

Iara Inchausti Ribeiro Vilhena

**UM ESTUDO SOBRE O RETRATO E AS QUESTÕES QUE ENVOLVEM SUA
IMAGEM**

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2013

Iara Inchausti Ribeiro Vilhena

**UM ESTUDO SOBRE O RETRATO E AS QUESTÕES QUE ENVOLVEM SUA
IMAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora:

Prof^a. D^{ra}. Daisy Leite Turrer

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2013

Ribeiro, Iara, 1980-

Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem [manuscrito] / Iara Inchausti Ribeiro Vilhena. – 2013.
111 f. : il.

Orientadora: Daisy Leite Turrer.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

1. Retratos (Pintura) – Teses. 2. Imagem (Filosofia) – Teses. 3. Semelhança (Física) – Teses. 4. Espaço e tempo em arte – Teses. 5. Tempo na arte – Teses. 6. Pintura – Teses. I. Turrer, Daisy, 1950-II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 750.118



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna IARA INCHAUSTI RIBEIRO VILHENA Número de Registro 2010718849.

Título: **UM ESTUDO SOBRE O RETRATO E AS QUESTÕES QUE ENVOLVEM SUA IMAGEM**

Profa. Dra. Daisy Leite Turfer – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Paulo de Andrade – titular – ILEEL/UFU/MG

Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2012

Para meus pais, que trouxeram arte para minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à prof^a. D^{ra}. Daisy Turrer, grande orientadora, que se tornou também uma grande amiga, por ter acompanhado desde o início o desenvolvimento desta pesquisa, sempre me incentivando, esclarecendo e apontando caminhos, com dedicação, generosidade e extrema competência; a ela, toda minha gratidão.

Ao meu pai José Maria Ribeiro, a quem eu devo a minha paixão pelos retratos, e com quem, hoje, compartilho essa paixão.

À minha mãe Fátima Inchausti, pelo apoio e incentivo constantes, e pela grande ajuda nas traduções.

Ao meu marido Adriano Vilhena, companheiro de todas as horas, pela presença, pelo apoio e amor que me fortalecem.

À prof^a. D^{ra}. Wanda Tófani e à prof^a. D^{ra}. Maria do Carmo Freitas pelas contribuições valiosas na qualificação.

À prof^a. Tânia Araujo, pelo incentivo.

À prof^a. D^{ra}. Lúcia Pimentel, que, ao orientar minha monografia, contribuiu para despertar meu interesse pelo mestrado.

À Zina Souza, à José Sávio Santos e à Klausmax Coelho pela disponibilidade em ajudar sempre que preciso.

Ao grupo de estudos *Imagem, Escrita, Livro*, orientado pela prof^a. D^{ra}. Daisy Turrer, pelos estudos partilhados, especialmente à Neide Souza, pelo texto que me apresentou.

À Capes-Reuni, pelo auxílio financeiro que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Às prof^{as}. D^{ras}. Magali Melleu Shen e Maria Regina Emery Quites, coordenadoras da minha bolsa, pela confiança.

Ao meu irmão Humberto Inchausti, pela torcida.

Aos colegas da pós-graduação, por compartilharem as agonias e alegrias durante esses dois anos de estudos.

À Consuelo Salomé, pela revisão.

À Lana, pela companhia.

Um retrato, isso foi percebido pouco a pouco, não é semelhante porque ele se faria similar ao rosto, mas a semelhança só começa e só existe com o retrato e apenas nele, ela é sua obra, sua glória ou sua desgraça, ela está ligada à condição da obra, exprimindo o fato de que o rosto não está aí, ele está ausente, ele só aparece a partir da ausência que é precisamente a semelhança, e essa ausência é também a forma pela qual o tempo se apreende, quando se distancia o mundo e, dele, nada mais resta a não ser esse desvio e esse distanciamento.

Maurice Blanchot

RESUMO

Esta dissertação se propõe a estudar as questões emergentes do retrato pintado com relação à presença, ausência, semelhança, distância e tempo. Através das formulações teóricas de Maurice Blanchot sobre as duas versões do imaginário, de Georges Didi-Huberman sobre a trama do olhar, e de Jean-Luc Nancy sobre a desestabilização da noção da semelhança, essas questões serão abordadas levando em consideração o caráter ambíguo da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: retrato, presença, ausência, semelhança, distância, tempo.

RESUMÉ

Cette dissertation vise à étudier les questions issues du portrait peint par rapport à la présence, l'absence, la ressemblance, la distance et le temps. À travers les formulations théoriques de Maurice Blanchot en ce qui concerne les deux versions de l'imaginaire, ainsi que celles de Georges Didi-Huberman à propos de la trame du regard et celles de Jean-Luc Nancy sur la déstabilisation de la notion de ressemblance, ces questions seront abordées en tenant compte du caractère de l'image marqué par l'ambiguïté.

MOTS-CLÉS: portrait, présence, absence, ressemblance, distance, temps.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. José Maria Ribeiro. <i>Retrato de Kiki</i>	18
Figura 2. José Maria Ribeiro. <i>Retrato de Maria Lúcia</i>	20
Figura 3. José Maria Ribeiro. <i>Retrato de Sr. Inhô</i>	24
Figura 4. David Allan. <i>A origem da pintura</i>	26
Figura 5. Claude Monet. <i>Camille Monet em seu leito de morte</i>	27
Figura 6. Iara Ribeiro. <i>Retrato de Edilson</i>	29
Figura 7. Rembrandt. <i>Noli me Tangere</i>	36
Figura 8. Paolo Veronese. <i>Noli me tangere</i>	36
Figura 9. Jean-Baptiste C. Corot. <i>Orfeu guiando Eurídice no mundo dos mortos</i>	37
Figura 10. Rembrandt. <i>Cristo aparecendo para Maria Madalena</i>	41
Figura 11. Albrecht Dürer. 32ª prancha da <i>Pequena Paixão</i>	41
Figura 12. Abraham G. Bloemaert. <i>Ceia em Emaús</i>	44
Figura 13. Johannes Gump. <i>Autorretrato</i>	47
Figura 14. Johannes Gump. <i>Autorretrato (detalhe)</i>	49
Figura 15. André Derain. <i>Retrato de Matisse</i>	54
Figura 16. Henri Matisse. <i>Autorretrato</i>	54
Figura 17. Iara Ribeiro. <i>O pintor (Retrato de José Maria)</i>	54
Figura 18. José Maria Ribeiro. <i>Autorretrato</i>	54
Figura 19. Raphael. <i>Retrato de mulher (Velata)</i>	57
Figura 20. Leonardo da Vinci. <i>Monalisa</i>	58
Figura 21. Caravaggio. <i>Narciso</i>	63
Figura 22. Iara Ribeiro. <i>Retrato de D. Rita</i>	81
Figura 23. Paxíteles. <i>Hermes (detalhe)</i>	86
Figura 24. <i>Vênus de Milo</i>	88
Figura 25. <i>Vitória de Samotrácia</i>	88
Figura 26. Petrus Christus. <i>Retrato de Jovem mulher</i>	89
Figura 27. Giovanni Bellini. <i>Doge Leonardo Loredan</i>	96
Figura 28. Iara Ribeiro. <i>Autorretrato</i>	108

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I	
Presença/ausência	15
Capítulo II	
Semelhança	39
Capítulo III	
Distância	60
Capítulo IV	
Tempo	80
Considerações Finais	105
Referências	109

INTRODUÇÃO

Os retratos sempre estiveram ao meu redor. Meu pai é retratista, portanto cresci entre retratos que eu via surgir em telas como aparições, e lá elas ficavam, a espreitar o mundo e a me impressionar. Eu gostava de acompanhar o “nascimento” daquelas imagens, e com elas parecia nascer também todo o mistério que as envolvia: quem era aquela pessoa, como era sua personalidade, que acontecimentos já vivera e quais ainda viveria? Cada rosto retratado parecia ter o que dizer, e parecia querer dizer muito mais do que o que se via na superfície da tela.

Dessa forma, o retrato sempre exerceu em mim uma grande atração que acabou por determinar a minha formação profissional: tornei-me retratista. Pintar retratos talvez tenha sido a forma que encontrei de estreitar o contato com todo esse mistério que os envolve, e dele participar. Porém, este ofício não diminuiu o meu fascínio, pelo contrário, continuo me deparando com os mesmos questionamentos, e o mesmo espanto que sempre senti ao estar diante de um retrato.

Por isso, tomo emprestadas as palavras de Roland Barthes e transcrevo-as para iluminar as questões que envolvem a minha experiência de estar diante de um retrato, embora ele as tenha pronunciado em relação à fotografia: o retrato “sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente”.¹ Ele tem uma força, uma presença, algo inalcançável. A pessoa retratada está ali, na minha frente, fixada na tela, mas parece estar, ao mesmo tempo, se constituindo de um algo outro que não sei bem o que é, que não posso ver materializado, algo estranho que parece impregnar toda a imagem, e que me escapa.

O espanto que o retrato suscita vem de um estranhamento da própria imagem retratada, de uma ambiguidade que nela se manifesta, sobretudo no que diz respeito à presença e à ausência: diante de um retrato, somos remetidos à presença de uma pessoa que, no entanto, não está realmente ali. Portanto, a imagem retratada nos aponta uma presença, ao mesmo tempo em que afirma uma ausência.

Seria essa presença evocada, ainda que camuflada em sua própria ausência, o que atrai as pessoas ao retrato, o que as faz ansiar por seu próprio retrato ou pelo

¹ BARTHES, 1984, p. 123. “A fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente.”

retrato de alguém que estimam? Para sobreviverem, ou fazer sobreviver através da imagem? Frequentemente recebo encomendas para retratar pessoas que já faleceram, o que me faz pensar sobre a relação retrato/morte: o que se espera desse retrato? Seria uma tentativa de ter de volta a pessoa retratada? De mantê-la sempre aqui? Teria o retrato realmente esse poder de presentificar alguém que não está mais presente? Ou ele afasta essa pessoa cada vez mais ao nos apontar sua distância intransponível, sua ausência?

Ao sentir a presença suscitada pelo retrato, estabelecemos uma relação entre este e a pessoa retratada, relação que passa pela questão da semelhança. Como se dá a semelhança nos retratos? É suficiente a cópia dos traços físicos do modelo, ou é necessário captar um algo a mais? Em que consistiria esse algo a mais? E é essencial para o retrato a semelhança com o modelo?

Por mais semelhante que seja ao seu referente, o retrato guarda uma distância em relação a este, pois, na tela temos só uma imagem, o modelo não se encontra lá. Portanto, o retrato nos apresenta de forma próxima – na imagem –, algo que na verdade está distante – o modelo. Seria esse o motivo que confere às imagens retratadas um ar de além, um distanciamento de tudo e de todos?

O retrato é ambíguo também na questão temporal, já que ele atravessa o tempo, ao nos mostrar agora – no presente –, uma pose do passado, que ficará eternizada em direção ao futuro. Ele congela um momento e parece nos trazer esse momento de novo, embora nos lembre que esse tempo já passou, não existe mais. O retrato nos permite um contato com um tempo que subverte a linearidade cronológica, onde passado, presente e futuro não se sucedem gradualmente, e sim se entrecruzam e coexistem, e talvez seja por isso que o retrato parece escapar ao tempo, parece ser atemporal.

Logo, a imagem do retrato nos evoca simultaneamente a presença e a ausência, o próximo e o distante, o semelhante e o dessemelhante, o passado, o presente e o futuro e ainda uma atemporalidade. São essas as questões que fazem emergir o sentimento de encanto/espanto que envolve o objeto deste estudo.

Vale a pena observar que um retrato pode ser pintado, desenhado, gravado, esculpido e também fotografado, mas aquele que mais me instiga, e que move os meus questionamentos é o retrato pintado: é ele o meu principal interesse, e é sobre ele que escrevo essa dissertação, embora contribuições de outras técnicas sejam por vezes levadas em conta. As questões que envolvem a fotografia perpassam as

que envolvem o retrato pintado, pois ela também encarna a ambiguidade da imagem quanto à presença, à ausência, à semelhança, à distância e ao tempo. Por isso, muitas vezes serão trazidas ao texto reflexões acerca da fotografia, até mesmo porque, hoje, a maioria dos retratos é pintada tendo como referência fotos do modelo, e assim, o retratista interage com as questões já existentes na foto, as quais terminam por incidir em sua tela.

Torna-se importante ressaltar que, devido à ambiguidade que a própria palavra “retrato” carrega, podendo ser empregada para designar tanto uma pintura quanto uma fotografia, opto por empregá-la no presente texto somente para me referir ao retrato pintado, que é o meu objeto de estudo.

Para fundamentar neste estudo as questões instigantes que envolvem o retrato, elejo como corpus teórico os seguintes autores e obras: Maurice Blanchot com *O Espaço Literário*², em especial o texto *As duas versões do imaginário*³; Georges Didi-Huberman com *O que vemos o que nos olha*⁴, nos textos *A inelutável cisão do ver*⁵, *O evitamento do vazio: crença ou tautologia*⁶, e *A dupla distância*⁷; e Jean-Luc Nancy, com *Le regard du portrait*⁸, e *Noli me tangere: Essai sur la levée du corps*⁹.

Blanchot foi eleito por trazer um pensamento sobre os níveis de ambiguidade da imagem, cujo desdobramento se dá em duas versões que não podem ser separadas nem hierarquizadas como primeira e segunda, pois, para ele, nela coexistem dois processos simultâneos: aquele em que a imagem parece nos trazer o objeto de volta, remetendo-nos à sua presença, e aquele em que ela o afasta para sempre, apontando para sua ausência.

A escolha de Didi-Huberman se deu por este abordar a trama do olhar, ao propor que tudo que olhamos também nos olha. E que aquilo que cada coisa nos devolve ao olhar ultrapassa a visibilidade e está relacionado com quem olha, o que vai configurar formas diferentes de se ver a mesma imagem. Essa trama do olhar, segundo o autor, está intrinsecamente ligada a uma *dupla distância*, ao apresentar de forma próxima algo que está longínquo, e é inapreensível.

² BLANCHOT, 1987

³ BLANCHOT, 1987, p. 255-265

⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998a

⁵ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 29-35

⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 37- 48

⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 147-168

⁸ NANCY, 2000

⁹ NANCY, 2003b

Jean-Luc Nancy foi escolhido tanto pela contundência de seu estudo sobre o retrato envolvendo as noções de semelhança, ausência, morte e olhar, quanto pela sua instigante leitura do Evangelho de São João, na qual desestabiliza a noção de semelhança.

Em diálogo com as noções complexas sobre o estatuto da imagem de Blanchot, Didi-Huberman e Nancy, também participam do texto, para a fundamentação desta pesquisa: Walter Benjamin – através da leitura de Didi-Huberman dos textos *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁰ e *Sobre alguns temas em Baudelaire*¹¹ – pela importância de suas reflexões sobre a noção de *aura* e sua relação com a distância; André Rouillé – com o texto *Tensões da fotografia*¹² – por seus questionamentos sobre a imagem fotográfica que apontam para a ambiguidade da imagem tal como formulada por Blanchot; Régis Debray – com *Vida e morte da imagem*¹³ – pela referência histórica e pela relação que o autor estabelece entre a morte e o nascimento da imagem; Eudoro de Souza – com o texto *Lonjura e outrora*¹⁴ – por apresentar noções pertinentes ao estudo do retrato envolvido na trama do tempo e do espaço; Oscar Wilde – com *O retrato de Dorian Gray*¹⁵, clássica ficção em que o autor propõe uma intriga em torno da imagem retratada, subvertendo a questão do tempo e da semelhança.

E ainda as reflexões de Roland Barthes sobre a fotografia atravessam todo este texto e iluminam o objeto deste estudo, ao serem mescladas às dos outros autores que foram eleitos para compor o corpus teórico. A leitura de seu livro *A Câmara Clara – Notas sobre a fotografia*¹⁶ foi fundamental para que eu começasse a pensar e a elaborar essa pesquisa, pois as questões por ele levantadas sobre a fotografia terminam por esbarrar nas questões que me suscita o retrato pintado, quer seja ele feito a partir de um modelo ou a partir de uma fotografia.

Torna-se importante destacar que esta dissertação não teve por intento focalizar o retrato numa perspectiva histórica, uma vez que isso exigiria um desvio do meu interesse em relação às questões suscitadas pela imagem sob o ponto de vista dos teóricos citados. Questões essas que independem de datas e fatos

¹⁰ BENJAMIN, 1994, p.165-196

¹¹ BENJAMIN, 1989, p. 103-149

¹² ROUILLÉ, 2009, p. 189-229

¹³ DEBRAY, 1994

¹⁴ SOUZA, 1981, p. 03-07

¹⁵ WILDE, 1972

¹⁶ BARTHES, 1984

históricos, estando para além e para aquém da cronologia. Adentrar na história do retrato se configuraria como uma outra abordagem, o que, entretanto, não me impediu de fazer, quando necessário, algumas pequenas pontuações e contextualizações.

A dissertação está estruturada nos seguintes capítulos:

- Capítulo I. Presença/ausência: seu paradoxo nos retratos e a relação entre a morte e o retrato. Neste capítulo serão apresentadas as formulações de Blanchot em *As duas versões do imaginário*, e as de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*.

- Capítulo II. Semelhança: o que é necessário para um retrato se configurar como semelhante a seu modelo, como se dá essa semelhança. Neste capítulo, serão estudadas as formulações de Nancy sobre o retrato, presentes em *Le regard du portrait*, e sua análise sobre a cena bíblica, no livro *Noli me tangere: essai sur la levée du corps*.

- Capítulo III. Distância: a distância que o retrato nos impõe, a lonjura inalcançável que ele carrega e que o faz ter um ar de além, mesmo estando diante de nós. Neste capítulo serão estudadas as noções de *aura* de Benjamin, *fascínio* de Blanchot e *dupla distância* de Didi-Huberman.

- Capítulo IV. Tempo: os tempos que perpassam o retrato, a subversão do tempo linear nele implicada. Neste capítulo será abordada a noção do tempo em Blanchot, assim como a intriga entre retrato e tempo apresentada por Oscar Wilde no livro *O retrato de Dorian Gray*.

Capítulo I.

PRESENÇA / AUSÊNCIA

[...] a aparente espiritualidade, a pura virgindade formal da imagem está originalmente ligada à estranheza elementar e ao peso informal do ser presente na ausência.

Maurice Blanchot

Ao se retratar uma pessoa ou ao olharmos o seu retrato pintado, somos remetidos à sua presença, sentimos essa presença. Uma presença ilusória, na medida em que a pessoa real não está verdadeiramente no quadro: o que temos é só a sua imagem: inapreensível e longínqua.

Jean-Luc Nancy, em seu livro *Le Regard du Portrait*¹⁷, afirma que retratar é “tornar presente. Retratar é tirar a presença para fora – seja ela a presença de uma ausência”.¹⁸ Diante de um retrato somos postos em contato com um jogo paradoxal, que nos remete à presença do modelo, e à sua ausência. O retrato nos traz realmente uma presença, mas é a presença da ausência do retratado.

Maurice Blanchot, no texto *As duas versões do imaginário*¹⁹, analisa essa dualidade da imagem que lhe confere o poder de se desdobrar em duas versões, pois, ao mesmo tempo em que ela parece nos trazer o objeto de volta, também nos traz a sua ausência. É a ambiguidade da imagem que nos faz deparar com esse paradoxo presença/ausência:

... a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais a coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou.²⁰

¹⁷ NANCY, 2000

¹⁸ NANCY, 2000, p. 51. [Portraitureur] “c’est rendre présent. Portraitureur, c’est tirer la présence au dehors – fût-elle présence d’une absence.” (Todas as referências e citações de obras e artigos de língua francesa são traduzidos pela autora com a supervisão de Fátima Inchausti, salvo indicação contrária).

¹⁹ BLANCHOT, 1987, p. 255-265

²⁰ BLANCHOT, 1987, p. 264

A imagem funda-se na ausência do objeto. Assim, para que exista a imagem, é necessário que o objeto não esteja mais lá: “A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo [...]”.²¹ A imagem tem um poder duplo, ela tanto nos aproxima quanto nos mantém afastados do objeto, que é reafirmado por sua inapreensibilidade e desaparecimento. E é no distanciamento que a imagem apreende o objeto.

A análise comum, segundo Blanchot, determina que a imagem venha depois do objeto, que ela surja a partir dele.²² É preciso que o objeto seja dado primeiro, para depois se ter sua imagem. Sob essa perspectiva há uma hierarquia que coloca a imagem como sendo a continuação do objeto, e portanto dependente dele. Porém o autor desestabiliza essa análise e essa hierarquia ao esclarecer que a imagem é ao mesmo tempo o próprio objeto e sua imagem, ela é contemporânea ao objeto, ou seja, coexiste com ele, e não a partir apenas dele.

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento [...].²³

Blanchot está desta forma demonstrando que o caráter ambíguo da imagem não nos permite escolher entre uma coisa *ou* outra: “[...] essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um ‘ou isto ou aquilo’ capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível”.²⁴ A imagem para o autor, tanto diz respeito à presença quanto à ausência, estatuto mesmo que a constitui. Blanchot não trabalha com o pensamento da exclusão entre uma coisa ou outra, e sim, com a tensão advinda da coexistência dos opostos:

Aqui, o que fala em nome da imagem, ‘ora’ fala ainda do mundo, ‘ora’ nos introduz no meio indeterminado da fascinação, ‘ora’ nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, ‘ora’ nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens; [...].²⁵

²¹ BLANCHOT, 1987, p. 255

²² BLANCHOT, 1987, p. 257

²³ BLANCHOT, 1987, p. 257

²⁴ BLANCHOT, 1987, p. 264

²⁵ BLANCHOT, 1987, p. 265

O retrato carrega essa ambiguidade da imagem: ao nos apresentar uma pessoa, ele está ao mesmo tempo nos apontando para o seu referente e para sua imagem retratada, para sua presença e para sua ausência simultaneamente.

O poder da imagem de restituir o objeto de volta, ainda que pelo paradoxo da presença e da ausência é também trabalhado por Didi-Huberman quando este constata que o ato de ver, embora a princípio pareça nos dar o objeto, na verdade nos tira o mesmo:

[...] A experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder. Tudo está aí.²⁶

O olhar para Didi-Huberman sofre de uma inelutável cisão: a que “[...] separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”.²⁷ Para o autor, “[...] o ato de ver só se manifesta ao se abrir em dois”²⁸: tudo que vemos também nos olha, nos devolve o olhar, e o que é devolvido com esse olhar tem a ver conosco, com nossa vivência, e vai além do que é visto fisicamente ali.

A expressão em francês *ce qui nous regarde* significa *o que nos olha*, mas também pode significar *o que tem a ver conosco, o que nos diz respeito, o que nos concerne*. Didi-Huberman trabalha com a dualidade desta expressão²⁹, dualidade que é perdida na tradução para o português, mas que é essencial para um melhor entendimento do pensamento do autor. Quando olhamos alguma coisa, o que nos olha de volta é o que está intrinsecamente relacionado às nossas experiências e nossas sensações.

Como exemplo, Didi-Huberman destaca uma passagem de *Ulisses*, romance de James Joyce, em que o personagem olha o mar, mas o que o olha de volta são os olhos de sua mãe morta³⁰. Ou seja, a forma como ele olha as coisas, e a forma

²⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 34

²⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 29

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 29

²⁹ O próprio nome do livro de Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (traduzido como *O que vemos, o que nos olha*), traz em si essa dualidade da expressão em francês, que é o que realmente se trata no livro: o que vemos também nos olha, e esse olhar vai nos remeter a algo que nos diz respeito.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 32

como essas coisas se apresentam ao seu olhar remetem a um fato particular de sua vida, a perda de sua mãe.

Nessa perspectiva, o pensamento de Didi-Huberman sobre *o que nos olha*, como aquilo que nos concerne, coincide com o pensamento de Blanchot sobre a imagem, como podemos verificar através do fragmento a seguir: “A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. [...] Assim nos fala ela, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós [...]”.³¹

É importante, ainda, citar o pensamento de Nancy sobre o caráter duplo do olhar, inteiramente em sintonia com as formulações de Didi-Huberman e Blanchot: “Eu não posso olhar sem que *isso me olhe*”.³²

Nesse sentido, tanto Didi-Huberman quanto Blanchot e Nancy reafirmam as noções de que a imagem *nos olha* e nos fala de nós próprios.

Se todas as coisas que olhamos também nos olham, podemos pensar no retrato como algo que nos olha duplamente: enquanto objeto, e enquanto rosto iluminado pelo olhar – o órgão da visão se encontra no rosto. Nesse sentido, esse poder das coisas de nos olharem é intensificado pelo retrato: ele realmente nos olha (FIG. 01), tal como nos esclarece Nancy: “antes de qualquer coisa, o retrato olha: é só o que ele faz, ele se concentra, se envia e se perde nisso”.³³

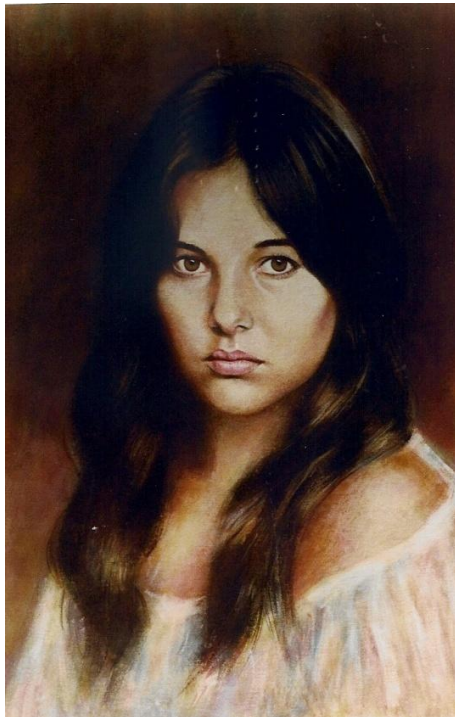


FIGURA 01. José Maria Ribeiro. *Retrato de Kiki*. Acrílica sobre tela, 2005.
Fonte: Acervo do artista

³¹ BLANCHOT, 1987, p. 256

³² NANCY, 2000, p. 75. “Je ne peux regarder sans que ça me regarde.”

³³ NANCY, 2000, p. 72. “Avant toute autre chose, le portrait regarde: il ne fait que cela, il s’y concentre, il s’y envoie et il s’y perd.”

Essa questão do olhar do retrato me remete a uma experiência pessoal. Ao visitar uma galeria institucional de retratos, dentre os quais eu havia pintado alguns, um funcionário local perguntou-me por que a maioria dos retratados olhava para nós, e somente um não olhava. Sem me dar a chance da resposta, ele explicou que sabia o porquê – aquele que não olhava direto para nós era o único dentre os retratados que já havia morrido. O funcionário, sem perceber, estava instigado pelas mesmas questões que envolvem o objeto desta pesquisa. Na verdade o que ele questionava era o olhar e a morte. O olhar daquele retratado que já havia morrido estava além, em outro lugar, parecia não olhar mais diretamente para esse mundo.

A observação do funcionário deve-se a uma coincidência, mas me fez pensar que todo olhar de um retrato impele-nos a um movimento para trás, a uma busca pelo que se passa por trás daquele olhar. O olhar perdido do retratado em questão levou o funcionário a desdobrar sua história e a atribuir o motivo desse olhar à sua morte.

Porém, se todos os retratos nos olham, o olhar de um retrato de alguém que já morreu parece mais profundo. Parece significar mais. Como se o retrato pudesse quase nos falar, nos dizer tudo que o morto não mais poderá falar. No retrato o olhar parece aprisionado na tela, tudo quer dizer, mas nada pode dizer, o retratado parece querer se comunicar pelo olhar, espera ser compreendido em silêncio.

Como já foi pontuado, a imagem funda-se em uma ausência. E podemos dizer que a ausência maior é a morte. A morte exemplifica de forma contundente o fato de que a ausência sempre decorre de uma presença. É preciso que algo tenha realmente existido para que possamos sentir sua falta.

Muitas vezes familiares ou amigos encomendam retratos de pessoas que já faleceram (FIG. 02). Eles querem fixar essa lembrança, possuí-la através de um quadro, um desenho, permitindo àquele que não está mais neste mundo, nele permanecer. Seria uma vontade de eternizar a pessoa? De prorrogar sua existência, de tê-la de novo? Pois, de acordo com Blanchot, a imagem seria “[...] a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta [...]”.³⁴ Talvez seja este *retorno do que não volta* o motivo que faz as pessoas encomendarem um retrato de alguém que já morreu.

³⁴ BLANCHOT, 1987, p. 257

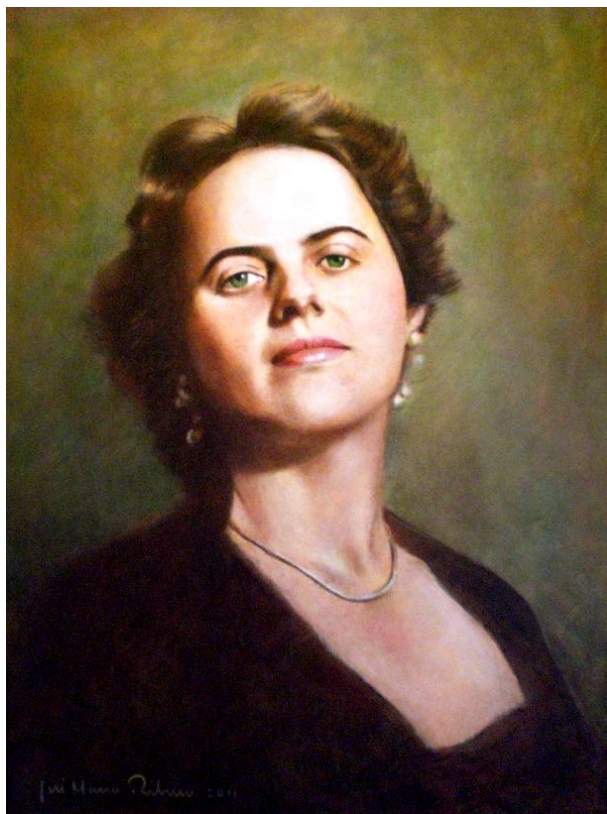


FIGURA 02. José Maria Ribeiro. *Retrato de Maria Lúcia*. Acrílica sobre tela, 2011.
Fonte: Acervo do artista

A relação do retrato com a morte está presente desde a antiguidade. Régis Debray, em seu livro *Vida e Morte da Imagem*³⁵, lembra-nos que a morte está ligada ao nascimento da imagem: as sepulturas, sarcófagos, urnas funerárias foram nossos primeiros museus, e os defuntos nossos primeiros colecionadores, já que com eles eram sepultados vários objetos para prestar serviço na vida após a morte. A arte nasce, portanto, funerária. “O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida”.³⁶ Segundo o autor, a imagem primitiva utilizava o osso, o chifre, peles de animais, ou seja, materiais que eram obtidos pela morte. O cadáver foi matéria prima do nosso primeiro objeto de arte, que foi a múmia do Egito, “*cadáver feito obra*”.³⁷ Nossas primeiras telas foram mortalhas e nossos primeiros conservadores foram os embalsamadores. Logo, a morte está ligada ao nascimento da imagem, é sua

³⁵ DEBRAY, 1994

³⁶ DEBRAY, 1994, p. 20

³⁷ DEBRAY, 1994, p. 28

propulsora. “A invenção da efígie, essa contrametamorfose do informe à forma e do flexível ao rígido, preserva os interesses vitais da espécie”.³⁸

A ligação da morte especificamente com os retratos, com a imagem do morto, faz parte das religiões fundadas sobre o culto dos antepassados, que exigiam que eles sobrevivessem através da imagem. Um molde em cera do rosto do morto era transportado no funeral e mantido a salvo depois. Na cultura grega, mesmo sendo uma cultura vitalícia, apaixonada pela vida e pela visão (para o grego viver é ver, e morrer é perder a vista) o óbito também governava³⁹:

Ídolo vem de *eídolon* que significa fantasma dos mortos, espectro, e somente em seguida, imagem, retrato. O *eídolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo.⁴⁰

Na Roma Imperial havia a tradição do *funus imaginarium*, que consistia na apoteose póstuma do imperador falecido, na qual um duplo do morto (um manequim do morto) era incinerado com grandes pompas, enquanto o corpo real era enterrado. “É em imagem que o imperador subia da fogueira para o céu, em imagem por que em pessoa. Queda dos corpos, ascensão dos duplos”.⁴¹

E ainda nos ritos fúnebres dos reis da França (entre a morte de Carlos VI e a de Henrique IV) também era feito de cera pintada, um duplo exato do morto, que era velado por quarenta dias (já que a decomposição não permitia que o corpo real ficasse exposto por todo esse tempo). Era esse duplo, vestido com os adornos e portando as insígnias do poder que pertenciam ao morto, que recebia as homenagens. Acreditava-se que a alma do morto ocupava esse manequim, tendo a cópia, portanto, mais valor que o original. A imagem era tida “como substituto vivo do morto”.⁴²

Nessas tradições “a ‘verdadeira’ vida está na imagem fictícia e não no corpo real”.⁴³ A imagem aparece aqui com um poder surpreendente de substituição: nela, a vida se mantinha para além da morte.

³⁸ DEBRAY, 1994, p. 31

³⁹ DEBRAY, 1994, p. 23

⁴⁰ DEBRAY, 1994, p. 23

⁴¹ DEBRAY, 1994, p. 25

⁴² DEBRAY, 1994, p. 25

⁴³ DEBRAY, 1994, p. 26

Podemos considerar esses duplos dos ritos fúnebres, como as primeiras formas de retratos, e perceber então que o retrato nasceu com a morte, com a necessidade de prorrogar a existência das pessoas: “[...] um prolongamento sublimado, mas ainda físico, de sua carne”. Pela imagem, “o vivo apreende o morto. (...). Há realmente transferência de alma entre o representado e sua representação”.⁴⁴ É como se o morto fosse sua imagem, como se essa imagem (no caso o retrato) guardasse em si tudo de mais precioso do seu referente. Quando se morre, vira-se imagem.

Desta forma, o retrato surge da necessidade do homem de perpetuar, de manter os mortos ainda no mundo, amenizando assim a brusca interrupção que a morte causa.

Didi-Huberman em seu texto *O evitamento do vazio: crença ou tautologia*⁴⁵, analisa a reação dos homens quando diante da morte: segundo ele, uma cisão se abre em nós ao nos depararmos com um túmulo. Este nos mostra que perdemos o corpo que ele recolhe em seu fundo. E também nos impõe a dura constatação de que um dia seremos semelhantes a esse morto que agora olhamos: estaremos mortos também. Portanto, esse pavor diante da morte vem do fato de depararmos com o desconhecido, sobre o qual não temos controle, e só sabemos ser ele o nosso futuro.

A cisão que se abre em nós ao nos depararmos com um túmulo, com uma morte, pode provocar dois tipos de reação, de acordo com Didi-Huberman, cada uma delas relacionada a um tipo de mentalidade: a do homem da crença e a do homem da tautologia⁴⁶. Este último tenta ater-se ao que vê, ao túmulo em si, acreditando que não exista nada além daquele volume que ele enxerga ali à sua frente: “É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o *volume visível*, e postular o resto como inexistente”.⁴⁷

Já o homem da crença quer ir além da cisão aberta, quer ir além daquele túmulo físico que enxerga ali. Ele quer superar aquilo que ele vê, e o faz imaginariamente: “[...] equivale portanto a produzir um modelo fictício no qual tudo – volume, vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no

⁴⁴ DEBRAY, 1994, p. 26

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 37- 48

⁴⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 37- 48

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 38

interior de um grande sonho acordado”.⁴⁸ Equivale a imaginar uma vida após a morte, a pensar que a pessoa que morreu não está ali, dentro daquele túmulo, e sim, em algum outro lugar para onde se dirigem os que já partiram (no céu, no paraíso, ou nos lugares que a crença reserva para os que morrem). Talvez possamos pensar que as pessoas alternam momentos de crença e de tautologia, pois ambas, nas palavras de Didi-Huberman, tentam escapar “a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos”⁴⁹: a morte.

A atividade de produzir imagens, segundo o autor, tem muito a ver com esse escape pretendido pela pessoa que perde alguém. É uma forma de afastar o morto (através da sua imagem) do lugar real em que ele está: dentro de uma tumba, sem vida, e mantê-lo “vivo”; e, ao mesmo tempo, é uma forma de deixar de encarar a realidade angustiante de se estar diante da morte, e de saber que ela é o destino de todos nós.

Um retrato de alguém que já morreu vem, portanto, cumprir essa função: fixá-lo em vida, em uma imagem viva, para afastá-lo da morte na qual ele já está mergulhado. “Vemos então por toda parte os corpos tentando escapar, em imagens, evidentemente, aos volumes reais de sua inclusão física, a saber, as tumbas [...]”.⁵⁰ É como se a vida perdida do morto se transferisse para a imagem, “onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem feito, cheio de substância e cheio de vida”.⁵¹ A imagem mascara a realidade daquele corpo, desvia nosso pensamento do seu atual estado, faz “o retrato do morto evadir-se em direção a um alhures de beleza pura, mineral e celeste... Enquanto seu rosto real continua, este, a esvaziar-se fisicamente”.⁵²

Debray, ao refletir sobre imagem e morte, reafirma o mesmo ao dizer que fazer “[...] um duplo do morto para mantê-lo vivo e, por efeito indireto, deixar de ver esse não-sei-o-quê em si”.⁵³ O duplo do morto é uma forma de negação da morte, da real condição desse corpo agora, pois a imagem real e atual do morto é angustiante para seus familiares e amigos. É quase impraticável pensar essa transformação, essa decomposição, essa violência a esse corpo até então tão próximo. É preferível se ater a outras imagens dele, para desviar a atenção do real

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 40

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 41

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 42

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 40

⁵² DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 43

⁵³ DEBRAY, 1994, p. 29

lugar onde ele se encontra agora. Nas palavras de Debray, “[...] nós opomos à decomposição da morte a *recomposição pela imagem*”⁵⁴, o que também pode ser lido em Didi-Huberman quando este elucida que “desaparecer (dispersar-se como vida) equivale a assemelhar-se (solidificar-se como imagem)”⁵⁵.

Portanto, ao se pintar o retrato de uma pessoa que já faleceu, é como se estivéssemos fixando essa pessoa viva, é como se ela não tivesse morrido. Pois, como ainda afirma Debray: “A imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável”⁵⁶. Ela nos dá uma certa segurança, pois ter um retrato de alguém que já morreu nos faz lembrar da vida que ele teve, é como se nos desse uma garantia de que aquela vida realmente existiu.

Ao mesmo tempo, um retrato de alguém que ainda é vivo também se relaciona com a morte, pois, mesmo que ele esteja vivo no momento da realização do quadro, irá morrer dentro de algum tempo, e provavelmente, o retrato sobreviverá a ele, e todas essas questões do retrato do morto passarão a fazer parte daquela imagem (FIG. 03).

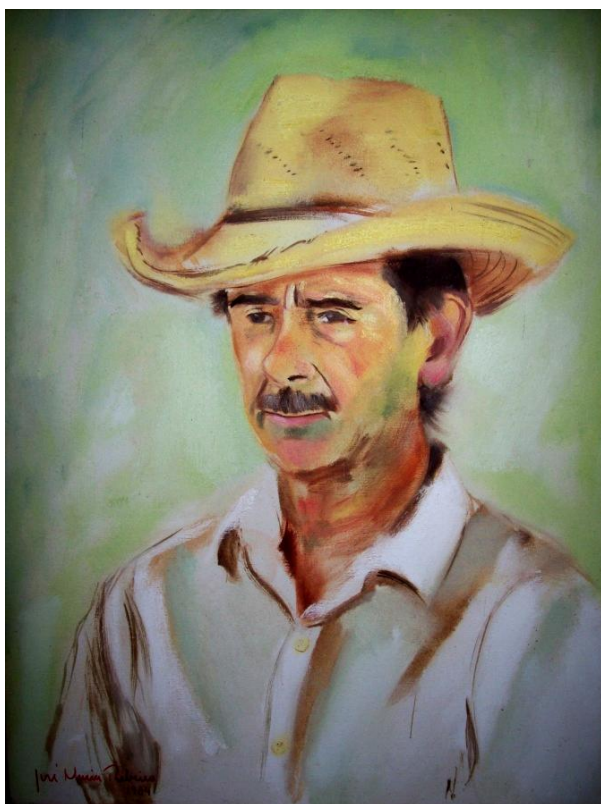


FIGURA 03. José Maria Ribeiro. *Retrato de Sr. Inhô*. Óleo sobre tela, 1984. Fonte: Acervo do artista

⁵⁴ DEBRAY, 1994, p. 30

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40

⁵⁶ DEBRAY, 1994, p. 26

Um retrato está sempre relacionado com uma ausência: o retratado não está realmente presente na pintura. Essa ausência pode ser devido à morte, ou mesmo um distanciamento, como nos mostra Nancy:

O retrato é feito para *guardar* a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um afastamento ou a morte. Ele é a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não é portanto somente encarregada da reprodução dos traços, mas de apresentar a presença enquanto ausente: de evocá-la (e mesmo de invocá-la) e também de expor, de manifestar a retirada onde se mantém esta presença. (...). É assim que o retrato imortaliza: ele torna imortal na morte”.⁵⁷

É interessante trazer ao texto a lenda de Dibutades⁵⁸, considerada como a origem da pintura, contada por Plínio o Velho em seu 35º livro das Histórias Naturais: Dibutades sabia que seu prometido iria partir em breve para uma longa viagem. No último encontro dos dois, a moça aproveita a sombra projetada do rosto do rapaz na parede para marcar com um carvão sua silhueta, pois, já sabendo de sua ausência futura, ela queria conservar algum traço de sua presença atual (FIG. 04). Sob esse olhar, o retrato nasce da necessidade de construir uma imagem de alguém que irá se ausentar – por um afastamento ou pela morte. Esta é a lenda sobre o nascimento da pintura, que se dá através de um retrato, já nos remetendo para a questão da presença e da ausência, o que pode ser confirmado por Philippe Dubois ao dizer que a “imagem pretende ultrapassar seu referente, eternizá-lo, congelá-lo na representação, portanto substituir, como traço detido, sua ausência inelutável”.⁵⁹ E essa ausência, como nas palavras de Nancy, tanto pode ser devido a um afastamento quanto devido à morte.

⁵⁷ NANCY, 2000, p. 53-54. “Le portrait est fait pour *garder* l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent, une présence *in absentia* qui n’est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu’absente: de l’évoquer (voire de l’invoquer), et aussi d’exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. [...] C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort”.

⁵⁸ Encontram-se referências sobre essa lenda em DEBRAY, 1994, p. 38, DUBOIS, 2008, p.117-122, e AZARA,2002, p.53, com algumas diferenças entre elas: em Debray e em Dubois a moça é filha de um oleiro de Sícion, em Dubois ela é chamada de Dibutades, e em Azara ela é filha do rei de Corinto, Boutades.

⁵⁹ DUBOIS, 2008, p. 121



FIGURA 04. David Allan. *A origem da pintura*, 1745.
Fonte: DUBOIS, 2008, p. 119 e 359

De acordo com Nancy, mais do que imortalizar uma pessoa, o retrato vai apresentar a morte (imortal) nela. Ao pretender “revivificar” o modelo, o retrato está na verdade apontando para sua morte, pois esta lhe é inerente. Contudo, ele está ligado à morte em um sentido mais geral, e não apenas no sentido específico da morte do retratado. Desta forma, o retratado está então imortalizado na morte. Para esclarecer um pouco mais, Nancy assinala a diferença entre um retrato e uma máscara mortuária: “A máscara toma a impressão do morto (obra tirada da morte), o retrato coloca a própria morte na obra: a morte na obra em plena vida, em plena face e em pleno olhar”.⁶⁰

Nancy esclarece-nos ainda que os retratos expressamente ligados à morte (os que trazem como elemento um crânio, por exemplo) não são muito numerosos, e ele relaciona isso ao fato de que a morte já está presente em todos os retratos, já faz parte deles, não necessitando de mais uma representação literal no quadro. “Na

⁶⁰ NANCY, 2000, p. 54. “Le masque prend l’empreinte du mort (l’ouvrage frappé de la mort), le portrait met la mort elle-même à l’oeuvre: la mort à l’oeuvre en pleine vie, en pleine figure et en plein regard.”

maior parte do tempo, tudo se passa de preferência como se a morte (a ausência infinita) não tivesse que ser um tema do retrato, visto que ela já é a presença ou a substância (a subjetividade) dele”.⁶¹

O retrato de *Camille Monet em seu leito de morte* (FIG. 05), pintado por Claude Monet, é um exemplo de retrato que tem a morte como tema: o artista pintou sua mulher morta. Talvez tenha sido a forma que ele encontrou de lidar com a morte da esposa, pois, como já foi assinalado, Didi-Huberman relaciona a atividade de produzir imagens com um escape pretendido pela pessoa que está em contato com a cisão que a morte provoca. Mas, o que quero assinalar aqui é o fato de ele ter pintado a esposa morta. A maioria dos retratos quer fixar uma imagem da pessoa viva, como forma de ludibriar a morte, e não é o caso desta obra de Monet. Se todo retrato já traz em si a morte inerente, neste especificamente ela é duplicada. Monet imortaliza sua esposa na morte.



FIGURA 05. Claude Monet. *Camille Monet no seu leito de morte*. Óleo sobre tela, 1879.
Fonte: HEINRICH, 1995, p. 46

⁶¹ NANCY, 2000, p. 55 (Em rodapé nº 2). “La plupart du temps, tout se passe plutôt comme si la mort (l’absence infinie) n’avait pas à être un thème du portrait, puisqu’elle en est déjà la présence ou la substance (la subjectivité).”

De acordo com a reflexão de Nancy de que o retrato está ligado à morte em geral, concluímos que mesmo o retrato de alguém que ainda é vivo vai sempre remeter à morte. O retrato de um jovem aos vinte anos o mata naqueles vinte anos. Ele com vinte anos não existe mais. Ao mesmo tempo podemos pensar que ele foi imortalizado aos vinte anos, e nesse sentido, ele continua a existir para sempre com seus vinte anos. Deparamo-nos assim com mais um paradoxo do retrato: ao mesmo tempo em que ele “mata” alguém que está vivo, ele também “revive” alguém que está morto – e nos dois casos estamos lidando com a morte inerente ao retrato, que ora se desdobra para a frente (morte) e ora se desdobra para trás (vida).

Retomando as formulações teóricas de Blanchot sobre a ambiguidade da imagem, que a princípio nos evoca a presença do objeto (nesse caso a pessoa retratada), mas que também nos traz a sua ausência (a pessoa não está ali, apenas sua imagem), constatamos que essa “vida” que se pretende dar a um retrato de alguém que já morreu é ilusória. No entanto, mesmo que esse retrato reafirme a ausência da pessoa, ele de alguma forma, em algum momento, vai confortar os que aqui ainda estão, trazendo-a de volta, ainda que ilusoriamente. Esta é uma das funções da imagem, como nos mostra Blanchot:

Assim, a imagem preenche uma das suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal.⁶²

A imagem conforta. É nesta *eternidade transparente do irreal* que se apega quem está buscando, através de uma imagem, o que se perdeu. Ter um retrato de alguém que já morreu, servir-se de sua imagem, ou de imagens da vida após a morte, são parte do processo de luto, são formas de atenuar a crua dor de se deparar com a morte. Isto pode ser confirmado em Didi-Huberman, quando este nos fala sobre o homem da crença:

O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens

⁶² BLANCHOT, 1987, p. 256

corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.⁶³

Nessa perspectiva, ter um retrato de alguém que já morreu, é uma forma de lidar com essa morte. Através da minha experiência como retratista, sei que é bem comum esse tipo de encomenda: filhos, esposos, irmãos ou pais, pedem um retrato do familiar que já se foi (FIG. 06). Esse retrato é geralmente colocado na casa, em um lugar de destaque. Ao mesmo tempo em que, como já foi dito, esse retrato traz um conforto ao parecer deixar o retratado mais próximo, ele também vai de certa forma, contribuir para que os que aqui ficaram consigam lidar melhor com essa morte. Ao ver o retrato com frequência, a presença/ausência que ele carrega é mais assimilada, mais digerida, a morte é encarada de frente, e não escondida e fechada em um quarto, como muitas vezes é feito com os pertences do morto. A perda passa a ser encarada com mais naturalidade, pois ela está ali, materializada naquele quadro, dia após dia, e torna-se algo normal daquele cotidiano. De acordo com Debray, “o trabalho do luto passa, assim, pela confecção de uma imagem do outro valendo como liberação”.⁶⁴ Através de imagens, tenta-se superar a perda.

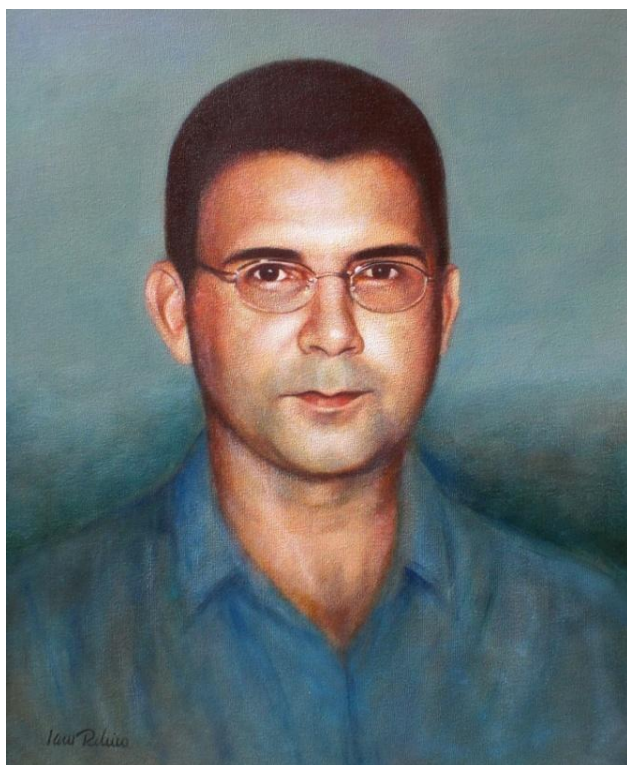


FIGURA 06. Iara Ribeiro. *Retrato de Edilson*. Acrílica sobre tela, 2008. Fonte: Acervo da artista

⁶³ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 48

⁶⁴ DEBRAY, 1994, p. 30

E também o retrato localiza o morto. Devolve a ele um lugar naquela casa, que ele não frequenta mais. Ali falta alguém que antes preenchia o espaço com sua presença real, com seu corpo físico. Agora não há mais ninguém.

A morte, nas palavras de Blanchot, “suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta”.⁶⁵ Um morto, um cadáver que vemos diante de nós não está no seu lugar. Na verdade, ele está aqui na nossa frente, mas ele está em outro lugar, que não sabemos qual. “A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma”.⁶⁶ O morto já não é desse mundo, no entanto resta aqui ainda um despojo como que um elo de ligação com a possibilidade de um outro mundo, um outro lugar inacessível e desconhecido. Ele está aqui, mas ele não é o mesmo que em vida. Depois que o morto é enterrado, essa sua relação com o lugar continua incerta para nós que aqui ficamos. Sabemos localizar onde seu corpo está enterrado, no entanto aquele corpo inerte não é mais ele, não é o vivo em si, aquele de quem sentimos a falta. E, em breve, nem mesmo aquele corpo estará ali. “O lugar que ocupa é preparado por ele, deteriora-se com ele e, nessa dissolução, ataca, mesmo para nós que ficamos, a possibilidade de permanência”.⁶⁷ Continuamos sem saber onde ele está. Para onde foi? Temos a necessidade de localizar tudo. E a morte rompe com essa localização.

Já que não podemos localizar a pessoa que morreu, já que essa nossa necessidade não será suprida realmente, procuramos localizar sua imagem. Encontrar um lugar para a imagem do morto, para um retrato seu, é deixá-lo novamente em algum lugar reconhecido, é dar de novo a ele essa relação humana com o lugar, essa relação que ele tinha enquanto vivo. É uma forma de fazê-lo permanecer. Colocar seu retrato na parede, o fixar ali, naquele espaço próximo a nós, estabelecer de novo com ele uma relação de lugar própria dos vivos é devolver-lhe um espaço em meio aos vivos. Se uma pessoa falta, e não há como tê-la de volta, coloca-se em seu lugar uma imagem, seu retrato, como que para preencher sua falta, materializar sua perda: “como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto”.⁶⁸ Um retrato de alguém que não está mais presente, o tira de seu não-lugar. A ausência daquela pessoa que morreu nunca

⁶⁵ BLANCHOT, 1987, p. 258

⁶⁶ BLANCHOT, 1987, p. 258

⁶⁷ BLANCHOT, 1987, p. 261

⁶⁸ DEBRAY, 1994, p. 38

poderá se tornar presença de novo, a não ser enquanto imagem – um desenho, uma pintura, uma foto.

As pessoas que perdem alguém passam a ter um carinho especial pelos retratos e fotografias do morto: é para o que dirigem seus cuidados e seu afeto a partir de então. Por vezes elas até conversam com essas fotos e retratos. É a forma que encontram para suprirem essa necessidade, terem algo que substitua o interlocutor, com quem o diálogo foi abruptamente interrompido para todo o sempre. Como nos esclarece Debray, esse é o resquício mágico da imagem, a qual desde os nossos antepassados serviu como uma mediadora entre o mundo visível e o invisível, entre o aquém e o além⁶⁹.

Nas palavras de Maurice Blanchot, “permanecer não é acessível àquele que morre”.⁷⁰ E fixar a imagem em um retrato é talvez uma tentativa dessa permanência. Mesmo que o que permaneça seja só a imagem, a ambiguidade que ela carrega vai permanecer também, trazendo-nos ao mesmo tempo a presença e a ausência do retratado.

Quando uma pessoa encomenda seu próprio retrato, podemos talvez pensar que, embora inconscientemente, ela está buscando essa permanência. Em imagem, ela irá permanecer para além da morte. Não será esquecida (o esquecimento é uma forma de morte), de alguma maneira estará aqui, marcando sua presença (ainda que a presença de sua ausência). De acordo com Debray, a transposição em imagem “[...] é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro”.⁷¹ A imagem, nossa própria imagem, nos dá segurança, pois ela resiste - e nós não resistimos: “[...] Somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer”.⁷² É por saber da fugacidade da vida que queremos salvaguardar nossa imagem. É claro que não há certeza de que uma pintura, uma escultura, vá durar para sempre: “Nenhuma técnica de representação do mundo é imortal. Somente o é a necessidade de imortalizar o instável, estabilizando-o”.⁷³ Mas é quase certo que elas vão sobreviver a nós, lembrando e prolongando nossa existência, ainda que em imagem.

⁶⁹ Ler mais a esse respeito em DEBRAY, 1994, p. 32-35.

⁷⁰ BLANCHOT, 1987, p. 258

⁷¹ DEBRAY, 1994, p. 26

⁷² DEBRAY, 1994, p. 28

⁷³ DEBRAY, 1994, p. 40

Porém, ao desejar essa sobrevivência através de uma imagem, seja ela uma fotografia ou uma pintura, a pessoa está ao mesmo tempo se deparando com a morte, a morte daquele momento, como nos mostra Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara*⁷⁴, ao falar sobre a fotografia: “No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim [...] é a Morte”.⁷⁵ Assim é também com um retrato pintado, ele estabelece uma relação com a vida e com a morte simultaneamente.

Para fazer retratos de pessoas que já morreram, baseio-me em fotografias que os familiares guardam do morto. Barthes chama a fotografia de “[...] imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”.⁷⁶ Seu objetivo é fixar um momento, uma pessoa. Mas na verdade a fotografia nos diz que aquele momento não existe mais, aquela pessoa ou já morreu, ou ainda vai morrer. Mesmo em uma foto cujo modelo ainda se encontre vivo, radiante, saudável, estamos vendo “[...] um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose [...], a fotografia me diz a morte no futuro”.⁷⁷

Barthes também está lidando com a ambiguidade da imagem revelada pela fotografia, ao dizer que ela leva a crer que o objeto está vivo (pois ele foi real, a fotografia atesta que ele um dia existiu), ao mesmo tempo em que sugere que ele já está morto (pois já é passado, aquele momento não existe mais), ou seja, ela nos remete simultaneamente à vida e à morte, à presença e à ausência do objeto fotografado:

“[...] ao atestar que o objeto foi real, ela [a fotografia] induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto”.⁷⁸

Estas questões da presença e ausência se encontram, portanto, também na fotografia, como observado por Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico*⁷⁹:

⁷⁴ BARTHES, 1984

⁷⁵ BARTHES, 1984, p. 29

⁷⁶ BARTHES, 1984, p. 138

⁷⁷ BARTHES, 1984, p. 142

⁷⁸ BARTHES, 1984, p. 118

⁷⁹ DUBOIS, 2008

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável”.⁸⁰

Quando o retrato é pintado a partir de uma foto, essas questões de presença e ausência são duplicadas, as questões que concernem à fotografia se somam às do retrato. Também o retrato pintado carrega esse jogo entre o tempo da pose, que existiu, e o tempo atual, que implica que aquela pessoa retratada pode não mais estar no mundo.

Não é mais possível fotografar alguém que já morreu, pois o referente não existe mais. Mas é possível ter novos retratos pintados dessa pessoa, feitos a partir de fotografias de quando era viva. Esse pode ser um dos motivos pelos quais as pessoas querem retratar alguém que já morreu: é uma forma – talvez a única – de fazer surgir uma nova imagem daquela pessoa.

Quando recebo uma encomenda para retratar alguém que já morreu, sei que tenho de ser cuidadosa com esse retrato. Pois sei que, na verdade, o que aqueles familiares querem restituir através desse retrato não se tem como conseguir: eles querem o retorno do que não volta. Logo, o trabalho do pintor, tomando emprestadas as palavras de Nancy, deve “[...] tornar intensa a presença de uma ausência enquanto ausência”.⁸¹

Na verdade, como nos lembra Nancy: “Os mortos estão mortos, mas enquanto mortos eles não cessam de nos acompanhar, e nós não deixamos de partir com eles”.⁸² Continuamos ligados aos mortos, e é o que nos faz querer ter suas imagens, retratos pintados ou fotografias, para que, de uma forma ou de outra, eles continuem perto de nós, nem que seja através de uma proximidade dada pela distância, pela falta. Portanto, um retrato (e também fotos, filmagens) de uma pessoa, atinge outro estatuto quando esta morre, pois passa a ser seu único vestígio no mundo, uma espécie de mediação entre o mundo dos mortos e dos vivos.

A morte exige uma mediação para tornar-se mais aceitável, o além exige a mediação de um alguém: “A imagem – primeiramente esculpida; em seguida pintada

⁸⁰ DUBOIS, 2008, p. 313

⁸¹ NANCY, 2003b, p. 84. “[...] rendre intense la présence d’une absence en tant qu’absence.”

⁸² NANCY, 2003b: p. 64. “Les morts sont morts, mais en tant que morts ils ne cessent de nous accompagner, et nous ne cessons pas de partir avec eux.”

– é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos [...]”.⁸³ Essa mediação é feita através das imagens, e o retrato, nesse sentido, é um grande mediador.

Sobre essa mediação, torna-se importante abordar uma passagem do livro *Noli me Tangere: Essai sur la levée du corps*⁸⁴, de Jean-Luc Nancy, em que o autor elucida-nos, através do Evangelho de São João⁸⁵, esse outro estatuto que a imagem adquire com a morte. Neste ensaio, Nancy nos fala da presença/ausência como uma intriga da imagem. Jesus aparece ressuscitado diante de seu túmulo vazio para Maria Madalena. Ela, a princípio, não o reconhece, e pensa ser o jardineiro. Era ele, mas ao mesmo tempo não era ele, já que ele estava morto. Sob esse olhar, Blanchot, assinala que, ao estar diante de um morto (e no caso específico do ensaio de Nancy, diante de um ressuscitado), nosso luto e nossos cuidados não mais reconhecem o que visam, e fazem a presença cadavérica ser a do desconhecido.⁸⁶ Jesus ressuscitado era um desconhecido para Maria Madalena. Ela o conhecia vivo, aquele que estava ali à sua frente ela nunca havia encontrado antes.

Quem (ou o que) era aquele então que aparece no sepulcro? Jesus, mas não mais ele mesmo. Seu espírito? Não um espírito, como nos mostra Nancy no fragmento a seguir:

[...] só um corpo pode tocar ou não tocar. Um espírito não pode nada disso. Um “puro espírito” dá somente o índice formal e vazio de uma presença inteiramente fechada em si. Um corpo abre essa presença, ele a apresenta, ele a coloca fora de si, ele a distancia dela mesma[...].⁸⁷

Talvez não importe saber realmente quem ou o que apareceu para Maria Madalena no sepulcro. O importante é saber que essa aparição apresentava a ausência de Cristo, a presença de sua ausência. Nesse sentido, Blanchot contribui

⁸³ DEBRAY, 1994, p. 33

⁸⁴ NANCY, 2003b

⁸⁵ Jo 20, 13-18

⁸⁶ BLANCHOT, 1987, p. 259

⁸⁷ NANCY, 2003b, p.79. “[...] seul un corps peut être abattu ou levé, parce que seul un corps peut toucher ou ne pas toucher. Un esprit ne peut rien de tel. Un ‘pur esprit’ donne seulement l’index formel et vide d’une présence entièrement close sur soi. Un corps ouvre cette présence, il la présente, il la met hors de soi, il l’écarte d’elle même [...]”

para um melhor entendimento desta cena bíblica analisada por Nancy ao falar sobre a aparição:

O que se chama *aparição* é isso mesmo: é o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. E a *aparição* diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto dissimulado [...].⁸⁸

Quando algo desaparece, a ausência deste algo torna-se presente de forma tão intensa, tão sentida, que é como se fosse concreta, como se ela aparecesse. Tomando emprestadas as palavras de Blanchot, é uma “[...] ausência que se vê porque ofuscante”.⁸⁹

O retrato daquele que não está mais entre os vivos é feito a partir de sua falta, vem ficar no lugar dessa falta, como uma aparição, como se estivesse concretizando essa ausência, transpondo-a para a tela. Ao morrer, a ausência do morto passa a existir para sempre, ela “aparece”.

Ao perceber que era Jesus quem estava lá, Maria Madalena estende o braço em sua direção, e ele a adverte de não o tocar, não o deter, porque ele já está em partida, ele parte em direção ao Pai (FIGS. 07 e 08). “Tocá-lo, retê-lo, seria aderir à presença imediata, assim como seria crer no toque (crer na presença do presente), seria perder a partida segundo a qual o toque e a presença vêm a nós”.⁹⁰ Em uma imagem não se toca. Mesmo se for tocado, Jesus não vai ser apreendido; ele é só uma imagem, que implica sua perda.

A mesma intriga da imagem é também encontrada no episódio de Emaús⁹¹, no qual Cristo ressuscitado caminha e conversa com dois discípulos sem ser reconhecido, e somente quando estão à mesa para jantar, e Jesus reparte o pão, é que eles o reconhecem. E no momento em que é reconhecido, ele desaparece. Podemos interpretar que, assim que o reconheceram, e quiseram apreendê-lo como se fosse o real, ele desaparece, pois, a imagem não é para ser apreendida, não

⁸⁸ BLANCHOT, 1987, p. 255

⁸⁹ BLANCHOT, 1987, p. 24

⁹⁰ NANCY, 2003b, p. 29. “Le toucher, le retenir, ce serait adhérer à la présence immédiate, et de même que ce serait croire au toucher (croire à la présence du présent), ce serait manquer la partance selon laquelle la touche et la présence viennent à nous.”

⁹¹ Lc 24, 13-35

pode sê-lo. Se ela o for, perde seu estatuto enquanto imagem, e desaparece, é como se não existisse.



FIGURA 07. Rembrandt. *Noli me Tangere*. Óleo sobre tela, 1651.

Fonte: www.pubhist.com



FIGURA 08. Paulo Veronese. *Noli me tangere*. Óleo sobre tela, cerca de 1570.

Fonte: www.wikipedia.org

Podemos ainda convocar o mito de Orfeu, por trazer-nos questões relacionadas à presença, ausência, morte e desaparecimento. Após a morte de

Eurídice, Orfeu desce ao mundo dos mortos para buscá-la, e consegue a permissão de trazê-la de novo à vida com a condição de não olhá-la durante a travessia entre os dois mundos (FIG. 09). Já quase no final do trajeto ele não resiste e volta o olhar para ela, que no mesmo instante desaparece. Olhar para Eurídice era uma tentativa de apreendê-la, e ela não era para ser apreendida. Sua presença dependia de não ser vista, dependia de sua “invisibilidade” que é também uma forma de ausência. Ela está morta. Agora Orfeu só dispõe dela em imagem, aquela imagem onírica, que não pode ser fixada, uma imagem que não volta à vida real que tinha antes, por mais que se deseje isso. E, como nos sonhos em que acordamos no momento em que vamos realizar algo que queremos, Orfeu a perde quando a olha, quando, ao olhá-la, deseja tê-la de novo, da forma como era antes, e ela escapa.



FIGURA 09. Jean-Baptiste Camille Corot. *Orfeu guiando Eurídice no mundo dos mortos*. Óleo sobre tela, 1861.
Fonte: www.ibiblio.org

Nesse sentido, a leitura de Blanchot do mito de Orfeu é pertinente para se pensar na questão da imagem e da morte, na medida em que Orfeu não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, ele a quer:

[...] em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, [...] quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte.⁹²

Segundo Blanchot, o mundo julga Orfeu por sua impaciência, mas na leitura do autor, Orfeu na verdade queria Eurídice em imagem, inalcançável, para continuar a cantar por ela. Eurídice está morta, e Orfeu sabe que não é mais possível tê-la de novo.

Associo esse desejo de Orfeu por Eurídice, ao mesmo desejo de quem encomenda o retrato de alguém que não está mais presente. Como se sabe que não é mais possível ter a pessoa real, na vida cotidiana, procura-se por ela em sua presença velada, na presença de sua ausência, em imagem. O que se quer na verdade é a realidade (a presença real da pessoa), mas o que se pode ter é só o véu (o retrato, a imagem – a ausência).

⁹² BLANCHOT, 1987, p. 172

Capítulo II.

SEMELHANÇA

Dans un bon portrait, la ressemblance mobilise tous les traits pour les tirer vers l'absence – 'dedans' et 'dehors' à la fois, derrière et devant le tableau – dont la ressemblance est proprement la semblance et l'assemblage.

Jean-Luc Nancy

A expectativa quando se faz um retrato é a de que ele esteja parecido, tenha alguma semelhança com a pessoa retratada. Esta é uma das suas condições primeiras, como nos mostra Nancy, em seu ensaio *Le Regard du Portrait*, ao destacar que a semelhança parece ser a questão do retrato, e que este pode aparecer como o único gênero da pintura que teria uma finalidade prática bem determinada⁹³: “[...] a semelhança imperiosamente desejada com a singularidade individual [...]”.⁹⁴ A ligação entre semelhança e retrato sempre foi tão grande, que, como refere o autor, no século XVI a palavra *semelhança* significava também *retrato*, e ele cita o exemplo da expressão “*semelhança feita ao vivo*”.⁹⁵

Como o retrato alcança essa semelhança com o modelo? A princípio, espera-se que, se copiarmos com habilidade técnica precisa as formas do rosto e os traços físicos do modelo, estaremos garantindo ao retrato a verossimilhança desejada. Logo, essa semelhança dependeria em grande parte da capacidade técnica do pintor. Mas, isso seria suficiente para o retrato configurar-se semelhante à origem? É somente a correspondência física que importa, ou seria necessário um algo a mais?

Para estudar estas questões, recorro mais uma vez à análise de Nancy sobre a cena Bíblica *Noli me Tangere*, na qual ele destaca, para além da ambiguidade da imagem quanto à presença/ausência, também o paradoxo da imagem quanto à semelhança. Para acompanhar o pensamento de Nancy, cito aqui o fragmento do

⁹³ Esta finalidade levou o retrato a enfrentar julgamentos em relação ao seu valor artístico. Cf. NANCY, 2000, p. 38. Encontramos referência a esse assunto também em AZARA, 2002, p. 20-21, onde o autor aponta que até o século XIX o retrato era considerado um gênero menor, pois era praticado por motivos extra-artísticos, já que os retratistas estavam a serviço da realeza e da Igreja, e deviam reproduzir fielmente os traços do modelo, não podendo deixar solta sua capacidade criativa.

⁹⁴ NANCY, 2000, p. 38. “[...] la ressemblance impérieusement désirée avec la singularité individuelle [...]”.

⁹⁵ NANCY, 2000, p. 49. “Ressemblance faite sur le vif”.

Evangelho de São João que narra o momento em que Jesus aparece ressuscitado para Maria Madalena:

Maria, entretanto, permanecia junto à entrada do túmulo, chorando. Enquanto chorava, abaixou-se, e olhou para dentro do túmulo,

e viu dois anjos vestidos de branco, sentados onde o corpo de Jesus fora posto, um à cabeceira e outro aos pés.

Então eles lhe perguntaram: Mulher, por que choras? Ela lhes respondeu: Porque levaram o meu Senhor, e não sei onde o puseram.

Tendo dito isto, voltou-se para trás e viu Jesus em pé, mas não reconheceu que era Jesus.

Perguntou-lhe Jesus: Mulher, por que choras? A quem procuras? Ela, supondo ser ele o jardineiro, respondeu: Senhor, se tu o tiraste, dize-me onde o puseste, e eu o levarei.

Disse-lhe Jesus: Maria! Ela, voltando-se, lhe disse, em hebraico: Rabôni (que quer dizer Mestre).

Recomendou-lhe Jesus: Não me detenhas, porque ainda não subi para meu Pai, mas vai ter com os meus irmãos e dize-lhes: Subo para meu Pai e vosso Pai, para meu Deus e vosso Deus.

Então saiu Maria Madalena anunciando aos discípulos: Vi o Senhor! E contava que ele lhe dissera estas cousas.⁹⁶

O que interessa a Nancy nesta cena é o fato de Maria Madalena não reconhecer Jesus de imediato. Ela o confunde com o jardineiro (FIGS. 10 e 11). Por que ela não o reconhece? Ele estaria diferente? Alguma mudança no seu semblante, algo que justificasse o engano de Maria Madalena? Nancy propõe duas hipóteses: uma na qual Maria Madalena, sabendo que Jesus estava morto, não mais esperava vê-lo vivo, “[...] nem sequer dispunha desta ‘pré-visão’ ou desse conceito anterior à imagem que permite ou que impõe a identificação”. E a outra hipótese seria a de que Jesus não estava inicialmente reconhecível, “sendo ao mesmo tempo e de fato ele próprio”.⁹⁷

De acordo com a primeira hipótese, percebo que a semelhança não diz respeito só ao objeto e a seu referente; diz respeito também a quem o observa, a quem está diante dele. Por mais que fosse Jesus quem estivesse lá, Maria Madalena não o reconheceu, pois ela não estava mais preparada para encontrá-lo,

⁹⁶ Jo 20, 11-18

⁹⁷ NANCY, 2003b, p. 47. “[...] elle ne dispose même pas de cette “pré-vision” ou de ce schème d’avant l’image qui permet ou qui impose l’identification; ou bien, Jésus lui-même n’est d’abord pas reconnaissable, tout en étant bel et bien lui-même.”

para vê-lo, já que não estava mais entre os vivos. Na verdade, não podia ser ele, este era um encontro impossível de acontecer. E como Madalena nem contava com essa possibilidade, a aparência física não importou nesse momento. Portanto, o não reconhecimento acontece devido a quem observa, à Maria Madalena, a uma idéia já assimilada de que Jesus não poderia mais ser visto.

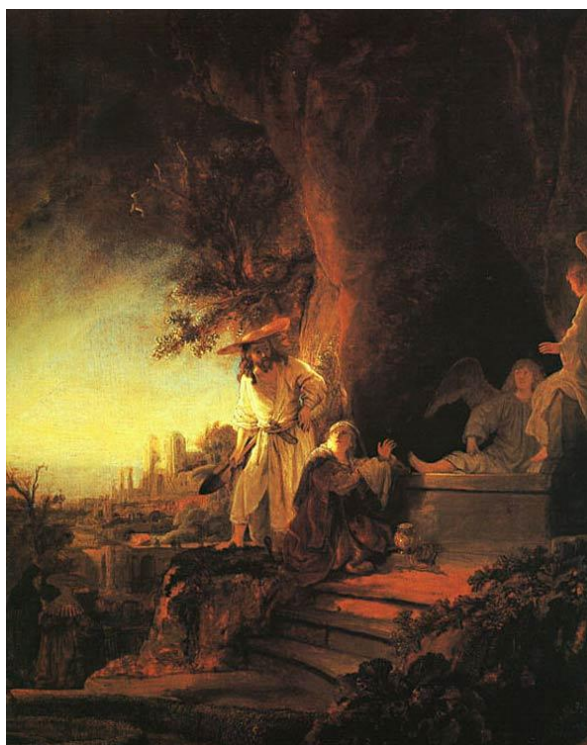


FIGURA 10. Rembrandt. *Cristo aparecendo para Maria Madalena*. Óleo sobre tela, 1638
Fonte: www.wikipedia.org e NANCY, 2003b



FIGURA 11. Albrecht Dürer. 32ª prancha da *Pequena Paixão*. Xilogravura, 1509-1511.
Fonte: NANCY, 2003b

A segunda hipótese também nos leva à questão da semelhança. Como, sendo ele próprio, ele não estava reconhecível? Algo havia mudado no seu semblante? Uma diferença essencial ele carregava: não estava mais vivo. Por mais que a aparência fosse a dele, ao mesmo tempo já não era mais ele. Era apenas a sua imagem, tal como nos esclarece Blanchot, ao tomar como exemplo a imagem do despojo⁹⁸ (um corpo morto) para trabalhar a ambiguidade da imagem com relação à semelhança e dessemelhança: “algo está diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem

⁹⁸ Cf. BLANCHOT, 1987, p. 257-259

um outro, nem outra coisa”.⁹⁹ A morte transforma a pessoa em um desconhecido, em um estranho que guarda o paradoxo de ainda ser ele, mas não mais como era em vida.

É importante destacar como as reflexões de Blanchot sobre o despojo estão inteiramente em sintonia com as de Nancy em *Noli me Tangere*. Cristo, embora ressuscitado, em seu “corpo glorioso”,¹⁰⁰ passou pela experiência da morte, e portanto, carrega essa estranheza inerente ao despojo, uma dessemelhança dentro da própria semelhança:

Tudo acontece como se sua semelhança a si mesmo fosse por um momento suspensa e flutuante. Ele é o mesmo sem ser o mesmo, ele está alterado em si mesmo: não é assim que aparece um morto? Não é esta alteração ao mesmo tempo insensível e impressionante – o aparecer daquilo ou daquele que propriamente não aparece mais, o aparecer de um *aparecido* e *desaparecido* – que traz o mais propriamente e o mais violentamente a marca da morte? O mesmo que não é mais o mesmo, a dissociação do aspecto e da aparência, a ausência do rosto diretamente sobre a face, o corpo se afundando no corpo, deslizando sob ele. A partida inscrita na presença, a presença apresentando sua licença. Ele já partiu, ele não está mais lá onde ele está, ele não é mais como ele é. Ele está *morto*, quer dizer que ele não é aquilo nem aquele que ao mesmo tempo ele é ou ele apresenta. Ele é sua própria alteração e sua própria ausência. Ele não é nada mais do que sua própria impropriedade.¹⁰¹

Esse novo estatuto que a morte impõe coloca o morto como que em suspensão, ele não se encaixa mais nas categorias mundanas, ele não é uma coisa ou outra, ele carrega em si a ambiguidade que a morte lhe trouxe: ele é e ele *não é* ao mesmo tempo.

A semelhança é nesse caso abalada pela morte, pois, por mais que ainda conservasse sua imagem, ou melhor, por mais que Cristo agora fosse apenas sua

⁹⁹ BLANCHOT, 1987, p. 258

¹⁰⁰ Termo cristão usado para descrever o corpo de Cristo após a ressurreição. Segundo Nancy, “glorioso” designa “[...] a própria matéria do corpo que se torna completamente outra. Ela não é mais material, não é mais um corpo.” (NANCY, 2011, p. 35). “[...] la matière même du corps qui devient complètement autre. Elle n’est plus matérielle, ce n’est plus un corps.”

¹⁰¹ NANCY, 2003b, p.48-49. “Tout se passe comme si sa ressemblance à lui-même était un moment suspendue et flottante. Il est le même sans être le même, il est altéré en lui-même: n’est-ce pas ainsi qu’apparaît un mort? N’est-ce pas cette altération à la fois insensible et saisissante – l’apparaître de ce(lui) qui proprement n’apparaît plus, l’apparaître d’un *apparu* et *disparu* – qui porte le plus proprement et le plus violemment l’empreinte de la mort? Le même qui n’est plus le même, la dissociation de l’aspect et de l’apparence, l’absentement du visage à même la face, le corps s’enfonçant dans le corps, glissant sous lui. La partance inscrite sur la présence, la présence présentant son congé. Il est déjà parti, il n’est plus là où il est, il n’est plus comme il est. Il est *mort*, c’est-à-dire qu’il n’est pas cela ni celui qu’en même temps il est ou il présente. Il est sa propre altération et sa propre absence: il n’est proprement que son impropriété.”

imagem, isto não foi suficiente para que Maria Madalena o reconhecesse. Ela só foi reconhecê-lo quando ele a chamou pelo nome. O reconhecimento é realizado por um algo a mais, que escapou à visibilidade, que foi além da aparência. Pela sua voz? Mas ele já havia falado com ela antes, lhe perguntado por que chorava. Se fosse só pela voz ela já o teria reconhecido. Talvez ao ouvir o seu nome: “Maria”, nome dito por aquele que tantas outras vezes a havia chamado. Algo naquele chamado a fez reconhecê-lo, a fez coincidir novamente a voz e a aparência naquele que ela conhecia.

Nancy cita outro episódio bíblico, o de Emaús, em que Jesus ressuscitado também não é reconhecido por dois discípulos que caminham ao seu lado e conversam com ele, como podemos ler no trecho a seguir:

Naquele mesmo dia, dois deles estavam de caminho para uma aldeia chamada Emaús, distante de Jerusalém sessenta estádios.

E iam conversando a respeito de todas as cousas sucedidas.

Aconteceu que, enquanto conversavam e discutiam, o próprio Jesus se aproximou e ia com eles.

Os seus olhos, porém, estavam como que impedidos de o reconhecer.

[...]

Quando se aproximavam da aldeia onde iam, fez ele menção de passar adiante.

Mas eles o constrangeram, dizendo: Fica conosco, porque é tarde, e o dia já declina. E entrou para ficar com eles.

E aconteceu que, quando estavam à mesa, tomando ele o pão, abençoou-o e, tendo-o partido, lhes deu;

então, se lhe abriram os olhos, e o reconheceram; mas ele desapareceu da presença deles.

E disseram um ao outro: Porventura, não nos ardia o coração, quando ele, pelo caminho, nos falava, quando nos expunha as Escrituras?

E, na mesma hora, levantando-se, voltaram para Jerusalém, onde acharam reunidos os onze e outros com eles,

os quais diziam: O Senhor ressuscitou e já apareceu a Simão!

Então, os dois contaram o que lhes acontecera no caminho e como fora por eles reconhecido no partir do pão.¹⁰²

Os discípulos só vão reconhecer Jesus através do gesto de sua mão ao repartir o pão (FIG. 12). Sua semelhança é dada nesse caso pelo gesto, e em *Noli me Tangere* pela palavra que pronuncia. A aparência física, nesses dois casos,

¹⁰² Lc 24, 13-35

configura-se como uma “[...] semelhança que não se deixa reconhecer [...]”¹⁰³, sendo necessário algo a mais para que o reconhecimento seja efetuado.



FIGURA 12. Abraham Bloemaert. *Ceia em Emaús*. 1622.
Fonte: www.pubhist.com

Partindo da hipótese de que Jesus não foi reconhecido de imediato por Maria Madalena e pelos discípulos devido ao fato de ter morrido, e que, mesmo ressuscitado, não era mais o mesmo vivo que eles conheceram, estabelecemos uma relação com a noção de Blanchot sobre a *semelhança cadavérica*. Quando vemos um corpo sem vida, por mais que possamos reconhecer a imagem daquele corpo, não reconhecemos por completo a pessoa, já não é mais ela. Falta algo, que a identificava como a pessoa que conhecíamos. Paradoxalmente, a pessoa que conhecíamos em vida é aquela que vemos à nossa frente, em sua forma física. Mas o algo que falta turva o reconhecimento e traz um estranhamento: por não ser mais o vivo, o despojo passa então a se assemelhar a si próprio em sua imobilidade.

A si mesmo. Não será essa uma expressão defeituosa? Não se deveria dizer: àquele que era, quando tinha vida? A si mesmo é, entretanto, a fórmula correta. Si mesmo designa o ser impessoal, distanciado e inacessível, que a semelhança, para poder ser semelhança de alguém, atrai também para o dia. Sim, é realmente ele, o querido vivo, mas é, não obstante, mais do que ele, é mais belo, mais imponente, já monumental e

¹⁰³ NANCY, 2003b, p. 81. “[...] ressemblance qui ne se laisse pas reconnaître [...]”.

tão absolutamente si mesmo que é como o *doublé* dele próprio, unido à solene impessoalidade dele pela semelhança e pela imagem.¹⁰⁴

Uma pessoa é a junção de sua forma física com a vida que tem, esse algo insubstancial e inapreensível. Com a morte, a vida vai embora, e o que resta (o corpo físico) é só a aparência, é como uma estátua, uma escultura de si mesmo, uma máscara daquele que foi. E essa aparência passa a se assemelhar àquele que era antes, e que hoje é impessoal e inacessível.

E se o cadáver é tão semelhante, é porque, num certo momento, é a semelhança por excelência, semelhança plena, e também nada mais é. É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada.¹⁰⁵

Para aquele que morre só resta a semelhança, ainda que aquilo a que ele se assemelha neste caso não exista mais, por isso Blanchot diz que ele se assemelha a nada. Talvez por isso essa semelhança nos seja estranha: vemos diante de nós um corpo que não mais reconhecemos como quando em vida, embora ele ainda conserve sua aparência. Para acompanhar esse complexo pensamento de Blanchot sobre a semelhança cadavérica e ajudar na sua compreensão, trago um fragmento de Guimarães Rosa, retirado do prefácio *Aletria e Hermenêutica* do livro *Tutaméia*¹⁰⁶, sobre o verdadeiro gato: “O menino explicava ao pai a morte do bichinho: – ‘O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.’ ”.¹⁰⁷ A junção foi desfeita, a vida foi embora, só restou a aparência do gato, a semelhança por excelência.

Um corpo sem vida só guarda, da pessoa que foi, a imagem e a semelhança, tal como nos esclarece também Nancy: “A pessoa não está mais aqui. Seu corpo está aqui, por algum tempo limitado, mas a pessoa não está mais aqui de forma alguma”.¹⁰⁸

Quando uma pessoa morre, o referente com o qual uma imagem pode se assemelhar não está mais presente: como se dá então a semelhança? Se olharmos

¹⁰⁴ BLANCHOT, 1987, p. 259

¹⁰⁵ BLANCHOT, 1987, p. 260

¹⁰⁶ ROSA, 1985

¹⁰⁷ ROSA, 1985, p. 13

¹⁰⁸ NANCY, 2011, p. 33-34. “La personne n’est plus là. Son corps est là, pour un certain temps limité, mais la personne n’est plus là du tout.”

um retrato pintado de alguém que já morreu, nosso referencial passa a ser as lembranças, a imagem daquela pessoa que guardamos na memória, pois ela não está mais aqui, como nos mostra Didi-Huberman: “sua semelhança vai se transmitir, e ‘eternamente, ela está aí’ (o que quer dizer que ela não está aqui, e, portanto, que não é inteiramente dela a aparição que ruminaremos daqui por diante)”.¹⁰⁹

É mais difícil pintar um retrato de alguém que já morreu, no sentido de que é mais difícil atingir uma semelhança que agrade às pessoas que o encomendaram, pois os sentimentos, a dor da perda, a relação que se tinha com o retratado se inserem na forma como elas se lembram dele, e já que essa forma é subjetiva, o retratista pode não ter essa mesma percepção. E como o referente não existe mais, torna-se uma imagem que não tem com o que se assemelhar, que não tem mais uma base de comparação, a não ser essa lembrança afetada por sentimentos guardada pelos que ainda estão no mundo. O rosto pintado na tela torna-se como “o rosto de ninguém, um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente.”¹¹⁰

Quando a pessoa morre, são as fotos, os vídeos e os retratos (pintados, desenhados, esculpidos) que passam a ser considerados como referentes, ou melhor, os substitutos do referente, mas é importante ressaltar que são essas imagens (fotos, vídeos, retratos) que não tem mais referente, e portanto, não tem mais a que se assemelhar:

O exemplo do despojo trazido por Blanchot permite-nos afirmar que a aparência física não é o grande referente a se levar em conta quando se especula sobre a semelhança, como foi visto também através da análise de Nancy tanto na cena *Noli me tangere* quanto no episódio de *Emaús*. Portanto, o físico é apenas um dos dados a se levar em conta. Existe um algo a mais que vai fazer a imagem assemelhar-se ou não com o objeto referente. No caso dos retratos, algo talvez no olhar, talvez num gesto, algo que dependa da experiência pessoal do observador frente ao objeto retratado. Algo que está além da aparência formal: “A semelhança fiel consiste em mostrar outra coisa além da correspondência dos traços”.¹¹¹ O retrato deve mostrar uma pessoa, ao invés de só os traços de um modelo.

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p.39

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011, p.32

¹¹¹ NANCY, 2000, p. 43. “La ressemblance fidèle consiste bien à montrer autre chose que la correspondance des traits”.

Para discutir sobre a semelhança nos retratos, Nancy analisa o *Autorretrato* de Johannes Gump (FIG. 13), no qual o pintor aparece de costas, pintando seu retrato através de um espelho. Vemos o seu rosto refletido no espelho e pintado no quadro. De acordo com o autor, o quadro é consagrado mais ao pintar, do que ao pintor que se pinta, e a pintura é que é o tema do quadro, “ela é, muito ostensivamente, o tema de sua semelhança”.¹¹²



FIGURA 13. Johannes Gump. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1646.
Fonte: CINQ CENTS, 2000, p.164 e NANCY, 2003b

No quadro há duas representações do rosto do pintor: a do espelho e a do quadro. Temos duas vezes a semelhança, e duas semelhanças distintas. “O quadro mostra a dessemelhança das semelhanças”.¹¹³

¹¹² NANCY, 2000, p. 41. “Elle est, très ostensiblement, le sujet de sa ressemblance.”

¹¹³ NANCY, 2000, p. 41. “Le tableau montre la dissemblance des ressemblances.”

Nancy questiona então, onde se configura a verdadeira semelhança: no espelho ou no retrato? Para o autor, o próprio quadro nos fornece a resposta através dos dois animais domésticos que aparecem na cena: o cachorro abaixo do retrato está no primeiro plano e simboliza a fidelidade, enquanto que o gato sob o espelho apresenta-se um pouco mais atrás e indica uma fidelidade menos clara. Em outro detalhe podemos ver o nome Johannes Gumpff escrito em um papel sobre o retrato, como se estivesse indicando onde ele se encontra realmente. Logo, tudo colabora para mostrar o retrato como sendo o portador de uma semelhança mais genuína, em detrimento da imagem refletida no espelho. O autor demonstra-nos que a semelhança formalmente exata, que o reflexo do espelho fornece apesar da inversão de lados, não é a mesma semelhança fornecida pelo retrato pintado, que vai além da reprodução fiel das formas: “O reflexo (ou o duplo) só acontece *in praesentia*, o retrato está *in absentia*: ele é por essência e em todo sentido exposto à ausência”.¹¹⁴

Para um reflexo no espelho, o objeto refletido tem que estar presente. Assim que ele se ausenta, o reflexo também se perde. Já para o retrato, não: ele se configura justamente na ausência do retratado, ele precisa dessa ausência para se constituir, e é nessa ausência que ele sobrevive.

Nancy assinala ainda a diferença instaurada pelos dois olhares presentes no quadro (FIG. 14). A imagem do espelho olha para o pintor, e a do quadro olha de lado, olha para quem olha a tela (e conseqüentemente olha – olhou – para o pintor enquanto pintava verdadeiramente o quadro). O olhar da imagem refletida no espelho é um olhar técnico, preocupado em se observar para reproduzir suas formas, enquanto que o olhar do retrato está fora dali, ele espreita. Segundo Nancy, esse olhar mobiliza todo o rosto a partir de alguns traços discretos, ele mostra mais uma pessoa do que só traços de um modelo.

Ainda sobre esse jogo de olhares representado no quadro, poderíamos supor que ele aponta para a impossibilidade de existência de um único ponto de vista sobre uma pessoa: esta está sempre sujeita a uma pluralidade de olhares, e cada qual a vê de determinado ângulo, o que leva a diferentes formas de se ver a mesma pessoa, e conseqüentemente a sua imagem.

¹¹⁴ NANCY, 2000, p. 45-46. “Le reflet (ou le double) n’a lieu qu’*in praesentia*, le portrait est *in absentia*: il est par essence et en tous sens exposé à l’absence.”



FIGURA 14. Johannes Gump. *Autorretrato* (detalhe). Óleo sobre tela, 1646.
Fonte: CINQ CENTS, 2000, p.164

Nancy vai apontar por fim uma outra forma de semelhança que o quadro apresenta, que são as costas do pintor que aparece pintando, a cujo olhar só temos acesso pelos reflexos e efeitos (espelho e retrato). Segundo o autor, é aí que reside “[...] a semelhança em sua extrema verdade [...]”.¹¹⁵ A representação mais direta do pintor é o seu vulto de costas, e é nele, na sua presença velada, na ausência do seu rosto real, que a semelhança é mais verdadeira. As imagens que aparecem dos seus rostos estão mediadas por um espelho e por uma tela. O seu verdadeiro rosto não aparece, está ausente.

Esta ausência significa para nós que o quadro só é semelhante à medida em que expõe esta ausência, a qual por sua vez não é nada mais do que a condição pela qual o *sujeito* se relaciona consigo mesmo e assim se *assemelha*. “Assemelhar-se” não é nada mais do que ser si mesmo ou o mesmo que si”.¹¹⁶

Neste sentido, a semelhança, no retrato de Joahnes Gump, se relaciona com a ausência do rosto. É preciso que o rosto realmente não esteja ali, para que sua imagem possa ser semelhante a ele, e neste retrato encontramos justamente essa ausência que permite a semelhança. Não vemos o nosso próprio rosto a não ser em algum espelho, foto, ou retrato. Temos nossa própria imagem sempre

¹¹⁵ NANCY, 2000, p. 46. “[...] la ressemblance en son extrême vérité.”

¹¹⁶ NANCY, 2000, p. 47. “Cette absence nous signifie que le tableau n’est ressemblant que pour autant qu’il expose cette absence, laquelle à son tour n’est rien d’autre que la condition dans laquelle le *sujet* se rapporte à lui-même et ainsi se *ressemble*. ‘Se ressembler’ n’est rien d’autre qu’être soi-même ou le même que soi.”

mediada por um outro suporte. Nosso rosto nunca foi realmente visto por nós mesmos. “Eu só me ‘assemelho’ em um rosto sempre ausente a mim e fora de mim, não como um reflexo, mas como um retrato levado ao meu encontro, sempre adiantado em relação a mim”.¹¹⁷

Essa ausência de rosto reforça a ausência real do retratado: ele realmente não está no retrato, temos ali só uma imagem, e Gump afirma essa ausência ao representar a si mesmo de costas: no retrato, nem o retratado, nem o pintor estão realmente presentes.

As semelhanças apontadas por Nancy no Autorretrato de Johannes Gump nos mostram como a semelhança pode se desdobrar em um retrato, em uma imagem. Didi-Huberman destaca que “nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos”.¹¹⁸ Segundo o autor, o reino da imagem compreende uma remissão perpétua de semelhança a semelhança: traços vão remeter a outros traços, fazendo da semelhança “um meio impessoal, fluido mas opaco, espécie de intangível drapeado que envolveria todas as coisas e não teria fim”.¹¹⁹

Sob esse sentido, portanto, a semelhança mais uma vez não seria um dado exato, fechado e concluído, e sim, algo que escapa, ela se constituiria de semelhanças que se ligam, se separam, e estabelecem entre si um movimento interminável, como nos confirma Didi-Huberman: “A semelhança como tal, não seria, portanto, nada mais do que seu próprio movimento interminável, de semelhança a semelhança [...]”.¹²⁰

Diante de um retrato, podemos sentir esse reenvio de semelhanças: ora é a semelhança física que salta aos olhos, ora é uma semelhança dada por um gesto, por uma voz, por uma lembrança, ora é uma semelhança genealógica, ora não vemos nele semelhança nenhuma.

Cabe observar que as pessoas se modificam e envelhecem. Logo, a fisionomia sofre alterações ao longo do tempo. Como, portanto, se assemelhar a algo que está em constante transformação? Um retrato vai captar um aspecto do modelo, em um dado momento de sua vida, mas com o passar do tempo ele vai se

¹¹⁷ NANCY, 2000, p. 48. “Je ne ‘me ressemble’ que dans un visage toujours absent à moi et au dehors de moi, non comme un reflet mais comme un portrait porté au devant de moi, toujours en avance sur moi.”

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32

dessasemelhando da imagem real da pessoa, que estará mais velha, com traços mais marcados, com outras feições. Ao olharmos um retrato de alguém que conhecemos, pintado há alguns anos ou a partir de uma foto antiga, podemos sentir um estranhamento quanto à semelhança, pois a pessoa já mudou, e portanto, não “coincide” tanto com a imagem pintada. O retrato pode guardar alguma semelhança com seu modelo na atualidade, porém esta é uma semelhança paradoxal, pois o seu referente já não existe mais da forma como existiu no momento em que a imagem foi pintada (ou, quando o retrato é pintado a partir de uma fotografia, no momento em que a foto foi tirada). Não existe um referente absoluto, ele se transforma com o tempo. Isso faz com que, “[...] a semelhança interminável seja uma interminável falha, uma interminável lacuna, portanto uma interminável infelicidade”.¹²¹ Sob esse olhar, a semelhança não é um dado exato, ela se constrói de ausências, de resquícios, de algo que está além ou aquém da exatidão das formas físicas.

Sobre essa semelhança trazida por falhas e ausências, torna-se importante destacar as reflexões de Barthes a respeito, ainda que seu objeto de análise esteja circunscrito ao campo da fotografia. Porém, suas discussões são pertinentes para se pensar também os retratos pintados, que, em sua maioria, são feitos atualmente a partir de fotografias do modelo.

Barthes procura esse algo a mais que ultrapassa a semelhança puramente formal, pois esta o deixa insatisfeito, decepcionado e cético, já que ela remete apenas à identidade do sujeito, que para ele torna-se insignificante. Na verdade, o que Barthes quer é encontrar o ser por inteiro, em essência, que escapa à fotografia enquanto reflexo e reprodução de uma imagem. O autor chama esse algo que escapa à reprodução técnica de uma foto de *ar*. Este *ar* não é um dado esquemático, intelectual, como uma silhueta, nem tampouco uma simples analogia, como a semelhança. “[...] O ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma [...] pequena alma individual [...]”.¹²² Essa pequena alma individual exprime o sujeito, e faz coincidir o retrato ao retratado. O *ar* é “[...] como que o suplemento intratável da identidade [...]”.¹²³

Interessante ressaltar que o *ar* é justamente o que é necessário para a respiração, o homem depende dele para viver. Não é à toa, portanto, que Barthes

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38

¹²² BARTHES, 1984, p. 159

¹²³ BARTHES, 1984, p. 160

chama de *ar* esse algo a mais que vai permitir a identificação do modelo em uma foto: o que ele busca nas fotografias é justamente uma “vida”, algo que “salve” o modelo da morte e da fixidez em que a fotografia o insere.

De acordo com Barthes, é o *ar* que faz o retrato permanecer, levando o autor a se questionar sobre o que vem a ser uma foto “parecida”:

[...] ao refletir sobre isso, sou obrigado a me perguntar: quem parece com quem? A semelhança é uma conformidade, mas a quê? A uma identidade. Ora, essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder continuar a falar de “semelhança”, sem jamais ter visto o modelo. [...] Vejo-os todos, posso espontaneamente dizer que são “parecidos”, já que estão conformes ao que espero deles.¹²⁴

Assim, achamos um retrato parecido quando ele está conforme o que esperamos dele, conforme a imagem que temos da pessoa, a identidade que se formou dessa pessoa em nós. De acordo com o autor, essa identidade é imaginária e imprecisa, o que significa dizer que cada um constrói uma identidade para o outro de acordo com a relação que se tem com esse outro. É a convivência e as experiências vividas que permitem constituir o sujeito não só por suas características próprias, mas também a partir do nosso olhar e da nossa percepção em relação a ele.

O trabalho com retratos permite observar como as experiências reafirmam as questões levantadas por Blanchot e Nancy quanto à idéia de semelhança que muitas vezes traz o estranhamento do não reconhecimento. Por vezes, ao mostrar um retrato a algumas pessoas, ou ao entregá-los àqueles que o encomendaram, a semelhança é questionada por alguns, enquanto por outros é julgada completamente satisfatória. Trata-se de uma mesma imagem de uma mesma pessoa. Como então uns podem achar parecido, e outros não? O que está em jogo na semelhança é esse algo a mais incapturável pelo olhar, designado por Barthes de *ar*. E esse *ar* não é percebido por todos da mesma maneira, ele depende da percepção de cada um a respeito do outro.

Barthes relata ter sido fotografado diversas vezes, e os fotógrafos “erraram” seu *ar*. Ou seja, ele não se viu realmente retratado ali. As fotos não estavam conforme o que ele esperava de sua imagem, conforme ele se via, conforme a

¹²⁴ BARTHES, 1984, p. 150

imagem que ele gostaria de dar de si mesmo. Como vimos em Nancy, nós não vemos a nós mesmos: “[...] meu rosto invisível como me é sempre”.¹²⁵ Ver uma imagem do nosso próprio rosto causa uma estranheza, é sempre uma indagação: como saber se um retrato nosso está parecido realmente ou não, já que nunca vimos nosso rosto realmente? Nesse caso julgamos a semelhança conforme a imagem que acreditamos ser a nossa, conforme a imagem que gostaríamos de dar de nós mesmos. E também através do algo a mais, do *ar*, que está além da aparência física. Essa estranheza de ver o próprio rosto retratado pode ter contribuído para que Barthes não se reconhecesse nas fotos, mas talvez o mais determinante tenha sido o fato de a identidade que ele construiu de si mesmo não coincidir com a que o fotógrafo percebeu e dele captou.

No retrato pintado está implícita uma multiplicidade de olhares sobre uma mesma pessoa, o que implica também uma multiplicidade de percepções sobre ela, devido às diferentes formas de ver e às diferentes formas que a coisa vista se dá a ver. O retratista pode evidenciar mais um determinado aspecto do que outro no modelo que tem diante de si: “cada retrato meu identificará uma outra semelhança”.¹²⁶ Fica claro que a semelhança está envolvida numa rede intrincada de percepções e na dependência de aspectos muitas vezes mutáveis. Uma mesma pessoa pode ser retratada mais de uma vez, (por dois retratistas diferentes, ou até por um só) e ter dois retratos completamente distintos entre si (FIGS. 15 a 18). Logo, um rosto não é uma imagem fechada, exata, sempre igual. Ele configura inúmeras variações – que vão depender do ângulo sob o qual ele se dá a ver, da iluminação, das diferentes expressões que pode apresentar. Um retrato capta somente algumas dessas variações.

Sobre essa multiplicidade de olhares e diferentes formas de se ver a mesma imagem, trago novamente as formulações teóricas de Didi-Huberman sobre *o que vemos e o que nos olha*. Na verdade, a semelhança tem a ver com o *que nos olha*, que é o que nos diz respeito, o que tem a ver conosco, o que nos cerca, determinando, irremediavelmente, a relação que temos com a pessoa retratada. O *que nos olha*, o que é fisgado pelo nosso olhar, ultrapassa a visibilidade. Portanto o pintor, ao fazer o retrato, estará submetido a essa trama do olhar. O que *olha* para ele enquanto pinta o modelo, diz respeito só ao pintor. Desta forma, ele pinta o

¹²⁵ NANCY, 2000, p. 48. “[...] *mon visage invisible comme il me l’est toujours.*”

¹²⁶ NANCY, 2000, p. 49. “Et chaque portrait de moi identifiera une autre ressemblance.”

retrato a partir do modelo e a partir de si próprio. E essa percepção é individual, ela pode ou não coincidir com a percepção de uma outra pessoa sobre esse modelo. Da mesma forma, quem vê um retrato vai achá-lo semelhante ou não devido ao que esse retrato lhe devolve com o olhar, o que por sua vez, também estará com ela relacionado.



FIGURA 15. André Derain. *Retrato de Matisse*. Óleo sobre tela, 1905.
Fonte: www.arthistoryguide.com

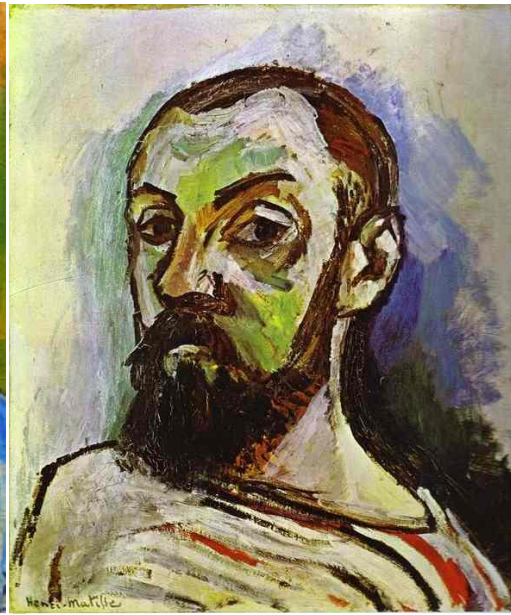


FIGURA 16. Henri Matisse. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1906.
Fonte: www.wikipedia.org

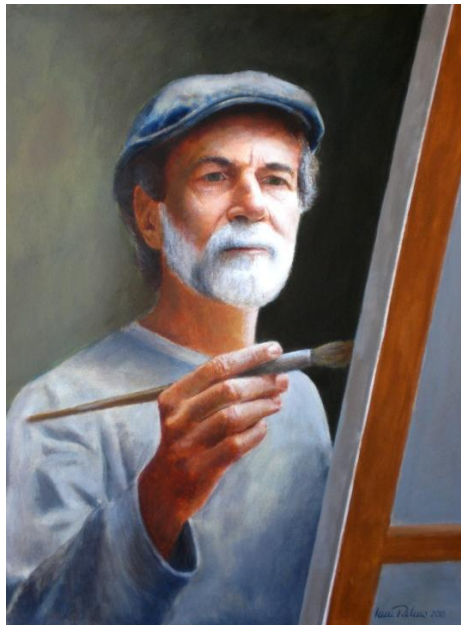


FIGURA 17. Iara Ribeiro. *O pintor (Retrato de José Maria)*. Acrílica sobre tela, 2010.
Fonte: Acervo da artista

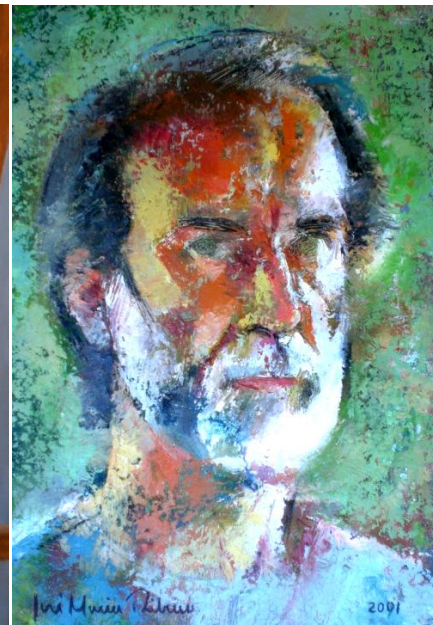


FIGURA 18. José Maria Ribeiro. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 2001.
Fonte: Acervo do artista

O exemplo das reflexões de Barthes, após a morte de sua mãe, elucidam-nos sobre essa trama a que o olhar está submetido irremediavelmente. Ao procurar reconhecer sua mãe recém-falecida nas fotos de família, Barthes só a reconhecia aos pedaços, nunca alcançava todo o seu ser. Só foi encontrá-la verdadeiramente em uma foto antiga, a *Fotografia do Jardim de Inverno*, de quando ela era ainda criança, ou seja, numa época que ele nem existia, num rosto que ele não conheceu, que não se parece com o que ele se lembra dela, mas foi nesse rosto que ele a encontrou: “[...] brusco despertar, fora da ‘semelhança’ [...]”.¹²⁷ As fotos em que ela aparecia adulta, da forma como era quando conviveram, não lhe diziam nada, não correspondiam à sua mãe. Fica claro que a semelhança física também não foi fundamental para Barthes a reconhecer. A imagem de sua mãe criança foi a única que coincidiu com a ideia que dela possuía em suas lembranças, com os seus sentimentos em relação a ela, ou seja, foi a única foto que entrou em ressonância com a imagem que o autor guardava de sua mãe, e que só pertencia a ele próprio. E essa “imagem” compreendia, mais do que sua aparência física: compreendia o afeto, o sentimento, a relação mãe e filho, o *ar* de sua mãe.

Barthes opta por não mostrar a foto do Jardim de Inverno em seu livro, pois, para os outros, ela seria só mais uma foto qualquer: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida”.¹²⁸ Essa afirmação do autor reafirma o pensamento de Didi-Huberman: o *que olha* Barthes nessa foto *olha* só para ele, ninguém mais veria essa imagem da forma como ele a via, forma relacionada com todas as experiências vividas ao lado de sua mãe, em sua convivência e em sua perda:

[...] Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.¹²⁹

A perda da mãe é primordial para determinar a forma como Barthes agora enxerga a *Fotografia do Jardim de Inverno*, e cujo reconhecimento remete à existência do semelhante naquilo que não é apreensível apenas pela forma física,

¹²⁷ BARTHES, 1984, p. 160

¹²⁸ BARTHES, 1984, p. 110

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 33

mas por algo que ultrapassa a visibilidade, algo insubstancial, imaterial, que emerge das imagens e que vai além da cópia do referente.

Sobre esse algo que ultrapassa a visibilidade, retomo Blanchot, para reafirmar na imagem seu estatuto de ambiguidade. Levando em consideração o fato de a convenção comum estipular que a imagem seja a continuação do objeto, surja depois dele, o retrato seria então, sobre esse aspecto, totalmente ligado ao seu referente: primeiro existe a pessoa, e depois o seu retrato. Porém, o autor nos mostra que a imagem é ambígua, que o imaginário tem duas versões, e que ao mesmo tempo em que ela vem a partir de um objeto, tendo-o como referente, ela também é independente dele, ela aparece onde o objeto já não mais existe, e portanto, ganha autonomia em relação a ele. Importante esclarecer que embora Blanchot utilize o termo *duas versões* para abordar a ambiguidade da imagem, ele, como já referimos, não as hierarquiza em primeira e segunda, pois na verdade, para o autor, uma não exclui a outra, são como faces da mesma moeda, que se alternam simultaneamente.

A imagem pode existir com ou sem o objeto como pano de fundo. Podemos pensar que o retrato pode existir sem estar vinculado apenas ao seu modelo. Este pode ter existido e ter sido importante durante sua elaboração, mas a partir do momento em que o retrato está pronto, o modelo se retira, e a imagem retratada existe por si só. O referente não está lá, não está presente mais. A imagem dispensa-o e funda-se na ausência dele.

Portanto, a imagem, ainda que se assemelhe ou não ao seu referente, torna-se independente dele. Um retrato, antes de ser o retrato de alguém, é um retrato, uma pintura. Quando vemos um retrato de alguém que não conhecemos, que nunca vimos antes (FIG. 19), sentimos essa independência. Vemos sem a comparação, sem relacioná-lo com uma pessoa determinada. Vemo-lo como imagem somente. E é essa talvez a melhor forma de ver um retrato, sem interferências. Quando conhecemos a pessoa retratada, na maioria das vezes, a primeira coisa que fazemos é comparar, constatar uma semelhança.



FIGURA 19. Rafael Sanzio. *Retrato de mulher (Velata)*. Óleo sobre madeira, 1516.
Fonte: MANDEL, 2007, p. 18-19

Nancy reconhece que a identificação do modelo pode até ser essencial ao retrato que é feito com o objetivo do reconhecimento, mas não é essencial à arte do retrato, ou seja, um bom retrato não é somente aquele que é parecido com o referente.¹³⁰ O autor chega mesmo a dizer que o “modelo é inessencial ao retrato, ou mais exatamente, ele é o essencialmente ausente do retrato, do qual só importa a ausência, e não o reconhecimento. A semelhança não tem nada a ver com o reconhecimento”.¹³¹

Nancy nos lembra de que desconhecemos os modelos da maioria dos retratos que contemplamos, e cita como exemplo a *Monalisa* (FIG. 20), o “arquétipo dos retratos”, cuja identidade do modelo nos é desconhecida. Talvez seja essa incerteza que lhe confere seu lugar lendário. O autor nos aponta ainda o fato de

¹³⁰ NANCY, 2000, p. 39-40

¹³¹ NANCY, 2000, p. 40. “[...] le modèle est inessentiel au portrait, ou plus exactement qu’il en est l’essentiellement absent dont seule importe l’absence, et non la reconnaissance. La ressemblance n’a rien à voir avec la reconnaissance.”

muitas vezes gostarmos de retratos que foram julgados insatisfatórios sob o ponto de vista do reconhecimento.¹³²

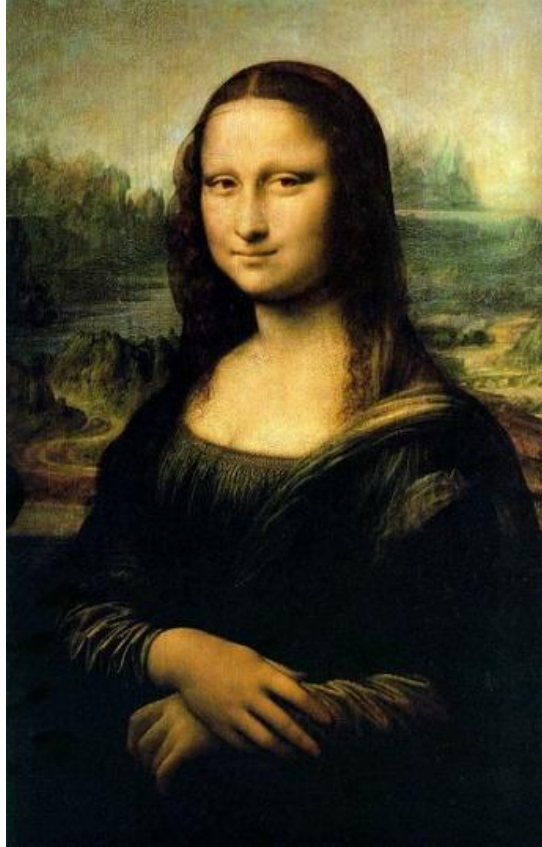


FIGURA 20. Leonardo da Vinci. *Monalisa*. Óleo sobre madeira, cerca de 1503-1506. Fonte: MANDEL, 2007, p. 38-39

De acordo com Nancy, o retrato:

[...] não se assemelha a um original, mas ele se assemelha à Ideia de semelhança a um original – ou de preferência, ele é ele mesmo o “original” da semelhança consigo, de um sujeito em geral, mas cada vez também de um sujeito singular.¹³³

¹³² NANCY, 2000, p. 40. “Il se peut même que nous admirions des portraits qui en leur temps furent jugés insatisfaisants du pont de vue de la reconnaissance.”

¹³³ NANCY, 2000, p. 48-49. “Il ne ressemble pas à un original, mais il ressemble à l’Idée de ressemblance à un original – ou bien plutôt, il est lui-même l’original’ de la ressemblance-à-soi d’un sujet en général, mais chaque fois aussi d’un sujet singulier.”

As formulações teóricas de Nancy, Blanchot, Didi-Huberman e Barthes reafirmam que a semelhança não é dada apenas pelo referente. Desta forma, o retrato está além e/ou aquém da associação que se faz com relação ao seu modelo e que de certa forma, até o dispensa. Uma vez pintado ele ganha autonomia, porque como ressaltava Nancy “[...] ‘Semelhança’ difere de ‘reprodução’ ou de ‘cópia’ por um valor de aproximação. É somente o ‘semblante’ que ‘assemelha’, é um ‘além’, um ‘ar’ ou um ‘aspecto’ [...]”.¹³⁴

Assim, por mais que se busque capturar a semelhança ao retratar uma pessoa, o que se tem, de fato, são “[...] atitudes aproximativas da ausência que retratamos”.¹³⁵ O pintor, tomando emprestadas as palavras de Nancy constata, enfim, que *“a semelhança gira em torno de sua própria ausência: e girar em torno assim, é propriamente o gesto da mão do pintor.”*¹³⁶

¹³⁴ NANCY, 2000, p. 49 (Em rodapé nº 1). “[...] ‘ressemblance’ diffère de ‘reproduction’ ou de ‘copie’ par un valeur d’approximation. C’est seulement la ‘semblance’ qui ‘ressemble’, c’est une ‘allure’, un ‘air’ ou un ‘aspect’[...]”.

¹³⁵ NANCY, 2000, p. 49 (Em rodapé nº 1). “[...] des allures approximatives de l’absence qu’on portraiture [...]”.

¹³⁶ NANCY, 2000, p. 49 (Em rodapé nº 1). “La ressemblance tourne autour de sa propre absence: et tourner ainsi autour, c’est proprement le geste de la main du peintre.”

Capítulo III. DISTÂNCIA

A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido. Orla exígua mas que nos tem menos longe das coisas do que nos preserva da pressão cega dessa distância.

Maurice Blanchot

O olhar nos impõe uma distância: ver algo significa que esse algo foi apreendido por nosso campo de visão, o que pressupõe que esteja de certa maneira perto de nós. Porém, o que a princípio parece perto se converte em distante, pois é necessária uma distância para se processar a visão, tal como Blanchot ressalta: “Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira”.¹³⁷ Este *devolver-nos aquilo que ela nos tira* significa fazer voltar para nós, através do olhar, o que está irremediavelmente distante: uma imagem.

Sob a perspectiva do ato de ver, Didi-Huberman, em diálogo com Blanchot, também nos esclarece que ver pressupõe uma distância entre nós e o que vemos, uma distância que nos diz da perda daquilo que vemos. O ato de ver nos aproxima e nos distancia ao mesmo tempo daquilo que olhamos.

O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” [...] e totalmente “estranho” [...] de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência.¹³⁸

No caso específico do retrato pintado, a distância que se impõe é desdobrada, pois além de ser a condição intrínseca do ato de ver, uma outra distância é imposta: aquela que separa a imagem retratada de seu modelo, que não está verdadeiramente na tela. Diante de um retrato, vemos a pessoa retratada tão perto que nossa sensação não poderia ser outra que a de proximidade. Porém, ao

¹³⁷ BLANCHOT, 2001, p. 67

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 148

mesmo tempo, o retrato nos permite lembrar o quão distante na verdade essa pessoa está. E essa distância instaurada pela imagem de uma pintura, por sua vez se desdobra em várias outras distâncias:

- entre o retratista e o retrato (o objeto físico): distância física necessária para que o retratista possa ver o quadro durante o processo de sua feitura. É curioso assinalar um artifício comum entre os pintores durante a pintura de um quadro, que é o de afastar-se um pouco para vê-lo mais de longe e assim perceber melhor seu andamento. O ato de se aproximar e se distanciar da pintura permite formas diferentes de vê-la, e constitui uma parte do seu processo;
- entre o observador e o retrato (o objeto físico): distância física necessária para que o observador possa vê-lo;
- entre o retratista e a pessoa retratada: a distância se dá de acordo com o referente usado para pintar o retrato, que pode ser um modelo ou uma fotografia. Um retrato pode ser feito também de memória ou de imaginação, o que requer um outro movimento que exige que se trabalhe com uma outra distância, aquela que se constrói na ausência do objeto físico, e que torna preciso convocar a imaginação para reaver, através dela, a constituição de um modelo. Porém, vou me ater àqueles retratos que se constroem a partir da própria pessoa ou de sua fotografia. No caso do modelo ao vivo, é necessária certa proximidade física entre o pintor e o modelo, mas também uma distância mínima para se efetuar a visão, para que o pintor possa ver o modelo e pintá-lo na tela. No caso da fotografia, o pintor está distante fisicamente da pessoa que ele retrata, a fotografia é uma mediadora entre essa distância. A pessoa retratada está duplamente distante: há a sua distância para com a fotografia, e desta para com o quadro. Philippe Dubois aborda essa questão da distância-proximidade ao esclarecer que, na fotografia, a representação está o mais perto possível de seu objeto, pois é uma emanção física dele, mas ao mesmo tempo, a representação “mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido”.¹³⁹ Ora, o “separado” é a distância intrínseca para a existência de uma imagem. Portanto, a questão da distância-proximidade já está presente

¹³⁹ DUBOIS, 2008, p. 312

na fotografia, e quando o retrato pintado se serve dessa fotografia como referência, esse paradoxo é ampliado, pois as distâncias inerentes a cada técnica se somam;

- entre o observador e a pessoa retratada: distância imposta ao observador quando este percebe que a pessoa retratada, embora pareça estar próxima, está distante de sua imagem na tela;
- entre o retrato e a pessoa retratada: o retrato é a imagem de seu modelo, isso implica que nele já está contido um distanciamento do seu referente, visto que não são a mesma coisa. Este distanciamento leva-nos de volta à questão da semelhança, pois o retrato, por mais parecido que esteja ao seu modelo, carrega sempre um distanciamento em relação a este, distanciamento no que diz respeito a espaço e tempo. O que nos é dado a ver é inapreensível: uma imagem.

Todas essas distâncias impostas por um retrato fazem com que ele nos olhe e nos escape simultaneamente, já que o retrato está diante dos nossos olhos, mas a pessoa retratada está fora de nossa visão.

Talvez não façamos outra coisa, quando vemos algo e de repente somos tocados por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados).¹⁴⁰

O ato de ver implica esse movimento entre o que está próximo – que podemos tocar (realmente ou só pela visão) –, e o que está longe, a ponto de desaparecer:

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante – dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne.¹⁴¹

Diante do retrato, a sensação de proximidade em relação ao retratado pode ser tão grande que nos impele mesmo a tocá-lo, como se pudessemos realmente ter um contato com a pessoa através de seu rosto pintado, mas na verdade há a

¹⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.161

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 243

impossibilidade de um contato real. Não se pode tocá-lo; se o tocarmos, a única coisa que sentiremos sob nossas mãos é o contato com o tecido da tela, ou seja, um contato de superfície. O retratado está inacessível. O suporte do retrato – a tela – nos mostra de perto aquilo que está longe: “[...] eu posso me aproximar da tela ou do mármore, mas não das “imagens” nas quais se encarnam a intenção artística e não mais do que a proximidade as coloca ao meu alcance [...]”.¹⁴²

O mito de Narciso ilumina de forma exemplar essas questões sobre toque e inapreensibilidade da imagem. Ao querer tocar sua imagem refletida na água – que podemos associar com o seu retrato –, Narciso só teve contato com a água, e o toque acabou por fazer desaparecer seu reflexo que só existia enquanto não sofresse nenhuma interferência, mantendo-se à distância. Sua imagem parecia estar próxima, a ponto de ele a poder tocar, mas na verdade ela estava a uma distância intransponível, sua proximidade só era dada pelo olhar, o único contato possível era o visual (FIG. 21).



FIGURA 21. Caravaggio. *Narciso*. Óleo sobre tela, 1594-1596.
Fonte: www.wikipedia.org

¹⁴² BLANCHOT, 1971, p. 42. “[...] je puis me rapprocher de la toile ou du marbre, mais non pas des ‘images’ en quoi s’incarne l’intention artistique et, pas plus que le voisinage ne les met à ma portée [...].”

Assim é o retrato, ele também só pode ser olhado. Ao tocarmos um retrato, ao nos depararmos com a materialidade do seu suporte, é como se a pessoa retratada desaparecesse, embora ela nunca tenha estado realmente na pintura.

Retomando a parábola de São João na leitura de Nancy em *Noli me Tangere*, Cristo aparece em imagem para Maria Madalena, e a adverte de não tocá-lo. O retratado também parece estar nos dizendo “não me toques”, no sentido de que não adianta tocá-lo, podemos apenas vê-lo, pois ele está além daquela tela, inalcançável: “É essencial à pintura não ser tocada. É essencial à imagem em geral não ser tocada”.¹⁴³ Uma imagem só se mostra aqui para se mostrar distante, ela é como um elo que nos liga àquilo que está longe, àquilo que oscila entre ir e vir, que se torna presença e ausência ao mesmo tempo.

Embora o toque a princípio implique a inexistência de uma distância entre o tocado e o tocante, é interessante pensar o contrário, que é preciso existir essa distância, um momento de separação, de desunião desse toque, pois senão, tal como esclarece Nancy, o tocado e o tocante se fundiriam em uma só coisa:

[...] um tocar que aguça ou que destila sem reserva, até um excesso necessário, o ponto, a ponta e o instante pelo qual o toque se afasta daquilo que ele toca, no momento mesmo em que ele o toca. Sem esse afastamento, sem esse recuo ou essa retirada, o toque não seria mais o que ele é e não faria mais o que ele faz. [...] Ele começaria a se materializar em uma tomada, em uma adesão, uma colagem, até mesmo em uma aglutinação que o seguraria na coisa e a coisa nele, os emparelharia e os adequaria um ao outro, depois um no outro. Haveria identificação, fixação, propriedade, imobilidade.¹⁴⁴

Portanto, para existir o toque, assim como para o ato de ver, é necessário considerar uma distância, e esse é um dos fatores que aproxima o toque do olhar. O próprio Nancy se questiona sobre essa aproximação. “Mas o que é a visão, senão, [...] um tocar diferente?”.¹⁴⁵ Ambos necessitam de uma distância, por mínima que

¹⁴³ NANCY, 2003b, p.81. “Il est essentiel à la peinture de ne pas être touchée. Il est essentiel à l’image en général de ne pas être touchée.”

¹⁴⁴ NANCY, 2003b, p. 82. “[...] un toucher qui aiguise ou qui distille sans réserve, jusqu’à un excès nécessaire, le point, la pointe et l’instant par quoi la touche se détache de ce qu’elle touche, au moment même où elle le touche. Sans ce détachement, sans ce recul ou ce retrait, la touche ne serait plus ce qu’elle est et elle ne ferait plus ce qu’elle fait. [...] Elle commencerait à se réifier dans une prise, dans une adhésion, un collage, voire dans une agglutination qui la saisirait dans la chose et la chose en elle, les appariant et les appropriant l’une à l’autre puis l’une en l’autre. Il y aurait identification, fixation, propriété, immobilité.”

¹⁴⁵ NANCY, 2003b, p.81. “Mais qu’est-ce que la vue, sinon, [...] un toucher différencé?”

seja, para acontecer, pois sem ela, tanto o toque quanto o olhar se fixariam, se imobilizariam. E o olhar não iria pressupor esse movimento de ir e vir incessante, no qual a coisa olhada nos devolve o olhar, e o toque não iria pressupor a separação necessária para se configurar como tal.

Blanchot, em suas formulações teóricas sobre a imagem, também aponta para a relação entre ver e tocar ao abordar a distância inerente ao ato de ver:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar, no contato, a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância?¹⁴⁶

Sobre a relação intrínseca entre ver e tocar, podemos reunir os pensamentos de Nancy, Blanchot e Didi-Huberman, que, em sintonia, tomam o ato de ver também como uma experiência do tocar, como podemos ler no fragmento de Didi-Huberman a seguir:

[...] ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar. [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios”.¹⁴⁷

A visão seria, desta forma, como que uma travessia física, que Didi-Huberman associa à imagem de algo que passaria através dos olhos como uma mão passa através de uma grade: a visão como um toque.

Como já apontado anteriormente¹⁴⁸, a análise comum considera que a imagem seja a continuação do objeto: “[...] vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. ‘Depois’ significa que cumpre que a coisa se distancie para deixar-se recapturar”.¹⁴⁹ Para Blanchot, esse distanciamento não é uma simples mudança de lugar de algo que continuaria sendo a mesma coisa; é um distanciamento que está no âmago da coisa, ou seja: existe algo que apreendemos

¹⁴⁶ BLANCHOT, 1987, p. 22

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 31

¹⁴⁸ Cf. Capítulo I, p. 16

¹⁴⁹ BLANCHOT, 1987, p. 257

e compreendemos, e tornado imagem, na concepção do autor, se converte no inapreensível, “não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento”.¹⁵⁰ Para o autor, é preciso levar em consideração essa distância, pois é exatamente o distanciamento como algo amalgamado à imagem que a distingue do objeto, que a faz ser independente dele, não nos permitindo, desta forma, pensá-la apenas em relação a seu referente.

É esse distanciamento instínseco o que confere à imagem retratada seu ar de distante, de alhures, não apenas no que diz respeito ao espaço físico, mas na instauração de uma lonjura sem fim de tudo e de todos. Toda essa sensação suscitada por um retrato pintado talvez possa estar relacionada com o que Blanchot chama de viver um evento em imagem:

Viver um evento em imagem [...] é passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas.¹⁵¹

Na imagem, a lonjura se apodera de nós, a distância nos detém de forma que não podemos nunca nos aproximar verdadeiramente dela, alcançá-la. A lonjura, nesse caso, pode ser relacionada ao distanciamento de que nos fala Blanchot, ao dizer que a imagem de um objeto guarda no objeto a distância que o torna possível como imagem.

Para esclarecer sobre essa lonjura sem fim, torna-se importante trazer a este estudo o pensamento de Eudoro de Souza formulado no texto *Lonjura e Outrora*¹⁵², em que o autor estabelece a diferença entre lonjura e distância. Para o autor, a *lonjura* não é sinônimo de distância, pois ela nega o espaço, nega a proximidade e também a distância. A distância é mensurável, e sempre poderá se transformar num próximo, basta caminhar de próximo em próximo para alcançarmos o que a princípio estava distante. Para a *lonjura*, entretanto, Souza observa que não há caminho: só se pode ir da proximidade para a distância, não do perto para o longe. Nessa perspectiva, a *lonjura* nunca pode ser alcançada, ela se configura indimensionável,

¹⁵⁰ BLANCHOT, 1987, p. 257

¹⁵¹ BLANCHOT, 1987, p. 263

¹⁵² SOUZA, 1981

ou seja, não está sujeita à mediação de espaço; ela reside numa “distância além da maior das distâncias”.¹⁵³

Souza cita o horizonte como a imagem da *lonjura*: a linha do horizonte está sempre diante dos nossos olhos, mas sempre fora do alcance dos nossos pés. Por mais que caminhemos em sua direção, sempre haverá uma linha do horizonte inalcançável à nossa frente. Ou seja, a *lonjura* é aquilo que está sempre além, aquilo que podemos apenas vislumbrar, pois é inacessível, e nunca irá se converter em um próximo.

Souza aponta ainda para o fato de que na *lonjura* coincidem os contrários ‘próximo’ e ‘distante’, os dois se fundem: “Se pudéssemos ver da lonjura, veríamos o distante fundir-se com o próximo, e o próximo, com o distante”.¹⁵⁴ Portanto, a *lonjura* se configura ambígua, contendo em si dois polos opostos.

É essa a *lonjura* que percebo nos retratos: a imagem retratada na pintura está sempre além, sempre longínqua, contendo em si sua proximidade e sua distância ao mesmo tempo. Eles parecem estar numa região aonde não temos acesso, e que por mais que possamos tentar, nunca alcançaremos. É uma pessoa retratada, mas não é ela, é mais que ela, é menos do que ela, é sua imagem, que nos olha, nos toca e parece conter muito mais do que vemos, muito mais do que só uma forma fixada, muito mais do que nos permite vislumbrar. O retrato não se encerra em seus limites, ele extrapola a imagem que vemos na tela: “[...] há e sempre houve um ‘para cá’ e um ‘para lá’ de limitantes, de quaisquer limites [...]”.¹⁵⁵ Uma imagem possui essa *lonjura*, algo que a deixa sempre além ou aquém de qualquer limite.

Entretanto, essa distinção estabelecida por Souza entre *lonjura* e distância não significa que são duas noções totalmente separadas: o autor ressalta que a *lonjura* absorve a distância, é como que uma imensa reserva de distância, porém ela vai além da distância mensurável, ao negar o espaço ela aí se afirma. Por vezes chamamos de ‘distante’ algo que na verdade é inacessível, e portanto, chamado por Souza de ‘longínquo’. Para o autor, quando objetivamos a *lonjura*, quando não levamos em conta a sua inapreensibilidade, a nomeamos de distância. Nesse sentido, podemos considerar que a *lonjura* é *lonjura* e distância ao mesmo tempo.

¹⁵³ SOUZA, 1981, p. 05

¹⁵⁴ SOUZA, 1981, p. 04

¹⁵⁵ SOUZA, 1981, p. 03

Essa *lonjura* que compreende em si o próximo e o afastado é designada por Didi-Huberman de *dupla distância*: “A distância é sempre dupla e sempre virtual [...] e a dupla distância é a distância mesma, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal”.¹⁵⁶ A distância é virtual porque não existe uma medida certa que nos indique que algo está próximo ou distante, esse limite é variável. E ela é dupla porque aparece já desdobrada, ou seja, compreende ao mesmo tempo o próximo e o afastado, parece nos trazer para perto algo que não se pode alcançar, e que continua, portanto, longínquo. Essa dualidade entre perto e distante, essa aproximação que ao invés de nos deixar perto daquilo que vemos, nos mantém sempre à sua distância, é esse o movimento da *dupla distância*.

Todo esse pensamento de Didi-Huberman referente à *dupla distância* no livro *O que vemos, o que nos olha*, passa pela noção de *aura* legada por Walter Benjamin, que se configura fundamental neste estudo, pois reafirma na imagem a noção de *lonjura*.

A *aura* é definida por Benjamin como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.¹⁵⁷ Ou seja, a *aura* é um algo a mais, inacessível e longínquo, que percebemos em uma imagem ou em um objeto que nos é dado a ver.

O que a *aura* nos traz sob o nome da *lonjura* é uma distância desdobrada, uma *dupla distância*, que se mostra próxima para se mostrar distante, que permite um acesso velado com o que está longínquo, tal como esclarece-nos Didi-Huberman:

Se a *lonjura* nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista? Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da *lonjura*, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentam umas às outras, dialeticamente.¹⁵⁸

Sob essa perspectiva encontramos uma nítida relação entre a noção de *aura* em Benjamin, distanciamento em Blanchot, e *dupla distância* em Didi-Huberman: a aparição única de uma coisa distante é a *lonjura*, é o distanciamento, é algo que

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.161-162

¹⁵⁷ BENJAMIN, 1987, p. 170

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 148

está amalgamado à imagem e que não se deixa capturar: “o que é essencialmente distância é inacessível em sua essência.”¹⁵⁹

Há um outro aspecto da *aura* analisado por Didi-Huberman que é o de um “*poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’”.¹⁶⁰ Nós olhamos um objeto, e ele nos devolve esse olhar, que volta para nós carregado de sensações e significações suscitadas por nossas próprias experiências. Benjamin confirma esse aspecto da *aura* ao dizer que “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”.¹⁶¹ Existe *aura* no objeto que se desdobra para além de sua própria materialidade, que responde ao nosso olhar: “É inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida [...], aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude”.¹⁶² Logo, a *aura* diz respeito tanto ao objeto em si, quanto a quem o olha, a um espaçamento singular tramado entre ambos pelo olhar:

Tal é a outra característica fundamental da experiência aurática: a fenomenologia da distância que aparece se completa aqui com uma fenomenologia do olhar trocado. A experiência do *olhar visando* um objeto e de alguma forma retornado por ele naquele que o olha, eis em que consiste o que Benjamin chama de “a aura de uma coisa”.¹⁶³

Trazendo a noção de *aura* de Benjamin para o âmbito do retrato, podemos pensar que as questões instigantes que emergem da imagem retratada remetem à ideia de *aurático* do autor, sobretudo no que diz respeito ao distanciamento e à *lonjura*. O retrato pintado tem essa característica de uma “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.¹⁶⁴ A pessoa retratada “aparece” no quadro, nos dando a falsa sensação de proximidade, quando, na verdade, da tela ela está distante, e sua imagem nos parece sempre longínqua, inalcançável. E, ainda, o retrato também tem o poder de nos olhar, como já foi assinalado no capítulo

¹⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 140

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p.148

¹⁶¹ BENJAMIN, 1989, p. 140

¹⁶² BENJAMIN, 1989, p.139

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, 1997, p 55. “Telle est l’autre caractéristique fondamentale de l’expérience auratique: la phénoménologie de la distance apparaissant se complète ici d’une phénoménologie du regard échangé. L’expérience du *regard porté* sur un objet et en quelque sorte retourné par lui sur le regardant, voilà en quoi consiste ce que Benjamin nomme l’aura d’une chose’.”

¹⁶⁴ BENJAMIN, 1994, p. 170

¹⁶⁵. Ele realmente nos olha, enquanto imagem e enquanto rosto. E é através desse duplo olhar, dessa trama que se estabelece entre nós (obseadores) e o retrato, que este nos devolve o olhar carregado de sua *lonjura*, sua *aura*.

O próprio de uma *face* é certamente de se colocar diante de nós. É também, fazer do face a face uma relação de *olhar*. Não é necessário ver distintamente um tipo de rosto, uma fisionomia, traços, para que uma face nos olhe, para que sua distância nos afete e nos toque. Para isto, é suficiente que nós emprestemos àquilo que está diante de nós, o poder de nos devolver o olhar, o poder de levantar os olhos para nós.¹⁶⁶

É esse poder da distância que está presente nas imagens retratadas. Não importa quem é ou foi o retratado, se ele está vivo ou morto, se temos ou tínhamos com ele alguma relação: a pintura de um retrato tem o poder de suscitar a *lonjura*, de devolver o olhar, de ser *aurático*, o que não significa, entretanto, dizer que todo retrato é aurático. A *aura* diz respeito tanto ao objeto quanto a quem o olha, à trama que se tece entre olhante e olhado, o que nos impede de classificar as imagens e os objetos assertivamente como auráticos ou não, pois *o que nos olha*, tanto em Didi-Huberman quanto em Blanchot depende do que nos constitui, como podemos comparar nas citações de ambos os autores a seguir: “[...] o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”¹⁶⁷, e “A imagem fala-nos [...] a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós [...]”.¹⁶⁸ Portanto, o retrato pode ser *aurático* de acordo com quem o olha e com o que ele provoca em quem o olha. Podemos dizer, ainda, que é a *aura* percebida em um retrato que o faz ir além de uma simples cópia de traços, que lhe dá “vida”, que o preenche com algo mais do que só tintas e formas.

É interessante averiguar a relação que normalmente se estabelece entre *aura* e sagrado, entre *aura* e religião. A *aura* é associada aos objetos de culto, às imagens religiosas, que representam algo que está distante, inacessível, trazendo ao fiel a sensação de estarem próximos daquilo que na verdade está longínquo, inacessível.

¹⁶⁵ Cf. Capítulo I, p. 18

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 55. “Le propre d’une face, c’est bien sûr de se tenir en face de nous. C’est, aussi, de faire du face-à-face une relation de *regard*. Point n’est besoin de voir distinctement un faciès, une physionomie, des traits, pour qu’une face nous regarde, pour que sa distance nous affecte et nous touche. Il suffit pour cela que nous prêtions à ce qui nous fait face le pouvoir de nous rendre un regard, *le pouvoir de lever les yeux* sur nous.”

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 31

¹⁶⁸ BLANCHOT, 1987, p. 256

Didi-Huberman observa que “a religião constitui evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura [...]”¹⁶⁹, mas isso não quer dizer que a *aura* é exclusividade da religião, que ela está presente somente nos objetos de crença ou devoção. Segundo o autor, a *aura* está relacionada com o poder da distância, independentemente de essa distância estar relacionada com alguma crença ou não.

Se a *aura* não é exclusividade da religião, torna-se preciso secularizar sua noção, e segundo Didi-Huberman, o próprio Benjamim foi o primeiro a nos indicar o caminho, ao anunciar as características da *aura* como uma série de condições fenomenológicas que definem uma certa relação entre o olhante e o olhado¹⁷⁰.

Do mesmo modo Nancy também vai destacar a necessidade de secularizar a noção de *sagrado*, na medida em que assinala que o termo *sagrado* não está indissociavelmente ligado à religião como parece:

A imagem é sempre sagrada, se nos ativermos a empregar esse termo que provoca confusão (mas que empregarei de início, provisoriamente, como um termo regulador para colocar o pensamento em andamento). Com efeito, o sentido de “sagrado” não deixa de ser confundido com aquele de “religioso”. Mas a religião é a observância de um rito que forma e que mantém uma ligação (com os outros ou consigo mesmo, com a natureza ou com uma sobrenatureza). A religião não é, por si, ordenada ao sagrado. (Ela também não é ordenada à fé, que é ainda uma outra categoria).

Quanto ao sagrado, ele significa o separado, o colocado à distância, o afastado. Em um sentido, religião e sagrado se opõem então como a ligação se opõe ao corte. Em outro sentido, sem dúvida, a religião pode ser representada como fazendo ligação com o sagrado separado. Mas em um outro sentido ainda, o sagrado só é o que é por sua separação, e não há ligação com ele. Não há, então, estritamente, religião do sagrado.¹⁷¹

De acordo com Nancy, o termo *sagrado* diz respeito ao que está separado, distante, ou seja, algo longínquo e inacessível. A religião procura estabelecer uma

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 159

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 52

¹⁷¹ NANCY, 2003a, p. 11. “L’image est toujours sacrée, si l’on tient à employer ce terme qui prête à confusion (mais que j’emploierais tout d’abord, provisoirement, comme un terme régulateur pour mettre la pensée en marche). Le sens de ‘sacré’ ne cesse en effet d’être confondu avec celui de ‘religieux’. Mais la religion est l’observance d’un rite qui forme et qui maintient un lien (avec les autres ou avec soi-même, avec la nature ou avec une surnature). La religion n’est pas, de soi, ordonnée au sacré. (Elle ne l’est pas non plus à la foi, qui est encore une autre catégorie.)

Le sacré, quant à lui, signifie le séparé, le mis à l’écart, le retranché. En un sens, religion et sacré s’opposent donc comme le lien s’oppose à la coupure. En un autre sens, sans doute, la religion peut être représentée comme faisant lien avec le sacré séparé. Mais en un autre sens encore, le sacré n’est ce qu’il est que par sa séparation, et il n’y a pas de lien avec lui. Il n’y a donc pas, strictement, de religion du sacré.”

ligação entre os homens e esse longínquo, daí a aproximação dos dois termos. Entretanto, sendo o *sagrado* o separado, o inacessível, não se pode estabelecer uma ligação com ele, e, dessa forma ele não tem relação com a religião. É esse *sagrado* dessecularizado que Nancy aborda. Porém, para amenizar a confusão que o termo possa gerar quanto a sua associação – ainda que indevida – com a religião, Nancy vai nomeá-lo de *distinto*:

Ele é aquilo que, por si mesmo, se mantém à distância, no afastamento, e com o qual não se faz ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). Ele é o que não se pode tocar (ou somente um toque sem contato). Para evitar confusões, eu o nomearei o *distinto*.¹⁷²

Podemos pensar que o *distinto* em Nancy, como aquilo que se mantém à distância, separado, pode estar relacionado com a noção de *aura* de uma imagem, na perspectiva de sua *lonjura*, de seu distanciamento e de seu afastamento: a *aura* como uma aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja, e o *distinto* que “[...] se aproxima através da distância, mas o que ele trás para mais perto, é a distância”.¹⁷³ Assim, tanto a *aura* em Benjamin quanto o *sagrado* ou *distinto* em Nancy não devem ser determinados diretamente pela religião, e sim pela distância que estabelecem, que compreende a tensão entre o longínquo e o próximo, e também pela relação entre olhante e olhado.

A noção de *distinto* de Nancy contribui para um melhor entendimento da distância e da *lonjura* nas imagens. Segundo o autor a imagem é sempre *sagrada*, e portanto, sempre *distinta*:

O distinto está ao longe, ele está no oposto do próximo. O que não está próximo pode estar afastado de duas maneiras: afastado do contato ou então da identidade. O distinto está distinto de acordo com as duas maneiras. Ele não toca e ele é dessemelhante. Tal é a imagem: é preciso que ela seja descolada, colocada fora e diante dos olhos [...], e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa. Essencialmente ela se distingue desta coisa.¹⁷⁴

¹⁷² NANCY, 2003a, p. 11-12. “Il est ce qui, de soi, reste à l'écart, dans l'éloignement, et avec quoi on ne fait pas de lien (ou seulement un lien très paradoxal). Il est ce qu'on ne peut pas toucher (ou seulement d'un toucher sans contact). Pour sortir des confusions, je le nommerai *le distinct*.”

¹⁷³ NANCY, 2003a, p. 16. “Il s'approche à travers la distance, mais ce qu'il apporte au plus près, c'est la distance.”

¹⁷⁴ NANCY, 2003a, p. 12-13. “Le distinct est au loin, il est à l'opposé du proche. Ce qui n'est pas proche peut être écarté de deux manières: écarté du contact ou bien de l'identité. Le distinct est

A imagem retratada não é o seu modelo, ela se distingue dele, há um distanciamento para com ele, tanto no sentido físico, quanto no sentido de identidade: são duas coisas diferentes. O que é *distinto*, guarda uma distância em relação àquilo de que se distingue:

Um retrato toca, ou então, ele é apenas uma foto de identidade, um sinal da pessoa, não uma imagem. O que toca, é alguma coisa de uma intimidade que se traz na superfície. Mas o retrato aqui é só um exemplo. Toda imagem deriva do “retrato”, não nos traços de uma pessoa que ela reproduziria, mas no que ela *tira* (no valor semântico e etimológico desta palavra), em alguma coisa que ela extrai, uma intimidade, uma força. E, para extraí-la, ela a subtrai da homogeneidade, ela a separa da homogeneidade, ela a distingue, ela a destaca e ela a lança para frente. Ela a lança diante de nós, e esse jato, essa projeção faz sua marca, seu traço mesmo e seu estigma: seu rastro, sua linha, seu estilo, sua incisão, sua cicatriz, sua assinatura, tudo isto ao mesmo tempo.¹⁷⁵

Interessante observar que Souza utiliza a imagem do horizonte para falar da *lonjura*, e Nancy utiliza a imagem do céu para falar do *distinto* e da distância: “O céu é o distinto por essência, e por essência ele se distingue da terra que ele ilumina. Ele é também a distinção e a distância: a claridade extensa, longínqua e próxima ao mesmo tempo [...]”.¹⁷⁶ A linha do horizonte é a divisão ilusória que separa o céu da terra, e essas imagens utilizadas por Souza e Nancy remetem ao inapreensível, ao inalcançável, àquilo que está sempre ao longe, que nunca se aproxima. Nancy ainda aponta o céu como o distinguido, ou seja, aquilo que está separado, e essa separação se dá pela *lonjura* que lhe é inerente.

distinct selon les deux manières. Il ne touche pas, et il est dissemblable. Telle est l'image: il lui faut être détachée, mise dehors et devant les yeux [...], et il lui faut être différente de la chose. L'image est une chose qui n'est pas la chose: essentiellement, elle s'en distingue.”

¹⁷⁵ NANCY, 2003a, p. 16. “Un portrait touche ou bien il n'est qu'une photo d'identité, un signalement, pas une image. Ce qui touche, c'est quelque chose d'une intimité qui se porte à la surface. Mais le portrait n'est ici qu'un exemple. Toute image relève du 'portrait', non pas en ce qu'elle reproduirait les traits d'une personne, mais en ce qu'elle *tire* (c'est la valeur sémantique étymologique du mot), en ce qu'elle *extraît* quelque chose, une intimité, une force. Et, pour l'extraire, elle la soustrait à l'homogénéité, elle l'en distrait, elle la distingue, elle la détache et elle la jette en avant. Elle la jette au-devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son *stigma*: son trace, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois.”

¹⁷⁶ NANCY, 2003a, p. 19. “Le ciel est le distingué par essence, et par essence il se distingue de la terre qu'il met en lumière. Il est aussi lui-même la distinction et la distance: la clarté étendue, lointaine et proche à la fois [...]”

A força celeste, força que o céu é – a saber a luz que distingue, que torna distinto -, é aquela da paixão cuja imagem é o transporte imediato. O íntimo se exprime aí: mas essa expressão deve ser entendida no sentido mais literal. Não é a tradução de um estado de alma: é a alma mesma que se pressa e que se apoia sobre a imagem ou, principalmente, a imagem é essa pressão, essa animação e essa emoção.¹⁷⁷

Essa *emoção da imagem*, essa *paixão da qual a imagem é o transporte imediato* remetem ao que Blanchot designa de *fascínio*, que é algo que nos toca na imagem, que nos prende nela, algo que não conseguimos apreender, mesurar nem ter domínio sobre, e que o autor aponta como sendo a *paixão da imagem*:

Mas o que acontece [...] quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existe ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem e o fascínio é a paixão da imagem.¹⁷⁸

Quando estamos fascinados por uma imagem, temos contato não só com a sua forma física, com seus atributos visíveis, mas com toda a carga imaterial que ela carrega em si, com aquilo que transborda na imagem, com o que está além de sua significação, com aquilo que não é material e no entanto é percebido e sentido. Porém, esse contato é um contato à distância: “Quem quer que esteja fascinado, o que vê não o vê propriamente dito, mas afeta-o numa proximidade imediata, prendendo e monopoliza-o, se bem que isso o deixe absolutamente a distância”.¹⁷⁹

Uma imagem que nos fascina vai nos assombrar, nos espantar, vai nos prender nesse espanto, sem que tenhamos nenhum controle sobre ela. Blanchot assim define uma pessoa que está fascinada:

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída mas é exorbitante,

¹⁷⁷ NANCY, 2003a, p. 20-21. “La force céleste, force que le ciel est – à savoir la lumière qui distingue, qui rend distinct -, est celle de la passion dont l’image est le transport immédiat. L’intime s’y exprime: mais cette expression doit s’entendre au sens le plus littéral. Ce n’est pas la traduction d’un état d’âme: c’est l’âme même qui se presse et qui appuie sur l’image ou plutôt l’image est cette passion, cette animation et cette émotion.”

¹⁷⁸ BLANCHOT, 1987, p. 22-23

¹⁷⁹ BLANCHOT, 1987, p. 24

consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens.”¹⁸⁰

Quando diz que quem está fascinado não enxerga nenhuma figura real, Blanchot não está dizendo que a fascinação é um engodo, mas sim que a pessoa tem um contato justamente com o distanciamento, a *lonjura*, que nos atinge, nos afeta e nos prende na imagem. Podemos dizer que quando a *lonjura* de uma imagem (ou talvez poderíamos dizer sua *aura*) parece se aproximar de nós – ainda que sempre à distância – entramos no *fascínio*.

A fascinação é de outra ordem diferente da realidade à qual estamos habituados. Ela insere o observador em um espaço onde a lógica e a razão estão suspensas, onde “longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela”¹⁸¹, onde o tempo está suspenso.

Um retrato tem o poder de fascinar, de nos prender em sua imagem ao mesmo tempo que nos transporta para além dela, sem que tenhamos nenhum controle sobre isso.

Como exemplo, podemos citar novamente o episódio da *Fotografia do Jardim de Inverno*, de Barthes. Ao olhar essa fotografia, Barthes teve contato com um *fascínio* tal, que lhe permitiu reconhecer sua mãe em uma criança que ele não conhecera. O tempo, a lógica foram subvertidas para permitir esse reconhecimento. Barthes vai chamar de *ar* esse algo mais que a imagem carrega, esse algo que um retrato precisa ter para se assemelhar a seu modelo¹⁸². Foi o *ar* da criança da foto que lhe trouxe para *perto* uma mãe já distante no tempo e no espaço. “Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar”.¹⁸³

Podemos pensar essa *circunstância extrema e particular* – designada por Barthes de *ar* –, essa “sombra luminosa que acompanha o corpo”¹⁸⁴, como a *aura*, dada como uma *lonjura* imensurável, desdobrada, como um “espaçamento tramado

¹⁸⁰ BLANCHOT, 1987, p. 23

¹⁸¹ BLANCHOT, 2001, p.69

¹⁸² Cf. Capítulo II, p.51 e 52

¹⁸³ BARTHES, 1984, p. 103

¹⁸⁴ BARTHES, 1984, p. 161

[...] em todos os sentidos do termos, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria ,nos prenderia em sua rede”.¹⁸⁵

Barthes apresenta ainda, ao descrever sobre seu interesse por fotografias, um outro elemento que o instiga nelas, e que ele designa de *punctum*, como aquilo que salta da imagem e vem nos afetar inesperadamente, sem que tenhamos planejado: “esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.¹⁸⁶ O *punctum* de uma foto é percebido de acordo com o observador, o que nos remete mais uma vez à noção de *o que nos olha* de Didi-Huberman, o que pode ser comprovado pelo fragmento a seguir: “Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*”.¹⁸⁷ É *o que olha* para o observador na imagem, algo que faz parte da imagem, mas no entanto precisa do olhar do observador para se configurar, ou não, como um *punctum* para ele.

Trazendo as noções de *punctum* e *ar* para o âmbito das imagens em geral (e não só das imagens fotográficas), podemos associá-las com aquilo que *fascina* em uma imagem, com aquilo que nos prende em uma proximidade imediata - apesar de nos manter sempre à distância -, que nos monopoliza sem que tenhamos escolhido, sem que tenhamos nenhum controle sobre isso. O *punctum* e o *ar* de uma foto são os nomes que Barthes deu para aquilo que o *fascinava* nas fotografias. No caso da *Fotografia do Jardim de Inverno*, foi o *fascínio* que esta imagem provocou no autor que lhe permitiu reconhecer sua mãe, passando por cima da ordem temporal.

Podemos confirmar esta associação entre as noções de Barthes e Blanchot nos fragmentos a seguir, de quando Barthes descreve-nos sua sensação ao encontrar um *punctum* em uma imagem: “[...] eu passava para além da irrealidade da coisa representada, entrava loucamente no espetáculo, na imagem [...]”¹⁸⁸; e de quando Blanchot descreve alguém que está fascinado, e que, segundo o autor, “[...] não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação”.¹⁸⁹

¹⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 147

¹⁸⁶ BARTHES, 1984, p. 46

¹⁸⁷ BARTHES, 1984, p. 85

¹⁸⁸ BARTHES, 1984, p. 171

¹⁸⁹ BLANCHOT, 1987, p. 23

Estar sob o *fascínio*, a paixão da imagem, permite-nos também uma associação com o que Didi-Huberman define como imagem *aurática*, que “ao nos olhar ‘é ela que se torna dona de nós’”.¹⁹⁰ E é isso que, segundo Blanchot, o *fascínio* faz, ele se apodera de quem se depara com ele.

Dessa forma, podemos pensar que as noções de *fascínio* e de *aura* dialogam entre si, como nos mostra Didi-Huberman:

O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância. E nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância – Benjamin a chamava de *aura* – de onde a imagem retira sua própria potência.¹⁹¹

Sob essa perspectiva, podemos ver que todas as noções abordadas no presente texto sobre a distância que envolve o retrato estão imbricadas e relacionadas entre si: o *fascínio* em Blanchot: “longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela”¹⁹²; a *aura* em Benjamin: “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹⁹³; a *dupla distância* em Didi-Huberman: “A distância é sempre dupla – isso quer dizer que a dupla distância é a distância mesma, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal”¹⁹⁴; a *lonjura* em Souza: “[...] a ‘imagem’ está sempre diante de nossos olhos, a ‘coisa’ sempre fora do alcance de nossos passos”¹⁹⁵; o *distinto* em Nancy: “Ele é aquilo que, por si mesmo, se mantém à distância, no afastamento [...]”¹⁹⁶; e ainda o *ar* em Barthes: “[...] algo indizível: evidente [...] e todavia improvável [...]”¹⁹⁷, e o *punctum*, do mesmo autor: “[...]é o que acrescento à foto e que todavia já está nela”.¹⁹⁸

Todas essas noções, acima citadas, dizem respeito à trama entre o olhante e o olhado, ao distanciamento próprio que configura a imagem, e ao “algo mais” que a imagem carrega, que não pode ser apreendido por nós.

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 159

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29

¹⁹² BLANCHOT, 2001, p.69

¹⁹³ BENJAMIN, 1987, p. 170

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 162

¹⁹⁵ SOUZA, 1981, p. 03

¹⁹⁶ NANCY, 2003a, p. 11. “Il est ce qui, de soi, reste à l'écart, dans l'éloignement [...]”.

¹⁹⁷ BARTHES, 1984, p. 159

¹⁹⁸ BARTHES, 1984, p. 85

Essas noções reafirmam o pensamento de Blanchot sobre a ambiguidade da imagem, no qual o autor desestabiliza as relações dicotômicas como próximo-distante, início-fim, e aposta em um espaço onde é possível a coexistência dos opostos.

Como pudemos ver, a distância é fator inerente ao retrato, tanto a distância espacial e temporal entre retrato e retratado, quanto o distanciamento que sua imagem suscita, abordado nas noções estudadas – *aura*, *fascínio*, *lonjura*, *dupla distância*... É interessante observar que a distância espacial e temporal de um retrato está inteiramente relacionada a seu modelo, é ele a referência para essa medida. Já o distanciamento, a *lonjura*, a *aura*, o *fascínio*, a *dupla distância*, dizem respeito só à imagem: nessas noções o referente é dispensado.

A pintura de um retrato nos permite vislumbrar a *lonjura* que ele carrega e entrar na ordem do *fascínio* tal como formulado por Blanchot, que nos dá a certeza da distância e ao mesmo tempo nos mantém invadidos por ela. Lembrando que, segundo o autor, o que se vê no *fascínio* é a distância.

E para falar do *fascínio* como distância, termino esse capítulo com uma breve alusão ao texto de Blanchot intitulado O encontro do imaginário¹⁹⁹, em que o autor fala sobre o canto das Sereias ao trazer sua leitura da Odisséia de Ulisses. Neste texto nos deparamos com todas as noções estudadas que envolvem a distância e seus desdobramentos com relação à imagem.

O canto das Sereias atraía os homens, que encantados por ele, saíam em sua direção e desapareciam no mar. Esse canto se destinava aos navegadores, e era, o canto mesmo, também uma navegação: “[...] era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo”.²⁰⁰ Os navegadores queriam percorrer aquela distância, e chegar ao ponto aonde aquele canto se originava, aonde eles pudessem apreender o canto, as sereias e o encanto que elas lhes causavam. Porém, era uma distância impossível de percorrer, todos que o tentavam, desapareciam. Eles estavam sempre aquém ou além do ponto, nunca o apreendiam.

¹⁹⁹ BLANCHOT, 2005, p. 03 -13

²⁰⁰ BLANCHOT, 2005, p. 04

Podemos relacionar as sereias com as imagens, como nos mostra Didi-Huberman, em um texto sobre Blanchot²⁰¹, em que aquele toma como exemplo a análise deste sobre o canto das Sereias: “É, portanto, uma única e mesma experiência aproximar-se do canto das Sereias e encontrar a imagem”.²⁰² Dessa forma, o canto das sereias é o *fascínio* que a imagem produz em nós: é uma *lonjura* que nos aparece, e nos impele a percorrer a distância até ela, mas essa *lonjura* nunca será vencida, e por mais que tentemos percorrê-la, ir ao encontro desse canto, nós só entraremos, cada vez mais, no reino da *fascinação*, e é como se desaparecêssemos nele, na paixão da imagem. Como já foi apontado por Didi-Huberman, ver não é ter, e sim perder²⁰³. Ao querer ver as sereias – as imagens – os homens não as tinham, e sim as perdiam para sempre no *fascínio* que as envolvia.

O que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço.²⁰⁴

As sereias eram acusadas de serem mentirosas, enganadoras fictícias e inexistentes, assim como o *fascínio* parece nos mostrar algo que não é real, algo enganador, pois é algo que está além da imagem. No entanto assim é a imagem: carrega em si sua ficção, a existência de sua inexistência, “[...] seu lado dramático, a ambiguidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina”.²⁰⁵

O retrato tem o poder de nos fazer ouvir o *canto das sereias* e de nos conduzir – ainda que sempre à luz de uma *lonjura* intransponível – ao reino indeterminado da *fascinação*, onde não há medidas lógicas de espaço e tempo.

²⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26-51

²⁰² DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 36

²⁰³ Cf. Capítulo I, pág. 17

²⁰⁴ BLANCHOT, 1987, p. 23

²⁰⁵ BLANCHOT, 1987, p. 255

Capítulo IV.

TEMPO

[...] la toile se dégrade et le marbre se fend, mais l'image est incorruptible et l'instant se répète sans s'accomplir (par conséquent, sans s'épuiser).

Maurice Blanchot

O retrato tem uma estreita relação com o tempo. Ele pode nos remeter ao passado, pois a imagem que está representada é uma imagem anterior, de uma pose passada; pode nos remeter ao futuro, ao pensarmos em quanto tempo aquele retrato perdurará, já que provavelmente ele irá sobreviver a nós; e simultaneamente, ele está sempre no presente. De certa forma, o retrato presentifica o passado e o mantém assim, levando-o em direção ao futuro: assim ele abrange todas as dimensões temporais sobre as quais estamos habituados a pensar.

As distâncias que emergem de uma imagem retratada, como vimos no capítulo anterior, estão intrinsecamente relacionadas tanto a uma distância espacial, quanto a uma distância temporal, que se refere ao deslocamento do tempo da imagem. A partir do momento em que o retrato está pronto, ele se distancia temporalmente de seu referente; sua imagem está fixada em um instante definido, que será, a partir de então, sempre diferente do instante atual em que seu modelo vive. E, após a morte do modelo, essa diferença é intensificada, pois os tempos do retrato e de seu referente, que já não coincidiam desde o momento da conclusão do retrato, passam agora a pertencer a dimensões diferentes. É como se o retrato guardasse uma certa “vida” que seu modelo já não tem. No entanto, como já foi assinalado no capítulo I, o retrato também nos remete à morte, na medida em que, ao fixar a imagem de uma pessoa em um instante, é como se ela fosse morta naquele instante, já que essa imagem, assim como acontece com alguém que morre, retira-se do tempo. Porém, de toda forma, o retrato “salva” do tempo a imagem de seu modelo. Enquanto a morte faz a pessoa desaparecer para sempre, no retrato sua imagem perdura, e continua a existir independentemente de seu referente estar ou não ainda neste mundo.

Existem ainda os retratos que já são feitos mediante um distanciamento temporal, como os retratos pintados a partir de fotografias antigas de uma pessoa –

de sua juventude, de sua infância – que já surgem em um “tempo diferente” do de seu modelo (FIG. 22). As pessoas querem ser retratadas – ou retratar alguém por quem guardam algum afeto – em um momento escolhido, geralmente na juventude, ou em uma ocasião especial (como casamento, formatura, etc.), em suma, em um momento que já passou. Talvez, para elas, essa seja uma forma de “voltar no tempo”, de “reviver” um determinado momento e “eternizá-lo”. De certa forma, o mesmo se passa nos retratos feitos de alguém que já tenha morrido: em ambos os casos, o que está se retratando são momentos e pessoas que não existem mais, pelo menos não da forma como quando a fotografia usada como referência foi tirada. Há uma estranheza em pintar algo que não mais existe. Essa estranheza já está presente na própria fotografia, como confirma Dubois, ao dizer que ela nos coloca em um movimento que vai do *aqui-agora* da foto para o *alhores-anterior* do objeto, ou seja, o que vemos nela é algo sempre anterior:



FIGURA 22. Iara Ribeiro. *Retrato de D. Rita*.
Acrílica sobre tela, 2008.
Fonte: Acervo da artista

Aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente. Aliás, falando em termos temporais estritos, no próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece. [...] Assim, toda foto, logo que é feita, envia para sempre seu objeto ao reino das Trevas. Morto por ter sido visto. E mais tarde, quando a imagem revelada finalmente aparece para você, o referente já há muito não existe mais. Nada além de sua lembrança. O aparecimento (da imagem: sua “revelação”) nunca poderá portanto satisfazer de fato sua espera. Pois como então saber se o que você está vendo no papel fotossensível é exatamente a mesma coisa que você viu? Além disso, o que você tinha visto exatamente? É sempre tarde demais. Você nunca chegará ao encontro. Só lhe resta a foto, frágil, incerta, quase estranha. É a foto que vai se tornar sua lembrança, substituir a ausência. E isso não deixará de lhe preocupar de maneira estranha. Afinal, você percebe, entre a imagem primitivamente captada, em estado de “latência” e a imagem finalmente “revelada” nesse lapso do tempo, nesse intervalo, nessa passagem, que muitas coisas podem com efeito ter ocorrido”.²⁰⁶

O pintor, ao utilizar uma foto como referência para seu quadro, tem contato com essa cisão de tempo que ela carrega, com a estranheza de ver algo fixado que não mais existe, e que está inserido em outra ordem temporal. Portanto, ao pintar essa imagem em uma tela, o retratista está trabalhando em um duplo desvio de tempo – o desvio que aconteceu no instante em que a fotografia foi tirada, e o que acontece no momento em que a pintura é feita.

Por outro lado, se pensarmos nos retratos sob um ponto de vista mais geral, e não atrelado ao tempo do seu referente, constatamos que diversas vezes o retratado possui atributos que vão contextualizá-lo temporalmente, como por exemplo, roupas de época, penteados, ou a própria data da pintura, inserida por muitos pintores em sua assinatura. Mas nem sempre isso é suficiente para fazê-lo ficar “preso” naquele tempo. Muito além da data em que o retrato foi feito, ele carrega em si uma atemporalidade impressionante. A figura parece existir desde sempre e para sempre. Parece suspensa no tempo, como se não pertencesse a tempo algum. A arte em geral suscita uma outra ordem temporal, em que o tempo parece não existir. Blanchot se questiona sobre essa outra ordem temporal de uma obra de arte:

Como nomear este tempo? Talvez não importe. Chamá-lo de eternidade é consolador mas enganoso. Chamá-lo de presente não é mais exato, pois só conhecemos um presente, aquele que se cumpre e se realiza na vida ativa do mundo e que o futuro, sem cessar, eleva até ele. É também tentador ver aí uma pura e simples ausência de tempo. [...]²⁰⁷

²⁰⁶ DUBOIS, 2008, p. 90-91

²⁰⁷ BLANCHOT, 1971, p. 43-44. “Comment nommer ce temps? Il n’importe peut-être. L’appeler éternité est consolant, mais trompeur. L’appeler présent n’est pas plus exact, car nous ne

É importante ressaltar que Blanchot aborda o tempo a partir de uma concepção que abole a linearidade temporal tradicional que conhecemos. A concepção tradicional do tempo segue uma forma linear, ou seja, nela o tempo é entendido como algo que teve um começo absoluto e terá um fim absoluto, no qual os momentos se sobrepõem um ao outro, linearmente, seguindo uma ordem cronológica inalterável²⁰⁸.

A concepção de tempo em Blanchot rompe com essa linearidade temporal, e para que possamos entendê-la, é interessante nos atermos um pouco à relação que o autor estabelece entre morte e tempo:

Morrer é, assim, abranger a totalidade do tempo e fazer do tempo um todo, é um êxtase temporal: nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado. Esse salto pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente é o sentimento da morte humana, impregnado de humanidade.²⁰⁹

Para o autor a morte está sempre no futuro, e o futuro está sempre adiante, portanto, a morte nunca chega. Quando ela chega, imediatamente ela já é passado: já morreu, já passou. Portanto a morte nunca está presente, ela é aquilo com o qual não temos um contato real, pois, enquanto estamos vivos, só tomamos conhecimento da morte dos outros – nossa morte está no futuro. E quando ela chega para nós, é em um instante fulminante, e não podemos sentir até o fim a realidade dessa morte, visto que estaremos mortos – ela já se transformou - e nos transformou - em passado. Portanto, a morte abrange o tempo como um todo, e através deste exemplo, podemos compreender um pouco mais de como a noção do tempo funciona para Blanchot: passado e futuro são estendidos, o passado não tem proximidade com nenhum presente, que por sua vez não acontece porque o futuro não chega, está sempre por vir. Blanchot situa o passado na *noite dos tempos*, onde a origem está irremediavelmente perdida. É preciso esclarecer que para Blanchot,

connaissons qu'un présent, celui qui s'accomplit et se réalise dans la vie agissante du monde et que l'avenir, sans cesse, élève à lui. Il est aussi tentant d'y voir une pure et simple absence de temps."

²⁰⁸ Sobre essa concepção linear do tempo, ler mais no texto *Tempo e História*, de Helio Jaguaribe em DOCTORS, (org.), 2003. p. 156-160

²⁰⁹ BLANCHOT, 1987, p. 165

origem não é o mesmo que começo, ela pertence a outra instância: a origem é aquilo a partir do que nada pode começar, que antecede a história e o homem como sujeito histórico, e portanto, é uma indeterminação original, em que os seres e as coisas ainda não são²¹⁰. O passado para Blanchot está nessa origem perdida, nunca apreendida. E o futuro, exemplificado pela morte, nunca chega, é uma espera, não há acontecimentos. Se o futuro nunca chega, então o presente, embora seja o único tempo com o qual temos uma relação ativa, está sempre em suspensão, sempre escapando e ao escapar, se transforma imediatamente no passado, sendo por isso inapreensível.

Desta forma, Blanchot está rompendo com um começo e um fim absoluto do mundo e do tempo, existentes na tradicional concepção linear do tempo: ao estender o passado para o que ele denomina *noite dos tempos*, o autor está abolindo uma origem; e ao considerar o futuro como algo que nunca chega, e a morte estando nele inserida como algo sobre o qual não se tem domínio algum, o autor está desestabilizando a noção de finitude:

É verdade, portanto, que, como querem os filósofos contemporâneos, no homem compreensão e conhecimento estariam ligados ao que se chama finitude – mas onde está o fim? Está certamente incluído nessa possibilidade que é a morte, mas também é ‘retornado’ por ela, se na morte se dissolve também essa possibilidade que é a morte.²¹¹

Se o fim está na morte, e não podemos sentir até o fim a realidade de nossa própria morte, é como se nela então se dissolvesse o fim e a própria morte. É importante lembrar que todo o pensamento de Blanchot parte da Literatura: quando propõe uma origem perdida na noite dos tempos e uma desestabilização de princípio e fim, o autor está trabalhando no campo do espaço literário, do imaginário, onde nada acontece de verdade. Porém, esse pensamento transcende o campo da Literatura, e nos permite associá-lo à noção de tempo nas Artes Plásticas, afinal, uma pintura também pertence à ordem do imaginário.

Assim, tomando como referência as questões sobre a ambiguidade da imagem nas *duas versões do imaginário*, formuladas por Blanchot, podemos pensar de maneira análoga que, na imagem retratada coexistem duas versões do tempo:

²¹⁰ Cf. LEVY, 2011, p. 33

²¹¹ BLANCHOT, 1987, p. 263

uma que é a noção à qual estamos habituados, e que se refere ao tempo em uma linearidade temporal, e uma outra versão que subverte essa linearidade, na qual o passado e o futuro são inapreensíveis e estendidos, e o presente é suspenso, como apresentado pela concepção do tempo de Blanchot, e reafirmado por Levy: “O tempo é então desdobrado, exteriorizado em sua outra versão. [...] O tempo, aqui, é um tempo imaginário, que não está preso à linearidade cronológica”.²¹² Essas duas versões do tempo coexistem, o que significa não excluir a versão tradicional, pois em diversos momentos, é ela que será chamada ao texto na tentativa de responder às questões que constroem esse objeto de estudo.

Podemos dizer que o retrato suscita as duas versões do tempo. A versão tradicional leva em conta a época em que o retrato foi pintado, a idade do modelo (se era criança, jovem ou velho), o tempo que se passou gradualmente desde aquela pose até o dia de hoje. A outra versão do tempo rompe com a linearidade, faz o retrato ser atemporal, o faz estar em uma *ausência de tempo*, que é assim definida por Blanchot:

É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo, é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem [...] O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. Esse “sem presente” não devolve, porém a um passado. [...] Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro.²¹³

Blanchot utiliza o termo *ausência de tempo* para falar da Literatura²¹⁴ e das Artes Plásticas²¹⁵. O *tempo da ausência de tempo* é a suspensão do presente, suspensão do tempo cronológico, e por isso mesmo, é como se coexistissem todas as dimensões temporais simultaneamente, ainda que todas elas estejam em suspensão. Não se distingue início nem fim, e desta forma tudo está sempre recomeçando. É um tempo imaginário, o tempo ao qual pertencem as imagens, tanto as imagens literárias, quanto as imagens plásticas.

²¹² LEVY, 2011, p.31

²¹³ BLANCHOT, 1987, p. 20

²¹⁴ Cf. A solidão essencial, in: BLANCHOT, 1987. p. 9-25

²¹⁵ Cf. Le Musée, l'Art et le Temps, in: BLANCHOT, 1971. p.21-51

Os retratos são indiferentes ao tempo, eles existem – e isso basta. E é talvez essa indiferença ao tempo o que os faz serem mais fascinantes: como é possível ignorar aquilo a que estamos todos submetidos incondicionalmente? Os retratos escapam à ordem cronológica, e parecem dispor do tempo, dominá-lo e subvertê-lo – estão nesse tempo imaginário, o tempo da *ausência de tempo*.

A arte, e no caso específico desta pesquisa o retrato, está nesse *fascínio da ausência de tempo*. O *fascínio* que uma imagem produz, tem muito a ver com essa subversão temporal que ela implica: nele não existe linearidade, passado, presente, futuro. Essa capacidade que a arte tem de ser indiferente ao tempo, de dominá-lo, de dispor dele a seu prazer, que nos dá a sensação de um mergulho em um tempo que está suspenso, se torna para nós um mistério que nos mantém no *fascínio*, que nos prende nesse movimento anadiômeno do tempo. É possível perceber essa relação entre arte e tempo no fragmento a seguir, de Blanchot sobre a escultura *Hermes* de Praxíteles (FIG. 23):



FIGURA 23. Praxíteles. *Hermes* (detalhe). Mármore, cerca de 350-330 a.C.
Fonte: www.wikipedia.org

Os comentadores nos dizem: o Hermes de Praxíteles sorri do fundo de seu mistério, e esse sorriso exprime sua indiferença pelo tempo, o mistério de sua liberdade no que diz respeito ao tempo; é por isso que todos esses sorrisos da arte que nos tocam como o segredo humano por excelência, [...] afirmam o desafio que a expressão do efêmero – graça e liberdade de um instante – leva à duração encerrando-se no irreal.²¹⁶

A arte tem esse poder, de fazer um instante tornar-se eterno, o que ressalta a capacidade da arte de se colocar de certa forma alheia ao tempo. Podemos pensar que não é o tempo que age sobre uma obra de arte, e sim, ela que o abriga em si. É claro que a matéria de que é feita a obra – a tela de uma pintura, a pedra de uma escultura, o papel de um desenho, por exemplo – pode, sim, sofrer a ação do tempo e se degradar. Mas, mesmo ao ver uma imagem antiga com algum dano adquirido pela ação do tempo, a sensação é que aquele dano faz parte dela, veio dela, do tempo que ela própria abrigava, e não de um tempo exterior. E a obra incorpora esse “dano”, o abriga com a mesma indiferença que tem para com o tempo. Uma *Vênus de Milo* (FIG. 24) e seu braço quebrado, por exemplo, uma *Vitória de Samotrácia* (FIG. 25) sem sua cabeça... a obra continua lá, com toda a sua grandeza, com todo seu tempo. Elas estão diferentes de quando foram criadas, mas os danos que as acometeram já fazem parte delas; seria estranho ver hoje a *Vitória de Samotrácia* com cabeça... seria outra obra, não essa que conhecemos como tal, essa na qual a ação do tempo é parte constituinte. Blanchot esclarece que os torsos são obras que foram realizadas pelo tempo, que lhes quebrou a cabeça:

Um quadro envelhece, um envelhece mal, outro torna-se obra-prima pela duração que decompõe os seus tons, e nós conhecemos a felicidade das mutilações, essa Vitória à qual somente o vôo do tempo pôde dar asas [...].²¹⁷

²¹⁶ BLANCHOT, 1971, p. 43. “Les commentateurs nous le disent: l’Hermès de Praxitèle sourit du fond de son mystère, et ce sourire exprime son indifférence au temps, le mystère de sa liberté à l’égard du temps; c’est pourquoi tous ces sourires de l’art qui nous touchent comme le secret humain par excellence, [...] affirment le défi que l’expression de l’éphémère – grace et liberté d’un instant – porte à la durée en s’enfermant dans l’irréel.”

²¹⁷ BLANCHOT, 1971, p. 24. “Un tableau vieillit, l’un vieillit mal, l’autre devient chef-d’oeuvre par la durée qui en décompose les tons, et nous connaissons le bonheur des mutilations, cette Victoire à laquelle seul le vol du temps a pu donner des ailes [...]”



FIGURA 24. *Vênus de Milo*. Mármore, cerca de 130-100 a.C.
Fonte: www.wikipedia.org

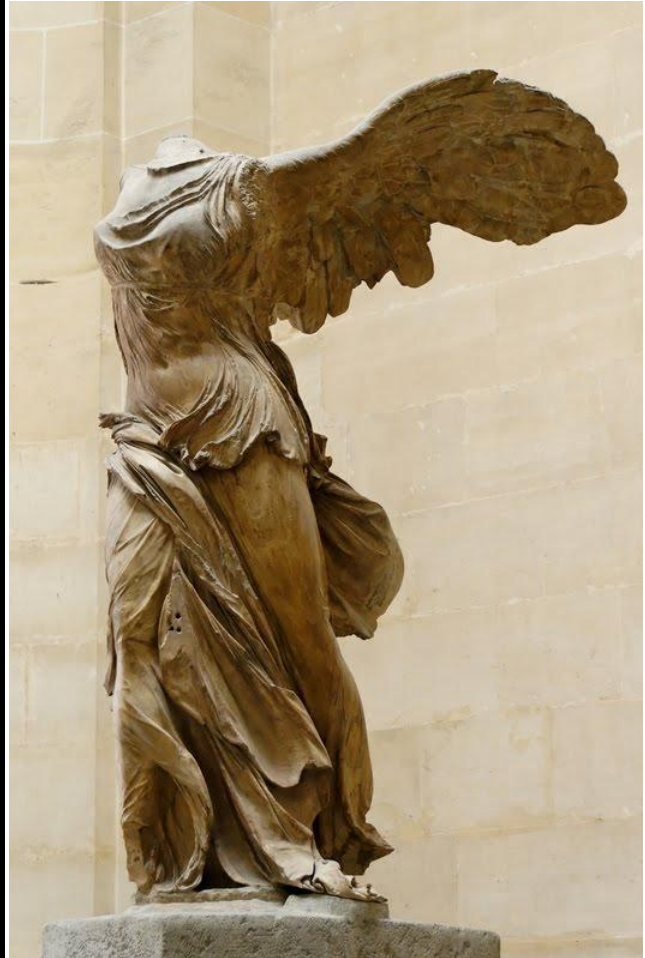


FIGURA 25. *Vitória de Samotrácia*. Mármore, cerca de 190 a.C.
Fonte: www.wikipedia.org

Sob essa perspectiva, o retrato enquanto objeto físico – o chassi, o tecido, a tinta – pode sofrer a ação do tempo. A madeira e o tecido podem envelhecer, enfraquecer, serem acometidos por insetos e fungos; a tinta pode desbotar, craquelar (FIG. 26). É claro que tudo vai depender dos materiais utilizados e das condições de armazenamento daquela obra, mas uma coisa é certa: o tempo passa e algum registro deixa naquele quadro. Mas quando digo que a imagem retratada está suspensa no tempo, atravessa o tempo, estou me referindo ao rosto ali pintado, esse sim vai perdurar, não vai mudar, e se ocorrer alguma mudança devido à degradação de seu suporte, a imagem acaba por incorporar aquele dano e fazer dele uma parte de si: “[...] a tela se degrada e o mármore se racha, mas a imagem é

incorrupível e o instante se repete sem se completar (e conseqüentemente, sem se esgotar).²¹⁸



FIGURA 26. Petrus Christus. *Retrato de Jovem mulher*. Óleo sobre madeira. Cerca de 1470.

Fonte: MANDEL, 2007, p. 30 e 119

É interessante destacar ainda uma outra colocação de Blanchot sobre um utensílio danificado, que segundo o autor, torna-se a sua imagem: “o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, aparece. [...] Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário”.²¹⁹ Uma panela, enquanto objeto utilitário, só é percebida em sua função: acolher o alimento para ser cozido. Se essa panela estragar (furar, descascar, amassar), ela não poderá mais exercer essa função, e assim, só restará sua imagem, ela aparecerá como imagem, já que sua utilidade desapareceu. Desta forma, uma obra de arte danificada, torna-

²¹⁸ BLANCHOT, 1971, p. 47. “[...] la toile se dégrade et le marbre se fend, mais l’image est incorruptible et l’instant se répète sans s’accomplir (par conséquent, sans s’épuiser).”

²¹⁹ BLANCHOT, 1987, p. 260

se mais ainda sua imagem: se seu suporte está degradado, o que resta é só, e ainda mais, a imagem.

A respeito dessa degradação que o suporte ou a matéria de um retrato, de uma obra, possa vir a sofrer devido ao tempo ou a algum outro agente externo, vale a pena citar *A parábola dos três olhares*²²⁰, de Didi-Huberman. Nesta parábola, o autor cita o pintor grego Apelle, que, não conseguindo terminar um quadro no qual pintava Afrodite, lança sobre ele uma esponja embebida com água e aglutinantes, que desfigura a pintura. Afrodite quase desaparece, resta somente uma grande mancha de espuma e respingos vermelhos. Entretanto, ao se desfigurar, ao deixar de ser representada, Afrodite continuou presente no quadro, talvez mais do que antes. Não como uma forma acabada, mas como a formação de seu corpo, que nasceu da espuma, do sangue e do sêmen de Urano caídos ao mar²²¹. O quadro ficou conhecido com o nome de *Afrodite Anadiômena*, que remonta ao seu nascimento e ao fato de, neste quadro, ela também estar em um movimento de fluxo e refluxo, onde ora ela é vista, e ora ela desaparece. A imagem de Afrodite, mesmo tendo sofrido uma degradação, ainda assim continuou presente, presente na ausência de sua forma, ela absorveu essa ausência e essa degradação e as fez parte constituinte de si. O quadro de Apele se torna “uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência”.²²²

Esta parábola elucida de forma exemplar o movimento de oscilação sobre o qual Blanchot propõe os níveis de ambiguidade de uma imagem, que impedem de se decidir de uma vez por todas: a imagem “[...] ora nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, [...] ora nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens”²²³. Assim podemos dizer que a imagem é, por natureza, anadiômena.

A *Parábola dos três olhares* nos mostra também como uma obra tem o poder de manter sua força, sua identidade mesmo após sofrer um dano físico. Sua imagem está alheia às ações exteriores, alheia ao tempo, como nos mostra Blanchot no fragmento a seguir:

²²⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.113-120

²²¹ Segundo o mito de Afrodite, Urano (Céu) é castrado por seu filho Cronos, e o seu sêmen cai ao mar e o fecunda, originando Afrodite, que nasce da espuma das ondas do mar. (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 14)

²²² DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 148

²²³ BLANCHOT, 1987, p. 265

Ela [a obra] não estava ao abrigo do tempo, ela era o abrigo do tempo, e está, nela, essa fixidez absoluta de um presente preservado que nós acreditávamos e desejávamos admirar. Mas a obra é sua própria ausência: e por causa disso encontra-se em um constante tornar-se, nunca acabada, sempre feita e desfeita.²²⁴

Sob essa perspectiva, a obra é que abriga o tempo, carrega o seu próprio tempo. O tempo a que estamos todos submetidos passa ao seu redor, e ela permanece ali, a mesma, porém incorporando as alterações que porventura seu suporte possa vir a sofrer.

A arte não é mais atualmente a inquietude do tempo, a potência destrutiva da pura mudança, ela está ligada ao eterno, ela é o eterno presente que, através das vicissitudes e por meio das metamorfoses, mantém ou recria sem cessar a forma onde foi expressa um dia “a qualidade do mundo através de um homem”.²²⁵

O retrato, portanto, carrega seu próprio tempo. A imagem é fixada em um instante que contém a força de um tempo suspenso. A pessoa que foi retratada continua sua vida cotidiana, em uma transformação constante devido ao trabalho do tempo. Mas sua imagem retratada permanece a mesma, inalterada, fixada nessa ausência de tempo.

Encontramos uma inversão dessa ação do tempo sobre o modelo e o retrato no livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: ao contrário do que acontece na vida real, nesta ficção é a imagem retratada que sofre a ação do tempo, é ela que envelhece, que se transforma. O modelo permanece sempre jovem, aparentemente puro, e todas suas marcas, suas rugas, suas expressões adquiridas ao longo da vida só vão surgir no retrato. Oscar Wilde se aproveitou da estranheza própria dos retratos para criar essa intriga, estranheza advinda da relação modelo-retrato, que compreende a semelhança/dessemelhança, a presença/ausência, a

²²⁴ BLANCHOT, 1971, p. 48. “Elle n’était pas à l’abri du temps, elle était l’abri du temps, et c’est, en elle, cette fixité absolue d’un présent préservé que nous croyions et souhaitions admirer. Mais l’oeuvre est sa propre absence: à cause de cela en perpétuel devenir, jamais accomplie, toujours faite et défaite.”

²²⁵ BLANCHOT, 1971, p. 39. “L’art n’est plus à présent l’inquiétude du temps, la puissance destructrice du pur changement, il est lié à l’éternel, il est l’éternel présent qui, à travers les vicissitudes et par le moyen des métamorphoses, maintient ou recrée sans cesse la forme où s’est exprimée un jour ‘la qualité du monde à travers un homme’.”

proximidade/distância, e o tempo. O autor subverte o tempo e a ordem lógica ao criar essa ficção.

Podemos dizer que a semelhança é o fator que dá início à intriga do livro. A beleza de Dorian Gray encanta a todos que o conhecem. Seu retrato pintado por Basílio Hallward capta esse encanto e torna-se muito semelhante, sendo apontado por todos como o melhor trabalho do pintor. A semelhança do retrato com seu modelo é tanta que nos momentos que se seguem à conclusão da pintura, os personagens da história se referem ao quadro como se fosse também o modelo, o que pode ser verificado nos trechos a seguir dos diálogos entre o modelo, o pintor e um amigo:

- Apreciá-lo? Adoro-o Basílio. Sinto que é parte de mim mesmo.
- Bem, assim que “você” estiver seco, será envernizado, posto numa moldura e enviado à sua casa. Você poderá, então, fazer o que quiser de “você” mesmo.
- [...]
- Você não deveria dizer tais coisas diante de Dorian Gray, Harry.
- Diante de que Dorian? Do que nos serve o chá ou daquele do retrato?
- Diante de ambos.
- [...]
- Ficarei com o verdadeiro Dorian – disse tristemente.
- É esse o verdadeiro Dorian? – exclamou o original do retrato, adiantando-se até ele. – Sou realmente assim?
- Sim, você é exatamente assim.
- Maravilhoso, Basílio!
- Pelo menos, na aparência, você é assim. Mas este não mudará nunca – suspirou Hallward. – E já é alguma coisa.²²⁶

Esses fragmentos mostram a força de um retrato e como ele se confunde com própria pessoa, sendo tratado quase como se fosse a própria pessoa. Essa força é tamanha que, na ficção de Wilde, vai levar à uma troca entre ambos. O retrato é tão parecido com seu modelo, que é como se aquele passasse a ser mais verdadeiro que este, como se a semelhança entre ambos enganasse o próprio tempo.

O próprio Dorian, ao ver seu retrato pronto, fica completamente encantado por ele – por sua própria imagem –, e é através do retrato que ele toma realmente

²²⁶ WILDE, 1972, p. 40-42

conhecimento de sua beleza. Como abordado no capítulo II, Nancy elucida que nunca vemos nosso próprio rosto, só mediado por um suporte²²⁷. E é através da pintura de seu retrato que Dorian consegue enxergar sua beleza. Entretanto, ele percebe que essa beleza, assim como sua juventude, é efêmera, e constata que o tempo irá provocar a ruína das coisas que são belas. Dorian se questiona por que o retrato pode conservar aquilo que ele próprio vai perder, e sente inveja do quadro, no qual sua imagem permanecerá sempre jovem, fora do tempo cronológico que irá transformar a si próprio. Isso o leva a formular o desejo de uma inversão entre ambos:

Como é triste – murmurou Dorian, com os olhos fixos ainda no seu retrato. – Como é triste! Tornar-me-ei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá sempre jovem. Não será nunca mais velho do que neste dia de junho... Se ocorresse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem, e se este retrato envelhecesse! Por isso – por isso – eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! Daria minha própria alma!²²⁸

Esse desejo formulado por Dorian funciona como um pacto entre ele e sua imagem retratada. Após esse dia, é Dorian que não mais envelhece. O tempo para de agir sobre o personagem e passa a agir sobre sua imagem retratada.

O tempo se torna imóvel para o personagem da história. O real se fixa e a imagem é que adquire movimento. O retrato torna-se o espelho que reflete Dorian atravessando o tempo, enquanto que Dorian, o modelo, continua sempre belo e jovem. Não são só traços de velhice que se apoderam do retrato, e sim, toda expressão adquirida ao longo da vida de seu modelo, cada má conduta deste se reflete somente em sua imagem.

Desta forma, curiosamente, com o passar do tempo, o retrato vai se desassemelhando do seu modelo, pois adquire rugas, marcas e expressões, ao passo que Dorian permanece na beleza e na juventude, no instante em que foi capturado pelo retratista. A semelhança inicial do retrato leva à dessemelhança do mesmo, ou seria mais apropriado dizer que Dorian Gray é que passou a não ser mais semelhante a si próprio: o verdadeiro Dorian era aquele do retrato.

²²⁷ Cf. Capítulo II, p. 49-50

²²⁸ WILDE, 1972, p. 38

[...] com um espelho nas mãos, colocava-se diante de seu retrato pintado por Basílio Hallward. Contemplava então o rosto perverso e envelhecido pintado na tela, e em seguida sua face lisa e juvenil, que lhe sorria no espelho. A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava. Enamorava-se cada vez mais de sua própria beleza e cada vez mais se interessava na degradação de sua própria alma. [...] Indagava a si mesmo, então, quais os sinais mais repugnantes, se os da idade ou os do pecado. Colocava suas alvas mãos ao lado das mãos grossas e inchadas do retrato e sorria. Zombava daquele corpo disforme e daqueles membros lassos.²²⁹

Ao voltar, sentava-se diante do retrato, muitas vezes odiando a si mesmo, mas algumas outras cheio desse orgulho próprio do individualista que é a quase fascinação do pecado, e sorria com secreto prazer àquela sombra informe que suportava a carga que lhe cabia a ele próprio.²³⁰

Ao final do livro, Dorian é levado a um desejo de por fim àquela retrato que a essa altura já estava monstruoso, e enfia uma faca no quadro. Seus criados vêm em socorro após ouvirem um grito, e encontram um velho repugnante e desconhecido, morto com uma faca cravada no peito, caído em frente ao esplendoroso retrato de seu patrão. A dessemelhança entre retrato e retratado já era tamanha, que os criados, que não haviam visto a transformação do quadro – já que Dorian o mantinha escondido – não reconheceram aquele velho morto no chão, só o identificaram pelos anéis que usava. O reconhecimento se dá aqui por algo exterior às feições do velho, que já não guardavam nenhuma semelhança ao jovem que foi, aparentemente, durante toda sua vida. E o retrato na parede, que voltara a ser do jovem Dorian com suas feições puras, esse sim, era o patrão que eles conheciam. O encanto se desfez com a morte, e de uma só vez Dorian, até então imaculado, adquire todas as marcas e rugas que seu retrato carregava em seu lugar.

O fato de os criados encontrarem, no aposento da morte de Dorian, a faca cravada no peito do velho caído ao chão, enquanto seu retrato continuava intacto na parede, nos permite levantar hipóteses sobre a troca ocorrida entre modelo e retrato. Se Dorian enfiou uma faca no quadro, como este não estava ao menos rasgado? Talvez porque a troca ocorrida tenha sido uma troca apenas de lugar entre modelo e retrato: como se a imagem retratada ganhasse vida e saísse da tela, vindo ocupar o lugar de seu modelo no mundo real, ao passo que a pessoa de Dorian Gray, ao tomar o lugar de seu retrato, fica preso à tela. Desta forma, a imagem retratada, que

²²⁹ WILDE, 1972, p. 156

²³⁰ WILDE, 1972, p. 170

não sofre a ação do tempo, que não envelhece nem se transforma, continua intacta, sempre jovem e sempre bela, como quando foi pintada, porém, habitando o mundo real. E o Dorian real continua a sofrer a ação do tempo, a envelhecer, a adquirir marcas, como todas as pessoas, porém, por estar preso no quadro, é neste que as transformações aparecem. Sob esse ponto de vista, o tempo não parou de agir sobre o modelo para agir sobre o retrato, simplesmente o modelo e o retrato trocaram de lugar, e cada um continua mantendo sua relação natural com o tempo, porém, em lugares diferentes: o modelo preso no retrato, e a imagem retratada vivendo no mundo real. Assim, o verdadeiro Dorian Gray esteve sempre no retrato, preso, sofrendo as transformações naturais do curso da vida que sua imagem retratada vivia em seu lugar.

Portanto, ao enfiar uma faca no retrato, quem morre é o Dorian verdadeiro, que passou a vida toda preso no retrato. Com a morte, ele se liberta desse encanto e volta a ser o homem de carne e osso que fora um dia – porém, já morto, com a faca cravada no peito. E a imagem retratada, aquela para a qual o tempo é imóvel e suspenso, aquela que retém o tempo em si, essa continua intacta, e volta para a tela onde foi pintada, para continuar sobrevivendo ao tempo. Sob essa perspectiva, é como se a imagem retratada tivesse matado o seu referente. Dessa interpretação podemos tecer algumas considerações:

- a imagem retratada dispensa o seu referente. Após ser pintada ela existe por si só, não depende mais de seu modelo, por isso é como se o matasse;
- a imagem retratada “vence a morte”, sobrevive a seu original, visto que este sofre a ação do tempo, envelhece, morre, e o retrato continua, para além da morte;
- a imagem retratada “mata” seu modelo, o fixa em um momento que já passou, que não existe mais, que está morto. E nesse sentido, ela “mata” a pessoa, em um sentido figurado.

A intriga do livro nos aponta ainda para o fato de que um retrato afirma uma imagem para seu modelo, imagem essa que vai sobreviver ao próprio modelo. Após sua morte, ele será mais lembrado por aquela imagem pintada do que por sua própria imagem viva, já que esta não existe mais, e acaba sendo esquecida, sendo apenas resgatada por uma imagem. Podemos citar como exemplo os retratos antigos, de quando a pintura, o desenho e a escultura eram as únicas formas de registrar a imagem de um rosto: aqueles são os rostos que conhecemos de nossos

antepassados (FIG. 27). Se a aparência deles era mesmo aquela, se a pintura está fiel ou não, não tem como saber: o rosto deles, para nós, é aquele retratado na tela. O retrato afirma um rosto para o retratado, que vai sobreviver ao rosto real. E Wilde joga com esse rosto imutável, transpondo-o do retrato para a realidade.



FIGURA 27. Giovanni Bellini. *Doge Leonardo Loredan*. Óleo sobre madeira, 1501-1504.
Fonte: MANDEL, 2007, p. 73 e 121

Toda essa intriga criada por Wilde diz respeito a essa fixação no tempo que o retrato produz, ao “congelar” a imagem de uma pessoa e fazê-la perdurar, sempre a mesma, indiferente ao tempo. O autor fez da estranheza provocada pela relação modelo/retrato uma obra de ficção na qual as questões da semelhança e do tempo são subvertidas. São elas que causam toda a intriga do livro, ao mesmo tempo que vão sendo desconstruídas ao longo da história.

A ficção de Wilde nos leva ainda a pensar sobre o poder que o retrato e consequentemente o retratista têm de salvar o retratado das ruínas que o tempo causa, como explicitado por Blanchot:

[...] somente o artista nos salva do absurdo e da contingência, somente ele transforma em um presente radiante, inteligível e salutar o que de outra forma seriam apenas ruínas informes de uma duração sem memória, a decomposição repugnante do cadáver do tempo.²³¹

O retrato “salva” a imagem do retratado da destruição que o tempo causa, e lhe dá a chance da eternidade. Por ser indiferente ao tempo, o retrato parece reter em si o passado, o presente e o futuro: nele, o que já passou continua ali, e segue em direção ao porvir, o que pode ser compreendido pela noção de *outrora* de Eudoro de Souza. Para o autor, o *outrora* é um tempo que nega o agora, mas que se diferencia da antiguidade:

[...] “antiguidades” há muitas; tantas há quantos os momentos mais ou menos distanciados do “atual”, atual-atual ou atual-antigo. Porém, o *outrora* é só um: *hora* que é *outra*, a hora que não é esta, que esta não é, em qualquer hora que tenha soado, que venha a soar. E aqui novamente se impõe a imagem do horizonte. O *outrora* seria a indimensionável dimensão do tempo – que já não é tempo – de um além horizonte.²³²

O *outrora*, de acordo com Souza, é um antigo que não pode ser determinado, que não está sujeito à mediação do tempo, que reside além do mais antigo que nos pareça. Podemos considerar o *outrora* como um passado indefinido, do qual se desconhecem a exata medida do tempo que decorreu entre ele e o presente.

O *outrora* seria como que imensas reservas de antiguidade, onde a mais remota antiguidade se perde de vista, e desta forma ele absorve o antigo: quando o objetivamos, chamamo-lo de antiguidade, mas ele em si não pode ser determinado. Portanto, podemos dizer que no *outrora*, o antigo e o atual se fundem, e através desse pensamento, o autor está propondo uma coincidência de contrários, situando o *outrora* fora ou “para além de todos os ‘agoras’ que se alinham, para trás e para a frente, direto ao passado ou ao futuro da hora presente”.²³³

²³¹ BLANCHOT, 1971, p. 41. “[...] seul l’artiste nous sauve de l’absurdité et de la contingence, seul il transforme en un present rayonnant, intelligible et salubre ce qui autrement ne serait que les ruines informes d’une durée sans memoire, la pourriture dégoûtante du cadavre du temps”. Essa citação de Blanchot refere-se a uma interpretação sua do pensamento de Malraux (1901-1976), escritor e pensador francês.

²³² SOUZA, 1981, p. 04

²³³ SOUZA, 1981, p. 03

Desta forma, Souza está também nos apresentando uma concepção de tempo que desestabiliza a linearidade temporal. Nossa concepção tradicional de tempo, para o autor, é uma forma da nossa sensibilidade enquanto sujeitos em um mundo objetivo, que classifica e qualifica tudo. Mas ele supõe que esse “homem-sujeito de um mundo-objeto” e “mundo-objeto de um homem-sujeito” são sugestões e projetos específicos da realidade, que são, entretanto, temporários e contingentes, e por assim serem, podem dar lugar a outros projetos, nem assim tão temporários nem tão contingentes, que sugiram e projetem outro homem e outro mundo.

Esses “outros” projetos, essa outra forma de se deparar com a realidade, nos remete ao que Blanchot chama de o “outro de todos os mundos” – apresentado por ele para designar o espaço literário e que mais uma vez podemos trazer para o âmbito das artes plásticas. A Literatura, a escrita, nos abre a uma realidade que não é essa cotidiana, mas sim uma realidade da ficção, que nos joga em um mundo que tem relação com o imaginário: o *outro de todos os mundos*.

A arte, segundo Blanchot, está vinculada ao que se situa “fora” do mundo, mas isso não significa, entretanto, que “a arte afirma um outro mundo, embora seja verdade que ela tem sua origem, não num outro mundo, mas no outro de todo o mundo [...]”²³⁴. Ou seja, esse *outro de todos os mundos* não é um outro mundo, e sim um desdobramento, uma outra versão do mundo, que não o nega nem o elimina, mas coexiste com ele. Tatiana Salem Levy, em seu texto *O mundo desdobrado: a paixão do fora em Blanchot*²³⁵ aborda esse *outro de todos os mundos* instaurado pela literatura, pela arte, nos fragmentos a seguir.

A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado. Nesse sentido, a arte é real e eficaz. Experimentar o outro de todos os mundos e agir no mundo, eis o que a arte nos proporciona.²³⁶

[...] o mundo criado pela literatura – mundo este imaginário – não se constitui como um não mundo, mas como o outro de todo o mundo. Assim como a imagem é contemporânea ao objeto, o imaginário também é

²³⁴ BLANCHOT, 1987, p. 70

²³⁵ LEVY, 2011, p. 15-52

²³⁶ LEVY, 2011, p. 25-26

contemporâneo ao real. Logo, a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de sua outra versão.²³⁷

O retrato também diz respeito a esse *outro de todos o mundos*, a essa outra versão do mundo, que compreende uma realidade imaginária, uma outra ordem espacial e temporal: vemos a imagem retratada agora, mas seu tempo é outro, é indimensionável, ultrapassa a data da pintura do quadro, a idade da pessoa retratada, e o que nos resta é um contato com uma hora que é outra – com o *outrora*.

Dizer que no retrato temos contato com o *outrora* não se opõe a dizer que o retrato está em uma *ausência de tempo*, como dito anteriormente. Essa *ausência de tempo* é justamente a suspensão do tempo cronológico, no qual passado, presente e futuro se sucedem linearmente. O *outrora*, por se configurar indimensionável, também subverte essa linearidade. Dessa forma, as noções de *outrora* em Souza e da *ausência de tempo* em Blanchot dialogam entre si quando as convocamos para abordar o tempo nos retratos.

A experiência de Barthes com a *Fotografia do Jardim de Inverno* mostra bem como uma imagem pode subverter o tempo. O autor reconhece sua mãe em uma foto de quando ela era criança, ou seja, em um tempo em que ele ainda não vivia. O reconhecimento, a semelhança se dá em uma subversão do tempo, em uma suspensão do tempo, nesse tempo não cronológico, como se o presente se confundisse com o passado. A infância de sua mãe pertence ao passado, a morte de sua mãe é futura àquela criança da foto, mas já é passado para o autor, para o momento em que ele olha a foto. Todas as dimensões temporais se mesclam no momento em que Barthes se depara com essa fotografia, e a imagem que está ali fixada salta por cima dessas dimensões, é indiferente a elas.

Esta fotografia toca Barthes justamente na medida em que ela própria subverte o tempo e a semelhança, e é isso que mais nos impressiona: como uma imagem desconectada no tempo e na aparência pode ser considerada como a foto em que ele encontra sua mãe e a reconhece? O que *olhou* Barthes naquela foto e o fez reconhecer nela sua mãe foi algo que dispensa o tempo, que abriga o seu próprio tempo.

²³⁷ LEVY, 2011, p. 28

Interessante observar que a *Fotografia do Jardim de Inverno* é paradigmática, e enlaça todas as questões abordadas nesta pesquisa: presença e ausência, semelhança, distância e tempo. Podemos dizer que ela reúne todos os autores abordados, e sobretudo afirma as noções teóricas de Blanchot nas duas versões do imaginário.

André Rouillé, no texto *Tensões da Fotografia*²³⁸, toma como exemplo as noções de Barthes em *A Câmara Clara*, para tecer suas reflexões sobre a fotografia. Reflexões que se aproximam das *duas versões do imaginário* de Blanchot, como podemos ler nos fragmentos de Rouillé a seguir: “as imagens têm a preciosa particularidade de serem duplas [...]”²³⁹, e “as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar princípios heterogêneos”.²⁴⁰

Neste texto, o autor contesta algumas posições de Barthes com relação à *Fotografia do Jardim de Inverno*, e traz um pensamento que permite nos aproximarmos ainda mais da complexidade da noção de tempo na imagem fotográfica. Cabe lembrar que o que interessa a essa pesquisa não é instaurar uma polêmica, elegendo o pensamento de um autor em detrimento do outro. De posse das noções estudadas na presente pesquisa, me atendo à questão dos níveis de ambiguidade, tal como formulado por Blanchot, e à de uma aposta em uma tensão advinda da coexistência de opostos. Assim, considero que as noções de Barthes e de Rouillé – mesmo quando não em sintonia – colaboram para a articulação teórica desta pesquisa.

Um ponto que Rouillé questiona no pensamento de Barthes é a forma contínua e linear com que este se baseia no tempo através de sua noção de “*isso foi*”, que implica, na fotografia, que “isso que vejo encontrou-se lá, [...] esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”²⁴¹. Essa noção atesta que o que vemos em uma foto existiu, foi real, e o tempo é nela abordado com o passado sendo um antigo presente, e o presente sucedendo gradualmente o passado. Portanto, o que Barthes vê na fotografia através de uma remontagem linear do tempo é o seu referente, que adere à imagem. Barthes chega ao ponto de

²³⁸ ROUILLÉ, 2009, p. 189-229.

²³⁹ ROUILLÉ, 2009, p. 207

²⁴⁰ ROUILLÉ, 2009, p.197

²⁴¹ BARTHES, 1984, p. 115-116

proclamar a invisibilidade da fotografia, ao dizer que não importa o que ela mostre, não é ela que vemos, e sim o seu referente.

Rouillé aponta que o próprio Barthes contradiz esta noção de tempo linear que defende, através de sua experiência com a *Fotografia do Jardim de Inverno* na medida em que o “encontro” de sua mãe na imagem se dá “em um passado que ele não conhece; não o antigo presente do “*isso foi*”, mas o passado em que a infância de sua mãe se mescla ao presente da percepção da imagem”²⁴², ou seja, em um entrecruzamento de temporalidades, onde passado e presente coexistem. Portanto, embora Barthes defendesse um tempo linear, na *Fotografia do Jardim de Inverno* ele estava lidando com um tempo que subverte essa linearidade. Para Rouillé, o reconhecimento e o “encontro” com a mãe de Barthes nesta imagem não estava nem no referente, nem no antigo presente do “*isso-foi*”, mas sim em um salto em um passado que não é atingido a partir do presente vivo. Segundo o autor, a *Fotografia do Jardim de Inverno* retém Barthes:

[...] por sua capacidade de desencadear um processo em que se cruzam o mais afastado e o mais dessemelhante, em que se encontram a menina e a mãe recentemente desaparecida, em que coexistem o presente e os polos mais opostos do passado, onde se combinam, finalmente, a percepção e a lembrança. Verdadeiro salto em um passado desconectado do presente vivo, em um passado que não se atinge a partir do presente, ao final de uma escalada no tempo, a *Fotografia do jardim de inverno* rompe com a lógica da semelhança [...].²⁴³

Outra crítica que Rouillé faz às considerações de Barthes é que este reduz a percepção a uma projeção direta e linear, do presente ao passado, ao negar que a percepção de uma fotografia lhe remeta a uma lembrança: “a Fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”.²⁴⁴ Para Rouillé, no entanto, deve-se considerar que a percepção de uma imagem remeta a uma série de outras imagens, de lembranças, que surgem nos desvios e rupturas do tempo, e que não dizem respeito somente ao referente. E mais uma vez o autor aponta uma contradição em Barthes: ao buscar sua mãe nas fotos que olha, na verdade o que Barthes está procurando é “achar o melhor retrato,

²⁴² ROUILLÉ, 2009, p. 216

²⁴³ ROUILLÉ, 2009, p.216

²⁴⁴ BARTHES, 1984, p. 115

o mais suscetível de combinar com os pensamentos, os sonhos, as lembranças, as sensações associadas à sua mãe”.²⁴⁵ Portanto, apesar de Barthes dissociar percepção de lembrança, inconscientemente ele busca uma foto que coincida com as sensações que sua mãe lhe suscita, uma foto em que suas percepções e suas lembranças coexistam, ou seja, imagens que reativem uma lembrança em sua memória, e que a façam emergir no presente.

De acordo com Rouillé a percepção de uma imagem acontece no cruzamento de duas temporalidades: o presente da percepção e o passado da lembrança. A percepção presente ao ver uma imagem está sujeita aos desvios da lembrança em direção à realidade passada da coisa, que abre a uma série de outras imagens, outras lembranças, ou seja, leva o observador a estabelecer conexões entre elementos do presente e regiões de sua memória.

O olhar que temos para as imagens revela-se, assim, ser, em termos temporais, estereoscópico (no presente e no passado) e, ao mesmo tempo, orientado (do passado em direção ao presente). Não percebemos, aqui e agora, nada que não encontre um eco em nossa memória, nada que não esteja ligado ao passado.²⁴⁶

Desta forma, o autor dialoga com a noção de Didi-Huberman sobre *o que nos olha*, ao dizer que a percepção de uma imagem ou de um objeto é governada por nós próprios: “[...] nossa percepção é, ao mesmo tempo, governada pela nossa ação [...], pelas nossas necessidades [...], e sobretudo pela nossa memória”.²⁴⁷ Ou seja, nossa percepção está relacionada com o que nos constitui, com nossas próprias memórias, com aquilo que nos diz respeito.

O presente de um retrato – que compreende o presente da pessoa retratada, do momento da pintura do quadro, do observador que o olha –, coexiste com o passado da memória – da memória do retratado, do pintor, do observador. A percepção de um retrato leva o observador a tecer conexões entre suas próprias memórias e aquela imagem que tem diante de si, e essa conexão se dá através do entrecruzamento de temporalidades, como propõe Rouillé, que surgem desvinculadas de uma ordem cronológica e racional. A percepção de um retrato abre a outras imagens, outros acontecimentos, outras sensações que podem ou não ter

²⁴⁵ ROUILLÉ, 2009, p. 214

²⁴⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 218

²⁴⁷ ROUILLÉ, 2009, p. 224

alguma relação direta com a imagem do quadro. Podemos ver um retrato de uma pessoa e lembrar de algum acontecimento vivenciado, de alguma sensação que já sentimos, ou até de uma expectativa de algo ainda por vir. O retrato, desta forma, nos permite experimentar um cruzamento de tempos distintos, ou melhor, nos insere irremediavelmente no tempo em sua outra versão.

Portanto, de acordo com Rouillé, o tempo de uma imagem não pode ser reduzido somente a uma cronologia, a uma sucessão de presentes, a um passado único, ele coexiste com um “passado em geral”, o passado da memória:

[...] não um antigo presente singular, que foi vivido, mas um passado que habitamos e que nos habita, que orienta e limita nossas ações (no tempo) assim como nossas percepções (no espaço). Esse passado não cronológico, não sucessivo, não vivo, esse passado puro que não passa – mas que é – é precisamente o passado da memória.²⁴⁸

Não é meu interesse aqui aprofundar a questão da memória nos retratos, pois isso se configuraria uma outra dissertação. Meu interesse é apenas apontar para essa relação, na medida em que ela colabora para um melhor entendimento das temporalidades que atravessam os retratos, temporalidades que não obedecem a uma ordem cronológica, como nos mostra Blanchot:

O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo. [...] Incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo [...].²⁴⁹

É isso que o retrato faz, em imagem ele suspende o tempo de um rosto, o fixa, lhe dá outro tempo, o tira da condição de estar fadado à degradação e à finitude, e assegura que, mesmo com a transitoriedade de seu referente, e conseqüentemente, com sua ausência iminente, no retrato ele irá sobreviver.

A subversão do tempo linear provocada pela imagem perpassa por todas as questões abordadas na presente pesquisa: presença/ausência, semelhança e

²⁴⁸ ROUILLÉ, 2009, p. 216

²⁴⁹ BLANCHOT, 2005, p. 16

distância, demonstrando que estas noções estão de tal forma imbricadas, não nos permitindo, tal como propõe Blanchot, uma escolha definitiva: “Daí que a ambiguidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha.”²⁵⁰

- a presença ilusória que o retrato suscita parece trazer no tempo aquela pessoa ali retratada, implica uma volta naquele tempo que já passou e no entanto continua ali fixado na tela. Porém, a ausência que simultaneamente é suscitada pelo retrato nos remete à *ausência de tempo*: o tempo está suspenso;

- a semelhança tem uma relação estreita com o tempo, na medida em que um retrato feito em determinada época pode até se assemelhar com a pessoa naquele instante, mas a partir daí, a pessoa sofre a ação do tempo e vai se transformando, e o retrato passa a guardar uma semelhança com o passado daquela pessoa, e não com seu presente;

- a distância e proximidade implicadas em um retrato tanto dizem respeito ao espaço físico quanto ao tempo: os retratos suscitam uma proximidade física e temporal com o retratado, mas na verdade apontam o distanciamento físico e temporal daquela imagem na tela.

O retrato retém em si uma trama de tempos heterogêneos, em que ora temos contato com o presente, ora com o passado, ora com o futuro, num movimento anadiômeneo do tempo que o quadro apresenta, reafirmando os níveis de ambiguidade da imagem. Ao reter toda essa trama em si, o retrato nos olha do fundo de sua indiferença ao tempo, como aquele que conseguiu dominar o tempo.

²⁵⁰ BLANCHOT, 1987, p. 263

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de cercar as questões instigantes suscitadas pelo retrato, percebo, entretanto, que é impossível uma resposta definitiva para todas elas. Os autores escolhidos para fundamentar esta pesquisa me permitiram rondá-las, mas não dominá-las inteiramente, fazendo-me compreender através de suas formulações teóricas, o estatuto ambíguo da imagem, que não permite que ela seja apreendida por um domínio circunscrito. Torna-se impossível, portanto, buscar uma conclusão fechada, uma afirmação única. O retrato e as questões que suscita guardam em si o “algo que escapa” a toda tentativa de compreensão, o que demonstra – como vimos nesse estudo – que o lugar da imagem é o de uma oscilação permanente: “Aqui, o que fala em nome da imagem, ‘ora’ fala ainda do mundo, ‘ora’ nos introduz no meio indeterminado da fascinação”.²⁵¹

A propósito, a busca por uma resposta não concerne ao pensamento de Blanchot, para quem “questionar é jogar-se na questão. A questão é esse convite ao salto, que não se detém num resultado”.²⁵² Portanto, o intuito desta pesquisa foi “jogar-se” nas questões, já sabendo que não seria possível encerrá-las em um único resultado.

Ao longo desta pesquisa, percebi estarem imbricadas entre si todas as questões que envolvem o retrato e que estão aqui discutidas. A presença e a ausência se desdobram na semelhança, na medida em que a presença suscitada pelo retrato é provocada pela semelhança que este carrega em relação a seu referente, que, por sua vez, no retrato está ausente. A semelhança nos leva à distância, pois, mesmo pretendendo ser semelhante a seu modelo, o retrato instaura um distanciamento em relação a ele. A distância está relacionada com o tempo, na medida em que o retrato implica, além de uma distância física, também uma distância temporal em relação a seu referente. E por fim, a questão do tempo nos retratos nos aponta novamente para a presença e ausência, pois uma imagem deslocada no tempo nos remete a uma presença ilusória de um tempo que não existe mais, quando na verdade nos deparamos com a ausência do modelo, e com a ausência do tempo no qual ele foi retratado.

²⁵¹ BLANCHOT, 1987, p. 265

²⁵² BLANCHOT, 2001, p. 53

Duas noções estudadas perpassaram todas as questões abordadas na pesquisa: a ambiguidade da imagem, afirmada pelas *duas versões do imaginário* de Blanchot, e a trama do olhar proposta por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Em conjunto, essas noções, se não nos fornecem uma resposta definitiva, devido a seu próprio caráter aberto, elas nos permitem entender o porquê desta impossibilidade de uma única resposta, ao nos confirmar a ambiguidade própria da imagem e as formas em que essa se dá a ver.

O retrato carrega essa ambiguidade intrínseca à imagem, ao nos suscitar ao mesmo tempo presença e ausência, vida e morte, proximidade e distância, semelhança e dessemelhança, passado, presente e futuro. Desta forma, o retrato, se configura como uma imagem anadiômena, que a cada momento nos remete a uma questão, em um movimento de ir e vir sem cessar.

E a maneira como a presença e a ausência são evocadas pelo retrato, a semelhança deste para com seu modelo, a distância e a questão temporal que ele implica, a *aura* e o *fascínio* que ele pode suscitar, tudo isso será percebido e sentido de forma diferente por cada um que o olha, de acordo com o que lhe concerne, com o que lhe *olha* de volta. Assim, o retrato não está submetido a um olhar absoluto: ele é dado a ver conforme quem o olha.

A partir das formulações de Blanchot, Didi-Huberman e Nancy, deparamo-nos ainda com uma desestabilização do referente, que nos leva a pensar o retrato não só vinculado a seu modelo. Para Blanchot, a imagem é contemporânea ao objeto, e, portanto não é subjugada a ele, pelo contrário: ela coexiste com ele e simultaneamente o dispensa. Para Didi-Huberman, a forma de se ver uma imagem está imbricada com a pessoa que a olha, e sob essa perspectiva, um retrato vai dizer respeito tanto – e talvez até mais – a quem o olha quanto a quem ele figura na tela. E para Nancy, o modelo não é essencial ao retrato, o que é essencial é sua ausência, necessária para que o retrato se configure como tal. Desta forma, a partir desta desestabilização da soberania do referente que encontramos nas formulações destes três autores, percebemos que o retrato não se encontra subjugado ao seu modelo: ele remete a seu referente ao mesmo tempo em que o dispensa, e funda-se na sua ausência.

Esse caráter ambíguo do retrato é o que o faz escapar a qualquer resposta definitiva. Imagem que flutua em uma trama de espaço, tempo, presença, ausência,

em um jogo de semelhanças que estão sempre remetendo a outras semelhanças... Trata-se de uma trama sem fim, que me impele a dar continuidade a esta pesquisa.

Neste ponto do meu estudo e na expectativa de seus possíveis desdobramentos, posso dizer que o encanto/espanto que o retrato me suscita se mantém. As questões que o envolvem e me instigam estão sempre recomeçando, ressurgindo com a mesma força: “É como se, na questão propriamente dita, estivéssemos envolvidos com o outro de qualquer questão; como se, vinda exclusivamente de nós, ela nos expusesse a algo que nos é definitivamente alheio.”²⁵³

Esse algo que me é *definitivamente alheio* no retrato, aquilo que nele escapa de sua presença/ausência, semelhança/dessemelhança, distância/tempo, e que não se pode fixar nem apreender, é o que me fascina.

Ao terminar de escrever essa dissertação, ergo meus olhos para cima da mesa onde estou sentada, e me deparo com meu autorretrato pendurado na parede (FIG. 28). Eu o olho e ele me olha. Algo nele me escapa definitivamente, ainda que aquela seja a minha própria imagem, pintada por mim mesma.

Um retrato – meu próprio retrato – me olha, do alto de sua autonomia e indiferença a todas as questões que o envolvem.

E todas essas questões recomeçam.

²⁵³ BLANCHOT, 2001, p. 46



FIGURA 28. Iara Ribeiro. *Autorretrato*. Acrílica sobre tela, 2010.
Fonte: Acervo da artista

REFERÊNCIAS

- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: Uma mirada al retrato em Ocidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).
- BIBLIA SAGRADA. Tradução: João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. v.1. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CINQ CENTS autoportraits. [Quinhentos autorretratos]. Introdução de Julian Bell. Paris: Phaidon, 2000.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, jan.-jun. 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'éempreinte*. Catálogo de exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l'Apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da figura: Exegese e visualidade na Arte Cristã. *Revista de Comunicação e Linguagens: Figuras*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, n.20, p.159-177, 1995.

- DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2008.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- HEINRICH, Christoph. *Claude Monet*. Köln: Taschen, 1995.
- KANZ, Roland. *Portraits*. Paris: Taschen, 2008.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MANDEL, Nathalie. *Portraits of the Renaissance*. New York: Assouline, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003a.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me Tangere : Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard, 2003b.
- NANCY, Jean-Luc. *Partir – Le départ*. Paris: Bayard, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SOUZA, Eudoro de. *História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- TOFANI, Wanda de Paula. *Imagem e figura [manuscrito]: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. 2005. 431f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO

- http://www.arthistoryguide.com/Andre_Derain.aspx. Acesso em 22/08/2012.
- <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/corot/>. Acesso em 22/08/2012.
- <http://www.pubhist.com/work/2868/rembrandt/noli-me-tangere>. Acesso em 22/08/2012.

<http://www.pubhist.com/work/5869/abraham-bloemaert/the-supper-at-emmaus>
Acesso em 22/08/2012.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Matisse>. Acesso em 22/08/2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>. Acesso em 22/08/2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Praxiteles>. Acesso em 22/08/2012.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt>. Acesso em 22/08/2012.

http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo. Acesso em 22/08/2012.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Victoire_de_Samothrace. Acesso em 22/08/2012.