

A hipótese abocular e a cegueira na mitologia grega em “Memórias de Cego – O autorretrato e outras ruínas” de Jacques Derrida

Carla Maria Coelho Branco¹

Resumo

O objetivo deste artigo consiste na análise do catálogo da exposição *Memórias de Cego – O Autorretrato e Outras Ruínas*, concebido por Jacques Derrida para o Museu do Louvre, em que o filósofo questiona os vínculos entre desenho, cegueira e memória. A partir da hipótese “abocular”, proposta por Derrida, discute-se a desconstrução da experiência artística do desenhar, em que o artista percebe a realidade com a visão interior e que desenha sem os olhos. A cegueira daqueles que só conseguem ver a si mesmos é analisada através da figura mitológica de Narciso. A seguir discute-se a questão da máscara e a possibilidade de “ver-se-visto-sem-ser-visto” e a sua correlação com o mito grego de Perseu. Por fim, conclui-se que Derrida realizou uma exposição de si, na medida em que ao abordar a questão da visibilidade e da invisibilidade na origem da obra de arte. Ele refletiu sobre a sua jornada de vida e percorreu todo o seu pensamento filosófico.

Palavras-chave: cegueira; desenho; memória, desconstrução.

Abstract

The aim of this article is to analyze the catalog of the exhibition *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, conceived by Jacques Derrida for the Louvre Museum, in which the philosopher questions the links between drawing, blindness, and memory. Based on the "abocular" hypothesis proposed by Derrida, the article discusses the deconstruction of the artistic experience of drawing, wherein the artist perceives reality with an inner vision and draws without the eyes. The blindness of those who can only see themselves is examined through the mythological figure of Narcissus. The discussion then turns to the theme of the mask and the possibility of “seeing-oneself-seen-without-being-seen,” in correlation with the Greek myth of Perseus. Finally, the article concludes that Derrida staged an exhibition of himself, as, by addressing the question of visibility and invisibility at the origin of the work of art, he reflected on his life journey and traversed the entirety of his philosophical thought.

Keywords: blindness; drawing; memoir; deconstruction.

No início dos anos 90, o Museu do Louvre decidiu realizar uma série de exposições denominadas *Parti Pris*², que visavam promover mostras de arte com obras do seu acervo artístico e que seriam selecionadas por personalidades reconhecidas publicamente pela sua ligação ao campo da estética. Estas exposições tinham como objetivo promover o rompimento com a ideia preconcebida de que as exposições em museus deveriam ser organizadas exclusivamente por especialistas em arte ou em história da arte. Desta forma, a personalidade convidada seria a curadora da exposição, e seria responsável pela escolha do tema da mostra, pela seleção das obras expostas e pela elaboração de um catálogo da exposição com comentários sobre a mostra.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. E-mail: carlabranco@uerj.br

² Esta expressão francesa pode ser compreendida como uma abordagem que enfatiza certos aspectos e interpretações. Portanto na “exposição parti pris” a seleção de obras foi feita com uma determinada perspectiva, de um determinado ponto de vista.

7

O primeiro convidado foi o franco-argelino Jacques Derrida, um dos três filósofos franceses mais celebrados do século XX, juntamente com Gilles Deleuze e Michel Foucault. Desde a escolha de Derrida, os curadores do Museu do Louvre tinham a expectativa de que a exposição organizada pelo filósofo trataria das questões da visibilidade na produção da obra de arte, uma vez que o filósofo já trabalhava com as questões da visibilidade no aparecimento do fenômeno³.

Derrida escolheu o tema “o ponto de vista” (*point de vue*), uma expressão francesa que traduzida para o português pode ser entendida tanto como a visão, no sentido de uma determinada perspectiva do que se vê do mundo exterior através dos olhos, tanto como a cegueira, a privação do sentido de visão. Após a escolha, o filósofo selecionou nos porões do Louvre setenta e dois desenhos que abordavam os temas da cegueira, do autorretrato e das ruínas. Ele também elaborou o catálogo “Memórias de Cego – O autorretrato e outras ruínas”, em que convidava o leitor a desconstruir⁴ o privilégio do olhar como fonte de certeza, visando a ampliação da percepção do sentido do desenho para ter acesso ao que está intrínseco na obra de arte. Dito de outra forma, Derrida convidava o leitor a refletir sobre o que via antes de qualquer conclusão. O filósofo questionou o modelo ótico, que estabelece uma certa hegemonia do olhar sobre a fala, e propôs um novo olhar para a questão da cegueira, do autorretrato e das ruínas⁵ na obra de arte, em especial nos desenhos. No catálogo, Derrida relatou o seu processo de escolha do tema, uma questão familiar que gerou a sua inaptidão quer para desenhar quer para olhar um desenho, e que o levou a se desenvolver na arte da escrita sob as formas literária e filosófica. Além disso, ele abordou temas bíblicos, mitológicos e literários relacionados aos cegos, a cegueira, aos autorretratos e as ruínas. Nosso artigo pretende analisar como Derrida apresentou ao leitor as hipóteses *ab-ocular* e da enxertia dos olhos, duas suposições que convidam o leitor a refletir sobre o que vê antes de concluir. Além disso, analisaremos os mitos gregos de Narciso e de Perseu.

Derrida iniciou o catálogo nos apresentando a hipótese de trabalho *ab-ocular*, que afirma que em algum momento no ato de desenhar o sentido da visão é afastado e o desenhista desenha utilizando a sua memória, desenha sem os olhos. Em outras palavras, na hipótese *ab-ocular*, em algum momento, o desenhista desenha sem ver o que desenha:

³ Derrida desenvolve o tema da visibilidade na obra de arte “Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004)”, em que o filósofo reflete sobre a relação entre a visão e o conhecimento.

⁴ Através da ideia da desconstrução, Derrida nos convida a explorar os vários significados ocultos e implícitos dos desenhos selecionados para a exposição do Museu do Louvre.

⁵ Derrida afirma que a ruína existe no começo do autorretrato, um rosto que se mira ou se desfigura como memória de si.

(1) o desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora. Enquanto tal e no seu momento próprio, a operação do desenho teria qualquer coisa a ver com a cegueira (*aveuglement*). Nesta hipótese *abocular* (*aveuglevem* de *ab oculis*, não tanto a partir ou pelos olhos, mas sem os olhos), há que entender isto: o cego pode ser um vidente, tem por vezes vocação de visionário.⁶

(2)

Para Derrida, a hipótese *ab-ocular* é uma noção estética que repensa a experiência artística de desenhar sob o ponto de vista da desconstrução, na medida em que apresenta os vários significados ocultos e implícitos que constituem o momento da criação do desenho. Nela existe um ponto em que o desenhista nem olha e nem desenha. É neste ponto que o ato de desenhar ocorre sem os olhos, como se o desenhista fosse um visionário que vê o desenho que ainda não foi desenhado, ele vê com a sua visão interior. Desta forma, o desenhista vê uma realidade invisível, que é retratada nos traços do desenho (*trace*). Como se percebe, a origem do desenho está no pensamento do desenhista, na sua interioridade, como se seus olhos estivessem virados para dentro de si. Para o filósofo franco-argelino, quando o desenhista desenha, ele não vê o desenho que faz, ele não vê o traço que trilha e o desenho se constitui como um acontecimento em que o desenhista “não vê vir”, uma experiência que não pode ser prevista.

Derrida destaca a questão da visibilidade nos desenhos:

[...] ficaríamos tentados a dizer que 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 completamente diferente, absolutamente irredutível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível.⁷

Na mitologia grega, a visibilidade e a possibilidade de se perceber a realidade através da visão interior é representada pelo cego Tirésias, um profeta que possuía o dom da vidência, e que antecipou os destinos de Narciso, de Penteu e de Édipo. A cegueira e o poder de predição do futuro eram consequência de um castigo e de uma compensação. Na sua juventude, Tirésias escalou o Monte Citerão e viu duas serpentes se acasalarem em um ato de amor, o que não “devia” ser visto pelos homens. Como consequência, as serpentes transformaram Tirésias em uma mulher, e após sete anos o transformaram em homem novamente. Tempos depois, Tirésias foi chamado ao Olimpo para resolver uma disputa entre os deuses Hera e Zeus. A solução

⁶ DERRIDA, 2010, p. 10.

⁷ DERRIDA, 2012, p. 82.

apresentada por Tirésias desagradou a deusa Hera, que o puniu com o seu cegamento. Zeus, que havia saído vitorioso na disputa, compensou Tirésias com o poder da adivinhação e com o privilégio de ter uma vida longa e viver por sete gerações humanas. Desta forma, a mitologia grega apresenta Tirésias, o “cego divino”, como uma metáfora da visão interior como fonte da verdade. Para Derrida, “[...] a visão, os olhos videntes e não os olhos que choram, está lá para prevenir, por antecipação, por pré-conceitualização, por percepção: para ver vir o que vem.”⁸, e todos os homens têm os olhos videntes, que antecipam, que percebem, que apreendem.

(3) A outra hipótese de trabalho apresentada por Derrida é a enxertia⁹ do olho, em que se enxerta um ponto de vista no outro. Para delinear essa suposição, Derrida analisa o processo de criação do desenho que tem como tema a cegueira. Nesse caso, o ato de desenhar aparece como uma metáfora do desenhista desenhando um autorretrato. É por este motivo que Derrida afirma que “um desenho de *cego* é um desenho *de cego*”¹⁰, um duplo genitivo. O desenhista *representa* o desenho sem os olhos, com a sua visão interior, pois a “*possibilidade essencial do visível não é visível.*”¹¹. O *não ver* é a potência do desenho, que pode se realizar de acordo com o dom artístico do desenhista. A memória do traço traz a possibilidade do invisível se tornar visível. No dom do desenhista existe um *re-traimento*, um *re-traçamento* do traço (*retrait*), ou seja, um traço retirando-se ou retraindo-se se retraça, reiterando-se ou suplementando-se. Há uma dobra ou prega que mascara um outro desenho, o autorretrato do desenhista. É por este motivo que o filósofo afirma que na hipótese da enxertia do olho, a potência da memória do traço desenrola-se a beira da cegueira, que mergulha em si e ganha potência na subjetividade, no ponto de vista, já que a verdadeira visão vem do interior, da interioridade do desenhista. Nas palavras de Derrida, há “ao mesmo tempo a interposição de um espelho, a reapropriação ou o luto impossível, a intervenção de um Narciso paradoxal, por vezes perdido *em abismo*, em suma, uma *dobra* ou *prega (repli)* especular - e um traço suplementar.”¹². O Narciso paradoxal seria aquele que busca a imagem de si, mas não se reconhece quando a encontra porque existe uma dissonância entre aquilo que ele imagina ser a própria imagem e o seu reflexo no espelho. Esta desarmonia provoca a rejeição da imagem que ele encontra de si.

⁸ DERRIDA, 2012, p. 70.

⁹ Em botânica, a enxertia ou enxerto é o procedimento em que se unem duas plantas distintas para que elas cresçam como uma só. Derrida utiliza esta metáfora para apontar a hipótese do olho não vê por si só, mas que vê com um outro olho. Nas palavras do filósofo, “enxertia de um ponto de vista no outro”.

¹⁰ DERRIDA, 2010, p. 10.

¹¹ DERRIDA, 2012, p. 82.

¹² DERRIDA, 2010, p. 11.

Na mitologia grega, o mito de Narciso representa a cegueira daqueles que só conseguem ver a si mesmos. Narciso era o filho mortal do deus Cefiso com a ninfa Liríope, um jovem de uma beleza inigualável. Ao ser apresentado ao nascer a Tirésias, o cego-vidente profetizou que ele “viverá tanto tempo quanto não se vir”. Por sua imensa beleza, Narciso despertava paixões e era desejado pelas deusas, pelas ninfas e por toda a Grécia. Uma das ninfas que se apaixonaram por Narciso foi Eco, que havia sido condenada por Hera a não mais falar, apenas repetir os últimos sons das palavras que ouvia, como uma punição pela ninfa haver encoberto as traições conjugais de Zeus. Ao se apresentar diante de Narciso, Eco foi repelida e desprezada por ele, que era um jovem insensível aos demais. Desesperada, Eco se isolou em uma caverna e, sem se alimentar, definhou até se transformar em uma pedra. Por este motivo, a deusa Némesis condenou Narciso a se apaixonar pela própria imagem no Lago de Eco. Algum tempo depois, em Téspias, Narciso caminhava em um bosque e buscou beber água em uma fonte límpida, o Lago de Eco. Ao se debruçar sobre o espelho das águas, o jovem viu o reflexo da própria imagem nas águas do lago. Pensando que se tratava de outra pessoa, Narciso se apaixonou e permaneceu à beira do lago admirando a própria imagem. Ele permaneceu à beira do lago isolado, sozinho e abandonado, vindo a definhar e morrer.

Ao se analisar o mito, percebe-se que Narciso não via nada além de si próprio, como se ele fosse uma ilha isolada em um oceano. Narciso não se vê nada ao seu redor e é incapaz de se comunicar com outrem. Por este motivo ele não se sensibilizou com a revelação do amor pela ninfa Eco, e a rejeitou. Derrida descreveu Narciso como uma espécie de cego que não consegue ver nada além de si mesmo, e por isso permanece isolado “[...] o abismo do isolamento pode também permanecer líquido, como a substância do olho, como as águas de um Narciso que nada mais veria para além de si próprio, que nada veria em seu redor.”¹³ Enfim, Narciso morre sem saber que era Narciso, sem conhecer a sua interioridade, pois olhou seus olhos, mas não viu o fluxo do seu olhar.

Derrida destacou que existem dois paradoxos na origem do desenho¹⁴, duas lógicas do invisível, duas cegueiras. A lógica transcendental é uma condição apriorística do desenho, a sua origem como condição de possibilidade invisível e que não tem um tema ou um objeto. Por isso ela não pode ser representada em um desenho. Como afirma Michael Nass, “E então, enquanto tal, essa condição não pode se figurar num desenho embora abra o espaço de todo desenho e de todos os temas e objetos do desenho”¹⁵. A partir da lógica transcendental surge a

¹³ DERRIDA, 2010, p. 47.

¹⁴ Derrida se refere apenas ao desenho, o que exclui a pintura.

¹⁵ NASS, 2015, p. 12.

lógica sacrificial, é o que possibilita a representação no desenho de qualquer coisa que suceda à visão. Derrida afirmava que na prega ou na dobra das lógicas transcendental e sacrificial

o *evento* pode dar lugar à palavra da narrativa, [...] assim fornecendo ao desenho os seus objetos ou espetáculos temáticos [...] O desenho conta (*table*) com as representações trazidas pelo evento, por aquilo que pôde acontecer aos olhos - ou à vista, e não é necessariamente a mesma coisa;¹⁶

O filósofo identificava três aspectos na lógica transcendental que conferem uma fonte quase-transcendental à experiência do desenho. Em outras palavras, são três formas de se pensar a relação entre a visibilidade do desenho e a sua origem na invisibilidade. O primeiro aspecto é a “*aperspectiva do acto gráfico*”, que consiste na perspectiva antecipadora do desenho. O desenhista antevê o desenho na “potência traçante do traço” e por isso se diz que o desenho tem uma origem cega. Ao desenhar, o desenhista tem que confiar na memória do que antecipou, de acordo com a imagem vista no seu cérebro. Por isso existe uma imprevisibilidade, uma diferença entre a coisa representada e a sua representação. O segundo aspecto é “o retraimento (*retrait*) ou o eclipse, a inaparência diferencial do traço (*trait*)”. Derrida afirmava que não vemos o traçado, apenas as suas bordas, os seus contornos, as suas cores. Jamais vemos o traço, “*Nada pertence ao traço*, e, portanto, ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio «rastros» (*«trace»*).”¹⁷ . O terceiro aspecto é a retórica do traço, em que o desenho está unido em harmonia com uma onda sonora e temporal das palavras, ou seja, “o desenho visível é, pois, sempre assombrado por palavras invisíveis, pelo rumor dessas sílabas que vêm brotando nele.”¹⁸ Michael Nass, ao comentar Memórias de Cego, acentua a crítica de Derrida ao fonocentrismo, uma estrutura universal que legitima a relação de dominação e de hegemonia do sonoro sobre o visível, da fala em relação ao escrito, o que pode ser percebido logo no início do catálogo, quando o filósofo pede que o leitor “escute olhando”.

Derrida apresenta, ainda, três aspectos da lógica sacrificial, três espécies de violência que podem acontecer à visão. A primeira é quando o cego é enganado ou trapaceado em virtude da sua ausência de visão. O filósofo nos traz o relato bíblico do Antigo Testamento em que Rebeca abusa da cegueira de Isaac, para substituir um filho pelo outro, Jacob por Esaú, no momento da bênção testamentária. A segunda vê a cegueira como uma espécie de castigo divino, ou seja, a violência do cegamento do olho é o castigo, como o já relatado cegamento de Tirésias, na mitologia grega, como um castigo divino proferido pela deusa Hera que não gostou

¹⁶ DERRIDA, 2010, p. 48.

¹⁷ DERRIDA, 2010, p. 60.

¹⁸ NASS, 2015, p. 14.

da solução apresentada por Tirésias para um conflito que envolvia ela e o deus Zeus. A terceira é o suplemento sacrificial, em que o cego é objeto do sacrifício dos olhos, mas é recompensado com uma visão interior iluminada, uma espécie de “dom compensatório”, como o já relatado dom da vidência conferido pelo deus Zeus a Tirésias, como compensação pelo castigo conferido por Hera.

(4) A questão da visibilidade e da invisibilidade também aparece na máscara, uma aparência que esconde outra coisa, um exterior que esconde um interior. A experiência da máscara abre a possibilidade de os olhos videntes verem o mundo exterior sem nada mostrar do rosto, o “ver-se-visto-sem-ser-visto”, o ver sem mostrar o rosto nu, protegendo-se. Derrida identifica os três valores da máscara. Em primeiro lugar, a dissimulação. A máscara fascina e encanta porque oculta o rosto e mostra apenas os olhos, a única parte do rosto que não envelhece. O filósofo acentua que os olhos constituem a “única parte do rosto ao mesmo tempo visível, portanto, e vidente, o único signo de nudez viva que se crê subtrair à velhice e à ruína.”¹⁹ O segundo valor é a morte. Toda máscara antecipa a máscara mortuária, na medida em que participa da escultura e do desenho do rosto sem vida. O terceiro valor é o efeito “siderante”, uma conclusão lógica quase transcendental, pois a máscara mostra os olhos em um rosto decepado, “amputado”, em que aquele que a coloca não consegue se olhar de frente “sem se ver significar a objetividade petrificada, a morte ou a cegueira.”²⁰ É como se aquele que usa a máscara se visse como um objeto morto.

(5) Derrida associa a “experiência da máscara” ao mito grego de Perseu, que vê sem ser visto. A máscara oculta o rosto, tem a aparência de uma máscara mortuária e provoca surpresa quando é exibida, o que o filósofo chama de “um efeito siderante”. Esse traço mítico está presente em todas as máscaras, como se fosse um dedo de um desenhador ou um traço da estrutura.

(6) O mito de Perseu se inicia com uma profecia revelada a Danae, filha do rei Acrício, o rei de Argos. De acordo com a profecia, se ela tivesse um filho, ele mataria o seu avô. Temendo a profecia, o rei Acrício prende a filha, de forma que ela não tivesse contato com o mundo exterior (e sem a possibilidade de conceber um filho). Ocorre que Zeus, o deus da fecundação, se transforma em chuva de ouro e fecunda Danae, que gerou Perseu. Ao saber do nascimento de Perseu, o rei Acrício, temendo a realização da profecia, enclausurou Danae e Perseu em um baú de madeira, e os jogou no mar. Mas Danae e Perseu foram recolhidos do mar por um pescador da Ilha de Sérifo. Esta Ilha era dominada por um tirano, Polidectes. O

¹⁹ DERRIDA, 2010, p. 86.

²⁰ Ibid., p. 86.

tirano desejava Danae e para tê-la, decidiu afastar Perseu da mãe, determinando que o jovem iniciasse uma longa jornada para lhe trazer a cabeça da Medusa, uma Górgona. Nesta trajetória heroica, Perseu foi auxiliado pelos deuses Hermes e Atená. Eles o ajudaram a encontrar o caminho que o levaria as Gréias, monstros que habitavam as profundezas do mar e que conheciam a morada das Górgonas. Na estória mitológica, Hermes emprestou a Perseu uma espada de aço, e Atená emprestou um escudo de bronze polido como um espelho. Desta forma, ao chegar ao país das sombras eternas, Perseu arrancou o único olho da Gréia que estava de vigília, e o devolveu em troca de ser ensinado a chegar ao esconderijo das Górgonas, de receber um par de sandálias com asas, uma sacola para guardar a cabeça de Medusa e o capacete de Hades, que conferia a invisibilidade a quem o usasse. Com estes apetrechos, Perseu dirigiu-se ao esconderijo das Górgonas. A Medusa era um monstro com a cabeça rodeada de serpentes e que petrificava quem a olhasse. Perseu calçando as sandálias aladas pairou acima da Górgona, refletiu o rosto da Medusa no escudo brilhante e com a espada decapitou-a, colocando a sua cabeça no escudo de bronze e depois dentro da sacola. Seguindo seu caminho, Perseu partiu para a Etiópia, um país que se encontrava assolado por um monstro marinho enviado por Poseidon. Ao ver Andrômeda, a filha do rei acorrentada aos rochedos e sendo oferecida em sacrifício ao terrível monstro, Perseu se apaixonou pela princesa e propôs ao rei matar o animal em troca do seu casamento com ela. O rei concordou e Perseu matou o monstro. Ocorre que Fineu, tio da princesa, queria se casar com ela, e planejou matar Perseu. Ao descobrir o plano, Perseu transformou Fineu em pedra ao mostrar-lhe a cabeça da Medusa. Depois disso, Perseu se casou com a princesa Andrômeda e ambos voltaram à Ilha de Sérifo, onde estava a sua mãe. Ao saber dos ataques de Polidectes contra Dânae, Perseu dirigiu-se ao palácio e transformou o tirano e toda a sua corte em pedra, mostrando a cabeça da Medusa que estava guardada na sacola. Em seguida, Perseu devolveu o poder da Ilha ao irmão do tirano, Dictis. Após, Perseu e sua família decidiram voltar a Argos para que ele conhecesse o avô. Acrísio, ao saber dos planos de seu Perseu, foge para Larissa. Ocorre que o pai do rei de Larissa morre, e Perseu vai a cidade participar dos eventos fúnebres em homenagem ao soberano morto. Nos festejos, Perseu lança um disco de forma desastrosa, e com isso atinge Acrísio, que estava ali como mero espectador da cerimônia fúnebre. Acrísio morre e com isso se cumpre a profecia do oráculo revelada por Tirésias.

Derrida analisou os vários aspectos do Mito de Perseu. O mito surge invisível nas máscaras que representam a face sem vida da Medusa. A imagem do rosto amputado do monstro é usada para impingir o medo em quem a vê, e dissimula a verdadeira imagem daquele que usa a máscara. Para o filósofo, a narrativa simbólica do mito está presente em todas as vezes em

que se usa, mostra ou desenha uma máscara, que representa uma figura diferente do rosto ocultado. Derrida afirma que o mito aparece no traço de todos os desenhos de máscara, na imagem dos rostos decepados com fendas para os olhos. “Ele assina todas as máscaras. «De cada vez», dizíamos, de cada vez que uma máscara é usada, usada em si ou segurada na mão, mostrada, exibida, objetivada, designada, é de cada vez Perseu à prova do desenho.”²¹. Outro aspecto do mito se refere ao termo decapitar, que está associado à castração. O Mito de Perseu utiliza a mesma estrutura do complexo de castração e da sua transformação afetiva associada ao olhar. A Medusa tem um olhar mortal, e a sua máscara provoca o terror da castração relacionado à visão, por isso os homens ficam petrificados. Para evitar a castração, Perseu olha a Medusa de forma oblíqua, sem olhar o seu rosto, sem olhar os seus olhos. Todas as cenas mitológicas são relacionadas aos ângulos da visão, à vidência, à predição e a filiação. Perseu, “castra” seus inimigos mostrando a máscara da Medusa. Ele castra os homens que desejavam a mulher que ele amava e os que desejavam a sua mãe. Derrida observou que o Mito de Perseu trata também da estória do olho e do olhar, um olhar oblíquo e indireto que se esquia do olhar mortal da Medusa, um olhar que se protege ao não olhar diretamente o que teme. Derrida conclui que o Mito de Perseu está relacionado ao olho. As Graias, monstros marinhos, têm apenas um olho, que está sempre aberto. Mas se trata de um olho especial, que é removido por Perseu, como se fosse um olho mecânico ou uma prótese, que não tem vidência. Derrida conclui que o Mito de Perseu associa a questão da invisibilidade à morte, na medida em que apenas o olhar oblíquo e indireto de Perseu permite que ele se esquive da morte que vem pelos olhos da Medusa.

Em Memórias de Cego, Derrida realizou uma exposição de si, na medida em que ao abordar a questão da visibilidade e da invisibilidade na origem da obra de arte, ele refletiu sobre a sua jornada de vida e percorreu todo o seu pensamento filosófico. O invisível apareceu com pura transcendência, como algo que está além da consciência, e não como uma outra possibilidade do visível. A escolha do tema da exposição foi precedida de acontecimentos reveladores das necessidades do filósofo de revisitar temas da sua infância e questionar a sua relação afetiva com os desenhos: “A minha hipótese de trabalho significava também: trabalho do luto. O inconsciente não renuncia a nada.”²² Derrida teve sonhos sobre pais e filhos e questões bíblicas. Estes sonhos foram o fio condutor para que ele repensasse a sua relação familiar, especialmente com um irmão mais velho que tinha um dom artístico natural para o desenho de cópias de fotografias da família e de quadros reproduzidos em livros. O talento do

²¹ Ibid., p. 86.

²² Ibid., p. 46.

irmão era muito admirado pela família, que expunha os desenhos pelas paredes da casa. A admiração familiar despertou em Derrida a inveja e uma incapacidade de desenhar ou de apreciar desenhos. Por outro lado, ele desenvolveu o dom da arte da escrita sob as formas literária e filosófica, uma forma de expor em palavras uma realidade invisível percebida na mente do escritor, da sua subjetividade. Ao ser convidado para organizar a exposição *Parti Pris*, o filósofo escolheu apenas desenhos que abordavam o que não se vê sob determinado ponto de vista ou por uma impossibilidade de ver. A partir daí, e sob uma nova perspectiva, Derrida mostrou a si algo que até então lhe era invisível, o seu amor pelos desenhos.

Como se percebe, a exposição *Parti Pris*, realizada sob a curadoria de Jacques Derrida, celebra todo o amor do filósofo aos desenhos e ao irmão, ao mesmo tempo em que permite que o filósofo faça uma retrospectiva sobre a sua trajetória de vida, na medida em que ele nos apresenta as suas reflexões sobre os seus sentimentos. Na verdade, o catálogo *Memórias de Cego* é um hino de louvor aos desenhos, ao mesmo tempo que em que abre a janela para que o leitor deixe aflorar outras possibilidades de interpretação dos desenhos que vê, as suas representações.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. I. 26.ed. Petrópolis: Vozes, 1ª Reimpressão, 2016.

_____. *Mitologia Grega*, vol. II. 23.ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. *Mitologia Grega*, vol. III. 21.ed. 1. Reimpressão. Petrópolis: Vozes, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: O autorretrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Pensar em não ver – Escritos sobre as artes do visível (1979 – 2004)*. Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução Marcelo Jacques de Moraes; revisão técnica João Camilo Penna. Florianópolis: UFSC, 2012.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Derrida e a oscilação do real. In: *Sapere Aude*, v.4 – n. 7, p.25-46, 1º sem. 2013.

Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5485>. Acesso em: 14 fev. 2021.

MERLAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira; Revisão Pérola de Carvalho, Luiz Henrique Lopes dos Santos e Ricardo Terra. São Paulo: Perspectiva, 2014.

16

NASS, Michael. A noite do desenho: fé e saber em Memórias de Cego de Jacques Derrida. Tradução e revisão por Dirce Eleonora Nigro Solis. In: *Ensaio Filosóficos*, V. XI, p. 09-21, jul. 2015. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

SOLIS, Dirce Eleonora. Jacques Derrida. Derrida, um filósofo difícil. In *Chaves de Leitura para a Filosofia contemporânea: Uma introdução para não filósofos*. Org. Ozanan Vicente Carrara. São Paulo, Ideias & Letras, 2015. p 86-106.