

ARTE, IMAGEM E DESCONSTRUÇÃO: DERRIDA E O PROBLEMA DA “RESTITUIÇÃO” DA VERDADE EM PINTURA

Juliano Rabello*

Resumo: O presente artigo busca explorar o procedimento de desconstrução (estética) da imagem realizada por Jacques Derrida em *La vérité en peinture*, a partir da crítica endereçada à Martin Heidegger quanto à interpretação que este faz do quadro do par de sapatos pintado Van Gogh. Buscaremos destacar dois movimentos da leitura derridiana das análises de Heidegger: 1) Para Derrida, ao pensar a obra de arte como um acontecimento da verdade, ou seja, como uma instauração que se dá por si mesma sem vinculação entre a representação pictórica e objetos do mundo, Heidegger, preso ao caráter de “restituição” da verdade, estaria fazendo uma “análise espectral” do quadro de Van Gogh, na medida em que, ambigualmente, ao mesmo tempo em que rompe com seu caráter de visibilidade, não supera totalmente o horizonte imagético da obra de arte; 2) Apresentaremos a noção derridiana de “restância”, como movimento da própria “desconstrução” (estética) da imagem, no intuito de mostrar que, para Derrida, o caráter restituidor da verdade identificado na leitura heideggeriana, ao apresentar-se como uma “apropriação”, ou seja, como um discurso de verdade, uma certeza sobre aquilo que se pretende restituir, impede o acesso à multiplicidade dinâmica de sentidos da imagem (*différance*) que a própria obra oferece em suas diferentes camadas de significações.

Palavras-chave: Derrida; Desconstrução; Heidegger; Van Gogh; Verdade.

Abstract: This article seeks to explore the procedure of deconstruction (aesthetics) of the image made by Jacques Derrida in *La vérité in peinture*, based on the criticism addressed to Martin Heidegger regarding his interpretation of the painting of the pair of painted Van Gogh shoes. We will seek to highlight two movements of the deridian reading of Heidegger’s analyzes: 1) For Derrida, when thinking of the work of art as an event of truth, that is, as an installation that occurs on its own without linking the pictorial representation and objects of the world, Heidegger, attached to the character of “restitution” of the truth, would be doing a “spectral analysis” of Van Gogh’s painting, insofar as, ambiguously, at the same time that he breaks with his visibility character, he does not totally overcome the imagetical horizon of the work of art; 2) We will present the deridian notion of “rest”, as a movement of the “deconstruction” (aesthetics) of the image, in order to show that, for Derrida, the truth-restoring character identified in Heidegger’s reading, when presenting itself as a “ appropriation ”, that is, as a discourse of truth, a certainty about what is intended to be restored, prevents access to the dynamic multiplicity of meanings of the image (*différance*) that the work itself offers in its different layers of meanings.

Keywords: Derrida; Deconstruction; Heidegger; Van Gogh; Truth.

A *différance* é uma das intuições fundamentais do pensamento derridiano. Pensar a imagem em Derrida implica, justamente, pensá-la a partir desse “quase-conceito”. No entanto, a relação entre a questão da imagem e a *différance*, não pode, em Derrida, ser

* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte; Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- Campus Marília) e graduado em Filosofia pela Universidade Sagrado Coração (USC). E-mail: julianofilosofia@gmail.com.

considerada na perspectiva de uma abordagem “estética” da mesma. Isso porque, o filósofo não se propõe pensar o que seja a arte, seu “ser” ou sua “verdade”, ou ainda, em que medida ela produz o belo, o sublime, o trágico, etc.; antes, ele procura liberar a arte das formas pré-estabelecidas que obstruem a multiplicidade de sentidos possíveis subjacentes à própria obra. Em outras palavras, trata-se, para Derrida, de livrar a arte do modo como tradicionalmente a estética a concebe para inscrevê-la no movimento de pensamento designado por “desconstrução”.

Nessa perspectiva, devemos deixar claro que, em Derrida, pensar uma possível “desconstrução” (estética) da imagem, não implica tomar como referencial nenhum método específico. Como esclarece Alice Serra: “A desconstrução não apreende a arte como objeto dado ou construído pela teoria, tampouco se dirige a obras e artistas com um sistema prévio de conceitos ou um método interpretativo a ser-lhes aplicado” (SERRA, 2014, p. 39). Desse modo, para se pensar a questão da imagem pelo viés da desconstrução é necessário adentrar num movimento que liberte sua significação do domínio unilateral e logocêntrico de uma verdade preconcebida (DERRIDA, 2017, p. 13-22).

É nessa direção que se constitui, então, a crítica que em *La vérité en peinture* Derrida endereça à Heidegger quanto à interpretação deste ao quadro do par de sapatos pintado por Van Gogh. Como veremos, tal crítica surge a partir da polêmica (uma “não-correspondência”) entre o filósofo alemão e o historiador da arte Meyer Schapiro, ao tentarem estabelecer, ou melhor, “restituir”, a verdade sobre a “origem” do par de sapatos pintado por Van Gogh. Buscaremos expor as duas leituras, para em seguida mostrarmos em que medida, ao opor-se a ambas, Derrida procede uma desconstrução (estética) da imagem pensada a partir do quase-conceito de “restância”.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger apresenta a tese de que a essência da arte seria, pois, o por-se-em-obra da verdade do ente (HEIDEGGER, 2010, p. 87). Assim como já estava expresso em sua “Analítica Existencial” de *Ser e Tempo* (2012) em seu ensaio sobre a arte, Heidegger não pensa a verdade como adequação, mas como um desvelamento (*alétheia*) da verdade, que ocorreria na obra de arte. Segundo Heidegger, o par de sapatos pintado por Van Gogh – que ele diz ser *sapatos de camponeses*, e que, portanto, estariam inseridos ao ambiente do campo, no mundo rural a partir do qual eles teriam sua “utilidade” – não remeteria a um ente real, ou seja, a obra não é uma

representação de um objeto determinado; ao contrário, na obra estaria em jogo o acontecimento originário da verdade do ser, o qual desvelaria a essência do “utensílio” par de sapatos. “O quadro de van Gogh é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos de camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 87).

Dessa forma, a pintura de Van Gogh seria o colocar-se (*aufstellen*) de um *Mundo* e o produzir-se (*herstellen*) da *Terra*. É a partir desse combate originário entre a abertura de um *Mundo* (da totalidade das relações que fazem parte da vida do campo) - e no encerrar-se em si da *Terra* (o solo originário), que a verdade é posta em acontecimento na obra. Portanto, na medida em que estabelece esse conflito tensional entre *Terra* e *Mundo*, a obra de arte permite que a essência do utensílio par de sapatos se desvele. “À *Terra* pertence este utensílio e no *Mundo* da camponesa ele está abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar-em-si” (HEIDEGGER, 2010, p. 81).

Podemos então compreender que a análise de Heidegger pretende destituir à obra de sua objetividade, e, por conseguinte, destituir a imagem de seu caráter representativo. Em outras palavras, podemos dizer que, para Heidegger, não é a imagem do objeto que remete para o campo de significação. Ou seja: o que estaria em questão no quadro de Van Gogh não é o fato de o par de sapatos constituir uma imagem que sirva para uma fruição estética qualquer, mas, fundamentalmente, por ser a obra um acontecimento da verdade - no caso, a verdade do mundo rural do camponês (ou camponesa) que utiliza os sapatos.

Num outro sentido, e contrariamente, o historiador da arte Meyer Schapiro, em sua leitura da passagem do texto de Heidegger, busca mostrar, a partir de várias análises históricas, a incoerência da descrição heideggeriana, pois, segundo dados levantados por ele, o par de sapatos seriam, na realidade, sapatos do próprio Van Gogh quando este esteve em Paris, o que destituiria o vínculo entre os sapatos e o mundo rural dos camponeses. Schapiro busca então restituir os sapatos ao seu verdadeiro “lugar”, remontando sua origem à cidade e não ao campo, como sugere Heidegger (SCHAPIRO, 1968, p. 204).

Para Schapiro, a leitura heideggeriana apresentaria uma série de problemas: primeiramente, Van Gogh não teria pintado um único quadro com par de sapatos. Na verdade, há uma série de quadros em que Van Gogh os representa. Na visão de Schapiro,

haveria aqui um desrespeito por parte de Heidegger à vida de Van Gogh, pois, na medida em que o filósofo busca romper com a representação, não considera os afetos e inclinações do artista. Para Van Gogh, a fixação por pintar seus próprios sapatos indicaria algo mais profundo, como se ao pintar os sapatos Van Gogh buscasse fazer um alto retrato de sua própria subjetividade. Como salienta Schapiro, os sapatos se encontram na obra de Van Gogh “como que dotados de seus sentimentos e devaneios a respeito de si mesmo” (SCHAPIRO, 1968, p. 207).

Portanto, mais do que uma realidade simplesmente dada, os sapatos “representam”, enquanto utensílio, “reliquias sagradas”, uma projeção de suas memórias, que traduzem a vida caótica do artista. Por outro lado, Schapiro identifica um conteúdo político (um *pathos* pulsional e político) na leitura heideggeriana, pois restituir os sapatos ao mundo da camponesa seria, segundo ele, uma referência ao regime nazista, que tinha como marca de sua ideologia o estabelecimento de uma unidade patriótica dos camponeses arianos (DERRIDA, 1978, p. 315).

Dessa forma, ambos pensadores estariam, cada um a seu modo e em posições antagônicas, assumindo uma verdade a respeito da origem do par de sapatos. Há uma dupla restituição em jogo: por um lado, há o fato de que existe um lugar específico, um solo originário, ao qual o par de sapatos se vincula. Por outro lado, há a questão do *portador-proprietário* do par de sapatos. No caso de Schapiro, há a tentativa de restituição pelo viés da representação – não um par de sapatos de um camponês, mas de um homem da cidade, o próprio Van Gogh, objetivamente representado na tela. Enquanto historiador da arte importa a ele tal restituição: saber quais as intenções do autor ao pintar o quadro, seus sentimentos, sua biografia, etc. Porém, para Heidegger, não importa as circunstâncias sobre as quais Van Gogh teria pintado o quadro, ou seja, não importa se a pintura faz referência aos sapatos do próprio Van Gogh ou a um utensílio existente no mundo. Em outras palavras, podemos dizer que, para Heidegger, não é a imagem do objeto que remete para o campo de significação. Na própria obra já estaria em jogo um acontecimento originário da verdade. Sendo assim, qual das duas leituras traria a verdade sobre a imagem?

Como nota Alice Serra, para Derrida, “[...] Ambas as significações são possíveis, mas não desvelam a verdade da imagem, inclusive por não considerarem suficientemente diversas outras instâncias (materiais, políticas, econômicas, etc.) que interfeririam na produção da

obra e suas interpretações” (SERRA, 2014, p. 41). Como Derrida irá destacar, o que estaria em jogo aqui seria uma “não-correspondência” entre os dois autores, marcada pelo desejo de apropriação. A apropriação é o fator preponderante das duas análises do quadro de Van Gogh. Nas palavras de Derrida:

Coloquemos como um axioma que o desejo de atribuição é um desejo de apropriação. Em matéria de arte como por toda parte, dizer: isto (esta pintura ou estes sapatos) pertence a X, vem dizer que: isto diz respeito a mim pelo desvio de um “isto diz respeito a (um) eu [moi]”. Não apenas: isto pertence propriamente àquele ou “aquela, ao portador ou à portadora [...] mas isto diz respeito propriamente a *mim*, por um breve desvio: a identificação, dentre muitas outras identificações, de Heidegger com a camponesa e de Schapiro com o morador da cidade, daquele com o sedentário enraizado, deste com o emigrante desenraizado (DERRIDA, 1978, p. 297).

Enquanto que em Schapiro há o caráter representacional da imagem, em que a verdade da pintura estaria na própria representação (na medida em que ela se refere aos próprios sapatos de Van Gogh), para Heidegger, o par de sapatos não representa nenhum ente real, pois antes mesmo de serem vistos enquanto uma imagem de utensílios objetivamente dados, o par de sapatos põe em acontecimento a verdade de um mundo (o mundo rural da camponesa ao qual pertencem) e a terra (o solo originário), ao qual estão vinculados. Em outras palavras, podemos dizer que Heidegger já tem, a princípio, um discurso de verdade que já estaria em curso, e no qual a imagem do par de sapatos viria apenas “ilustrar” um sentido anteriormente dado. Nas palavras de Duque-Estrada: “[...] o discurso heideggeriano, enquanto discurso *da verdade*, se mostra como já funcionando, *na verdade* independentemente de seu encontro com o quadro de van Gogh” (DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 339).

Para Derrida, ao pensar a obra de arte como um tal *acontecimento* da verdade, ou seja, como uma instauração que se dá por si mesma sem vinculação aos objetos do mundo, Heidegger teria feito uma “análise espectral” de imagens (DERRIDA, 1978, p. 293). Embora para o filósofo alemão não importe a *representação* do par de sapatos, ao vincular aleatoriamente o objeto par de sapatos ao *lugar* ao qual ele se insere (o mundo do campo) e a um *portador-proprietário* (o camponês ou a camponesa que calça os sapatos) o filósofo acabaria em sua descrição por manter uma presença fantasmática da imagem do par de sapatos.

Como nos explica Alice Serra: “O fantasma ou espectro ronda o visível e está presente a cada vez que se projetam significados sobre imagens e percepções. Projeções

fantasmáticas ou imaginárias estão assim em toda interpretação sobre obras de arte e não podem ser eliminadas” (SERRA, 2014, p. 40). Dessa forma, se por um lado o acontecimento da verdade prescinde do caráter de “visibilidade” da pintura, por outro lado, há na descrição de Heidegger uma referência a imagens pictóricas (a sola, os cadarços, os pregos dos sapatos, um “par”) que funcionariam como “espectros”, “fantasmas”, “projeções”, “aparições” que rondam a pintura. Assim, há um “exército de fantasmas que clamam por seus sapatos. Fantasmas armados ou uma imensa onda de deportados buscando seu nome” (DERRIDA, 1978, p. 344).

Contudo, como nos explica Derrida em *Espectros de Marx*, é preciso distinguir o “espectro” da “imagem”, pois é próprio do espectro ser uma “coisa que não é uma coisa”, ou seja, todo espectro é “invisível em seus aparecimentos” e, portanto, desprovido de “carne e osso”. Derrida chama de “efeito de viseira” o ato espectral de ver sem ser visto: “Como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena ‘jura’, não podemos identifica-lo como toda certeza; ficamos entregues a sua voz” (DERRIDA, 1994, p. 23). Essa voz, no caso de Heidegger, pode ser compreendida como a voz da verdade desvelada, do acontecimento originário da verdade posto em obra. É justamente aqui que, para Derrida, temos um problema, pois como ele irá explicitar, à semelhança de Hamlet, que vê a imagem espectral do pai morto aparecer e a comunicar-lhe o infortúnio de seu assassinio, “só podemos acreditar em sua palavra”, e assim, submeter-se “ao segredo de sua origem” (DERRIDA, 1994, p. 23).

Desse modo, a descrição de Heidegger, soa como a própria aparição do fantasma em Hamlet: vê-se a armadura que recobre o corpo, acredita-se que a mesma oculte o corpo do rei, e assim, a armadura cumpre a função de ser um “[...] corpo de um artefato real, uma espécie de prótese técnica, um corpo estranho ao corpo espectral que ela veste, dissimula e protege, mascarando assim sua identidade” (DERRIDA, 1994, p. 23). Ou seja: os sapatos de camponeses, que Heidegger atribui à pintura, identifica-se com esse “corpo espectral” que é visto, e do qual acredita-se na verdade de sua imagem. Assim como o espectro do rei Hamlet, tal imagem aparece, mas não como imagem real, de “carne e osso”, mas como uma aparição que surge repentinamente, aleatoriamente, uma projeção de uma imagem fantasmática.

Como afirma Alice Serra: “[...] Ao espectro ou fantasma é inerente um antagonismo da imagem enquanto visibilidade de uma presença que não se vê diretamente, mas que está lá, circundando o fenômeno, naquilo que, a partir do visível, imagina-se, projeta-se, segundo o que nele se quer ver” (SERRA, 2011, p. 126). Nesse caso, o caráter espectral da descrição de Heidegger, seria, pois, a própria aparição da verdade originária que, anterior ao contato perceptivo com a obra, assume a função de presença (o apresentar que se opõe ao re-presentar), mas que ainda assim remeteria a um “sujeito da imagem”. Sobre a noção de Espectro, em *Pensar em não ver* Derrida nos diz o seguinte:

[...] um espectro é algo que se vê sem se ver e que não se vê ao se 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, 2012, p. 67-68).

Nessa perspectiva, podemos entender que, para Derrida, a “análise espectral” de Heidegger situaria a imagem em duas dimensões (a ontológica e a ôntica), na medida em que sua descrição do quadro do par de sapatos – contraditoriamente às suas intenções teóricas – coloca-se na intersecção entre um “apagamento” da imagem (verdade previamente desvelada na obra) e a permanência ou insistência pelo aparecimento da imagem (pertença dos sapatos à uma origem determinada, o mundo dos camponeses). Tem-se assim, por um lado, a utilização do exemplo do par de sapatos como uma mera “ilustração” (um acessório intuitivo) para demonstrar como estaria ocorrendo na obra o acontecimento da verdade (a verdade sobre o utensílio, o calçado que é utilizado pela camponesa), que, como exemplo ilustrativo, rejeitaria a visibilidade; e por outro, a fixação pela origem, a vinculação dos sapatos a um *portador-proprietário* e a um *lugar* determinados, que por sua vez, remetem para uma “presença” da imagem que se configura como uma ausência que remete a um visível. Temos então uma ambiguidade que se dá pela utilização de um exemplo “em zigzag” (*em lacet*) entre o ontológico e o ôntico (descrição interna e externa) e que confundiria a presença da imagem (o espectro de um par de sapatos) com o próprio fenômeno descrito (o utensílio), pois, segundo Derrida, Heidegger “não pretende dizer nada sobre o quadro”, sua descrição “teria a forma de uma meditação que se evade”, pois em sua “estratégia retórica” o filósofo alemão “finge falar do objeto e se retira logo em seguida” (DERRIDA, 1978, p. 364).

Contudo, essa ambiguidade da descrição heideggeriana do quadro é caracterizada por uma espécie de “retorno”, uma repetição da origem (pois todo espectro sempre retorna!), uma “efetividade ou a presença de um espectro” que seria uma “obsessão” pelo “acontecimento como questão do fantasma” (DERRIDA, 1994, p. 26). Entretanto, de acordo com o pensamento de Derrida, a restituição da origem pelo “acontecimento” da verdade é algo impossível, irrecuperável, inalcançável. Como nos explica Duque-Estrada, para Derrida, o acontecimento “[...] nunca é acontecimento de algo que se experimenta ou se vivencia *enquanto tal* no momento de sua ocorrência. Por isso mesmo, ele tampouco diz respeito à atualização, pela memória, de uma experiência passada” (DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 334). Em outras palavras, na medida em que não pode nunca ser trazido à presença, o acontecimento só pode ser experimentado “*a posteriori*”, portanto, precariamente. Desse modo, não é possível a um discurso (de verdade) retomar o plano do acontecimento inerente nem ao ato criador do artista nem à própria obra criada no momento ou contexto que ela se apresenta, ou seja, a impossibilidade da restituição de uma origem é a impossibilidade da própria articulação espaço-temporal em que a obra se inscreve.

Nesse sentido, contrariamente à leitura de Heidegger – e também a de Schapiro – Derrida pensa na possibilidade de o par de sapatos não ter que retornar a ninguém, mas de simplesmente “restar” ali: largados, desatados, desamarrados, abandonados.

[...] têm-se já a impressão que o par [de sapatos] em questão, se é que é um par, poderia bem não retornar a ninguém. As duas coisas poderiam então, mesmo que elas não tenham sido feitas para o despontar, exasperar o desejo de atribuição, de reattribution com mais-valia, de restituição com o benefício de uma reattribution. Desafiando o tributo, elas bem poderiam ter sido feitas para restar ali (DERRIDA, 1978, p. 296).

Mas o que é isso que “resta” na imagem de uma obra? Aquilo que resta na imagem é o que está na obra, porém não como dado capturado por uma consciência, um eu “apropriador” que direcione sua interpretação, mas como um desatamento que desabilita o “sujeito da imagem”. Esse é o caráter de abandono, de desabrigo ou de indeterminação dos sapatos que Schapiro e Heidegger parecem não suportar: Nas palavras de Derrida: “O resto: estes sapatos nus, estas coisas de uso incerto, que retornam ao seu abandono de coisa para não fazer nada” (DERRIDA, 1978, p. 343).

A *restância* seria, então, um rompimento com os limites entre os elementos internos, o espaço da obra (*ergon*), e seus elementos externos, aquilo que circunda a obra (*parergon*)

(DERRIDA, 1978, p. 43-168). Segundo Alice Serra: “O espaço da pintura espaça-se, segundo Derrida, sem se deixar enquadrar, o traço fragmenta-se no lugar em que ele tem lugar: nem dentro nem fora do quadro, mas entre a bordura visível e o fantasma que ele desperta” (SERRA, 2011, p. 128).

Assim, para Derrida, não importa somente apreender a presença do traço que se apresenta numa imagem, mas também, seus caracteres ausentes, aqueles que se situam fora, nas bordas, nas margens, ou seja, nos elementos que não estão propriamente em seu campo de visualização. Em *Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sequaz e suplício* (DERRIDA, 2012) Derrida indica a importância dessas camadas – os debaixo (*les dessous*) – que circundam a obra e que aludem a diversas instâncias de significações. Inscrita nessa mesma ordem, a *restância* configura-se, assim, como um movimento, instantâneo e imanente, de um *rastro* – o rastro da *différance* – que pode conter tanto presenças como também ausências, várias camadas de sedimentação de sentido, nas quais ganham destaque as interrupções, os intervalos, as rupturas, os espaçamentos, os desligamentos, os devires que – ao romperem com a necessidade da linearidade, da constância ou permanência – requerem uma nova articulação entre a constituição material da obra e o fluxo espaço-temporal em que ela se apresenta (DERRIDA, 1986, p. 44).

Nesse sentido, ao abordar a imagem em sua *différance* a partir do quase-conceito de *restância*, Derrida busca destituí-la e deslocá-la de uma fenomenologia da presença (logocentrismo), e dessa forma, acaba por viabilizar uma nova articulação entre significado e visibilidade, que modifica a maneira pela qual interpretamos as imagens nas obras de arte. Ora, isso implica conceber uma nova ordem de inscrição da imagem, em que, por um lado, não pode mais haver hierarquias na constituição do(s) sentido(s) intrínseco a ela; e por outro, não pode mais haver categorias internas ou externas do sujeito (o eu apropriador). Ao contrário, em termos derridianos, podemos dizer que à imagem – à semelhança da escritura – pertence sempre um “dentro e um fora”, um algo presente que suporta sempre um outro (DERRIDA, 2000, p. 36- 80). Portanto, o que podemos chamar aqui de “visibilidade” ou “invisibilidade” não advém de uma categoria ou fundamento (metafísica da presença), mas deve ser entendido como um movimento espontâneo instituído pela *différance*.

É nessa perspectiva que podemos identificar em *La vérité en peinture* o procedimento da desconstrução (estética) da imagem, a qual se dá a partir da impossibilidade de se assumir o caráter “restituidor” da verdade. Ao colocar essa impossibilidade, Derrida abre novas perspectivas para se pensar a própria noção de verdade em pintura. Porém, tal abertura não tem o caráter de uma “refutação” do posicionamento dos dois intérpretes do quadro; ao contrário, o que estaria em jogo seria o próprio pensamento da desconstrução, no caso, a desconstrução da imagem que é colocada em marcha a partir do quase-conceito de *restância*, esta pensada à luz do movimento da *différance*.

É nesse movimento que Derrida consegue ver um “desabamento” a partir da “não-correspondência” entre Heidegger e Schapiro (DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 338). Tal desabamento já é, a seu ver, o próprio movimento da desconstrução da imagem, pois essa não é algo realizado externamente por um simples ato voluntário daquele que supostamente seja o “desconstruidor”. Antes, a desconstrução é algo que já está sempre em curso, nas entrelinhas da própria escrituração, no aspecto inalcançável daquilo que se manifesta. “[...] a desconstrução não se limita ao discurso sobre o tema da desconstrução; [...] há desconstrução em operação” (DERRIDA, 2012, p. 60). Portanto, a *restância*, enquanto traço de uma diferenciação da imagem, é o próprio desligamento do discurso de verdade; ela não se justifica por um fundamento, uma origem, mas pelo próprio caráter de abandono presente nos elementos – constitutivos, porém negligenciados – da obra de arte.

Referências

DERRIDA, Jacques. *A diferença*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. In: _____. *Margens da Filosofia*. Porto: RÉS Editora, 1986.

_____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. – Rio de Janeiro: Relumare – Dumará, 1994.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.

_____. *La vérité en peinture: Restitutions de la Verité en Pointure*. Paris: Champs Flammarion, 1978.

_____. *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. 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*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.) *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 333-344.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. – São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Ser e Tempo*. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object- A Note on Heidegger and Van Gogh. In: SIMMEL, M.L (ed.). *The reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*. Nova York: Springer Publishing Company, 1968, p. 203-209.

SERRA, Alice Mara. A restância do traço e a desconstrução da origem na estética quase-transcendental de Jacques Derrida. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.10, p. 120-134, abr. 2011.

_____. Arte e imagem sob os olhares da desconstrução. *Revista Cult: Dossiê Jacques Derrida*, v. 195, p. 38-43, 04 out. 2014.