



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

Arte e Desconstrução: Duchamp, Derrida e a promessa de Cézanne Abah Andrade

Como citar: ANDRADE, ABAH. Arte e Desconstrução: Duchamp, Derrida e a promessa de Cézanne. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 277-289.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p277-289>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

ARTE E DESCONSTRUÇÃO: DUCHAMP, DERRIDA E A PROMESSA DE CÉZANNE

Abah Andrade

Começo representando:

A desconstrução seria uma tentativa de romper com a metafísica pelo abandono da linguagem que esta produz, e a linguagem da metafísica consiste na constelação conceitual formada ao longo de sua história, a qual se dá como dualidades de conceitos inconciliáveis e hierarquicamente sobrepostos: o dentro e o fora; o alto e o baixo; a forma e o conteúdo; o universal e o particular; a fala e a escrita; o original (verdadeiro e autêntico) e a cópia (falsa e de segunda mão), etc. Romper e abandonar, todavia, são palavras que remetem a atos, os quais, por sua vez, criam outras tantas dualidades: romper é rasgar, dilacerar, e esse ato conjuga duas imagens, a de um ovo ou semente que se quebra deixando emergir (sair, brotar) o seu próprio como outro de si e, com isso, dá a ver um desdobramento que produz uma primeira dualidade (o que ficou para trás, como origem, causa, coisa; e o que se ergue adiante, mo-

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p277-289>

vimento, mas também produto); e, além desta, a imagem do consútil, o que se corta e se dobra e se lacera em dois, a folha de papel que um gesto de duas mãos rápido decide em pedaços. Abandonar também traz consigo a ideia de algo que é deixado (para trás), logo, de algo que se lança à frente (contra o fundo do passado). Quem abandona deixa rastro e se duplica no rastro que deixa. Quem rompe deixa um lado de si para seguir adiante, ou traz para sempre em si aquilo mesmo de onde surgiu, como a origem, como o ovo, a semente.

Isso não significa, contudo, que a desconstrução seja, *por isso*, aqui contestada. Contesta-se, na verdade – mas a verdade seria algum lastro, alguma bolha? Pode-se estar *na* verdade? –, o início de meu próprio texto: definir a desconstrução. Isso seria, afinal, alguma vez possível? A desconstrução, mais que uma corrente de pensamento, que surge nos anos 1960 para contestar a hegemonia do estruturalismo e mostrar como este é um epifenômeno de um modo de pensar que persiste em se manter nas vias abertas pelo pensamento metafísico; mais que um método de análise de textos, com o qual não se busca, como na hermenêutica, um sentido, mas toma cada sentido encontrado como uma diferença em relação a outro sentido, que se desdobra; mais que tudo isso, a desconstrução é – a escrita de Derrida. Mas, essa escrita, ela é menos escrita que desvio. Cada sentença, no texto dele, inscreve-se no papel como quem salta e se desloca. “Um texto só é um texto”, escreve Derrida, “se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (DERRIDA, 2005, p. 7). Como quem busca uma deriva, que é a nova sentença, esta, que também não estaria nunca no lugar certo: *na verdade* (onde?), questiona a própria certeza do lugar e a própria geografia ou geologia do certo. Não é o autor que quer dizer. É o papel. Que papel desempenhado? O texto no papel. Qual texto? Mas o texto também não está lá para chegar ao ponto; nem vai direto ao ponto. O ponto é móvel; ou não há ponto. Tudo pode convergir, *então*, mesmo que pouco, para chegar, ao invés, ao traço, ao travessão –. E também aqui nenhuma definição é determinação de um conceito que se entrega em domicílio. Não há *ready-made* (feito) no texto de Derrida.

Ora, assim como “desconstrução” remete a Derrida, *ready-made* remete a Duchamp. Não há *ready-made* no texto de Derrida. Entretanto, o urinol de Duchamp não seria, visto de perto, um *precursor* da desconstrução? O primeiro traço: a presença maciça da coisa; como um caráter tipográfico se inscreve no branco do papel, a urinol se inscreve na mesa sobre a qual ele se expõe como obra de arte em uma sala de museu. Quem se lembraria de perguntar o que um “a” quer dizer? Essa, porém, é a primeira atitude de quem, neófito, ao museu, contempla uma obra de arte *estranha*: o que este quadro quer dizer? – Por que um quadro quereria algo? Que desconfiança é essa, a nossa, diante de uma obra estranha? Um “a” nunca *quis dizer* nada. Um “a” nem mesmo *quer*. Ele simplesmente se inscreve como marca, traço, rastro. A palavra *signo* talvez seja excessiva. O urinol simplesmente se inscreve como marca de si. Mas o que marca o urinol na assepsia do museu? Que “si” se desdobra na própria dobra do ser como mostrar-se, sem outra intenção, como um bobo que se pudesse manipular, como alguém que fora mesmo ver se o outro estava ali na esquina?

Essa interrogação nada tem de ingênua: ela exige um acerto de contas com toda a história da arte; com toda uma pletera de teorias da arte; ela marca um encontro, para faltar adrede, com a estética tradicional e com toda uma cena histórica e social que se lança por baixo da estética tradicional que, mesmo morta, nem por isso deixa de vigor nos neófitos de todas as idades e classes sociais e níveis universitários. O grande historiador da arte, E. H. Gombrich, para quem a história da arte é a história de como artistas herdaram e legaram problemas particulares de seu ofício, permite que antevijamos uma resposta honesta a essa questão acerca do que marca o urinol, quando, à página 601 de *A história da arte*, ao referir-se a Duchamp, sugere que voltemos à página 585, que por sua vez exige que voltemos um pouco mais, à página 584, onde podemos ler:

Se uma explicação for imprescindível, suponho que a verdadeira resposta a essa interrogação [o que pretendiam essas obras representar?] é a seguinte: o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar e em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que antes não existia. Não apenas a cópia de um objeto real, por mais habilidosa, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa,

mas algo mais importante e duradouro que ambas, algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares da nossa trivial existência. (GOMBRICH, 2009, p. 584).

O artista sempre foi um rival enciumado da natureza. Ou seria melhor dizer: o ser humano sempre o foi. O ser humano sempre quis fazer *como* a natureza (repeti-la), embora o resultado disso sempre estivesse na dependência da noção de natureza que, em cada época, se tinha. Mas o ser humano tem sido, através de séculos, em nome da sua sobrevivência, forçado a desistir de rivalizar *numa boa* com a natureza. Resolveu deprecá-la. O artista, ao invés, seria um tipo arcaico de ser humano, resquício deixado para trás, mas sempre superveniente, como a criança dentro do adulto, que insiste em refazer e recomeçar o jogo de rivalizar com a natureza:

Se quisermos entender essa disposição de espírito, devemos voltar à nossa infância, a uma época em que ainda éramos capazes de fazer coisas de tijolo ou areia, em que transformávamos uma vassoura num veículo mágico e um punhado de pedras num castelo encantado. (GOMBRICH, 2009, p. 585).

Se com estrume, luz e água, uma semente tosca se torna planta e flor, porque o ser humano não faria, com um cabo de vassoura, um instrumento inesperado, um exuberante cavalo por exemplo? Essa possibilidade de fazer o inesperado é o que está na raiz da arte que surge diante de nós como um objeto estranho:

É verdade, não antevi em que extensão esse retorno à mentalidade de criança viria a toldar a diferença entre obras de arte e outros objetos feitos pelo homem. O artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) ganhou fama e notoriedade por qualquer um desses objetos (a que ele chama de “feito”) e apunha nele a sua assinatura. (GOMBRICH, 2009, p. 601).

O honesto historiador, todavia, oferece ele mesmo a chave para entendermos sua ligeira indisposição contra o “feito” de Duchamp. A primeira parte dessa citação foi escrita na primeira edição do livro, que

veio a lume em 1950. A segunda parte, referente a Duchamp, é de um pós-escrito feito em 1966. A chave de Gombrich é entregue quando ele escreve: “A história de artistas só pode ser contada quando se torna clara, depois de um certo lapso de tempo, a influência que sua obra teve em outras e as contribuições que deram à história da arte como tal.” (GOMBRICH, 2009, p. 601). Duchamp estaria vivo até 1968 e, em 1966 nada pareceria indicar a Gombrich que teria sido esse o caso dele até ali. Mas, em 1967 o texto inaugural da desconstrução derridiana, “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, viria à baila. A este respeito, e para compreendermos de vez o que está em jogo aqui, é preciso que recordemos um texto de J. L. Borges, “Kafka y sus precursores”, quando escreve sobre Kafka o que valeria também para Derrida: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1989, p. 90). Gombrich, ao traçar a relação entre a boa arte de 1940 e a infância, não a julgava como decorrente dos “feitos” de Duchamp, que era visto como um caso quase isolado. Antes, ele se desculpava de ter deixado em aberto a possibilidade de qualquer anuência da parte dele para com a proposta “antiartística” de Duchamp.

Mas desde cedo Duchamp sabia o que estava fazendo. Já em 1913 ele assim se posicionava: “O perigo é o de agradar a um público imediato. [...] Ao invés disso, você tem que esperar cinquenta ou cem anos para o seu verdadeiro público.” (DUCHAMP, 1956, apud LEENHARDT, 1994, p. 346). É a paciência do concreto. Quando, portanto, vemos o segundo traço do “feito” de Duchamp, teremos oportunidade de fisgar de que modo a desconstrução permitiria citá-lo como um seu precursor, ou pôr-se ela mesma como o público tão longamente esperado, e isto independente de qualquer manifestação pública por parte de Derrida. É preciso observar o urinol em toda a sua plasticidade muda para chegarmos a isso.

A metafísica, dizíamos, é a linguagem que ela compôs ao largo de sua história; uma linguagem repleta de dualidades hierarquizadas. A mais famosa delas: o exterior e o interior. A desconstrução, poderíamos dizer, em paralelo, é a linguagem que ela compõe ao decompor

a linguagem da metafísica, não, claro, em busca de uma unidade máxima que suplantaria toda dualidade, que suprimiria toda hierarquia. Melhor pensar é que o esforço da linguagem em desconstrução seja, antes, o de quem atravessa a linguagem (da metafísica) com a linguagem. Ponto. Com a materialidade da linguagem (*grama*, a marca, mas também o peso). E mediante a linguagem atravessante (sopesada) recupera a linguagem atravessada (só pesada) para desdizê-la no ato mesmo do (seu) dizer. O urinol de Duchamp perfaz o mesmo caminho, a mesma travessia. E isso, para começar, na sua própria imobilidade deslocada e (aparentemente) inocente: uma viagem em torno de si; contradição em termos, pois viajar é *outrar-se*. Travessia imóvel. Imobilidade travessa. Jogo de palavras somente para quem faz questão de manter-se nas malhas das dualidades metafísicas.

A exterioridade do urinol é o que primeiro se apresenta, mas é preciso dar uma volta completa para apreendê-lo em sua exterioridade e descobrir, por exemplo, que ele está deitado, e não de pé. Logo: o exterior desconstrói o exterior por sua própria condição de coisa bidimensional: frente e costas; ou alto e baixo. Mas, por outro lado, o seu interior se dá imediatamente como um todo ao olhar: o seu interior está integralmente no lado de fora. A exterioridade, pois, de que a tradição metafísica tanto duvidou (que se recorde de Berkeley, por exemplo), vinga-se absorvendo completamente o interior tão valorizado desde Platão e Santo Agostinho e Descartes, mas essa absorção é, simultaneamente, extrusão. *A fonte*, como preferiu chamar ironicamente o artista a seu urinol (“Ninguém poderá dizer”, escreve Jacques Leenhardt, “se a ironia não desempenhou um papel neste gesto profanador de Duchamp” <LEENHARDT, 1994, p. 340>), é, efetivamente, esse lugar de indistinção, de reversibilidade, de *diferença*, onde o fora é a exposição escancarada do dentro e o dentro é a interiorização que se efetiva pelo lado de fora, e isto não por meio de alguma identidade universal, mas em sua condição de não-idêntico, coisa singular.

Esta plasticidade, esse movimento de reversibilidade mediante o repouso, essa dialética silenciosa (negativa), recebe ainda um *surplus* de mobilidade irônica devido a presença dos buracos na densidade coesa da

coisa. Por um lado, o cano, ou melhor, o lugar marcado para a introdução do cano sugere um ocular de um microscópio ou uma portaocular de um telescópio, e, com isso, convida o observador a experimentar sua curiosidade, a fim de penetrar no conhecimento mais aprofundado da coisa. Mas a coisa é oca. “O objeto espicaça a curiosidade” (LEENHARDT, 1994, p. 347) Aqui vale dizer que Duchamp faz recordar Hegel, quando escreve, na *Fenomenologia*: “Da mesma forma que há uma extensão vazia, há também uma profundidade vazia.” (HEGEL, 2011, p. 30) Ninguém, com efeito, antes de Marx e Adorno, combateu com mais veemência a profundidade em filosofia quanto Hegel. Dizendo que a filosofia é uma ciência, Hegel quis, com isso, dizer que seu conteúdo está aberto a todo e qualquer ser humano que se dê ao trabalho de cultivá-la, ou melhor, de cultivar-se nela. Conhecer, pois, mais de perto a fonte de Duchamp é, assim, esbarrar na frustração do vazio: não há profundidade nem superfície, há o todo, que em Duchamp é *esse particular*. No outro lado do objeto, a mesma ocular ou portaocular aparece, para contrastar alegremente com a anterior, reforçar o convite, e persistir na postura decidida de desfazer a postura epistemológica, eivada de pressuposições metafísicas, de que haja um segredo a ser desvendado, um saber a ser apreendido, um privilégio de um olhar mais acurado próprio de uma elite que teve ócio suficiente para produzir significações privilegiadas.

Por onde quer que se olhe, é a mesma unidade de essência e aparência o que se oferece ao olhar despido. Microscópio ou telescópio de si mesma, a *Fonte* desfaz também a oposição perto-longe, micro-macro. E aqueles pequenos furos (quatro em cima; seis embaixo; além dos dois furos laterais nas “asas”) sobrevêm na mesma direção do apagamento das dualidades, uma vez que criam porosidade no todo coeso do objeto e, uma vez mais, desfazem essa última que era também a primeira de suas características: o estar aí como um “todo coeso”, ou como um bobo que, se despertado de sua babaquice, sentir-se-ia, em face das outras peças do museu, como quem estivesse nu em uma praça pública, como em certos sonhos.

Mas se há nudez não há moda. O poro é a pele, mas a pele é também todo o esqueleto da coisa. E também sua medula. Ao fim e

ao cabo, resta a louça como única verdade permeável-impermeável. A verdade nua e crua ou, como dizem os franceses, *a verdade em pintura*.

Aqui, pois, o ponto de entrelaçamento entre desconstrução e arte. O *ready-made* de Duchamp, ao destruir por sua simples presença (um tanto) deslocada um conceito corrente de arte, desconstrói maciçamente a pretensão de validade dos conceitos duais metafísicos. A obra, parada, atravessa a metafísica ao se dá como *mimesis* de uma fixidez que se revela, pela análise, pura mobilidade, pura abertura, pura reversibilidade de opostos que, na própria reversão, mutuamente se atraem e se anulam, impondo, por isso mesmo, a questão da verdade: o que fica. No caso de Duchamp, o que fica é a louça. Uma verdade de louça. Pode-se quebrar a verdade?

Derrida, tomando a cargo de si a questão da verdade, recolhe-a a partir da consideração de uma sentença de Cézanne, escrita em uma carta a Emile Bernard, em 23 de outubro de 1905, doze ou treze anos antes do ato de Duchamp. “Devo-te a verdade em pintura e vou contá-la a ti.”

Dizíamos acima: o esforço da linguagem em desconstrução seria o de quem atravessa a linguagem (da metafísica) com a própria linguagem. E, acrescentávamos: mediante a linguagem atravessante recupera-se a linguagem atravessada para desdizê-la no ato mesmo do dizer. O dizer da desconstrução se deixa flagrar na imagem da britadeira. Quando a britadeira rompe a coesão de uma pedra enorme, ela produz um amontoado de britas. Não se pode mais, depois disso, identificar como uma só coisa a pedra enorme e o amontoado de britas e, todavia, são a mesma coisa na qual a coisa anterior desaparece sem deixar rastro, ou melhor, desaparece no único rastro que efetivamente deixa, o próprio amontoado de britas. A linguagem da metafísica seria aquela pedra enorme (a *gramática*). A linguagem da desconstrução seria o amontoado de britas (*gramas*). É a mesma linguagem que explodiu o dentro a golpes de britadeira (a *escritura*) e deixou tudo no lado de fora, ou antes, mostrou a partir de dentro que não havia dentro, e o que está posto em mil pedaços é somente a diferença, pois se uma brita jamais será uma pedra enorme, tampouco um amontoado de brita pode vir a identificar-se a uma pedra enorme. A escritura *brita* a linguagem da metafísica.

Mas também a linguagem do pintor. “Devo-te a verdade em pintura e vou contá-la a ti.” Ouvida em francês, e fora de todo contexto, essa frase pode dizer simplesmente: “Devo-te a verdade pura e simples, a verdade como um todo e somente a verdade, e prometo contá-la a ti.” Mas a sentença foi dita por um pintor. “Devo-te a verdade em pintura.” Derrida brita a sentença. E o que temos? Em primeiro lugar, uma promessa. Entre os atos de fala, Derrida recorda, a essa altura, John Searle, ou, antes, John Austin, a promessa é uma sentença que produz uma coisa. A fala, ou mais estritamente, a sentença escrita, perfaz-se em monumento tão em bloco quanto a fonte de Duchamp. A escrita de Derrida *brita* a sentença de Cézanne.

Uma promessa é uma coisa que vem ao mundo e se impõe. O que diz essa promessa? Diz que o pintor irá contar a verdade. Que verdade? Ou antes, como ele fará isso? “Em pintura”. Pela britadeira derridiana, primeiro a fala se fez coisa (promessa): a diferença entre linguagem e realidade é diferida pelo suplemento recíproco que cada uma delas dispõe em face da outra a que ela se contrapõe; depois a coisa, que é, assim, uma fala, uma sentença, deixa-se ver em dois (na verdade, em vários sentidos). Mas, sobretudo, nesses dois: em uma pintura Cézanne há de contar toda a verdade; Cézanne há de contar a verdade em matéria de pintura.

Qual é, pois, a verdade *em pintura*? Derrida não se dispõe a dizê-la. “Alguém, não eu, vem e diz estas palavras: ‘Eu estou interessado na expressão idiomática em pintura.’” (DERRIDA, 1987, p. 1). Ele aponta essa tarefa como a promessa de Cézanne.

A verdade em pintura é assinalado Cézanne. É uma frase de Cézanne. Ressoando no título de um livro, parece, pois, como uma dívida. Então, para retorná-la a Cézanne; e antes de tudo para Damisch, que o cita antes de mim, devo reconhecer a dívida. Devo fazer isso. A fim de que o traço deva retornar ao seu legítimo proprietário. Mas a verdade na pintura sempre foi algo devido. Cézanne tinha prometido pagar. (DERRIDA, 1987, p. 2).

Derrida sabe que, se escreve um livro cujo título é *A verdade em pintura*, ele deve tocar no ponto para o qual o título aponta. Todavia, o livro não foi escrito para dizer a verdade em pintura *por escrito*, mas, antes, para dizer que Cézanne prometeu dizê-la (*em pintura*).

Derrida hesita. Não é nosso interesse aqui senão repetir Derrida em sua hesitação, e não sondar nas profundezas (?) de seu texto a verdade escrita sobre a pintura. A verdade é a última palavra. Qual é a última palavra em pintura? Mas há palavra na pintura? Pintura não seria, justo, a suspensão de toda palavra, de todo sentido, de toda carga semântica? Suspensão, bem entendido, não anulação. Entre a semântica e a sintaxe, a suspensão da primeira é feita em favor da saturação “semântica” dessa última (LIMA, 2013, p. 142). Mas Derrida se esquia: não eu, mas Cézanne é quem prometeu dizer *a verdade em pintura*. Todavia, de quem escreve sobre um assunto espera-se que dele esteja apossado; seja seu detentor. Nome próprio? “Especialista”. É o que Derrida sabe, quando escreve:

Agora você tem de saber do que está falando, o que concerne intrinsecamente ao valor de beleza e o que permanece exterior a seu sentido imanente de “beleza”. Esse requerimento permanente – distinguir entre o sentido interno ou sentido próprio e a circunstância do objeto do qual se fala – organiza todos os discursos filosóficos sobre a arte, o sentido da arte e o sentido, simplesmente, de Platão a Hegel, Husserl e Heidegger. Pressupõe um discurso sobre o limite entre o dentro e o fora do objeto de arte, aqui, um discurso sobre a moldura. (DERRIDA, 1987, p. 45).

Mas, imediatamente, acrescenta: “Onde encontrar isso?” Seria o caso afirmar que ele não esteja seguro de que, no escrito, deva pôr o que somente na obra pintada poderia, acaso, ser realizado? Parece ser preciso *não seguir o autor*. Parece ser preciso nos manter num movimento de desconfiança, aquela mesma que nos coloca no lado de fora do objeto, à distância dele, para apreendê-lo melhor na circunvolução da distância desconfiada, olhar atento, onde todo cuidado é pouco. O que parece estar em jogo não é somente a diferença entre a escrita e a pintura, mas a própria noção de verdade como palavra última, isto é, como *a última palavra em pintura*.

A forma esquiva de tratar do assunto parece mimetizar uma esquiua mais “profunda”, digamos, *mais arraigada* sobre a própria possibilidade de haver algo como “a última palavra”; a “verdade em”. O *dictu* do especialista. Antes, questionávamos a expressão “na verdade” porque nos recusávamos a supor a verdade como um recipiente. Agora que lidamos com *a verdade em pintura*, não deixa de ser cabível indagar se a pintura seria, então, o lugar da verdade. *Em pintura*, ou seja, de um modo em que todos possam ver e apreciar, eu vou te contar – a verdade. Mas, sob que condição se pode contar a verdade? E contar a verdade “em pintura”, *quer dizer*, dessa vez, contá-la *numa* pintura? A verdade agora se desvelará? O desvelamento será desvelado? A abertura pela qual o ser dá-se será agora aberta a fim de que o ser veja a dação por onde ele é dado?

Uma das condições para a realização de um evento como esse, para o desencadeamento da sua cadeia, seria, de acordo com os teóricos clássicos dos atos de fala, que Cézanne devesse intentar dizer algo e que se devesse ser capaz de compreendê-lo. Esta condição seria parte da ficção, em outras palavras, do conjunto de protocolos convencionais, no momento em que alguém, tal como Emile Bernard, define-se sobre a abertura de uma carta. Vamos supor que eu escrevi este livro, a fim de descobrir se esta condição poderia ser cumprida, se havia mesmo qualquer sentido em defini-la – o que permanece algo a se ver. A teoria dos atos de fala tem sua contrapartida na pintura? Será que ela sabe o seu caminho em torno da pintura? Desde sempre, e necessariamente, recorre aos valores da intenção, verdade e sinceridade, um protocolo absoluto deve imediatamente ficar nesta primeira pergunta: o que deve ser verdade, a fim de ser devida [*due*], e mesmo ser proferida [*rendue*]? Na pintura? E se ela consistia, na pintura, de processamento, o que se quer dizer quando um prometido torna-se a si mesmo como um devido ou uma soma prestada [un *rendu*]? (DERRIDA, 1987, p. 4).

Como se percebe, o jogo da escritura derridiana se move nas cercanias da desistência da promessa. É preciso atravessar toda a história da Estética, toda a história da arte, mesmo; contanto que seja suspensa a promessa de Cézanne: para não buscar a verdade; para não fazer da arte o lugar da verdade. Mais do que pôr de uma vez para sempre a verdade *na pintura* ou, *da pintura* haurir toda a verdade, elabore-se o estado de coisas

no qual a conta não seja paga, a palavra não seja cumprida, não por calote, não por desonestidade, mas pela retirada de cena da promessa.

O lugar da verdade não pode ser a pintura; a moldura que sustenta uma tela delimita também a borda a partir da qual se expande um mundo. Seria preciso perscrutar esse instante, ou mais precisamente, esse limiar entre a tela e o mundo. Mas nesse limiar nada como uma promessa pode ter sentido, pois no limiar o que se move quase imperceptível, porém perfeitamente real, é um abismo.

Esse abismo onde a metafísica perde toda a sua linguagem foi o que Marcel Duchamp anteviu com sua fonte. Derrida, ao quebrar a promessa de Cézanne, assume mergulhar na fonte de Duchamp. Ele vai até ela: ele não se move. Como a cena final de *Esperando Godot*, de Beckett. Ou nenhuma das duas alternativas: ele hesita. E reclamar de suas hesitações; exigir dele a clareza meridiana de quem tem guardado o segredo da verdade e está prestes a dizê-lo; esperar poder beber, em sua escritura, da fonte da verdade – eis uma atitude em face de um texto que permanece lembrando a atitude do frequentador de museu anterior ao impressionismo; anterior a Cézanne, a Duchamp, a Picasso.

Se “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”, então “um texto permanece, aliás, sempre imperceptível.” (DERRIDA, 2005, p. 7) A louça de Duchamp e a prosa de Derrida – o preto no branco? A verdade *em pintura*? No fundo, talvez, mesmo, no raso, melhor seria dizer que a promessa de Cézanne, esse artista que, como alguém já observou, não pinta senão a própria pintura, fora muito bem cumprida sem nos darmos conta. A verdade em pintura não seria exatamente esta?

Qual?

Fim da representação.

REFERÊNCIAS

- BORGES, J. L. *Obras completas*. Madrid: Emecê, 1989. v. 2.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad.: R. da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, J. *The truth in painting*. Trad.: B. Bennington e I. McLeod. Londres e Chicago: Chicago Press, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad.: P. Menezes. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LEENHARDT, J. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, A. (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 339–350.
- LIMA, L. C. Frestas. *A teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.