência. Desde o seu nascimento, a escrita foi abandonada pelo seu autor e se separou da palavra e da intenção do seu iniciador. Quando se associa o *rastro* ao *grafo* (gestual, visual, pictural, musical, verbal), esse *rastro* torna-se *grama* (letra), o qual é inconquistável e irreduzível. A *différance* é o *rastro* do escrito no falado. O que caracteriza a escrita é a *textualidade*, que é, ao mesmo tempo, clausura e não-clausura do texto.⁵ A clausura é o limite circular dentro do qual a repetição da *différance* não tem fim, no seu espaço de jogo, que é o movimento do mundo como jogo. Mas, paradoxalmente, não se pode pensar a clausura do que não tem fim.

Em relação a todas as oposições, a desconstrução opera em dois tempos: a inversão ou destruição da relação de força; a neutralização: arrancar o termo valorizado (aqui, a escrita) da lógica binária. O termo desconstruído torna-se indecidível. Os dois polos opostos ficam amalgamados. A desconstrução leva à superação de todas as oposições conceituais rígidas (por exemplo, masculino/feminino) e, no resultado, cada categoria guarda um traço da categoria oposta (por exemplo, o andrógino). Derrida se interessou em particular pela oposição entre a escrita e a voz. Como os outros dualismos do pensamento ocidental, essa oposição não é equivalente, mas hierarquizada: o polo da voz é privilegiado em relação ao polo da escrita.

A *différance* é a diferença que arruína o culto da identidade e o domínio do Mesmo sobre o Outro; ela significa que não há origem nem unidade originária. Antes da disseminação, não há nada, nem origem nem começo, não há primeira disseminação. Diferir significa, ao mesmo tempo, não ser idêntico, estar num processo de auto-diferenciação e adiar incessantemente o sentido final. Diferir é deslocar, deslizar, desmontar o jogo. A *différance* marca um distanciamento que se escreve (o *a*), que se vê, mas que não se entende. A *différance* ou disseminação é o devir (luta contra as significações fixadas); é o deslocamento dos significantes que significam na margem, já que não há significado transcendental, original e organizador. A escrita da *différance* se refere a si mesma, pois rompe com o significado e o referente. A ênfase no tema da escrita funciona como um antídoto contra o idealismo, a metafísica, a ontologia (Cfr. GUILLEMETTE; COSSETTE, 2006).

⁵ “[...] mesmo que não haja nenhum discurso, o efeito do espaçamento já implica uma textualização. Por esta razão, a expansão do conceito de texto é estrategicamente decisiva aqui. Portanto, as obras de arte mais esmagadoramente silenciosas não podem evitar ser tomadas dentro de uma rede de diferenças e referências que lhe dá uma estrutura textual” (DERRIDA, 2012, p. 30).

2. DERRIDA E A RELIGIÃO⁶

A religião é outra coisa a ser desconstruída, para chegar à sua origem radical, que é também a origem sem mais, a origem sem origem da linguagem e da escrita. Na religião cruzam-se duas fontes, duas veias irredutivelmente distintas. Mas, por outro lado, essas fontes remetem ao duplo movimento, pré-originário, de um lugar único: preservar, por auto-imunidade, a integridade do próprio.

A religião (*relegere* = recolher escrupulosamente, juntar) incita ao respeito. Uma religião promete sempre restaurar ou restituir o indene ou imune, o puro, o não contaminado, o intocado, o sagrado ou o santo antes de toda profanação, toda ferida, toda ofensa, toda lesão, ou ainda o sacrossanto, o são e o salvo originários. A essência da religião, a sua *coisa* mesma é a necessidade de preservar o seu próprio. Só pode fazer isso com reserva, com pudor, com escrúpulo, respeitando a distância das singularidades. Ela precisa então desenvolver mecanismos de proteção de tipo auto-imunitário ou inquisitorial, destruindo os inimigos internos como se fossem externos.

Confiar na testemunha, no totalmente outro que assegura a crença. Trata-se da instância da fé, a fiabilidade ou fidelidade, o crédito, o fiduciário, a “fiança” em geral. Sem credibilidade nas proteções e nos rituais, não haveria vínculo social nem entre os seres humanos, nem entre eles e Deus (*religare* = recriar o vínculo). A confiança só se mantém se for garantida por uma testemunha, que será o totalmente outro, seja qual for o nome que lhe é dado. Na fé, o louvor, a oração, em todo chamado além da prova, o totalmente outro permanece ausente, inacessível.

Cruzam-se, assim, em toda religião, a experiência da *crença* (que inclui o apelo à confiança cega, o testemunhal sempre além da prova, da razão demonstrativa, da

⁶ Estou usando a contribuição do autor ao colóquio de Capri (1994), organizado por ele e por Gianni Vattimo: *Fé e saber. As duas fontes da “religião” nos limites da simples razão* (DERRIDA; VATTIMO; 1996). Percebe-se, pelo título, que Derrida toma Kant como modelo e ponto de partida. Aliás, Derrida pretende também mostrar que a razão e a religião têm a mesma origem. Estou usando a edição francesa, mas, para facilitar o uso da tradução portuguesa, as referências entre parênteses remetem aos parágrafos do texto de Derrida e não às páginas. Ver também, no site DERRIDEX, o texto “Derrida, religion, théologie”. O Derridex é um projeto que visa uma indexação ampliada (dita também *idixation*) do conjunto dos textos publicados por Jacques Derrida. Em particular, na rubrica intitulada *les mots de Jacques Derrida*, encontramos uma lista de termos que são objetos de *parcours* (percursos). Esses termos, classificados em ordem alfabética, podem ser lidos como um vocabulário da desconstrução. A fonte principal é o texto de Pierre Delain, *Pour une oeuvre à venir*, Ed. Guilgal, 2011-2017. Acesso : <https://idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>, julho de 2019.

intuição), de um lado, e a experiência do indene, da *sacralidade* ou da *santidade* do outro lado. A experiência do testemunho ou atestação situa uma confluência das duas fontes: o indene e o fiduciário. Até na mentira ou no perjúrio, há uma promessa de verdade para além de toda prova, de toda percepção ou intuição, de todo saber. A promessa desse performativo axiomático (quase transcendental) equivale a dizer: “Acredita no que digo como se acredita num milagre”⁷ (Cfr. DERRIDA, 1996, 27 a 32, esp. 32).

O lugar comum das duas fontes identifica-se com a estrutura *a priori* (axioma) da experiência – anterior ao *a priori* religioso de um possível *homo religiosus* –, ou com uma *revelabilidade* pressuposta por toda revelação religiosa ou racional, ou ainda com o vínculo social originário anterior a todo vínculo social concreto. Trata-se da mesma condição de possibilidade, da mesma *luz* originária ou do mesmo *deserto no deserto*. O deserto figura o lugar talvez mais originário, um deserto no deserto que abre o deserto à revelação. É o lugar de uma possível *religio* ou de um *relegere* anterior ao vínculo do *religare*, antes do vínculo entre os homens como tais ou entre o homem e a divindade do Deus. O vínculo social originário seria um vínculo social “fiduciário” – governado pela fé – anterior a toda comunidade determinada, toda religião positiva, todo horizonte antropto-teológico. É puro espaçamento sem idade nem história, lugar de uma resistência infinita, sem reapropriação possível, de um outro completamente diferente sem rosto. Ele religaria puras singularidades antes de toda determinação social ou política, antes de toda intersubjetividade, inclusive antes da oposição entre o sagrado (ou o santo) e o profano (Cfr. DERRIDA, 1996, 19 e 20).

Nesse lugar vazio, não há nem figura, nem imagem, nem linguagem, nem ideia, nem metáfora, nem referência, nem horizonte, etc. Contudo, é lá, nesse lugar arqui - originário de extrema abstração que o *ato de fé* encontra o seu lugar⁸. No risco absoluto, aquém de toda norma e de todo saber, acorda a experiência do outro⁹. É um performativo

⁷ A atestação está implicada em todo vínculo social (assim como na interrupção do vínculo), na ciência, na filosofia e na religião. “Crer é abrir-se ao outro sem saber o que sairá disso, conforme uma estrutura messiânica (uma messianicidade, mas desprovida de todo conteúdo fixado de antemão). A minha dignidade é poder testemunhar a respeito deste não-vivo que me excede (Deus, a lei, a transcendência), e que vale mais ainda do que a minha vida. E mesmo quando decido interromper esse vínculo, quando sucumbo ao desencantamento, estou reconduzido às fontes do religioso pela experiência de uma não-relação com o outro” (DERRIDEX, témoignage, attestation).

⁸ Como vimos acima, é também o lugar da arqui-escrita.

⁹ Na situação atual do pensamento, após a “morte de Deus”, pode-se dizer que todo outro é totalmente outro. Qualquer outro, na sua singularidade absoluta, humano ou não, pode assumir o lugar do totalmente outro. Não há mais distinção entre a alteridade infinita de Deus e a alteridade infinita de todo ser humano. Resulta daí que a religião não se distingue mais da ética, da política e do direito.

elementar, rudimentar, cego. A volta ao originário é também o que permite a crítica radical de toda figura do religioso.

Derrida situa este lugar pré-originário entre *messiânico* e *chôra*. O *messiânico* aparece como estrutura geral da experiência, distinto de qualquer messianismo concreto. É abertura ao futuro ou à vinda do outro como advento da justiça, mas sem horizonte de expectativa nem prefiguração profética. A vinda do outro só poderá surgir como um acontecimento singular¹⁰, como uma surpresa que pode trazer o melhor – a justiça – assim como o pior – a morte ou o mal radical. A expectativa da vinda do outro, ligada a um invencível desejo de justiça, espera um encontro originário com a alteridade, anterior ao ontoteológico e ao antropológico. A justiça que resulta da desconstrução dos messianismos concretos abre a possibilidade de uma cultura universalizável das singularidades (Cfr. DERRIDA, 1996, 21 e 22).

*Chôra*¹¹ é o espaçamento abstrato, o próprio lugar, o lugar de exterioridade absoluta. A *chora* platônica é um lugar limítrofe, sem história. É um abismo, a-lógico e anacrônico, que antecede e excede todas as oposições do discurso. Esse lugar aquém da origem deixa o lugar ao espaçamento. Lá começa a disseminação, lá sobrevém o movimento da *différance* que suscita as oposições, lá começa a andar o teatro sem fim da obra. Do ponto de vista da religião, se produz em *chôra* uma bifurcação entre a tradição de uma *via negativa*¹², o pensamento do que (é) além do ser, de um lado, e o nada que resiste a essa tradição, não oferecendo mais nenhuma abertura para a questão do ser, do outro lado. Hibridação greco-abraâmica, a primeira permanece onto-teo-antropológica, situada no lugar limítrofe das revelações monoteístas e da Grécia, nos confins do Oriente Médio (Cfr. DERRIDA, 1996, 23 a 25). Como veremos, é nesse lugar limítrofe que Derrida vai situar a pintura de Jean-Michel Atlan.

¹⁰ Ver DERRIDA, 2012, p.70: “Se isso que vem, em nossa direção, se isso deve constituir um acontecimento, não devemos vê-lo vir. Um acontecimento é o que vem; a vinda do outro como acontecimento só é um acontecimento digno desse nome, isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir”.

¹¹ Espaço originário, antes da intervenção do demiurgo, no Timeu de Platão. Para Derrida, lugar originário da religião, mas também da escrita e da pintura.

¹² Vamos voltar à teologia negativa na análise da obra de Atlan.

3. DERRIDA E AS ARTES VISUAIS OU ARTES DO ESPAÇO¹³, ESPECIALMENTE A PINTURA

Derrida é sempre muito prudente, reservado, quando se trata de comentar obras das “artes visuais” no sentido estrito: desenho, pintura, escultura. Pois são irreduzíveis à linguagem oral ou escrita. Quando ele o faz, ele procura se apegar ao que, nessas obras, já está escrito: letras, palavras, assinatura; ou analisa a margem da obra, o quadro, o título, o *parergon*.¹⁴ Quando se trata do sentido amplo, a obra toda de Derrida o contempla, já que é uma meditação sobre o privilégio concedido, na nossa tradição ocidental, ao fonocentrismo e ao logocentrismo, em relação ao espaçamento, excluído dessa tradição, mas também uma meditação sobre as relações, nessa tradição, do pensar e do ver, assim como as relações entre a visibilidade inteligível (o *eidos* platônico) e a visibilidade sensível (aquela que Platão censura: a visibilidade da imitação, da escrita ou do traço). Lá também Derrida questiona radicalmente (desconstrói) todas as duplas de oposições, toda lógica binária que oporia precisamente o inteligível e o sensível (Cfr. GALARD, 2006, nº 4-5).

Derrida radicaliza a tese do não-mimetismo, propondo a ideia de que aquilo mesmo que poderia ser imitado, restituído, “devolvido”, encontra-se, em qualquer hipótese, na invisibilidade. “O que o desenho mostra como *visibilidade* é uma “mostração” do invisível. Os desenhistas, os pintores não dão a ver ‘alguma coisa’, sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível”. A essa experiência, que embaralha e abala o par opositivo visível/invisível, Derrida dá o nome de “enceguecimento” (Cfr. GALARD, 2006, nº 36-37).¹⁵ Em *Memórias de cego*, ele volta ao tema do acontecimento, do imprevisível, que se procura e se encontra às apalpadelas. Para ele, a figura do cego – seu rosto, seu gesto – encena a “especulação que se aventura” (DERRIDA, 1990, p. 9). A escrita reproduz o gesto do cego, de estender as mãos para

¹³ Derrida prefere falar em “espaço”, mais afinado com o espaçamento ou *différance*. Visível é o termo superior de uma polaridade metafísica.

¹⁴ *Parergon*: “o que não é interior ou intrínseco, como parte integrante, à representação total do objeto, mas que pertence apenas de modo extrínseco, como um mais, uma adição, uma adjunção, um suplemento” (DERRIDEX, *Parergon*).

¹⁵ “A operação de desenho não lida nem com o inteligível nem com o sensível, e é por isso que ela é, de certa maneira, cega. Esse enceguecimento não é uma enfermidade. É preciso *ver* no sentido corrente do termo para desdobrar essas potências de cegueira. Mas a experiência do traço em si mesma é uma experiência de cego: *ab-ocular* (etimologia de *aveugle*, [cego em francês], sem olhos” (DERRIDA, 2012, p. 87). Em 1990, Derrida foi convidado a ser curador, no museu do Louvre, de uma exposição de pinturas tratando do tema da cegueira: *Memórias de cego*. Dessa exposição resultaram o livro e o filme de mesmo nome.

frente, de explorar o vazio, de antecipar, de tomar a dianteira, ao se expor e correr o risco do espaço, por um gesto que “ oscila no vazio entre a apreensão, a apreensão, a oração e a imploração” (Ibid., p. 12) (Cfr. GALARD, 2006, nº 50-51).

3.1. A OBRA

Derrida deu início a um conceito de obra de um tipo diferente da compreensão da história da arte, um conceito *totalmente outro*, sem, contudo, fixar nenhuma finalidade. Para ele, a arte não tem um sentido único e as obras não veiculam nenhuma mensagem. Então, não se trata de fazer as obras falarem, mas de se retirar perante elas. Só se pode falar do exterior das obras. Cada obra produz o seu próprio critério de avaliação, procurando se libertar da arte.

Conforme Antonin Artaud, se uma obra digna desse nome pudesse existir, ela se autodestruiria. Ela só aconteceria uma vez e não deixaria nenhum rastro. Mas Artaud acabou aceitando a reprodução das obras, com a publicação póstuma das suas obras completas. Para Derrida, para que haja obra (de arte), é preciso que a *différance* que se insinuou nela não possa ser interrompida. Ela rege a palavra e também o silêncio. Num determinado momento, o artista se cansa e se esgota. Então, ele se protege contra o inacabamento da obra ao abandoná-la: ele assina e dá um título.

Todos os discursos filosóficos sobre a arte a subordinam à voz, ao *logos*. O perito ou o crítico não se retira perante a obra, mas faz tudo para se apropriar dela pela interpretação. Mas o espectador/leitor pode recusar esse saber, quando o seu olhar se singulariza, se torna único, irrepitível. A obra deixou de pertencer ao seu autor e ninguém pode se apropriar dela, pois a obra continua incompleta, irreduzível a todo corpus arquivável. Todo leitor/espectador produz uma nova obra, num idioma diferente. O gesto que produz a obra é um performativo: ato de fé, juramento, culpa, promessa ou conjuração. A partir daí se desencadeia uma corrente que não pode ser parada: dívida, culpabilidade, confissão, desculpas, perdão, sanção. A própria obra é um elemento de ruptura, de interrupção dessa corrente.

Mas a obra é inesgotável. Ela coloca em movimento um resto criptado, secreto, enigmático, do qual ela depende. A obra cresce mais e mais, cresce sempre mais à disseminação. A sua *restância* se subtrai a toda hermenêutica, escapa de toda lógica. A

obra reinventa constantemente a sua herança. Como em toda fé, crença ou religião, uma promessa de verdade é sempre invocada ou convocada. A singularidade da obra é a invenção do outro. A obra se inventa no “obramento”, mas se produz no “desobramento”, na “restância”. Título, data e assinatura são *parerga*, são suplementos à obra, nem interiores nem exteriores, que a delimitam, a emolduram e a bordam. É o espaçamento que interrompe o trajeto da obra e preserva a sua produtividade inventiva, a sua força e necessidade. Toda obra digna desse nome excede suas próprias fronteiras.

Cada obra é um evento único, o *primeiro acontecimento*. Não é antecedida por nenhuma história. Não pode ser situada em nenhuma genealogia, gênese ou gênero preestabelecido. Isso se chama: gênio. A obra é puro endereçamento: nascendo do nada ela tende para o nada. Ela só pede que o destinatário, o amigo, se faça escrita.

Há na obra uma dimensão alheia ao discurso, inassimilável, que se traduz por uma dificuldade em questionar, nomear ou por uma *mise en abyme*¹⁶. A obra dispensa a palavra, o enunciado e até, às vezes, a imagem. Por ela volta o espectro da origem: uma palavra, um nome, um simples traço, uma marca. Ela se produz num lugar – que pode ser chamado de *chôra* – no qual se abre uma incerteza infinita. Ela nunca restabelecerá o passado na sua presença. A própria obra de Derrida é a *obra do futuro*. O agonizante que ele foi não vive mais, mas ele nos deu, com antecedência, uma obra onde treme o que ele chamava *mais do que a vida* – que só sobrevive graças a nós (DERRIDEX, *l'art, l'oeuvre*).

3.2. A PINTURA

Para Derrida, a pintura – que é uma espécie de escrita – faz agir, faz andar (como os *Sapatos* de Van Gogh). Para isso, preciso acreditar. Então a pintura, antes de qualquer contrato simbólico e até de qualquer linguagem, me mobiliza, me estabiliza. É um ato, mas um ato ambíguo: ela me aproxima de um chão, mas me afasta dele ao mesmo tempo

¹⁶ A *mise en abyme* é um procedimento que consiste em incrustar uma imagem nela mesma, ou, de modo geral, em representar uma obra dentro de uma obra de mesmo tipo. Na literatura, a *myse en abyme* consiste em colocar dentro da narrativa principal um relato que retoma de modo mais ou menos fiel ações ou temas do relato principal, como em *Hamlet* de Shakespeare. Nas artes gráficas, o quadro *os esposos Arnolfini* de Van Eyck é um exemplo famoso, no qual um espelho convexo reflete o conjunto da cena (inclusive o próprio espelho, e assim por diante). Para Derrida, é preciso escrever *en abyme*. É preciso escrever a partir do próprio nome, da própria assinatura, mas é preciso aceitar que esta assinatura desaparece na coisa (por exemplo, a mesa sobre a qual escrevo, ou o computador – o subjétil). Só se pode tentar suprir essa falha, guardando a memória da assinatura (DERRIDEX, *myse en abyme*).

(pois é apenas uma superfície pintada), ela me abre um mundo, do qual posso me apropriar, mas do qual posso também ser desapropriado.

A pintura é, antes de tudo, um fazer. Um fazer, que rejeita as condições da representação, se retira do discurso, coloca em movimento a *différance*, o espaçamento. Sua estrutura não é a da presença ou da representação, mas da “restância”: pode-se, sobre esse resto, projetar qualquer modelo ou espectralidade¹⁷. Uma obra pictural não possui destinação fixada de antemão. O que se efetiva nela se faz no próprio pintar. É como uma carta/letra jogada ao vento.

Ambígua, a pintura possui pelo menos duas dimensões:

Assumida numa retórica, ela reproduz antigos códigos ou alegorias, ela é um texto dentro do texto geral. Ela revela a essência da representação: outra presença que repete a primeira. Como o desenho, ela “devolve”, restitui. Não um objeto, mas a própria visão. Ela restitui o que se retirou do quadro. Na pintura clássica, fala-se em *mimesis*, mas a imagem produzida (seja ela ou não imitativa) vem a mais, é superabundante. O que, nas artes visuais, pode se apresentar como marca ou *mimesis* se retrai. Para que um desenho se torne visível, é preciso que o traço se apague, se esqueça, se torne aqui-traço. Mesmo se o desenho conta algo, se ele produz um discurso, uma retórica, ele é irreduzivelmente mudo. Sua palavra não substitui nem o traço, nem o modelo. Este se retrai, fica para sempre fora do quadro, apesar dos esforços do pintor e do saber dos comentadores e dos peritos.

Como *chora*, ela é silenciosa, fora da linguagem, portadora de um elemento selvagem, irrepresentável, heterogêneo a todo discurso. Ela é então irreduzível a um texto, inarquivável. A beleza que ela deixa ver é a herdeira da pulsão de morte. Religiosa ou sagrada, ela indica o que nunca foi pintado, o que é infigurável, irreduzível em iconografia, como o pênis circunciso de Cristo (DERRIDA, *peinture*).

Sem uma retração primordial, que deixa um lugar vazio, espectral, não pode haver criação, obra. Um quadro, por exemplo, é apenas o resto de uma operação de pintura

¹⁷ “Um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se *pensa ver*, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver. Há aí um “pensar-ver”, um “ver-pensado”. Mas nunca se viu pensar. Em todo caso, o espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto etc., alguém que pensamos ver” (DERRIDA, 2012c, p. 67-68).

definitivamente encerrada. Só sobrevive como *pintura em ação* se a sua promessa não se esgotou (ele se retirou de todo compromisso prévio, dívida, verdade ou discurso). O seu “obramento” (o ato que faz dele um quadro) não se distingue do seu “desobramento”. O subjétil¹⁸, esse fundo sem fundo, condiciona a figura, mas não se apaga nunca completamente debaixo dela. A essa retração da obra acrescenta-se a retração (do leitor, do olhador) diante da obra. Ele só pode ler ou ver, ao desistir de toda soberania, renunciando a compreender, a apreender. Só pode manter-se à distância da obra (DERRIDEX, *retrait, effacement*).

4. ANÁLISE DO TEXTO « DA COR À LETRA »

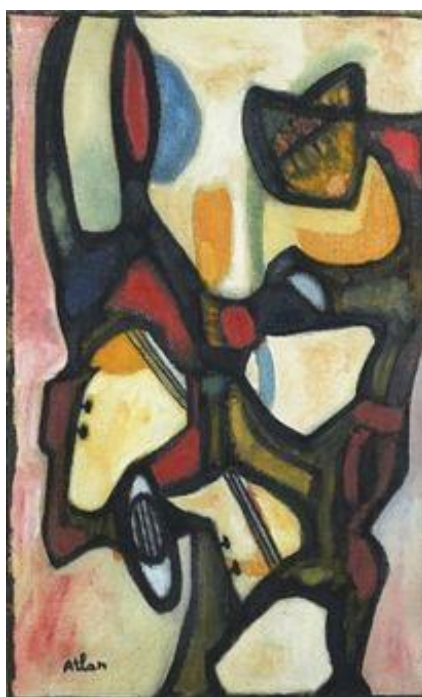


Figura 1: Calypso II

<https://br.pinterest.com/pin/541206080200928699>

¹⁸ Na definição do dicionário Littré, o subjétil (*subjectile*) é a superfície externa que vai receber a tinta ou outro material usado pelo pintor. Era uma palavra quase esquecida, revalorizada por Antonin Artaud. Para ele, o subjétil participa da obra. É o lugar de incubação que se subtrai a todas as oposições e toma todas as formas sem assumi-las, é tudo, nada e qualquer coisa, como *chôra*. Derrida estende o sentido a qualquer suporte da pintura, da escrita ou do desenho, como o computador ou a folha de papel. É um fundo sem fundo, uma *chôra* de onde emergem figuras do outro. Ele não tem nem forma nem sentido, é irrepresentável. Ele só possui a consistência do “entre-deux” (DERRIDEX, *subjectile*).



Figura 2: Le livre des pharaons

<https://www.auction.fr/fr/lot/jean-michel-atlan-1913-1960-le-livre-des-pharaons-1959-huile-sur-toile-signee-9315255#.VpywO1JpH>

4.1. DIÁLOGO ENTRE O FILÓSOFO E O SONHADOR A RESPEITO DE VISÕES DIVINAS

O sonhador, ajoelhado, contempla uma tela de Jean-Michel Atlan: *Pentateuco* (1958)¹⁹, especialmente os traços de cor: “faixas graves, densas, poderosas, sombrias, negras, [...] faixas expostas e contidas, hesitando sem tremer entre desenho, pintura ou escrita [...]” (DERRIDA, 2012b, p. 251). O sonhador é um desdobramento do autor, que, assim que dissemos acima, reluta sempre em comentar, mais ainda em descrever uma obra de arte: seria voltar ao logocentrismo. Além disso, Derrida tende sempre a puxar a pintura na direção da escrita, sendo o desenho uma etapa intermediária. Por isso, gosta de pintura de Atlan, que está a meio caminho entre a pintura e a escrita, pois os desenhos parecem letras.

A pintura de Atlan é uma espécie de escrita, hieroglífica ou ideográfica, da qual não possuímos a chave, como a antiga escrita egípcia, decifrada por Champollion graças à *Pedra de Rosette*. Aqui, Derrida prefere a comparação com a escrita de nós (*quipus*, em quéchua) dos incas, na qual temos, como subjétil ou suporte da mensagem, feixes de cordas com nós de cor que figuram letras. Alfabeto de antes do alfabeto, faixas de letras entrelaçadas. Como a pintura, esta escrita está mais próxima do rastro que a escrita fonética.

¹⁹ Não tive acesso a esta tela, mas as observações de Derrida valem para todas as telas “grande formato”, como ele vai dizer depois. Ver os dois exemplos acima. O leitor encontrará sem dificuldade outras imagens das obras de Jean-Michel Atlan na internet.

O sonhador parte do título: *Pentateuco*. Segundo o pintor, o título fornece ao espectador “uma sugestão, uma indicação poética (aberta)”. De novo, Derrida prefere comentar algo escrito. A partir do título, o sonhador deixa trabalhar sua imaginação hermenêutica (as variações eidéticas) e “projeta na cena uma espécie de zoologia régia, a visão de uma teozoologia política: um nobre animal, um deus, talvez, um deus soberano, um vivo a-humano tentando em vão de admirar o próprio rosto num semblante de espelho²⁰ sem imagem” (DERRIDA, 2012b, p. 252). É que há muitos espelhos em Atlan, que nunca deixou de especular sobre a especularidade.

O título não seria uma representação, nem tampouco uma referência ou uma citação, mas um substituto metonímico (um nome para outro), que se alçaria, graças ao seu deslocamento, à condição de palavra mestra: um nome, um único, talvez o nome do Um. O nome oculto de todas as obras ditas “grande formato”. O nome, o nome de Deus são conceitos importantes de Derrida. No sistema da língua, um nome associa um significante a um referente. Ele é aleatório e arbitrário. A questão do nome chamado “próprio” é a questão do único, do insubstituível, do irredutível. No nome inscreve-se uma violência destrutiva que se apaga e faz desaparecer o que ela designa. O que é próprio e presente a si se escreve e se apaga. Esse apagamento originário do próprio deixa um rastro, o *graphein*: traço (fonético ou não), pictograma, ideograma. Essa apropriação violenta do que é nomeado, que é também um dom generoso, inaugural, reduz a cinzas o acontecimento que ela comemora. Em *Gênesis*, Deus dá ao homem o poder de nomear os animais. A nomeação é uma imposição, é forçar a entrar numa língua determinada. Encontramos o mesmo processo na estrutura colonial de toda cultura.

Toda linguagem está obcecada pelo poder de nomear. É um espectro sagrado, transcendente e mais poderoso do que nós. Os nomes obcecamos as nossas frases, mas o nome do nome, não o vemos, não o conhecemos, é o abismo, é o lugar da *língua sagrada*, indissociável do nome de Deus, que na tradição é feita unicamente de *nomes singulares*. Presente ou ausente, o nome de Deus é invocado, convocado como Pai do Logos, fonte da linguagem, juiz supremo. Basta dirigir-se a ele para produzi-lo. Precisamos desse lugar, dessa testemunha que atesta e torna os nossos atos críveis, ao contra-assiná-los. Precisamos dessa última instância que garante o que deve ser e assegura a credibilidade do discurso (Cfr. DERRIDEX, *le nom, la nomination*).

²⁰ Ver *supra*: *mise en abyme*.

Pela voz do sonhador, Derrida remete então às duas fontes da religião mencionadas acima: a crença e o sagrado.

A crença: “O sonhador sonha em tornar-se seu fiel (da figura teozomórfica), seu hóspede, se não seu refém²¹. Ele sonha em tornar-se, ao menos quanto à pintura, e para, enfim, vê-la, um homem de fé” (DERRIDA, 2012b, p. 252-253).

O sagrado: O sonhador começaria então a “tremar” diante do nome oculto – estamos aqui no campo do sagrado, da hierofania ou teofania, lugar de “temor e tremor”, que reconhecemos também nas expressões seguintes: convulsão sagrada, transe, dança, medo de morrer, pavor sagrado. É o *mysterium tremendum et fascinatum* de Rudolf Otto.

Para além tanto da figuração quanto da abstração, o que conta seria um afeto – que se sente sem poder dizê-lo:

um medo sem nome, no limiar de uma convulsão sagrada. Como se, no transe ou na dança dessa tradução, na vertigem desse tropo, a origem da religião, a origem do Deus único antes se arrancasse do fundo pagão.²² [...] Como se, [...] no nascimento da lei monoteísta, se encenasse aqui, em tal sequência da Bíblia, [...] a história da própria pintura [...], quase o desejo da imagem, do ícone ou do ídolo (DERRIDA, 2012b, p. 253).

Logo, há coincidência entre a história da religião e a história da pintura. No nascimento do monoteísmo, radicalmente iconoclasta, surge o desejo da imagem. Mais adiante no texto, Derrida vai lembrar a estória do bezerro de ouro em *Êxodo*.

Ao contra-assinar o quadro com uma contra-visão (a recepção pelo espectador significa apropriar-se, assumir como seu, como se fosse pintar o quadro por conta própria), o sonhador sonha arbitrariamente (ou não, levando em conta o título, a comum origem argelina e judaica), - isto é, pode ser uma imposição (como o nome), um descaminho; pode ser uma projeção, uma visão de visionário - com um momento preciso do Pentateuco: quando o povo dos filhos de Israel não quer mais ouvir Javé (*Êxodo*, XX, 19: “[...] mas que Deus não fale absolutamente conosco, pois temos medo de morrer [...]”)

²¹ A partir daqui, Derrida vai usar insistentemente os termos do filósofo judeu Emmanuel Lévinas, do qual ele era muito próximo. Foi ele que proferiu a oração fúnebre do filósofo da alteridade e da responsabilidade (DERRIDA, 2008). Os termos “hospitalidade, hospede/anfitrião, visitar, visitação, vulnerabilidade, nudez, misericórdia, eleição, substituição, responsabilidade, expiação, dissimetria etc.” possuem uma clara origem bíblica e são usados por Lévinas para expressar a experiência radical do outro, que está no centro do seu pensamento. Uma explicitação destes termos a partir das obras de Lévinas extrapolaria o quadro deste artigo.

²² Outros títulos de tela remetem a esse fundo pagão, como Baal, Tanit, Calipso etc. Atlan traça a árvore genealógica da idolatria.

(DERRIDA, 2012b, p. 256). Eles pretendem não mais ouvir, dirigindo-se diretamente a eles, apostrofando-os, a palavra de Deus, a qual os penetra com um pavor sagrado. O silêncio de Deus e a ausência de representação remetem ao originário, ao deserto no deserto. No caso da pintura, seria a abstração radical.

Esta *decisão* do povo aparece entre o ditado dos dez mandamentos (entre os quais o “não faras imagem talhada, nem qualquer representação...” e o “não matarás de modo algum” (Êxodo, XX, 4, 13)) e a transmissão dos “julgamentos” de Deus (entre os quais a pena de morte para o assassino: “Aquele que atingir um homem mortalmente será punido com morte” (Êxodo, XXI, 12)). “Matar” significa aqui “assassinar”, não matar em geral, senão a pena divina não faria sentido (DERRIDA, 2012b, p. 255). O medo de morrer é um pavor sagrado, motivado ao mesmo tempo pela violência da manifestação divina e pela violência anunciada da pena de morte para o assassino. Isto é, ao pavor religioso acrescenta-se o medo ético. Pavor religioso, mas vinculado à Lei.

O que os decidiu foi um gesto propriamente deicida, uma tentativa de assassinato. O desígnio da interdição ao totalmente Outro ou ao Altíssimo de se dirigir a si é de trazer a morte, a pretexto de proteger a si mesmo de uma morte vinda de Deus. É a premeditação da morte de Deus, que nasce com a vinda do Deus único, com o surgimento do monoteísmo. Pode significar, mas não necessariamente, começar a ver, a pintar, a desenhar, a amarrar (os nós) ou a escrever. Isto é, a pintura nasce junto com o monoteísmo, sobre o pano de fundo do paganismo, do qual se destaca.

A origem da pintura é também a origem da escrita: “Muito obscuramente, de fato, fora de qualquer representação possível e de qualquer antropomorfismo, há aí (na pintura de Atlan), talvez, algo da ordem do traço ou da letra (= da escrita), do que *amarra* o traço à *letra* de cor, à letra da *cor*” (DERRIDA, 2012b, p. 257). São faixas de letras ilegíveis, que também se interrompem, se cortam e se recortam, se eclipsam. Isso corresponde ao tropo do *anacoluto*, a ruptura da frase, mais do que à analogia ou à metáfora. Os filhos de Israel pedem a Deus uma espécie de silêncio de morte. Na realidade, no Pentateuco, os filhos de Israel ainda não estão prontos para cultivar a imagem, “para inventar a pintura, a figurativa ou a representativa, nem mesmo a abstrata, ainda não se reconciliaram com uma iconografia”. “Em consciência, ao menos, pois a pintura sem as palavras é também a audácia de deixar falar o inconsciente. Ao qual um traço de cor dá frequentemente o espaço e a chance” (DERRIDA, 2012b, p. 257).

De qualquer modo, eles não querem mais, em consciência se expor – a Deus. Têm medo dele, não ousam mais comparecer em face de Deus. Por isso, pedem a mediação pelo ministério de algum espelho: Moisés. Ele será uma espécie de sacerdote, o intérprete da voz e da letra divinas: “Todo o povo ouvia os trovões e o som da trombeta. Via as chamas da montanha enfumaçada. Diante desse espetáculo (= teofania), o povo tremia, e mantinha-se a distância. Eles disseram a Moisés: Fala conosco tu mesmo e escutaremos; mas que Deus não fale absolutamente conosco, pois temos medo de morrer (Êxodo, XX, 18-19)”. Só pela mediação humana, pela visibilidade da boca, do rosto de quem fala, encontrarão a paz. Eles querem ver e saber, reconhecer aquele que lhes fala, e que este se mantenha próximo deles, na mesma altura. O ser humano deve ser ainda a medida de todas as coisas, como dirá Protágoras. “Uma certa ‘figuralidade’ humana se deixa mais ou menos esboçar, tranquilizadora, apaziguadora, anestesiante” (DERRIDA, 2012b, p. 257-258). O grande formato visível de Moisés assegura uma transição histórica e sustentável entre a invisibilidade imensa ou sublime do Altíssimo e a humildade terrestre do povo.²³ Deus mantém, contudo, o interdito sobre a idolatria, a representação, a figuração, no texto que se segue (Êxodo, XX, 22-23). Isto é, na origem da pintura, temos apenas um esboço de figuralidade, de representação.

Por isso, o filósofo retoma a palavra ao sonhador, para perguntar: o sonhador não estaria forçando as coisas, convertendo a tela de Atlan em pintura religiosa, em sacramento de alguma memória judaica? Não estaria forçando a voz da pintura, ali onde ela se cala? Ao responder, o sonhador afirma a legitimidade do recurso à Bíblia, a uma veia judaica, na interpretação, pois há várias outras obras de Atlan no mesmo sentido, de *Jericó a Livro dos Reis II* (1959). “Em segundo lugar, Deus não se cala, e se ele ainda fala, se fala através de suas obras, seria com aquela *voz de fino silêncio*, aquela voz quase inaudível que se faz ouvir a Elias, finalmente, depois de ter-se ausentado do estrondo ensurdecedor do vento, do tremor de terra e do incêndio,” justamente no *Livro dos Reis* (DERRIDA, 2012b, p. 259-261).

²³ Cfr. Êxodo 34, 29-35: “Quando Moisés desceu da montanha do Sinai, trazendo nas mãos as duas tábuas do Testemunho, sim quando desceu da montanha, não sabia que a pele de seu rosto resplandecia porque havia falado com ele. [...] eis que a pele de seu rosto resplandecia; e tinham medo de aproximar-se dele. [...] e os filhos de Israel viam resplandecer o rosto de Moisés. Depois Moisés colocava o véu sobre a face [...]” (Tradução da Bíblia de Jerusalém)

A obra de Atlan que carrega este título – entendido também como “indicação poética” - seria a tradução na cor

de uma fala sem palavras articuladas, tradução de um murmúrio, acolhedora em relação a essa passagem do sopro divino (*ruah* = espírito) (ainda a vida, a respiração, a animação, a psique), um sopro quase inaudível entre o ruído e o silêncio, entre o vocábulo e a letra muda, entre a palavra viva e a inscrição do rastro²⁴, “uma voz de fino silêncio” (ou “um murmúrio suave e leve”, “o som de uma brisa leve”, “um silêncio sutil”) (I Reis 19, 12) (DERRIDA, 2012b, p. 261).

A pintura de Atlan ressoa, canta, associa a dança ao canto, mas é “também uma pintura da voz, ainda que por vezes desse murmúrio quase inaudível” (Ibid.). Estamos na origem da escrita, da voz, da pintura e da religião. Há correspondência, quase equivalência entre o ver, o ouvir e o tocar²⁵. São intercambiáveis. Do mesmo modo, as artes são intercambiáveis: pintura, dança, música, poesia etc. Derrida chega a falar em pintura da voz. Sobre um fundo de silêncio e de escuridão.

Para ouvir, é preciso ter fé, é preciso acreditar, “é preciso esticar a orelha com uma fé sempre sem garantia, quase sem voz, como sempre a fé digna desse nome. É preciso, portanto, duvidar de tudo, para ver vir essa voz na pintura” (DERRIDA, 2012b, p. 261-262). É preciso ir além do antropocentrismo e do antropomorfismo, voltar ao deserto dessa pintura teozomórfica, entre os deuses e os animais²⁶. Além ou aquém dela está o deserto no deserto, o lugar mais originário.

²⁴ DERRIDA, 2012c, p.79. “Eu havia tentado propor um conceito de rastro (*trace*) ou de texto que não fosse delimitável como escrita alfabética, como escrita sobre a página, como escrita em um livro. 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 o outro ou à outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a. Desse ponto de vista, não há limite, tudo é rastro”.

²⁵ Sob a forma *Tu não tocarás demais*, o tocar, o tato é portador de uma espécie de primeiro mandamento, de um interdito anterior a toda religião. Sem o interdito, o “se tocar” não poderia ser envolvido no movimento de auto-afeição que faz o mundo existir. No “se tocar”, o tocante/tocado acolhe o outro – um acolhimento que não é possível pelos olhos, pois o “vidente” permanece invisível, intocável. Num ponto de origem onde o “eu” se toca – que, conforme Jean-Luc Nancy é a boca -, a alma e o corpo se tocam. Um mundo é instaurado (DERRIDEX, Derrida, *le toucher*). Ver: DERRIDA, J. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

²⁶ O último deserto, o deserto que conhecemos, “é o lugar das revelações e das retrações, das vidas e das mortes de Deus, de todas as figuras da quénose ou da transcendência, da *religio* ou das ‘religiões’ históricas” (DERRIDA, 1996, p. 31-32). O deserto é povoado de deuses, anjos, animais, como o deserto das tentações de Santo Antão, narrado por Atanásio, pintado por Grünewald ou Bosch.

4.2. DESMEDIR A GRANDEZA

O autor fala *em torno* das obras “Grande formato” de Atlan. Falando em grandeza, o pintor joga com o próprio nome, próximo do nome do gigante Atlas, que carrega o mundo. Como criador, o pintor também carrega *um* mundo, que se torna *o* mundo. É a ocasião de falar no sublime, a partir da “Crítica do juízo de gosto” de Kant. Primeiro, o *sublime matemático*, que qualifica a grandeza absoluta, para além de qualquer medida, de qualquer comparação, o *prodigioso* ou o *colossal*. Sobretudo, o *sublime dinâmico*, ligado à ideia de potência (*Macht*) ou – melhor – ao poder (*Gewalt*) que triunfa sobre a resistência do que também possui potência. Para Kant, “a natureza, para além do julgamento estético, só pode ser considerada sublime, de maneira dinâmica, se for objeto de temor (*Furcht*) (De novo, o vocabulário do indene, do sagrado). Ora, podemos perceber a natureza como terrível, temível (*furchtbar*) sem ter medo diante dela” (DERRIDA, 2012b, p. 264). Assim, o homem de virtude teme Deus sem ter medo dele quanto a si próprio.

É preciso lembrar ainda a célebre observação de Kant:

No livro das leis judaicas, talvez não haja passagem mais sublime do que este mandamento: “não farás imagem talhada [*Bildniss*] nem qualquer figura [*Gleichnis*] do que está no céu, sobre a terra ou sob a terra etc.” Esse mandamento por si só pode explicar o entusiasmo que o povo judeu, em sua bela época, sentiu pela religião, ao se comparar aos outros povos, ou ao orgulho inspirado pela religião maometana. É a mesma coisa para a representação da lei moral e a disposição à moralidade em nós (KANT, 1960, p. 100).

Estamos tratando aqui da proibição das imagens, pois o divino, o sagrado da teofania não é representável. Mas, com Atlan, voltamos à origem da pintura como escrita, como traço, não como representação.

Diante da grandeza desses “grandes formatos”, desses gigantescos jatos de cor, diante da coreografia dessas letras amarradas, Derrida sente-se inclinado a obedecer à injunção do texto, duas tarefas contrárias ao mesmo tempo: calar-se e falar.

De um lado, trata-se, num movimento que se assemelha ao movimento da fé - estamos na segunda fonte da religião, o fiduciário e o ético -, à decisão absoluta de uma vulnerabilidade escolhida, de expor-se a receber tudo do outro, imprevisivelmente e, portanto, passivamente, e de fazer como se o nome de Atlan fosse desconhecido, submerso, como Atlântida. Fazer também como se as obras de Atlan tivessem perdido o

título, o seu nome próprio e o nome do seu criador, como se, ao pé da letra, não dissessem nada.

Trata-se, não de descrever um quadro, o que é impossível e proibido, mas de ouvi-lo, pois as cores e as palavras, o ver e o ouvir se misturam:

Vá escutar aquele quadro que não é mais um quadro, que não tem mais a estabilidade apaziguada de um quadro, ouça sua encantação, sua oração, suas injunções ou seus mandamentos [...], vibre com a vibração do seu grito, e depois vá ver, se puder, aquelas linhas, aqueles traços, aquelas faixas, aqueles nós, aqueles passos de dança. Eles elevam e enlevam, suspendem as cores para passar as palavras girando-lhes ao redor, são feitos para prescindir das cores que eles, no entanto, chamam. Não apenas, mas, sobretudo quando, e é o caso aqui, é impossível decidir se há ou não representação, abstração, figura, letra codificada, letra sem código, até mesmo o esboço de um novo alfabeto, sem alfa nem ômega, que se procura, sem suporte, ao mesmo tempo em que produz, como as cordas *quipus*, seu próprio suporte, seu próprio sujeito/objeto, quer dizer seu próprio “subjétil”: ao pintar a pintura, e por isso ao engendrar a cor, uma cor sem nome comum (“ocre”, “negro”, “gema”, “ouro”, “azul de noite”, “azul pastel” etc.), uma cor de antes da pintura, ao pô-la no mundo, a dita cor, ao fazer como *se*, tal como a Kahena²⁷, o pintor parisse a cor adotada (DERRIDA, 2012b, p. 266).

Assim, Derrida está oscilando constantemente, no movimento da fé, entre a letra e a cor, entre a cor e a letra.

Como descrever, nomear uma cor, identificar e codificar as cores, de um indivíduo a outro, de uma cultura a outra, especialmente na Bíblia? Como ensinar os nomes de cores a um cego de nascença após a operação que lhe dá a visão? Derrida se sente na mesma situação frente às cores de Atlan. Talvez seja preciso inventar uma nova nomenclatura cromográfica. Ao nomear, estaríamos saindo, de novo, da invisibilidade do originário para entrar no religioso. Vai começar a história das religiões. Mas, por enquanto, estamos no aquém da passagem, quando a tela adota o “sem título” como título:

“Sem título”, [...] sem mais palavras, nunca mais. [...] Estamos ainda em vigília, velamos a fronteira, vigiamos a vinda do monoteísmo, do irrepresentável, do “quase inapresentável” ou do inominável na pintura. [...] “*Sem título*” se torna o título geral de cada quadro. Só há quadro de pintura, [...] ali onde o título, a legenda, o discurso [...] é chamado a calar-se, a contornar as palavras, a passar seus títulos em silêncio – ou quase. [...] (O quadro) fala apenas do silêncio absoluto, do silêncio de Deus (DERRIDA, 2012b, p. 268).

Por outro lado, e em compensação, é preciso falar, essas telas fazem falar. E até mesmo contar histórias. Entre todas as histórias possíveis, Derrida gostaria de reconhecer, através desses quadros, uma história espectral das religiões entre a Ásia, a Grécia e o

²⁷ A rainha Kahena, heroína argelina, adotou um filho ao fingir que estava dando à luz, tirando o menino de debaixo da sua ampla saia.

Oriente Médio bíblico. Seja a partir de cada quadro “grande formato”, na sua singularidade absoluta, seja a respeito da configuração da série, como se houvesse ali uma sequência narrativa criptada, conjugando “o nascimento dos monoteísmos sobre o fundo de um paganismo para sempre resistente e certa origem da pintura, e mesmo de todas as suas filiações. Estas teriam sido *extraídas* do fundo de um interdito originário da representação, fosse ela figurativa ou abstrata” (Id., p. 269).

A respeito do tamanho, da dimensão, da medida, do formato, pode haver, na noite do inconsciente, uma ligação secreta entre certo “dentro” do quadro (e não necessariamente uma figura ou um “tema”) e suas dimensões, e até a inadequação entre o tamanho e o movimento. Pode haver um segredo da des-medida. “A mística desse segredo alia, em sua cripta²⁸, um tamanho a um nome, a um nome dito ou a um nome oculto” (Ibid.) Toda pintura, *enquanto tal*, tem vocação para prescindir de nome, isto é, de título. Ela expõe, primeiro, sua essência e seu espaço e literalmente sua cor. Ela mostra a energia de sua dança e de seu canto. Aí ela *chama* um nome. “O Pentateuco é também a história de um Deus único de nome impronunciável, de um Deus cujo nome, um dos nomes, não é sem dizer o Lugar” (Id., p. 270). Haveria, desde então, uma espécie de teologia negativa em ação na pintura que a pintura de Atlan retrata. “Pintura apofática: o traço do endereçamento para além do nome, do atributo e da atribuição” (Ibid.).²⁹

²⁸ Noção tirada da psicanálise de Abraham e Torok. Lugar secreto, inacessível, não-lugar encaixado no seio do eu, onde uma Coisa incognoscível, uma realidade recusada, mascarada, denegada, ininterpretável, está escondida. É um lugar de *conflit*, de *différance*, onde se multiplicam as faces e os ângulos, uma prótese ou um enxerto que tende para outro lugar, uma tópica “totalmente outra”. Dentro dela, o gozo é, ao mesmo tempo, chamado e proibido, e a morte ameaçadora. Nesse lugar-não-lugar, o impossível pode acontecer, por exemplo, o dom. Jacques Derrida se identificava com o *marrane*, esse Judeu-não-Judeu que carrega nele o seu segredo escondido, encriptado, ilegível, detentor de um futuro desconhecido (DERRIDEX, *une crypte*).

²⁹ O elemento comum da tradição dita “apofática” (de Platão a Wittgenstein, passando por Dionísio o Areopagita) seria de *dizer* que, já que todo predicado é inadequado para a essência de Deus, já que a palavra “Deus” não tem nem sentido nem referente, *não se pode dizer nada dele*. Pode-se encontrar nos textos de Derrida muitos trechos que se parecem com formulações da dita “teologia negativa”, conceitos – ou quase-conceitos – que não possuem nem sentido nem referente, que não possuem nem existência, nem essência, nem ser. Por exemplo, os conceitos que remetem às origens radicais (*supra*). A “teologia negativa” não descreve, não analisa, não interpreta, não constata, ela nomeia. O que não possui nem sentido, nem referente, nem existência, nem ser, no caso Deus, *é preciso nomeá-lo*. Essa nomeação é o seu primeiro ato performativo, o seu ato essencial. É um ato de fé. Ao nomeá-lo, o teólogo produz Deus. Deus é apenas esse nome, mas ele também é tudo, já que nada pode extrair-se dele. Ao nomeá-lo, nós o falamos, falamos a ele, deixamo-lo falar em nós, mas não o conhecemos. Nós o fazemos advir, supondo, ao mesmo tempo, que ele já estava lá *antes* dessa nomeação. Dá-se sem volta esse nome que ninguém possui. O nome *Deus* já não é mais um nome, é um nome além do nome. Cfr. DERRIDEX, *théologie négative*.

Desde então, sozinhos com o quadro, estamos “afetados” por todos os seus elementos, pela força, pela magia, pelo milagre daquilo que chega, como com um visitante desconhecido a quem já não é mais o caso de recusar a hospitalidade. O que sempre acontece entre a Coisa sem título e nós, é um tremor de terra. Derrida indica *três possíveis exemplares*.

Em primeiro lugar, o acontecimento de cada quadro visita você. Faz uma visita sem prevenir, pede a hospitalidade e, ao mesmo tempo, acolhe sem reserva: “hospitalidade absoluta oferecida àquele que chega, *visitação* antes de qualquer *convite*, exposição incondicional que entrega o anfitrião ao hóspede e põe o primeiro ocupante a mercê do primeiro que aparece” (DERRIDA, 2012b, p. 272). Só há *visitação* (hospitalidade pura) quando o outro não é nem convidado nem esperado e que devo me transformar para ele. Assim, na Odisseia, Calipso (“tema” dos quadros Calipso I, II e III), filha de Atlas, dá a um só tempo a hospitalidade e a imortalidade. Essas três obras ressoam umas nas outras, musical e coreograficamente.³⁰ Consoam e se acompanham, como acólitos, pela semelhança, mas, no entanto, se separam e se distinguem, pela cesura. Entre as duas retóricas, a do acompanhamento e a da solidão, o anacoluto assegura uma estranha aliança. Apesar da interrupção da frase, a figura continua trabalhando em silêncio, subterraneamente, e dá mais a ouvir no deserto da separação.

Em segundo lugar, mesmo quando significa a paz, o dom, o perdão e a graça, essa hospitalidade incondicional, e imprevisível, é sempre uma intrusão violenta, em todos os sentidos. É o que acontece em todas as obras de Atlan. [...] “Da hospitalidade dele (o quadro *Calipso*), você é ao mesmo tempo o anfitrião/hóspede e o refém. O anfitrião/hóspede é sempre o refém do outro. Lévinas faz dele sua própria definição da subjetividade” (Id., p. 273). Falando, a respeito de Atlan, da nudez, Lévinas pensa certamente nessa vulnerabilidade do anfitrião/hóspede ou do refém. Num discurso que ele nomeia *ético*, Lévinas pensa incessantemente *juntas*, no mesmo gesto, a nudez e a vulnerabilidade, a exposição do anfitrião/hóspede e do refém, a misericórdia no sentido propriamente bíblico da palavra – e a obra de arte. “Para Lévinas, é como se a nudez nas artes plásticas ainda não fosse suficientemente nua – exceto justamente, talvez, no caso excepcional de Atlan que, sem jamais pintar nenhum ‘nu’, teria atingido, pensado, posto em ação uma experiência de nudez mais nua do que o nu” (Id., p. 275). Para Lévinas, o

³⁰ O pintor Vassily Kandinsky trabalhou muito com a correspondência entre as cores e os sons, intitulando muitas telas de “improvisações” ou “composições”.

sujeito mostra-se “na vulnerabilidade, isto é, na nudez, a da pele oferecida à ferida, nudez de um nu mais nu que o nu das ‘artes plásticas’” (Ibid.).

Sofrer por outrem é tê-lo como encargo, suportá-lo, estar em seu lugar, consumir-se por ele. Todo amor ou todo ódio do próximo, como atitude refletida, supõe essa vulnerabilidade prévia: misericórdia “gemido de entranhas”.³¹ Desde a sensibilidade, o sujeito é *para o outro*: substituição, responsabilidade, expiação (LÉVINAS, 1972, p. 93-94).

Todos esses conceitos de Lévinas, assumidos por Derrida, são a tradução filosófica de uma ética bíblica de abertura radical ao outro e ao totalmente outro, em vista da construção da ética como filosofia primeira. A terminologia de Lévinas, assumida por Derrida, pode ser aplicada indistintamente a Deus, ao divino, ao transcendente, ao totalmente outro e ao outro humano.

Em terceiro lugar, enfim, passando em revista todos os títulos, por mais que o único seja único, ele se repete e se mantém – em sua intacta singularidade. Ele se mantém ao se multiplicar – exemplarmente, ele logo prolifera (isto é, se dissemina, “difere”).

Entre a guerra e a paz da hospitalidade, na fronteira que parece simultaneamente separar e associar as memórias pagãs e as memórias abraâmicas (judaica, cristã, muçulmana), as mitologias da Europa e seus outros, bem, a transcendência absoluta do deus Um se marca por si mesma, certamente, mas também, exemplarmente, segundo a lógica de uma substituição metonímica, para cada obra (DERRIDA, 2012, p. 276).

Estamos sempre em presença de *uma* obra, que pode abarcar Deus, o pintor e o espectador, a cor da pintura ou a cor do mundo que uma assinatura carrega: “transcendência insubstituível, ato, ato de nascença, força e forma de um canto, encantação dançante que se amarra, literalmente, *de uma vez por todas*.” (Id., p. 277) Poética e coreográfica ao mesmo tempo, a obra atira o espectador e o prende em sua trança. Trata-se de uma eleição, de uma inscrição prévia, dissimetria absoluta, na aliança. Ele já contra-assinou antes mesmo de ter decidido, antes de saber assinar. Ele foi desejado, amado pela obra, de um amor exclusivo. Ele fica sozinho, perdido entre essas letras animalescas ou divinas, e desaparece na desmedida do deserto, de um deserto no deserto, a um só tempo, compreendido e tomado como refém.

³¹ O termo bíblico *Rakhim* que traduzimos por misericórdia contém uma referência à palavra *Rekhem* – útero: trata-se de uma misericórdia que é como uma emoção de entranhas maternas (Nota do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de desconstrução, disseminação ou *différance* diz respeito ao pensamento e à cultura ocidentais, dominados pelo *logos* (palavra e razão). A intenção é de reencontrar a experiência originária encoberta pela metafísica, com suas oposições binárias hierarquizadas (homem/mulher, mesmo/outro, palavra/escrita, visível/invisível etc.). Procura-se voltar à origem da linguagem e do sentido no rastro ou arqui-escrita. Na religião, a origem sem origem é *chôra*, o lugar da exterioridade absoluta, no qual surgem as duas vertentes do religioso: o sagrado e a fé. É também o messiânico como abertura à vinda do outro como advento da justiça.

A reflexão sobre a pintura é ocasião de criticar e superar as oposições entre compreensão e visão e entre visibilidade e invisibilidade. A pintura é uma espécie de escrita, da qual não possuímos a chave. A partir dos elementos inscritos nos quadros de Atlan (o nome, o suporte ou subjétil), Derrida faz o caminho de volta às duas fontes da religião, cuja origem coincide com a origem da pintura como escrita e como traço, não como representação, a qual permanece proibida, como na Escritura. Pois a pintura foi extraída do fundo de um interdito originário da representação. Como a fé de Derrida, ela é apofática. A pintura de Jean-Michel Atlan se situa no lugar fronteiro da hibridação greco-abraâmica da religião.

Trata-se, afinal, de ser ao mesmo tempo, na vulnerabilidade e na passividade, anfitrião e hóspede, de exercer a responsabilidade e a misericórdia, de aceitar a condição de refém do outro, como diz Emmanuel Lévinas, outro filósofo judeu.

REFERÊNCIAS:

DELAIN, Pierre (2011-2017). *Pour une oeuvre à venir*. Paris : Guilgal.

DELAIN, Pierre (2011-2017) (Org.). « *Derridex* (index des mots de l'oeuvre de Jacques Derrida) ». Disponível em <https://idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>. Acesso a partir de 01/07/2019.

DERRIDA, Jacques (2008). *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva.

DERRIDA, Jacques (2012a). “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. In MICHAUD, Ginette *et alii* (org.). *Pensar em não ver*. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: Editora da UFSC: 17-62.

DERRIDA, Jacques (2012b). “Da cor à letra”. In MICHAUD, Ginette *et alii* (org.). *Pensar em não ver*. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: Editora da UFSC: 249-277.