

REVISTA  
**FILOSÓFICA**  
DE  
COIMBRA

vol. 26 - número 51 - março 2017

vol. 26 - número 51 - março 2017

Fundação Eng. António de Almeida



# DERRIDA E O CINEMA

DERRIDA AND CINEMA

FERNANDA BERNARDO\*

**Resumo:** Autor de uma obra imensa, Jacques Derrida falou, no entanto, muito pouco de cinema. E escreveu menos ainda. Não obstante, não só o filósofo está, a diversos títulos, muito presente no cinema, como, sobretudo, há nele um pensamento do cinema que nos propõe um olhar novo e diferente sobre ele. Depois de, em *Derrida e o Cinema I*, termos referido alguns dos rastros da presença de Derrida no cinema e no áudio-vídeo-gráfico, é a hipótese que, à laia de tese, se apresenta e se defende neste texto, mostrando como Jacques Derrida nos dá a pensar o cinema como uma singular experiência de espectralidade.

**Palavras-chave:** Derrida, cinema, imagem, espectro, rastro, ponto de vista, *punctum cæcum*

**Résumé:** Auteur d'une œuvre immense, Jacques Derrida a très peu parlé sur le cinéma. Et il en a encore moins écrit. Pourtant, non seulement le philosophe est, à titre très divers, très présent au cinéma, mais il y a chez lui *une pensée du cinéma* qui nous propose un regard nouveau et différent sur le ci-

**Abstract:** Author of an immense work, Jacques Derrida has hardly spoken about cinema. And he has written even less about it. Nonetheless, not only is the philosopher very much present in cinema, in various ways, but he also offers us a *thinking of cinema* that takes a singular look at cinema itself.

---

\* Professora de Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e tradutora de Derrida, Levinas, Blanchot e Nancy; e-mail: fernandabern@gmail.com

Este artigo corporiza o segundo capítulo de um ensaio intitulado *Derrida e o Cinema*, editado primeiramente numa versão muito reduzida em língua francesa (em colectivo, Adnen Jdey (ed.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*: Nantes, éditions Cécile Defaut, 2011), e agora re-escrito e composto por três partes principais, respectivamente intituladas: - § 1. Derrida e o cinema - Derrida no cinema; § 2. O Cinema – uma singular experiência de espectralidade; § 3. O Cinema – uma singular experiência de luto e de crença).

néma. Suite à la référence (in *Derrida et le cinéma I*) à quelques traces de la présence de Derrida au cinéma et dans l'audio-vidéo-graphique, c'est bien l'hypothèse à l'allure de thèse qui se propose ici, dans ce texte, en montrant comment Jacques Derrida nous donne à penser le cinéma comme une singulière expérience de spectralité.

**Mots-clés:** Derrida, cinéma, spectre, image, trace, point de vue, *punctum cæcum*

After having mentioned, in *Derrida and Cinema I*, some traces of the presence of Derrida in cinema and in the audio-video-graphics, what I now propose to show, as a hypothesis or a kind of thesis, is how Jacques Derrida gives us to think cinema as an amazing experience of spectrality.

**Key-words:** Derrida, cinema, spectral, image, trace, point of view, *punctum cæcum*

## 1. O cinema – uma singular *experiência de espectralidade*

«L'expérience cinématographique appartient, de part en part, à la spectralité»

J. Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*

Autor de uma obra imensa, Jacques Derrida falou, no entanto, muito pouco de cinema. E escreveu menos ainda. Não obstante, como se o próprio cinema tivesse, ele mesmo, ido ao seu encontro e, sobretudo, ao do seu *pensamento*, não só o filósofo está *como tal* (isto é, na sua enigmática condição de pensador-filósofo) muito presente no cinema, como *pensou* e nos deu ou nos ensinou também a pensar (ou a re-pensar, pois neste idioma filosófico, que é a Desconstrução, pensar é sempre re-pensar), a olhar e a ver diferentemente o cinema (do gr. *kinema (kinein)* – movimento, técnica e arte de gravar e projectar imagens). Em boa verdade, Jacques Derrida alimentou, talvez mesmo a contra gosto<sup>1</sup>, mais filmes do que qualquer outro filósofo seu contemporâneo que tenha expressamente escrito sobre cinema – como, a título

<sup>1</sup> Da experiência da sua passagem diante das câmaras, Derrida falará em «Spectrographies» [em J. Derrida e B. Stiegler, *Écographies, de la télévision* (Paris: Galilée/INA, 1996, p. 127-160)] e, sobretudo, em «Lettres sur un aveugle. *Punctum cæcum*» em J. Derrida, S. Fathy, *Tourner les mots: au bord d'un tournage* (Paris: Galilée/INA, p. 71-126). Em «Les arts de l'espace», em diálogo com David Wills e Peter Brunette (em *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible* (1979-2004), Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (ed.) (Paris: SNELA La Différence, 2013, p. 16), o filósofo confessa e explicita a sua incompetência relativamente ao cinema.

de exemplo, é, entre outros, o caso de E. Levinas<sup>2</sup>, de G. Deleuze<sup>3</sup>, de J.-F. Lyotard<sup>4</sup>, de S. Cavell<sup>5</sup>, ou mesmo de Jean-Luc Nancy<sup>6</sup>.

Mas, se Jacques Derrida falou e escreveu de facto muito pouco sobre cinema – que deveríamos grafar entre aspas, «cinema», pois, em boa verdade, não há qualquer unidade na arte cinematográfica! –, o cinema não está no entanto ausente nem da sua vida nem do seu pensamento. Com efeito, não apenas o filósofo confessou que o cinema terá estado sempre muito presente na sua vida, ao longo de toda a sua vida, mais precisamente, como, além do mais, é possível detectar nele *um pensamento* do cinema. Um *pensamento do cinema* que nos propõe um novo olhar sobre o cinema. O que equivale a dizer – e a ter de demonstrar – que a Desconstrução derridiana, como *idioma filosófico*, é portadora de um *pensamento do cinema* – de um novo e diferente *pensamento do cinema*: um *pensamento da spectralidade* que tentarei sondar e enunciar aqui a partir da proximidade existente (e a detectar) entre a cena da escrita e a *tekhne* da rotação, da montagem e da imagem cinematográficas, salientando o liame existente entre a *experiência da escrita* e a *experiência da imagem* cinematográfica. E isto, através do motivo do *espectro* (*spectrum*: imagem; *specere*: ver, observar, mirar) e da sua incontornável e insistente assombração (no rastro do efeito de «*es spukt*» em psicanálise) e da «lógica da spectralidade»: a «lógica» da própria Desconstrução. Uma «lógica» a-lógica que problematiza a presença plena e a visibilidade, a teorização (*theoros/theorein* = ver) e a fenomenalidade em geral; que desconstrói todas as oposições entre o visível e o invisível, o sensível e o insensível, o fenomenal e o a-fenomenal; que desconstrói a hierarquia filosófica dos sentidos que é própria a esta consagrada oposição; e que tanto indicia quanto salva-guarda a transcendência de uma resistência absoluta à semântica, à ontologia e à dialéctica de qualquer tipo, ditando tanto quanto apelando à interminabilidade de um movimento de *ferência*, simultaneamente de *re-ferência* (*férance*) e de *de-ferência* (*férance*) respeitosa (*res-picio*, *res-piciere*, *spectum*), ao que é outro, absolutamente outro ou secreto, e que, na sua resistência impas-

<sup>2</sup> Emmanuel Levinas, «Carnet 3» em *Carnets de Captivité* (Paris: IMEC/Grasset, 2009), p. 102

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *L'image – mouvement, Cinéma 1* (Paris: Minuit, 1983); *L'image – Temps, Cinéma 2* (Paris: Minuit, 1985). E ainda a série filmada *Abécédaire de Gilles Deleuze* realizada por Claire Parnet que só poderia ser exibida depois da morte de Deleuze.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, «Idée d'un film souverain» em *Misère de la Philosophie* (Paris: Galilée, 2000); «L'acinéma» em *Les dispositifs pulsionnel* (Paris: Christian Bourgois, 1980).

<sup>5</sup> Stanley Cavell, «La pensée du cinéma» em *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* (Paris: Bayard, 2003); *La projection du monde* (Paris: Belin, 1999).

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, com Abbas Kiarostami, *L'évidence du film* (Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2007).

sível, tanto assedia, assombra e configura o *rastro* [*trace*] como a *imagem* (televisiva, fotográfica, videográfica ou cinematográfica) – como, no dizer de Derrida, terá mesmo desde sempre assediado as artes, todas as artes não discursivas na sua *vertu*<sup>7</sup> própria, na sua energia, antes mesmo da invenção técnica do cinema, que, no entanto, lhe outorgará um registo especial. Um registo especial que haverá também que tentar realçar aqui – a saber, o da espectralidade da imagem a par do registo simultâneo da crença e do luto (da própria imagem-obra-filme tanto quanto do olhar, quer do cineasta, quer do espectador). Tratar-se-á de mostrar que a *experiência* do cinema é, para Derrida, a cena de uma singular *experiência* de espectralidade, de luto e de crença.

\*

\*\*\*

À sua *paixão* pelo cinema, Derrida confessá-la-á *como tal* – isto é, como uma *paixão*, como uma inabalável *paixão* – na única entrevista que dele conheço estritamente «sobre» o cinema: a concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse com o significativo título de «Le cinéma et ses fantômes» (2001)<sup>8</sup>: e digo *significativo*, *significativo* título, justamente em razão de o filósofo *pensar* o cinema como uma «*fantomachie*» – como uma arte ou uma maquinação assediante *de* fantasmas: primeiramente, como uma arte de captar fantasmas, isto é, de captar e registar o *aparente* «aí e agora» de eventos, de coisas ou de pessoas que (só) re-aparecem a desaparecerem como tais, isto é, que são meras e fugazes aparições/visões num palco de quase nada – a própria película na sua condição de substrato espectral residual ou elementar; e, depois, como uma maquinaria para reenviar, difundir, projectar e re-produzir fantasmas a grande distância e a grande escala, que, assim, não se cansam nunca de continuar a assediar e a voltar, apesar do risco, neles inscrito, de destruição. Indissolivelmente ligadas desde a invenção do dispositivo cinematográfico, acentuadas e aceleradas pelo desenvolvimento e aperfei-

<sup>7</sup> Cf. J. Derrida e S. Fathy, *Tourner les mots*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>8</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», entrevista realizada, primeiro a 10 de Julho de 1998, em Paris, por Antoine de Baecque e Thierry Jousse, e depois a 6 de Novembro de 2000 por Thierry Jousse, retranscrita e formatada por Stéphane Delorme e publicada nos *Cahiers du Cinéma*, nº 556, Abril 2001, p. 75-85.

Esta entrevista integra agora o volume intitulado *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (ed.) (Paris: La Différence, 2013), que contém também algumas outras (ou textos) que, mais ou menos explicitamente, giram em torno do cinema: como por ex., «Trace et Archive, Image et Art», p. 79-126, e «La danse des fantômes», p. 307-314.

çoamento crescentes das novas tele-tecnologias, estas duas instâncias – a da singularidade ou da unicidade da brevidade de um instante captado em cada fotograma e a da sua posterior montagem e iterabilidade re-produtiva como um canto de vida, de mais vida já sempre assombrada e dobrada de morte, de acordo com a sonoridade do sintagma derridiano («*plus de vie*»<sup>9</sup>) – fazem por excelência do cinema *uma arte e uma experiência de espectralidade*, isto é, do que não teve, não tem nem terá nunca a forma da presença e nos assedia e assombra como tal – e dizemos «por excelência», uma arte e uma experiência «por excelência» de espectralidade, porque, para Derrida, há fantasmaticidade ou espectralidade desde que o homem começou a talhar na matéria. E portanto desde a sua *relação a...* ao que é outro, ao outro, a um outro lugar, a um outro tempo, ... Desde a memória da sua relação à alteridade. Ao segredo da alteridade como alteridade absoluta (*ab-solus*). Desde sempre<sup>10</sup>, pois, desde que há *experiência* como experiência do vivente – o efeito de virtualização acompanha e marca toda a reprodutibilidade técnica<sup>11</sup>, tecnológica e mesmo tecnológico-poética: e isto porque, onde há *rastro*, seja ele de que tipo for, há reenvio ao que é outro, *différance*, *retraimento* e *apagamento* do presente da presença, e há portanto qualquer coisa, como movimento de temporalização e como auto-hetero-afecção, cuja estrutura desencadeia o *recalcamento*, que, por sua vez, desencadeia a eclosão do fantasmático.

«Ser assediado por um fantasma», diz Derrida em «Spectrographies», «é ter a memória do que nunca se viveu no presente, ter a memória do que, no fundo, nunca teve a forma da presença. O cinema é uma “*fantomachie*”. Deixai os fantasmas regressar. [...] Contrariamente às aparências, a tecnologia moderna, embora científica, decuplica o poder dos fantasmas. O porvir é dos fantasmas.»<sup>12</sup>

Mas se assim é, se a virtualidade e a espectralidade têm a idade do mundo ou da fenomenalidade e abrem a noite do «futuro» a partir da afasia assombrante da imemorialidade de um passado que nunca foi presente – abro aqui um parêntese para lembrar que, em *O Monolinguismo do Outro* (1996),

<sup>9</sup> Cf. J. Derrida, «Droit de regard» em *Écographies*, *op. cit.*, p. 48

<sup>10</sup> «A partir do momento em que a *primeira* percepção de uma imagem está ligada a uma estrutura de reprodução, lidamos com o fantasmático.», J. Derrida, «La danse des fantômes» em *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>11</sup> «[...] deve reconhecer-se que nada é de *lés-a-lés* natural neste mundo, tudo aí está transido de lei, de convencionalidade, de técnica (νομος, θεσις, τεχνη invadiram de antemão a φυσικη e arruinaram o seu princípio ou o seu fantasma de pureza. [...])», J. Derrida, *Demeure, Athènes*, ed. bilingue, grego-francês, tr. Vanghélis Bitsoris (Athènes: Olkos ed., 1996), p. 53.

<sup>12</sup> J. Derrida, «Spectrographies» em J. Derrida e B. Stiegler, *Écographies, de la télévision*, *op. cit.*, p. 129.

nomeadamente, Derrida lembrará a «afinidade semântica e etimológica que associa o fantasma ao *phainesthai*, à fenomenalidade, mas também à espectralidade do fenómeno. *Fantasma*», diz aí o filósofo, «é também o fantasma, o duplo ou o espectro»<sup>13</sup> –, mas se assim é, dizia, se a virtualidade e a espectralidade têm a idade do mundo ou da fenomenalidade e se o relacionamento do homem com os fantasmas, com a imemorialidade assediante dos fantasmas, mais precisamente, foi desde sempre sonhado e praticado como tal por todas as artes, da literatura e da música à pintura e ao teatro, a verdade é que a invenção técnica do cinema trouxe a realização deste sonho não só em termos novos como em grande escala. Mais adiante se verá exactamente porquê, atentando na singularidade ou na especificidade da chamada 7ª arte.

Por ora, voltemos à *paixão* de Derrida pelo cinema – e voltemos, para isso, à entrevista que o filósofo deu aos *Cahiers du Cinéma* por altura do 50º aniversário da sua edição onde, muito explicitamente, confessa o *fascínio quase hipnótico* que, desde a infância, o cinema exercia sobre ele. Desde a infância e durante toda a sua vida. E, notemo-lo também, durante toda a sua vida, não apenas mas sobretudo, como uma coisa da infância (*infantia / infans*) – da infância<sup>14</sup> tida, não apenas como uma idade da vida, embora também, obviamente, mas como o que não fala (*infans*) e, não obstante, não só assedia e assombra a fala durante toda a vida, como se afigura mesmo a condição natal da própria linguagem, a sua nascente e a sua gaguez, a gaguez de um limite<sup>15</sup> que sempre a acompanha como uma sombra inapagável: o que é já sugerir que a relação de Derrida com o cinema não terá *à partida* sido a de um cinéfilo, a de um especialista do dispositivo cinematográfico e da história do cinema – antes a de um espectador/*especta-actor*<sup>16</sup>. A de um espectador fascinado que, na sua condição de filósofo, pensa e nos dá a pensar este fascínio (*fascinum*), as razões, os modos e os ditames deste fascínio, pensando e dando-nos a pensar o cinema (como, de um modo geral, a arte) em termos de

<sup>13</sup> J. Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, tr. Fernanda Bernardo (Belo Horizonte: Ed. Chão da Feira, 2016), p. 54.

<sup>14</sup> Para a questão da *infância* ou da *juventude* como sincategorema filosófico, veja-se, nomeadamente, E. Levinas, «Jeunesse» em *Humanisme de l'autre homme* (Montpellier: Fata Morgane, 1972, p. 112 ss) e Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance* (Paris: Galilée, 1991).

<sup>15</sup> Limite que, em *O Monolinguismo do Outro* (*op. cit.*, p. 39-40), Derrida designará de «“alienação” originária», uma «alienação sem alienação», que o filósofo tem pela origem da responsabilidade, do próprio e da propriedade da língua.

<sup>16</sup> Lembremos que Jacques Derrida é Actor de si mesmo nos filmes de Ken McMullen, *Ghost Dance* (Looseyard Production for Channel 4 and ZDF, 1984), de Saffa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* (Arte/Gloria Films, 2000) e de Amy Kofman e Dick Kirby, *Derrida – The movie* (Jane Doe Films, 2002).

excesso<sup>17</sup>, de um certo<sup>18</sup> excesso de sentido e sobre o sentido tão intangível e indizível quanto irredimível (*meta-onto-fenomeno-lógico*, *meta-semântico* e *meta-gnosiológico*, pois), que nos corta a respiração, nos tolda a visão e nos deixa sem palavras, e a partir da *experiência* e do *ponto de vista* singulares (para não dizer pessoais, subjectivos ou individuais) do espectador – a partir da sua «percepção» ou, mais precisamente – e mais precisamente, porque é justamente a crítica desconstrutiva da «percepção visual», da «contemplação» e da «captação» [*capere*, *begreifen*] que aqui está em questão num questionamento conjunto da autoridade do óptico, do eidético e do teórico –, a partir do seu *ponto de vista* e da sua projecção multi-modalmente fantasmática *diante* das imagens em movimento flutuando, algures, na espectralidade da superfície da película (do lat. *pellicula*, pequena e fina pele) feita *subjectil*<sup>19</sup>, isto é, feita suporte ou substrato (*sub-jectum*, *hypokeimenon*) de uma inscrição (vocal e imagética). *Ponto de vista* singular do espectador na noite da sala de cinema que, notemo-lo já também, a par da crítica implícita ao tradicional modelo óptico e à onnipotência do seu olhar de «Deus», que domina toda a história da metafísica ocidental, releva igualmente aquilo a que Derrida designará de «*point de singularité*»<sup>20</sup> – um «*point*» que, por um lado, realça a singularidade do *ponto* de uma origem absoluta do mundo e, portanto, de uma fonte singular do aparecer e da fenomenalidade em geral; por outro lado, indica também, e *ipso facto*, um lugar a partir do qual se é olhado e, portanto, visto – o que, no tocante ao cinema, tanto é válido para o olho da câmara, que filma e que monta o filmado, que vê sem ser visto, como para o olho do espectador, que tanto vê o filme como é visto pelo próprio filme, como mais adiante a nossa análise da espectralidade da imagem cinematográfica o tentará salientar em dois segmentos dos filmes de Ken McMullen, *Ghost Dance*<sup>21</sup> (1983), e de Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*<sup>22</sup>

<sup>17</sup> De notar que também Jean-Luc Nancy pensa o «signo distintivo da arte» em termos de excesso – «um excesso de sentido e sobre o sentido», cf. Jean-Luc Nancy, «Trop» em J.-L. Nancy, F. Martin, R. Burger, *Trop* (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2006), p. 17.

<sup>18</sup> Dizemos um *certo* excesso, porque este excesso é paradoxalmente também uma falta ou, melhor, uma falha – na terminologia de «La double séance» (em *La Dissémination*) dir-se-ia o excesso do sintáctico sobre o semântico, o qual se marca como uma falha neste. Uma falha tão germinante quanto disseminante – uma falha que indicia a medida e a ordem da disseminação, indiciando a lei do espaçamento.

<sup>19</sup> Para a questão do termo «subjectil», J. Derrida, *Enlouquecer o subjétil*, tr. Geraldo G. de Sousa, rev. Anamaria Skinner (São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial, Ed. Unesp, 1998).

<sup>20</sup> J. Derrida, «Spectographies» em *Échographies*, *op. cit.*, p. 138-139.

<sup>21</sup> *Ghost Dance*, produzido, escrito e realizado por Ken McMullen (Looseyard Production for Channel 4 and ZDF, 1984)

<sup>22</sup> *D'ailleurs, Derrida*, realizado por Saafa Fathy, Arte/Gloria Films, 2000 – com



(2000), um filme sabiamente animado na sua escrita filmica e de montagem por uma técnica da interrupção onde prima a elipse anacolútica e onde o próprio Derrida faz de actor – um actor a fazer de si próprio.

«Muito cedo», diz Derrida nesta entrevista, em resposta à questão que lhe fora endereçada no sentido de referir «como havia o cinema entrado» na sua vida. «Muito cedo. Em Alger, por volta dos 10-12 anos, no fim da guerra e, depois, no imediato pós-guerra. Era uma saída vital. Eu morava num subúrbio da cidade, em El Biar. Ir ao cinema era uma emancipação – o afastamento da família. Lembro-me muito bem de todos os nomes dos cinemas de Alger, revejo-os [...] Em 1949 cheguei a Paris, em *khâgne*, e o ritmo continuou – por vezes várias sessões por dia, nas inumeráveis salas do *Quartier latin*, no *Champo* nomeadamente. [...] Quanto ao cinema americano, ele representou para mim, que nasci em 1930, uma expedição sensual, livre, ávida de tempo e de espaço a conquistar. É em 1942 que o cinema americano chegou a Alger, acompanhado daquilo que muito rapidamente fez também a sua força (incluindo de sonho), a música, a dança, os cigarros... O cinema queria primeiramente dizer “América”. O cinema seguiu-me depois ao longo de toda a minha vida de estudante, que era difícil, angustiada e tensa. Neste sentido, ele agia frequentemente sobre mim como uma droga, o divertimento por excelência, a evasão inculta, o direito à selvajaria.»<sup>23</sup>

E Derrida acrescenta ainda, enfatizando a intensidade e a constância da sua *paixão* pelo cinema ao longo de toda a sua vida – uma *paixão* (*pathos*) pelo cinema, um «fascínio hipnótico» que, precisará e observará no entanto o filósofo, notemo-lo também, bem diferentemente do que acontecia com a sua concomitante *paixão* pela leitura<sup>24</sup>, pelas letras portanto, não deixava todavia nele qualquer rastro activo. É uma confissão que, insistente, percorre a obra inteira de Jacques Derrida: referindo a diferença pulsional que o ligava às letras e às imagens, o filósofo reiterará insistentemente na sua obra a sua preferência pelas palavras – nomeadamente, em *Memórias de Cego* (1990)<sup>25</sup>, em

---

a participação de YLE 1 do CNC e o apoio da PROCIREP e do Ministère des Affaires Étrangères (primeiramente em *cassette* na Arte Vidéo e depois, em 2008, em DVD nas Éditions Montparnasse com dois complementos: *Nom à la mer* (29 min.) e *De tout cœur* (54 min.)).

<sup>23</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 76.

<sup>24</sup> Notemo-lo com a sua própria observação: «É uma emoção [a da fruição cinematográfica] totalmente diferente da emoção da leitura que, quanto a ela, imprime em mim uma memória mais presente e mais activa.», *ibid.*, p. 76.

<sup>25</sup> J. Derrida, *Memórias de Cego*, tr. Fernanda Bernardo (Lisboa: F. C. Gulbenkian, 2010), p. 45-46. Destaco, na página 45, e no contexto da indicação da relação existente relativamente ao desenho ou ao traço e às palavras ou às letras, a seguinte passagem, onde a paixão de Derrida pelas palavras se reitera: «eu, eu escreverei, votar-me-ei às palavras que me apelam. E mesmo aqui, vedes bem que eu ainda as prefiro, traço em redor do

torno do duelo entre a palavra e o desenho, entre o rastro e o traço; em «Circonfession» (1991)<sup>26</sup> e, sobretudo, quer em «Lecture», em Marie-Françoise Plissard, *Droits de Regards* (1985)<sup>27</sup>, quer na entrevista com Peter Brunette e David Wills, «Les arts de l'espace» (1994) posteriormente inserida em *Penser à ne pas voir* (2013), onde, muito taxativamente, declara:

«É verdade que só as palavras me interessam. É verdade, por razões em parte ligadas às minhas próprias história e arqueologia, que o meu investimento na linguagem é mais forte, mais antigo, e me dá mais prazer do que o meu investimento nas artes plásticas, visuais ou do espaço. *Você sabe bem que eu amo as palavras*. Sinto o maior dos desejos em exprimir-me por palavras. Para mim, isso implica o desejo e o corpo; no meu caso, a relação do corpo às palavras é tão importante quanto ela o é em pintura. É a minha história – a história dos meus investimentos e pulsões.»<sup>28</sup>

Eu sublinho: «*sabe bem que eu amo as palavras*». E sublinho a fim de salientar de passagem, abrindo embora aqui de novo um parêntese, e portanto uma nova interrupção e digressão no levantamento e na análise da *paixão* derridiana pelo cinema, que, na confissão insistente desta preferência do filósofo pelas palavras, e portanto pelas letras na sua condição de corpo ou de forma das palavras, é já o atrito, um *certo* atrito entre a imagem e a palavra, e, *ipso facto*, entre as artes discursivas e as artes visuais (que Derrida designará de artes do visível, investindo-as pelo movimento da própria escrita, em razão do efeito de espaçamento nelas presente, que implica sempre textualização), que se insinua – um atrito que, é sabido, vem de muito longe na ocidentalidade filosófico-cultural. E dizemos um *certo* atrito por dois motivos, essencialmente: *por um lado*, porque Derrida não se limita a muito simplesmente opor a palavra, o discurso ou o verbal à imagem na velha linha da tradição socrático-platónica do *Filebo* (38 e – 39 e), do *Teeteto* (189 e) e do *Fedro* (275 d – 277 a), ou na não menos velha linha do véu<sup>29</sup>, da figura do véu, da tradição onto-teológica desde o *Êxodo* (XXVI, 31); tal como nunca se limitou também a opor a palavra e a sua temporalidade invisível à escrita, o *logocentrismo* e o *fonologismo* a um *grafocentrismo* ou, mesmo, a uma *gramatologia* – o seu gesto é outro, e, sendo, como é, uma

---

desenho fiozinhos de língua, ou antes teço, com a ajuda de traços, travessões e letras, uma túnica de escrita onde capturar o corpo do desenho, mesmo à sua nasçença».

<sup>26</sup> J. Derrida, «Circonfession», *op. cit.*, p. 267.

<sup>27</sup> «só as palavras me interessam», J. Derrida, «Lecture», em Marie-Françoise Plissard, *Droits de Regards* (Paris: Ed. Minuit, 1985), p. III.

<sup>28</sup> J. Derrida, «Les arts de l'espace», em *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>29</sup> J. Derrida, «Um bicho da sede de si» em J. Derrida, H. Cixous, *Véus... à vela*, tr. Fernanda Bernardo (Coimbra: Quarteto), 2001.

desconstrução da origem e da presença e um pôr à vela da sua abissalidade secreta e do desvio que a abre e esgarça, é no essencial um questionamento radical dos pares de todas as oposições, sempre hierárquicas, que sobre ela se elevam e que desenham também uma hierarquia filosófica dos sentidos: *por um lado*, o filósofo escuta *antes* as palavras, que, elas próprias falam<sup>30</sup>, como Heidegger<sup>31</sup> também disse –, mas que falam *para* alguém e *graças* a alguém<sup>32</sup>, o que Heidegger já não disse –, e fã-las rodar até nelas e delas fazer jorrar a noite do não-verbal como sintoma, quer da sua disseminação e da sua *fármaco-poeticidade*<sup>33</sup> estruturais, quer do ritmo ou da cadência da sua in-finita (infinitamente finita) *ex-apropriação*, isto é, «da apropriação amante e desesperada da língua»<sup>34</sup>: e é a atenção (dita a «pura oração da alma»<sup>35</sup>) à «anteprimeira língua»<sup>36</sup>, nunca apropriada mas sempre ciosamente desejada, e a consequente «animalidade da letra»<sup>37</sup> que, num dizer do filósofo de *L'écriture et la différence* (1967), «assume as formas do seu desejo, da sua inquietude e da sua solidão»<sup>38</sup>, e de que são exemplo os famosos jogos de homónimas na vertigem dos seus deslizamentos silenciosos de sentido, a fragmentação do corpo e, portanto, da forma das palavras, a qual passa frequentemente pela insistência na silabação, que tonaliza a vocação, a criação intemperante de neologismos, a generalização dos nomes próprios, a qual interrompe a autoridade da discursividade, e etc. É a também chamada *circuncisão*<sup>39</sup> ou o que, em *O Monolingüismo do Outro* (1996), Derrida designará pelo tatuar da língua: a saber, o gesto de *ex-apropriação* re-inventiva da língua que, num singular corpo-a-corpo, tatuará re-inventivamente a mono-língua bem her-dada, contra-assinando-a e, assim, *dando à língua* – assim dando língua à língua no modo de «uma forma esplêndida, [...] em que o

<sup>30</sup> Lembremos, no seu idioma, o pensador-escritor que é Jacques Derrida: «parle, mot! pars, toi le mot qui partages chaque “par” en deux parts, le mot entre deux “par”, entre tous les deux, de part et d’autre, parle, mot! tu as la parole, je te laisse la parole et à toi-même, ô le mot, je donne le mot, je te le donne, je te donne, je te donne à toi-même», J. Derrida, «Fourmis» em *Lectures de la différence sexuelle* (Paris: ed. des femmes, 1994), p. 99.

<sup>31</sup> M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (Frankfurt: V. Klostermann, 1957).

<sup>32</sup> J. Derrida, *O Monolingüismo do Outro*, op. cit., p. 84.

<sup>33</sup> Cf. J. Derrida, «La pharmacie de Platon» em *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972).

<sup>34</sup> J. Derrida, *O Monolingüismo do Outro*, op. cit., p. 62.

<sup>35</sup> Cf. Emmanuel Levinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre* (Paris: Montpellier, 2002), p. 25-26.

<sup>36</sup> J. Derrida, *O Monolingüismo do Outro*, op. cit., p. 111 ss.

<sup>37</sup> J. Derrida, «Edmond Jabès et la question du livre» em *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), p. 108.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> J. Derrida, «Circonfession» em G. Bennington, J. Derrida, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil, 1990), p. 16-17.

sangue se mistura com a tinta para a fazer ver de todas as cores»<sup>40</sup>, num dizer do filósofo que acentua também o pendor hétero-auto-biográfico da escrita ou, mais precisamente, «*autobiothanatoheterográfico*»<sup>41</sup>. Ou seja, a experiência da língua não é a experiência de um «eu», que um «eu» *faz*, mas, sim, a experiência que faz um «eu» nascer pela língua, *pela* graça da língua *para* a língua – uma experiência de intimação, de bênção, de circuncisão, de corte e de pertença, de entrada originária no espaço da lei no seio de uma aliança irremediável e in-finitamente dissimétrica e apelante. *Por outro lado*, para além de salientar a sua proveniência e essências comuns – a da assediante falha/falta de origem e/ou da presença plena a camuflar de próteses e mais próteses e, portanto, do «silêncio piramidal da diferença gráfica entre o *e* e o *a*» da *différance* – Derrida quer *antes* mostrar a *singular* proximidade da imagem e da montagem (*editing*) cinematográficas com a própria palavra/escrita e o trabalho da escrita<sup>42</sup>, ambas se separando do que é suposto representarem, ambas se enlutando por isso e pelo que a caminho sacrificam na sua como que formatação, ambas se enviando e se destinerrando, para longe no tempo e no espaço, e ambas sendo, a imagem cinematográfica tal como a palavra/escrita/rastro, de índole spectral:

«No cinema», diz Derrida, «a voz não acrescenta algo, mas é o próprio cinema, porque é da mesma natureza que a gravação do movimento do mundo. Não creio de todo na ideia de que seria preciso separar as imagens – cinema puro – da palavra; elas são da mesma essência, a de uma “quase-apresentação” de um “ele-mesmo ali” do mundo, cujo passado será, para sempre, radicalmente ausente, irrepresentável na sua presença viva.»<sup>43</sup>

E um *certo* atrito entre a imagem e a palavra, *por outro lado* e finalmente, ainda em razão da especificidade e do singular protagonismo que a palavra e o discurso têm no próprio cinema, inclusive no cinema mudo, que, como Derrida observa, no fundo «sempre foi “falante”»<sup>44</sup>: especificidade graças à qual o filósofo tem o *médium* cinemático, embora estranho à palavra ou, pelo menos, não dominado pela palavra, por um meio privilegiado para repensar as relações entre a palavra e a imagem, entre a palavra e a arte muda, tais como estas relações se estabeleceram antes da aparição do cinema, e, *ipso facto*, para repensar também a tradicional classificação das artes entre discursivas e visuais – uma classificação que tem implícita a subordinação das artes

<sup>40</sup> J. Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, *op. cit.*, p. 85-86

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>42</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 81- 82.

<sup>43</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p.81.

<sup>44</sup> J. Derrida, «Lecture» em Marie-Françoise Plissard, *Droits de Regards* (Paris: Ed. Minit, 1985), p. X.

visuais às discursivas ou musicais. Um repensar que mostrará que, no limite, toda a arte é *textualizada*, que não há de todo arte muda, a qual, a existir, seria ainda um fortíssimo exemplo de soberba *logocêntrica* – não há arte não espacial, advoga Derrida, ou que não plasme um efeito de espaçamento: as artes não discursivas portam sempre discursividade, do mesmo modo que as artes discursivas portam sempre não-verbalidade: toda a arte, incluindo a arquitectónica, a escultórica e a pictórica, por natureza mais rebeldes à palavra e mais muradas no silêncio, está repleta de discursos virtuais. Desenha-se, pinta-se, esculpe-se, filma-se e arquitecta-se sempre numa dada língua, diz Derrida<sup>45</sup>. Razão pela qual, em última instância, *este* atrito entre a palavra e a imagem, que se insinua na confissão da preferência de Derrida pelas palavras, vai antes no sentido de questionar a dimensão metafísica, quer da palavra, quer da imagem, deslocando uma e outra para a escrita, ou seja, mostrando como uma e outra são, no fundo, uma escrita no sentido de rastro [*trace*] ou de marca [*marque*] – com efeito, se insistentemente na sua obra o filósofo confessa o seu amor pelas palavras, ele também faz questão de, muito explicitamente, precisar os termos desse amor, precisando a condicionalidade da sua incondicionalidade:

«E se eu amo as palavras», explicita Derrida, «é também em razão da sua capacidade para se evadirem da forma que lhes é própria, [...] Portanto, se eu me interesso pelas palavras, é paradoxalmente também porque elas são não-discursivas, porque é como tal que se pode empregá-las a fazer saltar o discurso.»<sup>46</sup>

Ou seja, *este* atrito entre a palavra e a imagem vai no sentido de questionar e de repensar a tradicional autoridade, quer da discursividade (*fonologocentrismo*) – atestada na desconfiança relativamente à imagem (pense-se na desconfiança da imagem no direito ocidental, por exemplo...) e na subordinação das artes visuais às artes discursivas –, quer do silêncio pleno, ambos marcas do efeito de presença plena: em Derrida, a não-discursividade, a arte do silêncio, da escuta do silêncio, *tem* necessariamente *de* se endividar à palavra, por isso escrita, e, em contrapartida, «é *preciso* encontrar uma palavra que guarde o silêncio.»<sup>47</sup> Uma palavra que saiba acolher, guardar e bem dizer o silêncio – uma palavra, por isso, dita de «fino silêncio», uma palavra circuncidada: uma palavra (como) escrita! Imperativo (*tem de/ é preciso* – eco do «*il faut*» francês na duplicidade do que falta/do que é preciso) que não tem apenas consequências ao nível da estrutura (espectral) da palavra ou da imagem, tal como, por excelência para Derrida, o *médium* cinematográfico o ilustra:

<sup>45</sup> J. Derrida, «Penser à ne pas voir» em *Penser à ne pas voir*, op. cit., p.56-57.

<sup>46</sup> Ibid., p. 34.

<sup>47</sup> J. Derrida, «L'économie générale» em *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), p. 385.

«[...] a gravação das palavras é um dos fenómenos maiores do séc. XX. Ele dá à presença viva uma possibilidade de «estar ali» de novo sem nenhum equivalente, sem nenhum precedente. A grandeza do cinema foi, é claro, ter integrado a gravação da voz num momento da sua história. Isto não foi um acréscimo, um elemento suplementar, mas antes um retorno às origens do cinema permitindo realizá-lo ainda melhor. A voz no cinema não acrescenta algo: é o cinema, porque da mesma natureza da gravação do movimento do mundo. Não creio de todo na ideia de que seria preciso separar as imagens – o cinema puro – da palavra; eles são da mesma essência, a de uma «quase-apresentação» de um «ele-mesmo ali» do mundo, cujo passado será, para sempre, radicalmente ausente, irrepresentável na sua presença viva.»<sup>48</sup>

Para além de dar conta da estrutura espectral tanto da palavra como da imagem, um tal imperativo («é preciso») dita e giza também a modalidade da relação à imagem, e, muito especificamente, à imagem cinematográfica, à intangibilidade da imagem cinematográfica que tanto impele como impede a sensibilidade táctil – este imperativo ecoa nomeadamente na relação (de puro fascínio e de crença) que Derrida diz ter com o cinema, cuja especificidade se revela aos seus olhos exemplar para o repensar de uma tal estrutura (espectral), porque, como o filósofo refere, embora alheio à palavra, o *médi-um* cinemático «supõe uma inscrição da palavra num elemento especificamente cinemático que não é dominado pela palavra. Se há algo de específico no cinema», diz Derrida, é a forma no seio da qual o discurso é posto em jogo, inscrito ou situado, sem em princípio dominar a obra»<sup>49</sup>. Sem em princípio dominar a obra fílmica, sem portanto reduzir a imagem à autoridade do discurso, mas sem também submeter violentamente a palavra à imagem: no cinema vê-se e ouve-se falar. Às vezes vê-se mesmo falar em silêncio, isto é, sem nada ouvir, os personagens falam entre si e para si, como no cinema mudo, por exemplo, mas sem o espectador ouvir o que quer que seja – e, então, é como se palavras duplamente invisíveis (porque, num filme, as palavras são, como a música, do domínio do invisível!), espectrais, portanto, assediasses, assombrassem e rasgassem a inteireza da imagem fílmica, da suposta imagem-objecto, inscrevendo um rastro de espectralidade suplementar na própria espectralidade da ficção e da fita/película do filme. E da ficção – a trama do próprio filme – e do suporte fílmico. Quando existe, toda a arte do cineasta reside, para Derrida, em submeter sem violência a palavra à imagem, dando-a a ouvir. Cinematografando-a. Invisível, mas audível, ou inaudível mas quase-visível, a palavra assedia e espectraliza a própria imagem fílmica, ela própria já espectral. Rasga a inteireza *como que* supostamente objectiva da imagem, desconstruindo a indissociabilidade da lei fílmica (que

---

<sup>48</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 81.

<sup>49</sup> J. Derrida, «Les arts de l'espace» em *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 23.

tende a reduzir a imagem à autoridade do discurso) e da lei da imagem, que privilegia o icónico relativamente ao verbal. O fascínio, o fascínio hipnótico, é assim, com a crença, o modo da relação com a intangibilidade da imagem cinematográfica – e propriamente a relação que Derrida confessa ter com o cinema, que, como refere, pertencia ao tempo da interrupção do trabalho, do lazer, da distração, do prazer, da libertação, ...:

«Pelo cinema», confessa o filósofo, «tenho uma paixão, é uma espécie de fascinação hipnótica – poderia ficar horas e horas numa sala, mesmo para aí ver coisas medíocres. [...] O cinema permanece para mim uma grande fruição oculta, secreta, ávida, gulosa, e portanto infantil. *É preciso que o permaneça.*»<sup>50</sup>.

«*É preciso*», «*é preciso que o permaneça*» – eu sublinho para tentar dar a-ler-a-escutar<sup>51</sup> a incondicionalidade da injunção (meta-ético-política, meta-semântica e meta-onto-fenomeno-lógica) derridiana relativamente à (sua) *experiência* cinematográfica (*experiência*, não em sentido autonómico, obviamente, como o *fazer* ou a *acção* de um sujeito, mas, sim, em sentido heteronómico-dissimétrico como um *sofrer*: *experiri*, *periri*, travessia, provação, viagem, ...), e portanto o modo da relação com a imagem cinematográfica, que, para o filósofo, terá sido à partida a de uma *paixão* de índole infantil – «uma grande fruição oculta, secreta, ávida, gulosa», diz – que, não obstante, o terá acompanhado *como tal* durante toda a sua vida. *Como tal*, quero dizer, como uma *paixão* – como um *pathos* irredutível enquanto tal a uma memória efectiva, a um saber, a uma teoria do cinema (*theorein* = contemplar/olhar/ver).

O que não deixa de insinuar já que, na sua excedência, na sua excedência de arte, «o cinema» foi – e é – primeirissimamente uma afecção e uma emoção, uma forma de emoção, um *pathos*, uma *experiência*<sup>52</sup> *unheimlich* de índole heteronómico-dissimétrica, portanto, que ultra-passa as palavras e que passa mesmo bem sem elas e sem as bibliotecas do saber e da cultura cinematográficas. Uma forma de emoção (eco do mutismo absoluto, da afa-

<sup>50</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>51</sup> «[...] a leitura [...] escuta olhando.», J. Derrida, *Memórias de Cego*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>52</sup> Para a desconstrução do conceito de *experiência*, para além da efectuada pela própria desconstrução heideggeriana (cf. *Acheminements vers la langue*, p. 143), sendo ela para Derrida um outro nome para «evento» e sendo, por conseguinte, sempre pensada como *experiência do outro* – como *experiência inexperienciada* (cf. Blanchot): uma *experiência* hetero-auto-nómica, cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 89, 400-401; «Freud et la scène de l'écriture» em *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 300-301; *Papier Machine*, Galilée, Paris, 2001, p. 114, 146; «Artefactualités» em *Échographies de la télévision*, *op. cit.*, p. 19; *Morada. Maurice Blanchot*, tr. Silvina Rodrigues Lopes, Vendaval, Lisboa, 2004, p. 67.

sia da infância, tanto quanto do silêncio e do segredo originários, e sintoma da *impossibilidade* ou da *incondicionalidade* do pensamento de Derrida e segundo Derrida) que não assumirá nunca no filósofo a forma de um saber, de uma teoria e de uma memória efectiva do cinema.

Tendo a sua origem, algures, na projecção nocturna das imagens espectrais no ecrã de uma sala às escuras – a própria definição do cinema, como o filósofo lembra –, e por conseguinte na sua assombração fascinante<sup>53</sup>, enfeitiçante, hipnótica, a *paixão* de Derrida pelo cinema indicia antes nele um outro *pensamento* e uma outra «*amância*»<sup>54</sup> do cinema, uma outra cinefilia, portanto, que aliás plasma ou configura, não se dizendo o filósofo um cinéfilo em sentido clássico – antes (e significativamente) em sentido pático, senão mesmo patológico: um sentido que, de um ponto de vista teórico, realça essencialmente duas coisas. Notemo-las sucintamente: *por um lado*, a índole heteronómico-dissimétrica da *experiência* cinematográfica em Derrida e para Derrida – ou seja, a índole pática da relação de Derrida com o cinema: é o cinema que detém a primazia, que *como que* veio até ele e o surpreendeu, que o chamou e como que o elegeu, mesmo se é ele que, na sua singularidade absoluta, vai ao cinema, isto é, se desloca até à sala de cinema para ver um filme, separando-se *ipso facto* do palco do *socius* e/ou do mundo. Em si se separando mesmo também de si – do palco do seu foro íntimo. Ideia que, na habitual subtilidade da sua laboriosa «rodagem» das palavras, o próprio filósofo sugere ao dizer que o cinema o *seguiu* ao longo de toda a vida.

«Tenho uma paixão pelo cinema», confessa Derrida, «é uma espécie de fascinação hipnótica, [...]. Mas não tenho de todo a memória do cinema. É uma cultura que, em mim, não deixa rastro. [...] Não sou de todo um cinéfilo no sentido clássico do termo. Antes um caso patológico. [...] *O cinema seguiu-me ao longo de toda a minha vida.*»<sup>55</sup> Eu sublinho.

*Por outro lado*, a *amância* como que patológica, isto é, sofrida, suportada, de Derrida pelo cinema dá ao mesmo tempo também conta do registo hiperbólico, excessivo, afásico (*infans*) da própria relação (meta-filosófica, meta-semântica e meta-estética) à arte cinematográfica – registo que, notemo-lo, neste filósofo é tanto o do pensamento (distinto de filosofia) e/ou o do apelo ou da injunção a pensar, como o da própria arte. Como o do próprio pensamento e da própria arte libertos da autoridade do discurso filosófico e estético, tal como é também o registo da arte ou das artes no seu estado nascente e no excesso que de si oferecem – estado e excesso que, para

<sup>53</sup> Para a proximidade do trabalho da assombração e do inconsciente com o fascínio cinematográfico, cf. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.* p. 77.

<sup>54</sup> Cf. J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris, 1994, p. 23.

<sup>55</sup> *op. cit.* p. 76.



além de se plasmarem na frequentemente assumida incompetência de Derrida<sup>56</sup> *diante* das artes (das artes que, lembramos, o filósofo designa de «artes do visível»: o desenho, tido pela arte das artes no seu desejo de desenhar a pura aparição, a pintura, a fotografia, a instalação vídeo, o teatro e o cinema), encarna também a proximidade do «*point d'origine*», do «*point source*» e do «*punctum caecum*» de onde brota a incondicionalidade da sua força des-constructiva relativamente à tradicional e imperante hegemonia filosófica e/ou estética. Estado e excesso que, do ponto de vista do artista, se afiguram a *experiência* e a *aventura* de um gesto e de uma *travessia* in-finitamente recomeçada ou a recomeçar – como, numa carta a Claudio Parmiggiani, datada de 4 de Maio de 2006, muito explicitamente Jean-Luc Nancy também o refere, referindo o «excesso», quer da fruição, como relação à arte ou às artes, quer da nascença ou da re-nascença da arte. Excesso que, reiteremo-lo de novo, consubstancia o «para além» da arte relativamente ao ser, ao sentido e ao sentir da sensibilidade estética: excesso que tanto indicia a relação (de incompetência técnica ou teórica ou teórico-técnica, de desejo, de pura fruição, de crença, ...) de aproximação à arte, como o «lugar» de onde brota a sua própria força auto-desconstructiva. Força que tanto consagra o furor do seu ímpeto in-finitamente re-nascente, como o da força da sua resistência ao *logocentrismo* e ao formalismo. E, em última instância, ao instituído. Escreve Nancy:

«A arte vai para além de toda a significação: abre o sentido a um excesso sobre o sentido. A este excesso dá ela forma sensível, mas a sensibilidade desta forma – aqui, uma cor, ali, um acórdão sonoro, mais além as vibrações de um ecrã, ou então ainda um passo de dança – permanece sensibilidade, quer dizer, movimento de reenvio, receptividade, resposta – mas resposta que se relança, ela mesma, como expectativa, como desejo, como excitação [...] A arte responde sem nunca responder. Torna sensível o infinito da resposta, quer dizer, da verdade. Ela é materialmente, sensivelmente, esta diferença a si da verdade.»<sup>57</sup>

«A arte vai para além de toda a significação» – daí o fascínio, o fascínio hipnótico, ser o modo de dela nos aproximarmos e de com ela nos relacionar-

---

<sup>56</sup> Na sua entrevista com Peter Brunette e David Wills – «Les arts de l'espace» em *Penser à ne pas voir, op. cit.*, p. 16 –, Derrida confessar-se-á mesmo incompetente: «Gosto muito de cinema, vi muitos filmes, mas se me compararem com os que conhecem a história e a teoria do cinema, eu sou – digo-vo-lo sem falsa modéstia – incompetente. E o mesmo se passa com a pintura e, ainda mais, com a música.» Uma incompetência bem singular, pois, como o filósofo o precisa um pouco mais à frente, na página 18, «trata-se de uma incompetência que se concede ou que tenta conceder-se um certo privilégio – aquele que consiste em falar a partir do espaço da sua própria incompetência.»

<sup>57</sup> J.-L. Nancy citado por G. Michaud, «L'art à l'état naissant» em *Trop*, p. 140-141.

mos. Blanchot lembra-nos, aliás, que o fascínio é precisamente ser-se visto, e portanto apelado, pelo que se julga ver. Daí a pura fruição emocional, «secreta, ávida, gulosa, e portanto infantil», que a *experiência* cinematográfica exerce sobre Derrida desde a imemorialidade da infância e, durante a vida toda, como uma coisa da infância numa situação de «voyeur» no escuro da sala de cinema *diant*e das *apar*ições no *ecrã*, quer dizer, na sua condição de «espectador» solitário diante da fugacidade da *apar*ição das imagens espectrais.

E a esta relação de pura fruição com o cinema, Derrida acrescentará ainda – ou por isso mesmo –, insinuando a latitude e o idioma do seu *pensamento do cinema*, o sentimento de viagem (*até* ao cinema e *no* próprio cinema), de desligação, de «emancipação», de «libertação», de desafio e de «franqueamento dos interditos», numa palavra, de ruptura, de evasão, de pura «evasão inculta» dirá mesmo o filósofo. Ir ao cinema era uma espécie de «direito à selvajaria», uma viagem (outro nome da *experiência*, *Erfahrung*, *experiri*, travessia, ...) até ao «em-viagem», quer dizer, até ao mundo «onde tudo é permitido» – uma viagem ao mundo «onde tudo é permitido»<sup>58</sup> que, notemo-lo, desenha precisamente a vocação de excesso, de hiper-radicalidade, de incondicionalidade e de resistência irredentista, tanto quanto de passível invenção, senão de re-invenção – uma vez que toda a invenção é sempre re-invenção –, ligadas a uma certa irresponsabilidade de sabor contra-cultural e contra-institucional, vanguardista e revolucionária, que é própria quer à Desconstrução, enquanto idioma de *pensamento* filosófico (a quem desenha o registo quase-transcendental do seu «*pas au-delà*»), quer à arte digna do nome e às artes em geral: uma singular irresponsabilidade que, fazendo a *epokhe* do instituído, das bibliotecas da cultura, do familiar ou do mundano – diante de quem não tem de responder –, é no entanto também a condição de possibilidade da mais inaudita e paradoxal hiper-responsabilidade do pensador-filósofo, do escritor, do poeta ou do artista em geral – como a par e passo Derrida o sublinhará, sublinhando o irredentismo do pensamento e da arte's. Quer do pensamento, tal como ele o entende – como um pensamento da alteridade<sup>59</sup> ou da singularidade<sup>60</sup> ou do acontecer<sup>61</sup> ou do impossível<sup>62</sup> ou

<sup>58</sup> Ibid., p. 77.

<sup>59</sup> Cf. J. Derrida, «La déconstruction et l'autre» em *Les Temps Modernes*, Derrida, *L'événement déconstruction*, 67<sup>ième</sup> année, Juillet/Octobre 2012, n° 669/670, p. 7-29.

<sup>60</sup> Cf. J. Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, op. cit.

<sup>61</sup> Cf. J. Derrida, «Fidélités à plus d'un» em *Idiomes, Nationalités, Déconstruction*, cahiers Intersignes, numéro 13 automne 1998, p. 221-265.

<sup>62</sup> Cf. J. Derrida, «Psyché. Invention de l'autre» em *Psyché. Inventions de l'autre* (Paris: Galilée, 1987), p. 26-27.

da hospitalidade<sup>63</sup> ou da justiça<sup>64</sup> – quer da's arte's. E, obviamente, do seu pensamento da's arte's no seu repensar da *aisthesis* e da's Filosofia's da's arte's (porque há, obviamente, mais de uma...).

Uma ida ao mundo «onde tudo é permitido» que, na sua condição de grande arte popular do divertimento, a arte cinematográfica partilha *a-priori* com todas as artes – daí o seu irredentismo, o seu vanguardismo e também o seu singular apolitismo: um singular apolitismo que desenhará a sua diferença relativamente ao teatro<sup>65</sup>, nomeadamente, palco da autoridade da presença e da visibilidade e sempre político<sup>66</sup> por condição e definição, como um pouco mais detalhadamente mais adiante se referirá. Diferentemente, na viagem ou no desvio singular, *de cada vez* singular de uma dada singularidade para a singularidade, em direcção à singularidade datada de um *tête-à-tête* solitário com o «em viagem» no *écran* – um apartamento e um desvio onde, notemo-lo também, é impossível não escutar o ressoar do «*Die Welt ist fort*» (do «adeus mundo»/«o mundo acabou» ou «o mundo está lá longe» ou «lá fora») do verso de Paul Celan que, nomeadamente, em *Voyous* (2003), em *Béliers* (2003) e em *Chaque fois unique, la fin du monde* (2003), assediará o filósofo e que, para além de consignar a *assinatura po-ético-pensante* da Desconstrução, da Desconstrução derridiana, desenhará também a distinção da Desconstrução, como idioma filosófico, da Fenomenologia, da Hermenêutica e do Criticismo –, diferentemente, pois, do teatro, dizia, a arte cinematográfica é, como toda a arte, simultaneamente pré-política e trans-política: mas não só este *pré-* e este *trans-*político são passíveis de configurarem, em si próprios, uma atitude já «política», de resistência política, diferentemente política no entanto, hiper-política, mais precisamente, como são a condição para criticar incondicionalmente, para repensar e revolucionar os códigos, as axiomáticas e os avelhentados programas do político (pensado a partir da *polis* e em termos de poder) e do instituído em geral, isto é, são a condição para uma nova re-politização: e tal é a sua dupla e mesma faceta (do pensamento e da arte): e de resistência irredentista a favor de uma outra, nova e diferente

<sup>63</sup> «Hospitality – this is a name or an example of deconstruction.», J. Derrida, «Hostipitality» em J. Derrida, *Acts of Religion*, Gil Anidjar ed. (New York/London: Routledge, 2002), p. 364.

<sup>64</sup> «A desconstrução é a justiça», J. Derrida, *Força de lei*, tr. Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras, 2003), p. 26.

<sup>65</sup> Os principais escritos de J. Derrida sobre o teatro são «Marx, c'est quelqu'un» em *Marx en jeu* (Paris: Descartes & Cie. 1997) e «Le sacrifice» em *La Métaphore* (revue), n.º 1- printemps 1993, ed. de la Différence, Paris, 1993. Ambos os textos integram agora o volume *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*

<sup>66</sup> «[...] o teatro no teatro é coisa política de parte a parte.», J. Derrida, «Marx, c'est quelqu'un» in *Marx en jeu* (Paris: Descartes & Cie. 1997), p. 14.

re-politização, e de invenção ou de re-invenção<sup>67</sup> sensível do sentido, da vida e do mundo:

«Ir ao cinema», conta Derrida, referindo o primeiro registo da viagem até ao cinema, «era uma emancipação, o afastamento da família. [...] Digamos que, em situação de “voyeur”, no escuro, gozo uma libertação inigualável, um desafio aos interditos de todo o tipo. Estamos ali, diante do ecrã, invisível “voyeur”, autorizado a todas as projecções possíveis, a todas as identificações, sem a menor sanção e sem o menor trabalho [E é, notemo-lo, o segundo registo da viagem – a viagem *no* cinema, oferecida pela própria fruição cinematográfica]. Eis talvez o que me dá o cinema: uma maneira de me libertar dos interditos e, sobretudo, de esquecer o trabalho. É, sem dúvida, também por isso que esta emoção cinematográfica não pode assumir, para mim, a forma de um saber, nem sequer de uma memória efectiva. *Porque esta emoção pertence a um registo totalmente diferente*, ela não deve ser um trabalho, nem um saber, nem mesmo uma memória.»<sup>68</sup>.

Eu sublinho. E sublinho para realçar a singular hetero-afecção, hetero-auto-afecção mais precisamente, da *experiência* derridiana do cinema – é esta *experiência* (de fruição infantil) que Jacques Derrida pensa, pensando o cinema. Pensando a nossa relação ao cinema. Não o que, de cada vez, o cinema, isto é, um dado filme, pensa e/ou nos dá a pensar – mas o seu *pensamento do cinema*: um pensamento que, notemo-lo já também, associa dois olhares ou dois gestos concorrentes, mas sem associação ou síntese possível: um, infantil-passional, pulsional, afásico, sensitivo, puramente emotivo, técnica ou teoricamente incompetente; e outro, culto, informado, discursivo. Mas é sobretudo o primeiro, o mutismo do primeiro, que, antes de encarnar *espectralmente* nas palavras, que o portam, o trans-portam e o de-portam, aporetizando-se<sup>69</sup>, lavra a singularidade do *pensamento do cinema* de Derrida e segundo Derrida – a singularidade do pensamento do cinema que esboça também a singularidade do pensamento das artes do visível na sua resistência ao *logocentrismo* filosófico. O que, na entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, Derrida insinua assim:

«Há, por exemplo, em mim», diz o filósofo, «uma concorrência de, pelo menos, dois olhares diante de um filme, ou mesmo diante da televisão. Um vem da infância, pura fruição emocional; o outro, mais sábio, severo, decifra os sinais emitidos pelas imagens em função dos meus interesses ou de questões mais “filosóficas”.»<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Para esta questão, veja-se, nomeadamente, J. Derrida, «Invention de l'autre» em *Psyché. Inventions de l'autre, op. cit.*, p. 11-61.

<sup>68</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.* p. 75-76.

<sup>69</sup> Para esta questão, J. Derrida, *Apories* (Paris: Galilée. 1996).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 77.

*Paixão* e «viagem»<sup>71</sup>. *Paixão* e «evasão inculta». *Paixão* e «franqueamento dos interditos». *Paixão* e «direito à selvajaria»<sup>72</sup>. *Paixão* e resistência. *Paixão... paixão... paixão... E* o pensamento e o cinema para Derrida e segundo Derrida. Tanto a *experiência* do pensamento – uma *experiência* sem mapa, uma *experiência* exposta ao evento de todos os aconteceres ou à vinda surpreendente de todo e qualquer outro [*tout autre est tout autre*], um pensamento im-possível que «pensa diferentemente – a possibilidade do impossível»<sup>73</sup> –, como a *experiência* do cinema para Derrida: ambas as experiências desenhariam e testemunhariam a *incondicionalidade* do «*pas au-delà*» da Desconstrução, que dita e *loco-move* a Desconstrução derridiana. A sua hiperbolite<sup>74</sup>, a singularidade do seu ateísmo e o registo da sua quase-transcendentalidade.

Notemo-lo: o «registo totalmente diferente» ao qual, segundo Derrida, a emoção cinematográfica pertenceria teria a latitude do pensamento – teria a mesma latitude do pensamento: desenharia o *ateísmo* messiânico<sup>75</sup> do seu pensamento, de que marcaria tanto a *incondicionalidade* e a *pass(act)ividade* quanto a *hiper-radicalidade* e a *espectralidade*, fazendo uma *epokhe* da cena da cultura, da cultura cinematográfica, da obstinação do *logocentrismo* filosófico, da comunidade ou do mundo no rastro da herança do gesto fundador da fenomenologia husserliana repensada e contra-assinada. Uma *epokhe* figurada justamente pela deslocação e pela evasão do espaço familiar, social, cultural ou mundano: pela viagem *até ao* cinema e pela viagem *no* próprio cinema – seja esta ida ao cinema, como com os novos *media* televisuais ou multidimensionais hoje em dia ela pode ser, a mera acomodação no sofá de uma sala às escuras diante do ecrã televisivo... A ideia de corte com o mun-

---

<sup>71</sup> Derrida lembrará a relação da Desconstrução à viagem – ao «em-viagem» – e à «*locomoção*» [*loco-comoção* / «*locommotion*»] na sua carta de 10 de Maio de 1997 enviada a C. Malabou: «porque a «desconstrução» [...] seria uma certa experiência da viagem, não é assim, das letras e da língua em viagem. [...] Viajar é entregar-se à comoção: a este abalo que então afecta o ser até aos ossos, repõe tudo em jogo, faz a cabeça andar à roda e não deixa nenhuma antecipação intacta. A seguir a cada comoção é preciso renascer e retomar conhecimento. Nada de mais temível, nada de mais desejável. Sejam quais forem o pretexto, o lugar, o momento, o veículo, outras tantas mediações, a que eu chamo meios de «*locomoção*» [«*locommotion*»], Derrida em J. Derrida e C. Malabou, *La contre-allée* (La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, Paris, 1999), p. 41-42.

<sup>72</sup> Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 76.

<sup>73</sup> Cf. J. Derrida, *Derrida*, L'Herne 83 (Paris: ed. de l'Herne, 2004), p. 470.

<sup>74</sup> J. Derrida, *O Monolinguismo do Outro*, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>75</sup> A-ideológica e a-teológica, lembremos que, da *messianicidade* ou do *messianismo sem messianismo*, como estrutura universal da experiência, Derrida diz em *Voyous* (2003) que ela é «um assunto de fantasmas, que deve levar para além da sincronia dos presentes vivos.», *op. cit.*, p. 143.

do, com o instituído, a ideia de adeus ao mundo («*Die Welt ist fort*»), está sempre implícita no *vis-à-vis* de um *aqui-e-agora* singular com o ecrã. Ou com a obra, com a singularidade da obra de arte, visual ou não. Uma tal ideia mais não figura que o movimento da relação – o «en-voyage» – ao além do mundo («no» mundo), da forma, da figura, da representação e da idolatria de todo o género.

Pelo que, notemo-lo também: esta relação «não cultivada» com o cinema bem cultivada desde a infância e durante toda a vida como uma coisa da infância por Derrida, esta relação de «pura emoção» diante das imagens cinematográficas irredutível ao saber e (sempre) além do saber, antes e além do saber mesmo «no» saber, não se encontra apenas na origem de uma outra cinefilia e de uma absolutamente outra estética ou filosofia do cinema – está também, ou sobretudo e antes de mais, na origem do seu *pensamento do cinema*, que, ao mesmo tempo, põe a nu e atesta. Com efeito, os dois traços sublinhados por Derrida na sua *experiência* pessoal do cinema – a saber, o da ex-posição e da «fruição infantil» (a *paixão hipnótica*) e o da desligação familiar, social e cultural com o seu conseqüente «franqueamento dos interditos» – conjugam-se para nos darem a *pensar* o cinema, o próprio *pensamento* do cinema em Derrida a partir do *ponto de vista* do espectador, a partir da sua percepção das imagens e das suas projecções identificatórias com elas, e portanto a partir do *ponto de vista* da singularidade pessoal como uma *experiência* (viagem, travessia, paixão, afecção, fruição, ...) *da espectralidade* ou *da fantasmaticidade* – um *pensamento* do cinema que não é, no entanto, perceptível senão a partir da atenção à vulnerabilidade ex-posta ou pática do espectador (o «voyeur» enceguedido), que, diante e sob o efeito hipnotizante das imagens filmicas, se deixa levar por todo o tipo de identificações mais ou menos fantasmáticas, por um lado; por outro, estoutro pensamento do cinema não é também pensável senão a partir da atenção à particularidade da estrutura espectral, *de parte a parte* espectral da *imagem analógica animada* que configura a própria imagem cinematográfica. Uma estrutura que, de certo modo, ela partilha com o *rastro*<sup>76</sup> (*trace*) que, como o poema, quando o há ou se o há, Derrida diz ser o que resta do que não resta (mais)<sup>77</sup>, e as-

<sup>76</sup> «Todos os conceitos que me ajudaram a trabalhar, nomeadamente o de rastro [trace] ou do espectral estavam ligados ao «sobreviver» [«survivre»] como dimensão estrutural e rigorosamente originária. E que não deriva nem do viver nem do morrer.» J. Derrida, *Aprender finalmente a viver, Entrevista com Jean Birnbaum*, tr. Fernanda Bernardo, Ariadne, Coimbra, 2005, p. 26.

<sup>77</sup> «[...] o rastro é a própria experiência por todo o lado em que nada se resume ao presente vivo e em que cada presente vivo está estruturado como presente pelo reenvio ao outro ou a outra coisa, como rastro de qualquer coisa de outro, como reenvio a. Deste ponto de vista não há limite – tudo é rastro.», J. Derrida, «Penser à ne pas voir» em *Penser à ne pas voir*, Ginette Michaud ed. (Paris: Ed. de la Différence, 2013), p. 69.

sim *sobre-vive* no duplo sentido que Derrida outorga a este quase-conceito (sinónimo de *escrita* ou de *inscrição*): a saber, no sentido de um mais de vida, de um máximo de vida possível [*«le plus de vie»*], de um sobreviver no sentido em que um livro ou uma obra sobrevive à morte do seu autor, ou uma fotografia ou uma imagem audiovisual ou televisiva sobrevive à morte do fotografado ou do filmado, mas também no sentido em que não há mais vida viva ali, naquele «presente vivo» salva-guardado ou arquivado, [*«plus de vie»*], no sentido em que aquele mais de vida guardado é tão somente já um «simulacro de vida» assombrado pela vertigem da morte, um túmulo da vida vivida ou a viver-se, um resto, nada mais do que um resto do que lancinantemente não volta mais e é enviável como tal para o mais distante possível no espaço e no tempo, embora finitamente, e que, como tal, como um resto incandescente, continuará a assediar quem o viveu, pois nada se perde e o inconsciente não esquece, tudo retorna, mas, paradoxalmente, esse retorno é já sempre uma prótese, uma substituição, um rastro, ... Lidamos sempre (e só) com fantasmas. Daí também a similitude evocada por Jacques Derrida entre a sessão cinematográfica e a sessão analítica – para além de ambas terem mais ou menos a mesma duração, ambas são do foro da estrita singularidade, no sentido da unicidade pessoal hetero-auto-afectada, a convocar e a dar largas aos seus fantasmas pessoais:

«A experiência cinematográfica pertence, de lés a lés, à espectralidade, que eu ligo a tudo quanto se pôde dizer do espectro em psicanálise – ou à própria natureza do rastro [*trace*]. O espectro, nem vivo nem morto, está no centro de alguns dos meus escritos, e é nisso que, *para mim, um pensamento do cinema seria talvez possível*»<sup>78</sup>. Eu sublinho.

E é precisamente este *pensamento do cinema* que, antes de mais, eu perscruto e desejo salientar e enunciar aqui. Por isso, antes de atentar mais de perto na particularidade da *espectralidade*, própria da imagem cinematográfica, e do regime de crença que ela tanto convoca como provoca, permito-me ainda uma espécie de *suspensão* nesta imagem (*arrêt sur image!*) da ida de Derrida ao cinema e do seu reflexo no *pensamento do cinema* do filósofo – apenas o tempo de insistir em dois traços estruturantes do *pensamento do cinema* de Derrida que me parecem fundamentais. Dois traços totalmente imbricados que, entre outras coisas, mostram que o pensamento e a arte têm a mesma fonte, a mesma litoralidade e a mesma hiperbolicidade, numa palavra, a mesma condição quase-transcendental de possibilidade que, paradoxalmente, é também o mesmo limite: ambos, o pensamento e a arte, atentam no aquém ou no além da letra e da linha, da ideia, da figura, da forma (*idea, eidos, idein* – ver, mostrar, aparecer, figurar), da imagem e da teoria (*theoreo,*

<sup>78</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» em *op. cit.*, p. 77

*theoros, theoria, theoremata* – observar, examinar, acção de ver e de observar, especulação, espectáculo, meditação). Um além in-finitamente desejado e perseguido que, por sua vez, também as convoca, as persegue, as ensombra e assombra. Dois traços que estão na origem do «axioma absolutamente inabalável» que, segundo Derrida, sustenta o «ponto de vista cego» das artes do visível repensadas, a saber, o da invisibilidade essencial e estrutural do visível, que tanto o porta como o origina:

«O *eidos*, a determinação do ser, em Platão, como *eidos*», diz Derrida em «Penser à ne pas voir», «quer, como sabem, precisamente dizer o contorno de uma forma visível. Não é da visibilidade sensível que se trata, mas de uma visibilidade de um *nous* inteligível, uma visibilidade inteligível. [...] O *eidos* enquanto *ontos on* é uma visibilidade não visível – em sentido sensível, – mas é uma visibilidade que tem necessidade de uma luz. Esta luz vem-lhe do que Platão chama então o bem, *agathon*, que ele compara ao sol. O sol torna visível, mas faz também crescer, faz ser. Esta luz que possibilita o ser, ou seja, o *eidos* enquanto ente verdadeiro, este sol não é, ele mesmo, visível. É um traço formal que eu gostaria de sublinhar: o que torna visíveis as coisas visíveis não é visível, por outras palavras, a visibilidade, a *possibilidade essencial do visível*, não é visível. Axioma absolutamente inabalável: o que torna visível não é visível; encontra-se esta estrutura em Aristóteles quando ele diz que a transparência, o «diáfano» que torna as coisas visíveis, não é, ele mesmo, visível.»<sup>79</sup>

– *Em primeiríssimo lugar, no pensamento do cinema* de Derrida salientar-se-á o traço da singularidade – da singularidade da *experiência* cinematográfica. Como vimos, é uma *experiência* de desligação familiar, cultural e social que está na origem da *experiência* do cinema de Jacques Derrida – *experiência* pela qual o filósofo dá a pensar o cinema do *ponto de vista* da singularidade solitária do espectador/espect-actor, desligado *e* do mundo *e*, no próprio cinema (no sentido de sala de projecção), da comunidade dos demais espectadores no seu respectivo face-a-face com as imagens filmicas. Ainda que, por definição, o cinema seja a cena de um *singular* ser ou estar-juntos na sala de projecção, ele é no entanto para Derrida uma singular *experiência* da singularidade solitária do dito espectador face ao espectáculo: e *singular* *experiência* da singularidade porque, embora rodeado por outros espectadores em idêntica situação, no cinema, na sala de cinema, assim que as luzes se apagam e a noite cai (eco da des-ligação do mundo, isto é, da ida ao cinema que agora se repete na própria sala de cinema) para dar lugar à projecção e à aparição do filme, cada espectador *como que* se encontra sozinho ou, pelo menos, pode sentir-se ou pode sonhar-se como tal diante do espectáculo,

<sup>79</sup> J. Derrida, «Penser à ne pas voir» em *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 71-72.



*sujeito* ao impacto das aparições e à mercê das identificações fantasmáticas. *Derrida enfatizará justamente esta desligação mundana e social, enfatizando a solidão do espectador diante do espectáculo, como sendo o traço e a prova por excelência da experiência cinematográfica como tal* – quer dizer, como *experiência (ex-perire), travessia, viagem, evasão, libertação*. Uma solidão, uma singular solidão, quer dizer, uma solidão em si mesma povoada (porque hétero-afectada) e *como que* acompanhada de outras solidões que mais não faz do que reafirmar a singularidade que, uma vez mais, notemo-lo, desenha a *proximidade* da experiência cinematográfica, quer com a *experiência* psicanalítica, quer com a *experiência* do próprio *pensamento* em Derrida e segundo Derrida – ele mesmo uma *experiência* da singularidade solitária e/ou do evento impossível-necessário<sup>80</sup>. Tal como desenha a sua diferença com o teatro de que o «modo de espectáculo e a arquitectura interior contrariam a solidão do espectador»<sup>81</sup> em razão da sua pertença ao mundo das luzes. Da cena, pois. Diferentemente do que acontece na cena teatral, no cinema não há uma «comunidade de visão ou de representação» – há um *vis-à-vis* do espectador, de cada espectador, com as imagens espectrais que assombam o ecrã, assombrando-o. Um *vis-à-vis* desenhado e figurado pelo apagar das luzes na sala, que indicia o corte, quer com o mundo, lá fora, quer com os demais espectadores na própria sala de cinema – a sala de cinema configura assim a cena de uma «comunidade sem comunidade», de uma «comunidade da desligação social»<sup>82</sup> de singularidades numa relação de ininterrupta interrupção entre si, que é, aliás, a maneira como Derrida repensa a velha e perigosa ideia de pertença e de «comunidade» sempre infectada, ou passível de vir a ser infectada de *comum-auto-imunidade*.

«O cinema», diz Derrida numa passagem fulcral da entrevista aos *Cahiers du cinéma*, «e é a sua própria definição – a da projecção em sala – apela ao colectivo, ao espectáculo e à interpretação comunitárias. Mas, ao mesmo tempo, existe uma desligação fundamental: na sala, cada espectador está só. E é a grande diferença com o teatro, de que o modo de espectáculo e a arquitectura interior contrariam a solidão do espectador. É o aspecto profundamente político do teatro: a audiência é una e exprime uma presença colectiva militante, e, se ela se divide, é em torno de batalhas, de conflitos, da intrusão de um outro no seio do público. É o que frequentemente me torna infeliz no teatro, e feliz no cinema: o poder de estar só diante do espectáculo, a desligação que a representação cinematográfica supõe. [...] Não gosto de saber que existe um espectador ao meu lado, e sonho, pelo menos, com ver-me só, ou quase, numa sala de cinema. Por conseguinte, não

<sup>80</sup> Cf. J. Derrida, *Béliers* (Paris: Galilée, 2003), p. 22-23, 67-68, 76-77.

<sup>81</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» em *op. cit.*, p. 79.

<sup>82</sup> J. Derrida, *Políticas da Amizade*, tr. Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras, 2003), p. 49.

empregaria a palavra “comunidade” para a sala de cinema. Tal como também não empregaria a palavra “individualidade”, demasiado solitária. A expressão que convém é a de “singularidade”, que desloca, desfaz o laço social, e o religa de outra maneira.»<sup>83</sup>

Eu sublinho, a fim de salientar a insistência de Derrida nesta experiência de desligação social e de pura fruição pela qual o filósofo descreve a sua própria *experiência* cinematográfica e, no fundo, a *experiência* cinematográfica “*tout court*” – a par da sua dimensão meta-onto-fenomeno-lógica e meta-gnosio-lógica, estes traços não desenham apenas o registo pré- e trans-político da *experiência* cinematográfica – mas, e pelo antes já dito, de modo algum apolítico –, mas traçam também a sua semelhança com a cena analítica, ela também uma cena singular da singularidade/«individualidade» assediada e assombrada: quer a cena fílmica quer a cena analítica são experiências onde, na sua condição de singularidade solitária assediada e assombrada, o sujeito se entrega ao jogo das identificações fantasmáticas – um sujeito assombrado, circuncidado, enxertado, tatuado, hetero-auto-afectado e, por conseguinte, sem *un-identidade*, sem identidade una, em si mesmo já «*plus d’un*»/«*moins d’un*», sem reunião possível e, portanto, sem veleidade de soberania, a não ser como sintoma – como sintoma de quem está mal de soberania. Não é mais o *ponto de vista* de um sujeito soberano.

À semelhança de W. Benjamin<sup>84</sup>, embora diferentemente, Derrida<sup>85</sup> insistirá, quer na contemporaneidade do nascimento do cinema e da psicanálise, quer na sua afinidade – a cena fílmica e a cena psicanalítica partilham entre si a mesma solidão diante do fantasma, a mesma entrega ao jogo dos *transferts* e o mesmo dar largas ao regresso dos fantasmas, isto é, a mesma libertação de memórias que continuam a assediar e a assombrar. Tal como partilham também a mesma dissimetria heteronómica – sendo esta, na psicanálise, figurada pela atitude de reserva e pela posição do analista (sobretudo silencioso e sem dar a face).

«Aquando de uma sessão, todo o espectador se põe em comunicação com um trabalho do inconsciente que, por definição, pode ser aproximado do trabalho da assombração segundo Freud, que chama a isso a experiência do que é «estranhamente familiar» (*unheimlich*). A psicanálise, a leitura psicanalítica está em casa no cinema. Em primeiro lugar, psicanálise e cinematografia são verdadeiramente contemporâneas; numerosos fenómenos ligados à projecção, ao espectáculo, à percepção deste espectáculo possuem equivalentes psicana-

<sup>83</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» em *op. cit.*, p. 79.

<sup>84</sup> Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* (1935), tr. fr. Maurice de Gandillac (Paris: Éd. Allia, 2009).

<sup>85</sup> Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» em *op. cit.*, p. 77-78.

líticos. [...] A percepção cinematográfica não tem equivalente, mas é a única a poder fazer compreender pela experiência o que é uma prática psicanalítica: hipnose, fascinação, identificação, todos estes termos são comuns ao cinema e à psicanálise, e isso é o sinal de um «pensar conjunto» que me parece primordial. Aliás, uma sessão de cinema não é senão um pouquinho mais longa do que uma sessão de análise. Vamos ao cinema fazer-nos analisar, deixando aparecer e falar todos os nossos espectros. Pode-se, de maneira económica (relativamente a uma sessão de análise), deixar os espectros regressar até nós no ecrã.

[...] existe na sala de cinema uma neutralização de tipo psicanalítico», diz Derrida. E explica: «estou sozinho comigo mas entregue ao jogo de todos os *transferts*. E é sem dúvida por isso que eu gosto tanto do cinema e que, de uma certa maneira, mesmo se lá vou pouco, ele me é indispensável. Existe, na base da própria crença no cinema, uma extraordinária conjunção entre a massa – é uma arte de massas, que se destina ao colectivo e recebe representações colectivas –, e o singular – esta massa está dissociada, desligada, neutralizada. No cinema reajo “colectivamente” mas também aprendo a estar só [...]. *Esta solidão diante do fantasma é uma prova maior da experiência cinematográfica.*»<sup>86</sup>

Eu sublinho – e sublinho para finalmente também salientar como, singular experiência da singularidade, o cinema não deixa de, ao mesmo tempo, insinuar já também o registo irredutivelmente aporético de uma tal experiência: uma experiência que, no fundo, conjuga, de uma forma absolutamente extraordinária, e o colectivo e o singular. De uma forma absolutamente extraordinária, quer dizer, numa relação *ao mesmo tempo* de heterogeneidade, por um lado, por outro, de indissociabilidade. Aporética, pois. No cinema, sublinha Derrida, não há «comunidade de visão» – apenas e justamente uma «comunidade» de olhares quase singulares sob hipnose e entregues ao jogo de todas as identificações fantasmáticas. A heterogeneidade, a des-ligação do mundo e dos outros, que salvaguarda a respiração da singularidade, hetero-auto-afectada ou contaminada, é, aliás, a condição para repensar de novo e diferentemente a própria ideia de «comunidade» – de novo e diferentemente, isto é, para além da comum-idade ou indemnidade, para além do velho e perigoso esquema da pureza ou da integridade identitárias, que está na origem de todas as alergias e violências, da construção de todos os muros ou de todas as ilhas, das guerras de religião, dos nacionalismos, dos sacrifícios, etc.

– *E em segundo lugar*, no pensamento do cinema de Derrida salientar-se-á (ainda) o traço da singularidade – da singularidade da obra e, desta feita, da singularidade da própria arte cinematográfica. Daquilo que a distingue das

<sup>86</sup> Ibid., p. 80.

demais artes. Como vimos, o *pensamento do cinema* de Derrida é detectável na experiência singular/pessoal do cinema do filósofo, tal como ele a descreve na sua entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, isto é, como uma *experiência da espectralidade*. Mas, embora singular, no sentido de ser uma experiência da singularidade pessoal, do *ponto de vista* da singularidade pessoal, esta experiência revela-se no entanto universal, ou, em todo o caso, universalizável – revela-se uma experiência da singularidade (pessoal) universalizável, que põe a nu a especificidade do próprio cinema. Com efeito, não apenas a experiência pessoal do cinema do filósofo – uma experiência de pura fruição e de desligação do social ou do mundano, lembramos – é uma experiência singularmente universal, quer dizer, é uma experiência experienciável ou passível de vir a ser vivida por todo e qualquer espectador no escuro da sala diante da magia das imagens no ecrã gigante, como relevará também a singularidade do cinema na sua condição de arte espectral (a dita 7ª arte) inscrita na lógica industrial das actividades de lazer e de divertimento de massas.

Será precisamente esta relação «não cultivada» do espectador com a imagem cinematográfica – que foi a de Derrida tal como é *a-priori* a de cada espectador –, uma relação quase-hipnótica que consente todos os sonhos, todas as identificações, todas as fantasias com o que (se) passa no ecrã, que faz do cinema uma arte popular, universalmente popular, ou que, pelo menos, nos permite compreender que o cinema seja uma «arte maior do divertimento»<sup>87</sup> e a mais popular das artes – «a única grande arte popular»<sup>88</sup>, observará mesmo Derrida. Esta «relação não cultivada» com o cinema no seu formato industrial de produção e difusão explicaria, aliás, a sua universalização e a sua popularidade entre as artes.

«[...] é uma arte [o cinema] que permanece popular», diz Derrida, «mesmo se é injusto para aqueles que, produtores, realizadores, críticos, a praticam com muito refinamento ou experimentação. É mesmo a única grande arte popular. E eu, enquanto espectador sobretudo ávido, permaneço, coloco-me mesmo, do lado do popular: o cinema é uma arte maior do divertimento. É verdadeiramente preciso deixar-lhe isso.»<sup>89</sup>

E que o cinema seja «uma arte maior do divertimento» e, por todo o lado no mundo, a mais popular das artes, Derrida explica-o por uma dupla razão – uma dupla razão que mostra como o cinema conjuga o poder da espectralidade da imagem com o poder não menos espectral do capital: por um lado, uma análise «interna» do médium cinematográfico não pode senão realçar a *imediatidade* das emoções e das aparições tais como elas se im-

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 76.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

primem, quer no ecrã, quer no espírito e no corpo dos espectadores, na sua memória e no seu desejo. Por outro lado, a análise «ideológica» do médium cinematográfico mostra o quão rapidamente esta técnica espectral de aparições e de visões se expandiu e forjou um mercado mundial de olhares, ao permitir a reprodução de uma bobine impressionada em milhares de cópias susceptíveis de, quase simultânea e colectivamente, tocarem milhões de espectadores no mundo inteiro. Este cruzamento inédito da pura imediatidade das aparições e das emoções com o investimento financeiro singulariza o cinema – nenhuma outra arte pode igualá-lo. Derrida sublinha-o – diz:

«[...] esta técnica espectral de aparições conectou-se muito rapidamente com um mercado mundial dos olhares permitindo a qualquer bobine impressionada ser reproduzida em milhares de cópias susceptíveis de tocar milhões de espectadores no mundo inteiro, e isso quase simultaneamente, colectivamente, [...]. Para compreender o cinema é preciso pensar conjuntamente o fantasma e o capital, sendo este, ele mesmo, uma coisa espectral»<sup>90</sup>

Finalmente, esta «solidão diante do fantasma» no meio de uma pequena multidão em idêntica situação, mas des-ligada entre si na cena de uma relação sem relação – uma cena de des-ligação desenhada pelo apagar das luzes na sala, que duplica, na própria sala de cinema, a prévia des-ligação com o mundo significado pela ida ao cinema: adeus mundo («*Die Welt ist fort*», adeus outros outros) –, esta «solidão diante do fantasma» no meio de uma pequena multidão em idêntica situação, dizia, não se revela apenas «uma prova maior da experiência cinematográfica»: ela é para Jacques Derrida a sua própria cena – a cena de uma des-ligação paradoxal de um solitário *vis-a-vis* «em-comum» dissimétrico, irredutivelmente dissimétrico, com o fantasma – isto é, com as imagens moventes do filme. Uma cena de que, nomeadamente, os filmes de Ken McMullen e de Safaa Fathy nos dão dois testemunhos exemplares que são, ao mesmo tempo, dois testemunhos exemplares, quer da *experiência de espectralidade* da imagem cinematográfica, quer da própria *espectralidade da imagem* cinematográfica – uma espectralidade que a aproxima da escrita, e que sucintamente passamos a aproximar e a tentar realçar.

No filme de McMullen, penso na cena do face-a-face de Jacques Derrida com Pascale Ogier – precisamente a cena na qual, desempenhando o seu próprio personagem (de filósofo) no *vis-à-vis* (de um *eye-line*<sup>91</sup> impossível) com a sua partenaire, Pascale Ogier (na personagem da aluna) – morta pouco depois da rotação do filme –, e pensando conjuntamente a psicanálise e o

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Expressão da linguagem cinematográfica para designar o olhar-se nos olhos, a cena dos olhos nos olhos, cf. J. Derrida, «Spectographies» em *op. cit.*, p. 133.

cinema, Derrida diz o cinema, para além da tradição do próprio «cinema fantástico» (à Hitchcock ou à Mankiewicz<sup>92</sup>), uma «*fantomachie*»: o cinema seria uma singular *mise-en-scène*, uma *cena* e uma *experiência* de «fantasmaticidade». De absoluta espectralidade.

Lembremos de novo as palavras desta cena – não sem ao mesmo tempo observar também que tais palavras não desafiam apenas a singular a-discursividade da lei da imagem, que leva esta a observar as regras de funcionamento convencional num contexto em que é suposto o icónico levar a melhor ao verbal: nesta cena, a irrupção das palavras improvisadas pelo filósofo assombram, «ventriloquistam» e como que dobram a imagem fílmica. Textualizam-na. Espectralizam-na. Em razão da sua invisibilidade, inscrevem uma espectralidade como que suplementar *na* própria espectralidade da película e da imagem da cena nela inscrita: e digo da espectralidade da própria película *e* da imagem nela inscrita, em razão de também só haver imagem, imagem fílmica, imagem visível, por subjacentemente haver uma película invisível à vista que a acolhe, a suporta, a trans-porta e a dá a ver. De modo que as palavras proferidas por Jacques Derrida nesta cena fílmica são assim como que uma espectralidade (a mais, suplementar) na própria espectralidade da película e da imagem fílmica – uma espectralidade que, por exemplo, um filme como *L'amour à mort* (1984), de Alain Resnais, nos dá a ver dando-nos *quase* a ver, ou, melhor, ficcionando dar-nos *quase* a ver (talvez devesse antes dizer dando-nos *a pensar a não ver*) a invisibilidade não só (da película) que suporta o filme, mas também, e sobretudo, do motivo-personagem que faz a trama deste filme e que ele também porta e quer mostrar sem palavras, ou para além das palavras e das imagens, na negritude ou na brancura extrema da própria imagem: a saber, a morte, o segredo absoluto da morte: os interstícios a negro do filme no ecrã, o próprio suporte-*subjectil* do filme, não só dão a ver a invisibilidade *entre* as imagens, a invisibilidade que porta e espectraliza a visibilidade das imagens – a própria película-*subjectil* do filme –, como dão também a ver o *antro* abissal que, na trama que ficcionam (neste caso concreto, a do segredo absoluto da morte), elas portam e para que reenviam no sem fim in-finito (infinitamente finito) da sua referência. Lembremos de novo as palavras dessa cena:

«Ser assombrado por um fantasma é ter a memória do que nunca se viveu no presente, ter a memória do que, no fundo, nunca teve a forma da presença. O cinema é uma “*fantomachie*”. Deixem os fantasmas regressar. Cinema mais psicanálise, isto dá uma ciência do fantasma. A tecnologia moderna, contrariamente às aparências, embora seja científica, decuplica o poder dos fantasmas. O porvir pertence aos fantasmas.»<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Penso sobretudo em *The Ghost and Mrs Muir* (1947) de Joseph Mankiewicz.

<sup>93</sup> J. Derrida, «Spectographies» em *Écographies*, *op. cit.*, p. 129.

A esta cena – uma cena espectral a *dizer* a própria espectralidade cinematográfica –, Derrida comentá-la-á, tempos depois, em «Spectrographies» (1996): num primeiro momento, para, num certo eco das análises de Roland Barthes, em *La chambre claire*, em torno da «emanação do referente»<sup>94</sup> na fotografia e do «efeito fantasmático» da *experiência* do seu *tocar*, corrigir a definição do cinema que havia improvisado no filme de McMullen, onde o diz «uma ciência do fantasma» – como se a «ciência» fosse, ela mesma, um fantasma que imprevistamente se tivesse introduzido na própria improvisação da definição do cinema pelo filósofo para caçar ou para conjurar o espectro, que é a própria imagem cinematográfica, tal como tradicional ou metafisicamente a filosofia sempre fez:

«Para voltar à experiência de *Ghost Dance*», diz Derrida na cena [e digo na cena, porque se trata também de uma cena de filmagem, a ser filmada, existindo também um filme deste livro] de uma fala que salienta, notemo-lo, a disjunção do tempo da fala com o tempo de que ela fala, «lamento a expressão que me ocorreu ao improvisar [...] de fio-a-pavio [Saliente-se também o improviso, que significa que estas palavras não estavam no guião do filme e vieram, portanto, inopinadamente surpreender a lei da imagem – a par do improviso, e, portanto, do imprevisto, há que notar também ainda a repetição, a insistência na repetição]. Lembro-o, porque era uma experiência bastante singular com Ken McMullen, o cineasta inglês: de manhã tínhamos estudado no bar do *Sélect*, durante uma hora, uma cena que durava um minuto, e que repetimos, repetimos, repetimos até à exaustão. Depois, à tarde, no meu escritório, ao invés, improvisámos de ponta a ponta uma cena completamente diferente, muito longa, que Ken McMullen guardou quase integralmente e na qual se encontra a troca de palavras evocada. Improvisei, portanto, esta frase: “psicanálise mais cinema é igual... a ciência dos fantasmas”. Evidentemente, não sei se, reflectindo para além da improvisação, manteria a palavra ciência; porque ao mesmo tempo é algo que, uma vez que lidamos com o fantasma, transborda, se não a cientificidade em geral, pelo menos o que, desde há muito tempo, regulou a cientificidade sobre o real, o objectivo, o que não é ou não deveria ser, precisamente, fantasmático. É em

---

<sup>94</sup> «Chamo “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que reenvia uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode, quanto a ela, fingir a realidade sem a ter visto. [...] Na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta de passado e de realidade... A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real que estava ali partiram radiações que me vêm tocar, a mim que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão. A foto do ser desaparecido vem-me tocar como os raios de luz diferidos de uma estrela. Uma espécie de laço umbilical religa o corpo da coisa fotográfica ao meu olhar. [...] A coisa de antigamente, pelas suas radiações imediatas, pelas suas luminâncias, tocou realmente a superfície que o meu olhar, por sua vez, vem tocar.», R. Barthes, *La Chambre Claire* (Paris: Gallimard/Seuil, 1980), p. 111-115.

nome da cientificidade da ciência que se conjuram os fantasmas, ou que se condena o obscurantismo, o espiritismo, numa palavra, tudo o que trata de assombração e de espectros.»<sup>95</sup>

E é «de assombração e de espectros» que se trata, quando se trata de cinema. Esta cena de *Ghost dance* dá simultaneamente *a ver e a pensar*, melhor, *a pensar a não ver* a spectralidade a operar no próprio cinema – como o próprio cinema: como a spectralidade do cinema, que é o próprio cinema<sup>96</sup> ou que é a imagem filmica – ou televisiva. Esta cena dá *a pensar a não ver* um como que duplo registo de spectralidade – a saber, por um lado e num primeiro momento, a *espectralidade* que Derrida designa de *elementar*, ou seja, a spectralidade ligada à trama técnica do cinema, e, por outro lado, a spectralidade ligada à sua trama ficcional: é esta trama técnica que, através de instrumentos de óptica, permite, *num primeiro momento*, captar, gravar e montar – é o momento que configura a operação filmante propriamente dita, a saber, a rodagem e, depois, a montagem do filmado num negativo invisível que tanto suporta como porta o filme –, e depois, *num segundo momento*, é ainda esta mesma trama técnica que permite projectar e dar a ver aparecer de novo no ecrã as imagens imediatas, as imagens vivas da coisa ou do vivente filmado – os espectros filmados, dir-se-á (lat. *spectrum*: aparecer, imagem, figura – *specere*: ver). Espectros filmados que, em si próprios, não passam já de um puro «simulacro» da cena filmada (ao vivo) – da cena viva filmada: uma vez captada/filmada pelo olho de uma câmara de filmar, que já configura um «efeito de viseira», na sua spectralidade de imagem, graças a ela, a cena *live*, a cena viva que a imagem filmica porta é, depois, enviada, transportada e reproduzida como viva, como «imagem imediata», com referência ao presente-vivo da cena de que é imagem, não importa onde nem quando. Ou seja, a imagem filmica continuará a dar a ver *como viva*, não importa onde nem quando, a cena *live* spectralmente nela inscrita: «o máximo de “tele”, quer dizer, de distância, de atraso, de prazo, virá encarregar-se do que continuará a permanecer vivo, ou antes da imagem imediata, da imagem viva do vivente.»<sup>97</sup>, diz Derrida da imagem cinematográfica ou video-gráfica.

Atentemos neste como que duplo registo de spectralidade *elementar e ficcional* que estrutura a imagem cinematográfica – *em primeiro lugar*, aquela que lhe advém da sua rodagem e gravação, e, *em segundo lugar* aquela que advém à coisa impressa na película-*subjectil* da sua própria «reprodução» no cinema e da sua como que imediata *aparição* (sem representação ou

<sup>95</sup> Ibid., p. 131, 132.

<sup>96</sup> «A experiência cinematográfica pertence, de lés-a-lés, à spectralidade», J. Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*, op. cit., p. 77.

<sup>97</sup> J. Derrida, «Droit de regard» em *Écographies*, op. cit., p. 47.



reconstituição) ao espectador – e a aproxima, no tocante à sua proveniência, essência e estrutura, da escrita/rastro. Com efeito, desligados da visão e da percepção, e por conseguinte da presença e da representação, quer o rastro quer a imagem – inclusive a imagem fotográfica, dita «escrita da luz»<sup>98</sup>, e a imagem pictórica – estão já sempre *in memoriam*: daí a designação derridiana do cinema como uma «*fantomachie*» – como uma «memória do que não teve nunca a forma da presença e nos assedia ou nos assombra». E, ao luto pela presença, pela impossibilidade da presença plena, corresponde também o corte com o referente – Derrida lembrar-á, aliás, que o valor icónico de uma imagem lhe advém precisamente do facto de passar sem o que é suposto representar. Idêntica situação se passa com o rastro.

Assim, na primeira situação do registo de espectralidade elementar da imagem cinematográfica, a rotação e a gravação diferencia<sup>99</sup> imediatamente o «aqui-e-agora» da cena (ao vivo) filmada, disjuntando e juntando ao mesmo tempo as diferentes temporalidades que estruturam e assombam o curso da sua imagem devido, 1º) por um lado, à mediação da própria câmara, na sua condição de meio técnico, no próprio acto de filmar; devido, 2º) depois, à técnica de montagem da matéria filmada com uma tecnologia cada vez mais evoluída, complexa e fina; e, 3º) finalmente, devido à repetição, potencialmente infinita, do material filmado aquando da sua projecção na sala de cinema.

O primeiro destes registos 1º) – aquele que descreve propriamente a *mise-en-scène* e a *cena* de espectralidade do cinema – é plasmado pelo próprio olhar da câmara que, aliás, tem, ele também, uma estrutura e uma topografia espectrais: figurando o que, em *Spectres de Marx* (1993), Derrida designa de «efeito de viseira», o olho da câmara vê sem ser visto. Mas é, ao mesmo tempo, também a figura de um *certo* «ponto de vista» e de um *certo* código que o cegam para o «aqui-e-agora» da própria coisa filmada – o «ponto de vista» do cineasta. Esta espectralidade começa, pois, a revelar-se não só no olhar da câmara mas também diante do olho da câmara, revelando o luto do seu olhar ou o seu «ponto de vista», porque, pela interposição dos aparelhos ópticos, aquilo a que Derrida chama a *différance* instala-se *imediatamente* no próprio «aqui-e-agora» da coisa a filmar e/ou filmada – tanto na sua *mise-en-scène* como na sua *cena*. Salientando a disjunção da temporalidade, Derrida lembra-o assim em «Spectrographies»:

«[...] a gravação de um evento, dado existir uma interposição técnica, é sempre diferida, o que quer dizer que esta «*différance*» está inscrita no próprio coração da suposta sincronia, no presente vivo. [...] a condição de possi-

<sup>98</sup> J. Derrida, *Demeure. Athènes* (Paris: Galilée, 2009), p. 14.

<sup>99</sup> Lembremos que a «*différance*», segundo Jacques Derrida, é precisamente «A *différance* no agora da escrita», J. Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 274.

bilidade do presente vivo, absolutamente real, é já memória, antecipação, quer dizer, jogo de rastros. O efeito de tempo real é, ele mesmo, um efeito particular de “*différance*”.»<sup>100</sup>

O segundo destes registos 2º) é ainda figurado pelo mesmo «ponto de vista» do cineasta que continua ainda a operar como tal, isto é, como «ponto de vista de cego», aquando da montagem do filme, seleccionando e excluindo cenas filmadas, articulando e sacrificando cenas filmadas, que o levam assim a sacrificar outras possibilidades de montagem e, portanto, outras tramas ou «narrativas» fílmicas, que teriam sido igualmente possíveis. Facto que acrescenta ao luto do olhar da câmara, o da montagem e da própria obra fílmica: todos estes momentos da confecção da obra fílmica estão, à partida, enlutados – luto que, para além de dizer a separação do filmado da cena *live*, que não se dá mais ao vivo em espectáculo, diz também o corte sacrificial e a colagem da montagem do filmado: razão pela qual Derrida diz o cinema um «luto magnificado» e uma «arte do corte», *aproximando*, quer a espectralidade da imagem fílmica do rastro – que parte sempre da singularidade do ponto de vista do escritor<sup>101</sup>, do mesmo modo que a imagem parte do ponto de vista do cineasta –, quer a técnica de montagem cinematográfica do próprio trabalho da escrita. Ambos têm uma proveniência e uma essência ou uma estrutura espectrais. Ambos são a presença espectral de ausências. O que, em «Le cinéma et ses fantômes», Derrida diz assim:

«Há entre a escrita de tipo desconstrutivo que me interessa e o cinema um laço essencial. É a exploração na escrita, seja a de Platão, Dante ou Blanchot, de todas as possibilidades de montagem, quer dizer, de jogos sobre os ritmos, os enxertos de citações, de inserções, de mudanças de tons, de mudanças de línguas, de cruzamentos entre as “disciplinas” e as regras da arte, das artes. O cinema, neste domínio, não tem equivalente, excepto talvez a música. Mas a escrita é como que inspirada e aspirada por esta “ideia” da montagem. Além do mais, a escrita, ou digamos a discursividade, e o cinema são arrastados na mesma evolução técnica, por conseguinte estética, a das possibilidades cada vez mais refinadas, rápidas, aceleradas, oferecidas pela renovação tecnológica (computadores, internet, imagens de síntese). Existe doravante, de uma certa maneira, uma oferta ou uma demanda de desconstrução inigualável tanto na escrita como no cinema. [...] O cortar-colar, a recomposição dos textos, a inserção sempre cada vez mais rápida de citações, tudo o que o computador

<sup>100</sup> J. Derrida, «Spectographies» em *Écographies*, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>101</sup> «[...] algo que parte de uma origem, mas que imediatamente se separa da origem e que permanece como rastro na medida em que se separou do traçamento, da origem traçante. É assim que há aí traço e começo de arquivo [...] Portanto, o rastro, isso parte sempre de mim e isso separa-se.», J. Derrida, «Trace et archive, image et art, em *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p.105.

permite aproxima cada vez mais a escrita da montagem cinematográfica, e inversamente. Embora o cinema esteja paradoxalmente – quando a tecnicidade aumenta ainda mais – em vias de se tornar uma disciplina mais «literária», e inversamente: é evidente que a escrita participa um pouco, de há algum tempo para cá, de alguma visão cinematográfica do mundo. Desconstrução ou não, um escritor foi sempre alguém que fez montagem. Hoje em dia é-o ainda mais.»<sup>102</sup>

Finalmente, o terceiro destes registos 3º) a assinalar a espectralidade da imagem cinematográfica – que pressupõe, obviamente os demais e que nós articularemos aqui muito especialmente com o primeiro – realça a repetição, potencialmente infinita, do material filmado aquando da sua projecção na sala de cinema. É também o que melhor realça o segundo registo da espectralidade do cinema, ou passível de ser detectado no cinema – precisamente aquele que advém à coisa impressa na película-*subjectil* da sua própria «reprodução» no cinema e da sua imediata *aparição* (sem representação ou reconstituição) ao espectador. Ao «ponto de vista» assombrado ou fascinado do espectador.

Com efeito, uma vez captada pelo olhar de uma câmara de filmar, a imagem *imediate* do «presente vivo» dessa cena, a imagem viva do «aqui-e-agora» daquela cena – com a atmosfera do seu cenário, o timbre da voz dos seus personagens, as suas figuras, os seus gestos, os seus olhares, a sua música, e etc. –, será depois transportada e reproduzida *como viva*, como um simulacro daquele momento vivo, não importa onde nem quando: é uma re-aparição fantomal, um espectáculo espectral: subentendendo uma crítica da representação, Derrida diz que a imagem cinematográfica permite justamente à coisa filmada, não tanto ser reproduzida, mas ser produzida *de novo* «ela mesma ali», isto é, o «aqui-e-agora» nela gravado é, depois, tele-visado na suposta imediatidade de outro's «aqui-e-agora» que a reproduzem de novo *como viva* para outros olhares – sendo para o filósofo esta aparente imediatidade da «coisa mesma ali», sem presença representável, produzida a cada novo visionamento, a própria essência do cinema<sup>103</sup>. Para Derrida, a singularidade ou a especificidade do cinema reside precisamente nesta restituição *como «viva»* de uma cena viva passada numa incrível conjugação de simultaneidade de máxima proximidade e de máxima distância. É que, sem a divisibilidade do presente-vivo da cena filmada pela própria rotação do filme, que capta, monta, arquiva e depois transporta longe no tempo e no espaço, no modo de uma incrível sobre-vivência enlutada, o espectro do filmado, não haveria sequer imagem cinematográfica, ao mesmo tempo como um simulacro de vida [*«plus de vie»*] e como algo mais do que a vida [*«le plus de vie»*]. Como um rastro fantomal sem representação possível *in memoriam*

---

<sup>102</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>103</sup> Cf. J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 81.

de um passado absoluto – falando de um filme como *Shoah* de Claude Lanzmann, Derrida precisa:

«O rastro é o “isso teve lugar ali” do filme, a sobrevivência. [...] O cinema é o simulacro absoluto da sobrevivência absoluta. Ele conta-nos aquilo de onde não se volta, ele conta-nos a morte. Pelo seu próprio milagre espectral ele designa-nos aquilo que não deveria deixar rastro. Ele é portanto duas vezes rastro: rastro do próprio testemunho, rastro do esquecimento, rastro da morte absoluta, rastro do sem-rastro [...] É a salvação pelo filme do que permanece sem salvação, a salvação/saudação ao sem-salvação, a experiência da sobrevivência pura que testemunha. Penso que diante «disto» o espectador fica assombrado. Esta forma encontrada à sobrevivência é irrecusável. Ela é seguramente uma ilustre ilustração do cinematógrafo falante.»<sup>104</sup>

É precisamente por este registo de *rastro fantasmal* – passe o evidente pleonasma – da imagem, como estrutura da própria imagem cinematográfica, que, no cinema, a essência da imagem encontra a da palavra: ambas são uma «“quase-apresentação” de um “ele-mesmo ali” do mundo cujo passado estará, para sempre, radicalmente ausente, irrepresentável na sua presença viva»:

«[...] a gravação das palavras é um dos fenómenos maiores do séc. XX. Ele dá à presença viva uma possibilidade de «estar ali» de novo sem nenhum equivalente, sem nenhum precedente. A grandeza do cinema foi, é claro, a de integrar o registo da voz num momento da sua história. Não foi um acrescento, um elemento suplementar, mas antes um retorno às origens do cinema permitindo logrã-lo ainda melhor. No cinema», acrescenta Derrida, «a voz não acrescenta algo, mas é o próprio cinema, porque é da mesma natureza que a gravação do movimento do mundo. Não creio de todo na ideia de que seria preciso separar as imagens – cinema puro – da palavra; eles são da mesma essência, a de uma “quase-apresentação” de um “ele-mesmo ali” do mundo, cujo passado será, para sempre, radicalmente ausente, irrepresentável na sua presença viva.»<sup>105</sup>

É, aliás, esta assombração diante da incrível espectralidade da imagem cinematográfica que o próprio Derrida confessa sentir quando, na sua condição já não de actor, mas sim de espectador, anos mais tarde, com Pascale Ogier entretanto morta, visiona esta mesma cena de *Ghost Dance* numa sala de cinema nos Estados Unidos. Eis um fragmento dessa confissão no qual a *experiência da espectralidade* se alia à *experiência da crença* para, através da aliança da disjunção temporal e espacial e da técnica, bem como através da conjugação do «*point de singularité*» com o «*point de vue*» e o «*point d’aveugle*», caracterizar a *experiência cinematográfica* de Derrida e segundo

<sup>104</sup> Ibid., p. 80.

<sup>105</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes», *op. cit.*, p.81.

Derrida, a experiência de Derrida como actor de cinema e como pensador dessa experiência, como uma arte do «*simulacro absoluto da sobrevivência absoluta*» – e uma arte do «simulacro absoluto da sobrevivência absoluta», porque, aquela cena por ele protagonizada e, portanto, vivida *ao vivo* no face-a-face com Pascale Ogier, estava *agora, agora* que Pascale Ogier já estava morta e que, não obstante, ele a via ou a visionava, algures, num cinema nos Estados Unidos, ali a ser reproduzida *como viva* para o seu olhar numa referência assombrada ao seu presente-vivo passado: esta cena espectral trazia *agora* ao seu olhar assombrado, não apenas o espectro dele próprio, mas sobretudo o espectro do espectro de Pascale Ogier, entretanto morta: o que é dizer que a imagem filmica grava, arquiva, transporta, reproduz e mostra instantes de que *a priori* se sabe que, mesmo que os seus personagens morram no instante seguinte, esses instantes permanecerão «vivos», isto é, se darão a ver como um «simulacro de vida», como um lance de «sobrevida» no sentido em que é um máximo de vida possível salva-guardada [*«le plus de vie»*], mas de um máximo de vida já amortalhada, já entregue à morte, já enlutada [*«plus de vie»*]. A imagem filmica regista, transporta e dá pois a ver ao espectador, na solidão do seu face-a-face com o ecrã, *como vivo* o que não passa já de um mero «simulacro de vida» – como Derrida diz, a imagem dá-nos a ver e conta-nos «aquilo de onde não se volta – a morte»<sup>106</sup>, lembrando-nos o luto, quer do vivido *in loco*, quer do captado e registado pelo olho espectral da câmara, quer do visto/visionado pelo espectador. E isto, em razão da dissimetria espectralizante do seu «*vis-a-vis*» com o outro tal como com a magia do ecrã. Eis, enfim, a confissão da visão assombrada de Derrida dessa cena de *Ghost Dance* na sua condição de actor-espectador – e de actor e de espectador:

«No fim da minha improvisação, devia dizer-lhe [a Pascale Ogier]: “E você, acaso acredita neles, em fantasmas?” E repetindo-a de novo pelo menos umas trinta vezes, a pedido do cineasta, ela diz esta pequena frase: “sim, agora, sim”. Já aquando da gravação ela a repetiu pelo menos umas trinta vezes. O que foi já um pouco estranho, espectral, deslocado, fora de si, o que acontecia várias vezes numa vez. Mas imaginem qual pode ter sido a minha experiência quando, dois ou três anos mais tarde – quando, nesse intervalo de tempo, Pascale Ogier tinha falecido –, eu revi o filme nos Estados Unidos a pedido de estudantes que queriam falar dele comigo. Vi de repente aparecer no ecrã o rosto de Pascale, que eu sabia ser o rosto de uma morta. Ela respondia à minha questão: “Acredita em fantasmas?” Olhando-me quase nos olhos, ela dizia-me ainda, no grande ecrã: “Sim, agora, sim.” Qual agora? Anos depois no Texas. Pude então experimentar o sentimento perturbante do retorno do seu espectro, o espectro do seu espectro reaparecendo para

<sup>106</sup> J. Derrida, «Le cinéma et ses fantômes» in *op. cit.*, p. 80.

me dizer, reaparecendo-me a mim aqui agora: “Agora... agora... agora, sim, acredita em mim, eu acredito em fantasmas.»

Mas, ao mesmo tempo, eu sei que a primeira vez em que Pascale disse isso, em que ela repetiu isso no meu escritório, já, já esta espectralidade estava a operar. Ela era já, ela dizia já aquilo, e ela sabia, como nós sabemos, que, mesmo se ela não tivesse morrido no intervalo, um dia, era uma morta que diria: “estou morta” ou: “estou morta”, sei de que é que falo daqui onde estou, e olho-te”, e este olhar continuava dissimétrico, trocado para além de toda e qualquer troca possível, *eye-line* sem *eye-line*, *eye-line* de um olhar que fixa e procura o outro, o seu outro, o seu *vis-a-vis*, o outro olhar cruzado, numa noite infinita.»<sup>107</sup>

A «noite infinita» magnetiza, pois, a relação sem relação, a relação de ininterrupta interrupção ao outro *como outro* – ao outro espectral. Ao outro por isso espectral. A «noite infinita» do mesmo face-a-face impossível que se dá também a «ver» e a pensar (como um soberbo testemunho da fantasmaticidade estrutural da *cena*, da *experiência* e da *imagem* cinematográficas) na cena final do filme de Safaa Fathy, *D’ailleurs, Derrida*. É quando, no ecrã, surge um grande plano, filmado em movimento («*travelling pied*») até à fixidez final, com a imagem *ou* a aparição do rosto do Actor-filósofo (passe a manifesta tautologia deste sincategorema, «rosto», uma vez que, como dirá Lévinas<sup>108</sup>, o rosto é sempre uma aparição, um enigma, um mistério). Num perturbante e demorado *close up*, a câmara, o olho da câmara, vai aproximando o rosto do Actor – que representa neste filme-documentário, que baralha a pureza dos géneros, o que supostamente era o seu próprio personagem – para demoradamente fixar e se fixar no seu olhar fixo: a nudez de um olhar final que, através do olhar da própria câmara, olha do alto e fixa demoradamente o espectador como que a lembrar-lhe, pelo menos, duas coisas: 1º) a lembrar, por um lado, que se sente visto, ou que se vê visto neste seu auto-allo-retrato (gr. *allos* = outro, diferente); 2º) por outro lado, a lembrar ao espectador que não há ponto de vista absoluto sobre o filme e que, à semelhança do seu próprio ponto de vista<sup>109</sup> no filme e sobre o filme, o «ponto de vista» [«*point de vue*»] singular do espectador sobre o filme é, afinal, um «ponto cego» [«*point de singularité*»]/«*point aveugle*»/«*punctum caecum*»]. Este detalhe do filme, melhor, a ampliação deste detalhe final do filme não define apenas, uma vez mais, o cinema como a arte da *Aufmachung* e do *ponto de vista* («*point de*

<sup>107</sup> J. Derrida, «Spectrographies» em *op. cit.*, p. 133-135.

<sup>108</sup> E. Levinas, *Totalité et Infini* (Paris: Lib. Générale Française, biblio/essais, 1998), p. 203 ss.

<sup>109</sup> «Agora, e para sempre, tudo se organiza [...] a partir do que foi, e permanece, um *ponto cego* (*punctum caecum*). Em redor dele, a partir do seu lugar, o meu ponto de vista vê-se convocado.», J. Derrida, «Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*» em *Tourner les mots*, *op. cit.*, p. 77.

vue)), como, nos seus *Carnets de Captivité*, Levinas também o define<sup>110</sup>, mas, mais precisamente, e mais precisamente em razão da sua força metonímica, como a arte da variação e da disseminação da singularidade dos *pontos de vista* feitos «*pontos cegos*»: é que, aproximar e ampliar um determinado detalhe (que, neste caso concreto, não é um detalhe qualquer: é um rosto e é, sobretudo, um olhar num filme-documentário apostado a tentar mostrar o rosto do filósofo e a aproximar o olhar do seu pensamento), é que, dizia, aproximar e ampliar um determinado detalhe num filme é muito mais do que aproximar e realçar esse detalhe. É, de certo modo, também mudar a sua percepção e aceder a um outro ponto de vista – e é este outro ponto de vista que assim nos é lembrado, melhor, é a anacronia e a abissal dissimetria deste outro ponto de vista que assim nos são lembradas: o ponto de vista da coisa ou da pessoa filmada. Um ponto de vista vidente que questiona a pulsão escópica, afecta ao modelo óptico e à lógica do seu olhar soberano, e interdita toda e qualquer especularidade.

E, não há dúvida, esta imagem final do olhar de Jacques Derrida é portadora de uma mudança da percepção do filme: ela olha-nos, a nós, espectadores do filme, a olhá-lo e a vê-lo, melhor, a olhá-lo e a julgar vê-lo, a ele-mesmo, Jacques Derrida, neste filme-documentário tingido de ficção. É como se este detalhe final do filme nos lembrasse, por um lado, a espectralidade daquela imagem de Jacques Derrida, lembrando-nos que uma imagem é (também) sempre um sudário – não só porque só revela velando, porque oculta e exhibe ao mesmo tempo um rosto como rosto, insinuando que aquele «eu» que ali se vê é, como qualquer outro, sempre um outro, e insinuando por isso também a impossibilidade da identidade (una e própria) – neste caso, a identidade perscrutada e supostamente exibida pelo filme-documentário. É como se o filósofo perguntasse a quem julga vê-lo, a ele, a ele mesmo: julgam que estão a ver *quem*, ao certo? A mim? E quem «eu»? Quem alguma vez viu por aí um «eu»? Não eu, diz, não sem ironia, o filósofo numa outra cena do filme em que, assumindo-se o «contra-exemplo» de si mesmo<sup>111</sup>, confessa ter passado a sua vida e a sua obra a pensar a «impossibilidade de dizer, como ainda agora o faço aqui, eu – eu assino». Por outro lado, e como já o salientámos antes, em razão da sua espectralidade, uma imagem é também sempre um sudário em razão de ser já reproduzida, ou de poder vir a sê-lo, na ausência do que ou de quem dá a ver, anunciando ou carregando assim, mesmo ainda em vida do imaginado/filmado, a sua morte futura: já em vida do filósofo, esta imagem filmica do olhar de Derrida anunciava e portava a sua desapareição futura – uma desapareição que antecipava já então,

<sup>110</sup> Emmanuel Levinas, «Carnet 3» em *Carnets de Captivité* (Paris: IMEC/Grasset 2009), p. 102.

<sup>111</sup> Cf. J. Derrida, «Circonfession» em J. Derrida, G. Bennington, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil, 1991), p. 248; *Turner les mots*, *op.cit.*, p. 116.

Derrida ainda vivo, a sua «re-aparição fantasmal» naquela imagem filmica – uma imagem espectral que nos dá a ver um Jacques Derrida tão espectral quanto as imagens filmicas da mãe e do irmão morto, dos marranos e dos prisioneiros checos evocados no filme. O que o próprio Derrida precisa em diálogo com B. Stiegler, exemplificando a proveniência e a estrutura espectral da imagem cinematográfica com a situação de estarem também naquela cena a ser filmados:

«Desde que há tecnologia da imagem a visibilidade porta a noite. Encarna já num corpo de noite, irradia uma luz de noite. Desde há bocado que, nesta sala, a noite cai sobre nós. Mesmo se ela não caísse, estamos já na noite, uma vez que somos captados por instrumentos de óptica que nem sequer precisam da luz do dia. Somos já espectros de uma “televisada”. No espaço nocturno onde se descreve a imagem que estão em vias de «tirar», esta imagem de nós é já a noite. Por outro lado, como sabemos que, uma vez tirada, uma vez captada, tal imagem poderá ser reproduzida na nossa ausência, como já o sabemos, estamos já assediados por este porvir que porta a nossa morte. A nossa desapareição já está ali. Estamos já transidos por uma desapareição que promete e desvia de antemão uma outra “aparição” mágica, uma “re-aparição” fantasmal na verdade propriamente miraculosa, coisa do olhar, tão admirável quanto incrível, somente crível pela graça de um acto de fé que é apelado pela própria técnica, pela nossa relação de incompetência essencial à operação técnica [...] Estamos de antemão espectralizados pela imagem tirada, assombrados de espectralidade.»<sup>112</sup>

E espectral, essencial e estruturalmente espectral, a própria imagem assombra depois quem a vê. O que nos leva ao segundo aspecto deste detalhe do filme a salientar – precisamente aquele que nos dá a ver, a nós, espectadores, que o filme também (nos) vê – também nos vê vê-lo<sup>113</sup>. E que somos, portanto, *antes* de mais surpreendidos e vistos pelo próprio *olhar daquele que cremos, que julgamos ou pensamos ver no ecrã*, sem contudo lograr cruzá-lo no seu «aqui-e-agora», ele mesmo já disjunto e espectral. Com efeito, distinto do ícone, do ídolo e da imagem (metafísica), para Derrida, o espectro<sup>114</sup> ou o fantasma não é apenas o que mal se dá a ver no

<sup>112</sup> J. Derrida, «Spectrographies» em *op. cit.*, p. 131.

<sup>113</sup> Para esta problemática, veja-se também Serge Daney, *Persévérance* (Paris: P.O.L., 1991).

<sup>114</sup> «O espectro é em primeiro lugar o visível», diz Derrida. «Mas é o visível invisível, a visibilidade de um corpo que não está presente em carne e osso. Recusa-se à intuição [ou, acrescento eu, à visão, à percepção e à representação] à qual se dá, não é tangível. [...] e o que se passa com a espectralidade, com a fantasmaticidade – mas não necessariamente com a re-aparição [*revenance*] -, é que devém então quase visível o que não é visível senão na medida em que não se o vê em carne e em osso. É uma visibilidade de noite. Desde que há tecnologia da imagem, a visibilidade porta a noite. Encarna num corpo de noite, irradia uma luz de noite.» J. Derrida, «Spectrographies» em *op. cit.*, p. 129-131. Eu sublinho.



ecrã, o que não é visível senão na medida em que não se o vê «em pessoa», «em carne e osso», sendo assim um «sensível insensível», um «visível invisível» quase visível – em suma, uma visão ou uma aparição, uma fantasmasia, que não passa afinal de uma longa hesitação entre o visível e o invisível para um olhar *tocante*<sup>115</sup>, isto é, para um olhar atento à infinita, à intransponível lonjura da mais intensa proximidade do que nos olha na imagem em *close up*, no cruzamento da crença e da incredulidade – e na fascinação. Sob a sua fascinação. E, portanto, como que enceguecidos. Para Derrida, o espectro é também o que nos cega – ou o que nos dá a *pensar a não ver* a cegueira congénita do nosso olhar (e é a hipótese *abocular* a desconstruir o modelo óptico). E isto, porque, dispõe daquilo a que o filósofo chamará o «direito de olhar absoluto»<sup>116</sup>, que configura a Lei da genealogia da própria lei. Na noite do face-a-face do cinema, a imagem espectral olha, olha-nos, através do que, em *Spectres de Marx*, Derrida chamará o «efeito de viseira»<sup>117</sup> (*visere, voir, ver*) – o efeito da anacronia e da dissimetria da alteridade que nos faz ser e sentir vistos sem, no entanto, lograrmos ver quem nos olha. Sem podermos cruzar o seu olhar. Sem reciprocidade possível, portanto. Um olhar em abismo que assim nos fecha os olhos para, enfim, no-los abrir, quer para a sua cegueira congénita, figurada pelo pestanejar e pelo «pisar de olho» [*clin d'œil*], quer para a essência nocturna da própria luz – «*shut your eyes and see*» (Joyce). E, *ipso facto*, para assim nos abrir os olhos para a invisibilidade do próprio visível, que sustenta e afecta o próprio visível, dando-nos neste caso a ver um par de olhos videntes e não apenas visíveis – um par de olhos videntes mais do que um par de olhos vistos ou visíveis. O que Derrida lembra em «Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*», lembrando a assombração da «incrível dissimetria» da visibilidade furtiva, intangível, espectral, do que se julga ou *crê ver* no ecrã gigante:

«[...] desde que há filme, vejam bem, o filme também olha. Para além dos efeitos de espelho ou de abismo, há esta incrível dissimetria, uma inversão dos «pontos de vista» que muitos julgarão intolerável. Arrogante mesmo, apesar da modéstia evidente e sincera dos protagonistas. São do filme – é ele o assunto – os olhos que vos observam, são dele olhos videntes mais do que vistos ou visíveis. Somos vistos por ele – somos vistos pelo filme. Pelos olhos do Autor, do Espectador virtual, do próprio Actor, do Actor sobretudo.»<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Para a questão do tocar, cf. J. Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Paris: Galilée, 2000).

<sup>116</sup> Cf. J. Derrida, «Spectrographies» em *op. cit.*, p. 137.

<sup>117</sup> Derrida, *Spectres de Marx*, p. 165.

<sup>118</sup> J. Derrida, «Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*» em *Tourner les mots*, *op. cit.*, p. 125.