

Iara Inchausti Ribeiro Vilhena

**DO RETRATO DE NINGUÉM:  
um estudo sobre a impessoalidade da imagem retratada**

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Doutorado em Artes

2017

Iara Inchausti Ribeiro Vilhena

**DO RETRATO DE NINGUÉM:  
um estudo sobre a impessoalidade da imagem retratada**

Tese 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 Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. D<sup>ra</sup>. Daisy Leite Turrer

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2017

**Ficha catalográfica**  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Vilhena, Iara Inchausti Ribeiro, 1980-

Do retrato de ninguém [manuscrito] : um estudo sobre a impessoalidade da imagem retratada / Iara Inchausti Ribeiro Vilhena. – 2017.

193 f. : il.

Orientadora: Daisy Leite Turrer.

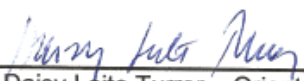
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

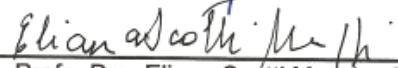
1. Arte – Pintura – Teses. 2. Auto-retratos – Teses.  
3. Representação (Filosofia) – Teses. 4. Percepção visual – Teses.  
I. Turrer, Daisy, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **IARA INCHAUSTI RIBEIRO VILHENA** Número de Registro **2013710202**.

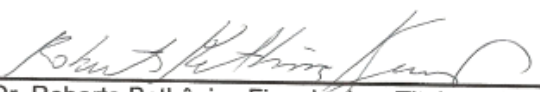
Titulo: ***“Do retrato de ninguém: um estudo sobre a impessoalidade da imagem retratada”***

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Daisy Leite Turrer – Orientadora - EBA/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Eliana Scotti Muzzi – Titular – LETRAS/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade – Titular – UFU

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini – Titular – UFOP

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Roberto Bethônico Figueiredo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2017.

Para Isabela,  
Adriano,  
José Maria  
e Fátima,  
os retratos mais bonitos da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daisy Leite Turrer, pela grande parceria todos esses anos, pelas orientações, compreensão, amizade, e pela conversa, que é infinita.

Ao meu marido Adriano Vilhena, pelo companheirismo, apoio, ajudas, e pela alegria da vida partilhada.

Aos meus pais José Maria Ribeiro e Fátima Inchausti, pelo apoio constante, pelo incentivo, pela amizade e por serem grandes exemplos para mim. À minha mãe agradeço também pelas aulas de francês e ajudas nas traduções. Ao meu pai por seus belos e fortes retratos, os primeiros que despertaram em mim esse fascínio pelos retratos que carrego até hoje – e que agora compartilhamos, meu pai e eu.

À minha filha Isabela, que chegou durante meu doutorado, e trouxe luz e alegria para os meus dias, fazendo essa caminhada ser muito mais leve.

Ao prof. Dr. Paulo Fonseca de Andrade, pelas palavras na minha defesa de mestrado, as quais foram fundamentais para que eu formulasse as questões desta atual pesquisa. E também pelas importantes contribuições na qualificação do doutorado.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Wanda de Paula Tófani, pelas valiosas sugestões na minha qualificação.

Aos professores que compuseram a Banca de defesa: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliana Scotti Muzzi, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide das Graças de Souza Bortolini, Prof. Dr. Paulo Fonseca de Andrade e Prof. Dr. Roberto Bethônico Figueiredo, pela leitura, pelos ricos apontamentos, por terem participado desse momento; foi uma alegria e uma honra tê-los em minha defesa.

À José Sávio Santos, pela disponibilidade em ajudar sempre que preciso.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Araujo, pelo apoio e amizade.

À Wellington Costa, pela gentileza do empréstimo de livros.

À Camila Otto, pelas indicações de artistas.

À Maria Clara Xavier pela revisão de textos.

À Afrânio Ângelo, pela grande ajuda com a capa.

Ao Prof. Dr. Georges Rembrandt, pelo auxílio prestado na ocasião da confecção da capa.

À Rafael Sete, pela ajuda na formatação.

À Capes, pelo apoio financeiro que me permitiu uma maior dedicação à pesquisa.

Ao Setor de Bolsas da UFMG, pela presteza em esclarecer e conceder minha licença maternidade.

Ao meu irmão Humberto Inchausti, meus amigos e demais familiares pela torcida.

O outro retrato: imagem do mais que íntimo, do invisível, do outro no mesmo, imagem do inimaginável e do infigurável.

(Jean-Luc Nancy)

## RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre o retrato pintado e tem como objetivo mostrar que a imagem retratada surge na tela como um “outro”, um “alguém” indeterminado que deixa de ter uma relação direta com o modelo do quadro, tornando-se impessoal.

Para tal estudo, tomam-se como referência principal as formulações teóricas de Maurice Blanchot que partem da experiência da escrita e do estatuto da imagem como ambiguidade. A noção de *neutro*, formulada pelo autor, terá um importante papel nesta nossa abordagem, sustentando as questões colocadas aqui sobre o retrato. Articuladas a ela, estarão também as noções de *fora*, *fascínio*, *solidão essencial*, e *tempo de ausência de tempo*.

Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman são autores eleitos para estabelecer um diálogo com Blanchot no intuito de contribuir para o entendimento das noções complexas a que propõe esta pesquisa: Nancy com seus estudos sobre o retrato e sua noção de *distinto*, e Didi-Huberman pelos apontamentos sobre a semelhança e pela trama do olhar que apresenta. Ao longo do texto, outros autores vão sendo convidados a trazer suas contribuições, como Giorgio Agamben, Michel Foucault e Roger Laporte. Ao final da pesquisa, a ficção *Mr. Gwyn* de Alessandro Barrico vem iluminar as questões abordadas, nos trazendo um retratista sem retrato.

O estudo nos conduz por um caminho de desestabilização da semelhança, da linearidade temporal e da identidade, levando-nos à impessoalidade da imagem retratada, que, desvinculada de seu referente, torna-se um retrato de ninguém.

**PALAVRAS-CHAVE:** retrato; neutro; impessoalidade; outro.

## RÉSUMÉ

Cette recherche comporte une étude sur le portrait peint, et se propose à montrer que l'image portraiturée surgit sur la toile tel qu'un "autre", un "quelqu'un" indéterminé, qui n'aura plus de rapport direct avec le modèle du tableau, devenant impersonnelle.

Pour telle étude on a pris comme référence principale les formulations théoriques de Maurice Blanchot qui ont comme point de départ l'expérience de l'écrit et le statut de l'image en tant qu'ambiguïté. Les questions rapportées ici sur le portrait s'appuient sur la notion de *neutre*, formulée par l'auteur, qui joue un rôle important dans cette approche. Associées à cette notion de neutre, se présentent aussi les concepts de *dehors*, de *fascination*, de *solitude essentielle* et de *temps de l'absence de temps*.

Les auteurs Jean-Luc Nancy et Georges Didi-Huberman ont été choisis pour établir un dialogue avec Blanchot dans le but de contribuer à la compréhension des notions complexes auxquelles se propose cette recherche : Nancy avec ses études sur le portrait et sa notion de *distinct*, et Didi-Huberman par ses notations sur la ressemblance et par la trame du regard qu'il présente. Tout au long du texte, d'autres auteurs apportent leurs contributions, tels que Giorgio Agamben, Michel Foucault et Roger Laporte. À la fin de la recherche, la fiction *Mr Gwyn* de Alessandro Barrico vient illuminer les questions abordées, en nous présentant un portraitiste sans portrait.

L'étude nous conduit vers une voie de déstabilisation de la ressemblance, de la linéarité temporelle ainsi que de l'identité et nous entraîne à l'impersonnalité de l'image portraiturée, qui, dissociée de son référent, devient un portrait de personne.

MOTS-CLÉS : portrait ; impersonnalité ; neutre ; autre.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Henri Fantin Latour. <i>Autorretrato</i>	61
Figura 2. David Allan. <i>A origem da pintura</i>	105
Figura 3. El Greco. <i>Santa Verônica</i>	108
Figura 4. Guda	111
Figura 5. Claricia	111
Figura 6. Jan Van Eyck. <i>Casal Arnolfini</i>	112
Figura 7. Benotto Gozzoli. <i>O cortejo dos Médicis</i>	113
Figura 8. Benotto Gozzoli. <i>O cortejo dos Médicis (detalhe)</i>	114
Figura 9. Ticiano. <i>O suplício de Marsyas</i>	115
Figura 10. Albrecht Dürer. São Jerônimo	116
Figura 11. Albrecht Dürer. <i>Autorretrato</i>	117
Figura 12. Sandro Botticelli. <i>Adoração dos Magos</i>	118
Figura 13. Artemisia Gentileschi. <i>Judith decapitando Holoferne</i>	119
Figura 14. Artemisia Gentileschi. <i>Judith decapitando Holoferne</i>	119
Figura 15. Artemisia Gentileschi. <i>Autorretrato em alegoria da Pintura</i>	120
Figura 16. Caravaggio. <i>Davi com cabeça de Golias</i>	121
Figura 17. Caravaggio. <i>Jovem Baco doente</i>	121
Figura 18. Caravaggio. <i>Cabeça de Medusa</i>	122
Figura 19. Rembrandt. <i>Retrato do artista com Saskia ou O Filho pródigo</i>	126
Figura 20. Rembrandt. <i>Autorretrato</i>	126
Figura 21. Rembrandt. <i>Autorretrato</i>	126
Figura 22. Rembrandt. <i>Retrato de Margaretha de Geer</i>	127
Figura 23. Johannes Gump. <i>Autorretrato</i>	129
Figura 24. Anniballe Carracci. <i>Autorretrato sobre um cavalete no ateliê</i>	131
Figura 25. Diego Velazquez. <i>As meninas</i>	133
Figura 26. Hans Von Aachen. <i>Jovem casal</i>	135
Figura 27. Iluminuras que ilustram o livro <i>Opus Claris Muelibus</i>	136
Figura 28. Iluminuras que ilustram o livro <i>Opus Claris Muelibus</i>	137
Figura 29. Iluminuras que ilustram o livro <i>Opus Claris Muelibus</i>	137
Figura 30. Julius Bissier. <i>Autorretrato</i>	138
Figura 31. Giorgio de Chirico. <i>Autorretrato</i>	139
Figura 32. James Ensor. <i>Autorretrato com máscaras</i>	140
Figura 33. Andy Warhol. <i>Autorretratos</i>	141

Figura 34. Andy Warhol. <i>Marilyn Diptych</i>	141
Figura 35. Marc Quin. <i>Self</i>	144
Figura 36. Marc Quin. <i>Autorretrato com DNA clonado</i>	145
Figura 37. Lucian Freud. <i>Reflexo (Autorretrato)</i>	147
Figura 38. Lucian Freud. <i>Último retrato</i>	147
Figura 39. Jean Fautrier. <i>Tête d'Otage</i>	148
Figura 40. André Kertész. <i>Broken Bench, Long Island</i>	149
Figura 41. Urs Lüthi. <i>Just another story about leaving</i>	150
Figura 42. Chuck Close. <i>Richard</i>	152
Figura 43. Chuck Close. <i>Autorretrato</i>	153
Figura 44. Chuck Close. <i>Zhang Huan I.</i>	153
Figura 45. Rineke Dijkstra. <i>Kolobrzeg</i>	154
Figura 46. Rineke Dijkstra. <i>Julie</i>	155
Figura 47. Vanessa Beecroft. <i>Show</i>	156
Figura 48. Caravaggio. <i>Narciso</i>	157
Figura 49. Oscar Muñoz. <i>Narciso</i>	157
Figura 50. René Magritte. <i>Isto não é um cachimbo</i>	164
Figura 51. Pieter Bruegel. <i>Paisagem com a queda de ícaro (detalhe)</i>	182
Figura 52. Iara Ribeiro. <i>Autorretrato</i>	185

## SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I	
O outro como <i>neutro</i>	19
Capítulo II	
O alguém sem figura	42
Capítulo III	
A paixão da imagem	65
Capítulo IV	
Diante do retrato, diante do tempo	83
Capítulo V	
Outros-retratos	104
Capítulo VI	
O retratista sem retrato	160
Considerações Finais	180
Epílogo	184
Referências	186

## INTRODUÇÃO

Eu terminava de escrever a minha dissertação. Durante dois anos estive mergulhada na pesquisa sobre o retrato pintado. Sobre a imagem retratada. Sobre a presença e a ausência que essa imagem carrega consigo, a proximidade e a distância que ela nos evoca simultaneamente. Sobre a semelhança nos retratos, que escapa a algo puramente formal. Sobre o tempo que o retrato retém em si, que parece subverter a linearidade.

E, enfim, eu concluía o trabalho. Desliguei o computador e ergui os olhos para a parede atrás da mesa onde me encontrava. E me deparei com meu autorretrato. Naquele instante, senti algo difícil de descrever. Era um autorretrato que eu havia pintado há cerca de um ano, e já estava pendurado ali fazia um tempo. Mas foi naquele instante que ele me atingiu.

Senti um estranhamento ao olhá-lo. Era sem dúvida o meu retrato, mas, ao mesmo tempo, ele me era estranho, a imagem ali pintada estava além de mim, tinha algo a mais do que eu, detinha em si todo o mistério concernente aos retratos, e que eu, embora tivesse acabado de concluir minha dissertação sobre esse tema, nunca conseguiria alcançar. Essa imagem, que guardava consigo toda sua inapreensibilidade, era minha própria imagem, pintada por mim mesma. Minha? Estava aí o estranhamento. Era eu quem estava naquela tela, era tão eu... que era mais do que eu, e nesse momento eu já via ali um “outro”, alguém desvinculado de mim, alguém que ganhava autonomia e existia por si só. Embora aquela fosse minha imagem, se assemelhasse comigo, quem estava ali não era, no entanto, eu: era como uma outra parte de mim, inacessível, era um “outro” de mim mesma. Olhando o retrato, eu oscilava em ora me ver ali, e ora ver esse alguém outro, que, ainda que tivesse minha fisionomia, parecia impessoal. Era como se quem eu visse na tela fosse “[...] esse “outro”, que nada tem de mim. Um outro que não é nunca um *eu*, que permanece sempre como o inacessível, como o fora absoluto.”<sup>1</sup>

Aquela imagem oscilante parecia querer me dizer que aquilo que eu buscava alcançar com meus estudos sobre os retratos era inatingível. Eu nunca iria apreender por completo o mistério que eles carregam em si. Esse

---

<sup>1</sup> LEVY, 2011, p. 43

poder que têm de nos assombrarem de uma hora para outra ao nos espreitarem pendurados na parede. Ainda que em minha pesquisa eu tenha tentado me aproximar da complexidade que cerca a imagem, há ainda algo nos retratos a par da presença, da ausência, do desaparecimento, da distância, do tempo, e da semelhança que emerge da tela trazendo novos questionamentos e desafios.

Quem era aquela na tela? Eu, mas não mais eu... alguém? Ou seria melhor dizer... ninguém?! Já que, se era a minha imagem, e ao mesmo tempo não era, não poderia ser também outra pessoa. Era como se minha imagem estivesse impessoalizada, sem sujeito, e nesse sentido, eu tinha diante de mim um retrato de ninguém.

Essa “impessoalidade” que emanava da figura na tela, fazendo com que eu questionasse a identidade do meu próprio autorretrato, levou-me a pensar na imagem do retrato como um “outro”. Mas quem seria esse? Um “outro” que é o mesmo e também um desconhecido? Um “outro” que não é a pessoa, ao contrário, chega mesmo a ser impessoal.

Impessoais talvez porque representem não exatamente o modelo, mas aquilo que falta nele? Que vai além dele? Um novo rosto, aquele que falta, que se subtrai ao rosto? Ou aquele que vem somar ao rosto?

Essa presença inacessível do “outro” é o que notei no meu autorretrato, e que me instigou a elaborar as questões da presente pesquisa.

Para abordar esse “outro” que o retrato nos apresenta, pretendo ter como referência principal as formulações teóricas de Maurice Blanchot que partem da experiência da escrita e do estatuto da imagem como ambiguidade, o que permite uma aproximação com o objeto de estudo desta pesquisa. Sua noção de *neutro* terá um importante papel nessa abordagem, sustentando as questões colocadas aqui sobre o retrato.

O pensamento de Blanchot me foi apresentado na disciplina *Do espaço da obra, do espaço do livro*, ministrada pela prof<sup>a</sup>. D<sup>ra</sup>. Daisy Turrer, em 2009, pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, e aprofundado nas disciplinas cursadas com a mesma professora posteriormente: *Da imagem: estudo das noções de distância e lonjura em Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman* (2011); *Da imagem: presença-ausência; semelhança-dessemelhança* (2012); *Da imagem: aparição e fascínio*

(2013); *Da imagem: o deserto, a miragem - espaço sem lugar, tempo sem engendramento* (2014).

Jean-Luc Nancy e Georges Didi-Huberman são autores eleitos para estabelecer um diálogo com Blanchot no intuito de cercar as questões propostas.

Michel Foucault, Emmanuel Levinás, Roger Laporte e Giorgio Agamben também estarão presentes no texto pela contribuição com a discussão proposta.

A divisão dos capítulos se dará da seguinte forma:

No Capítulo 1 será abordada a noção de *neutro* em Blanchot. Essa noção surge no autor a partir da Literatura, e é tomada aqui de maneira análoga para pensá-la também na perspectiva das artes plásticas na medida em que ambas habitam o mesmo espaço: o imaginário. É pertinente pensá-la também nas artes plásticas, já que, para Blanchot, na escrita tudo se torna imagem: elas caminham juntas, não se separam. É importante a contribuição de Roger Laporte no entendimento dessa noção

Para delinear esse “outro” que surge na tela, a semelhança nos retratos será investigada na tentativa de aproximação com esse “outro”. Georges Didi-Huberman é uma importante referência a ser utilizada tanto por seus apontamentos sobre a semelhança quanto pela trama do olhar que nos apresenta.

Ainda nesse capítulo será introduzida a noção de *fora* ou *exterior* em Blanchot que iluminará o desenvolvimento de toda esta pesquisa. Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy participarão da discussão, trazendo importantes contribuições.

O Capítulo 2 terá como enfoque a impessoalidade nos retratos, e para tal, será abordado o impessoal em Blanchot, também chamado por ele de “o alguém sem figura”, por meio, principalmente, de suas formulações sobre a morte, que nos permitem estabelecer conexões com o retrato. Régis Debray, Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy vão contribuir para esse estudo sobre a relação do retrato com a morte, e a impessoalidade que cerca ambos.

Uma outra noção de Blanchot, a *de solidão* essencial, será abordada, para relacionar o apagamento do autor após a conclusão de sua obra à noção de *neutro* já apresentada no capítulo anterior.

Haverá ainda a contribuição de Giorgio Agamben no que diz respeito à *identidade* e o que a define ao longo do tempo, fechando assim o capítulo.

No Capítulo 3, será feito um estudo sobre as noções de *fascínio* em Blanchot e de *distinto* em Jean-Luc Nancy, apontando suas relações com o impessoal, com o *Neutro*, com a *solidão essencial*, e relacionando-as com os retratos.

Outras noções apresentadas serão a de *lonjura*, de Eudoro de Souza, e a de *aura* em Walter Benjamin.

Pretende-se estabelecer uma relação entre todas as noções abordadas no capítulo: *fascínio*, *distinto*, *lonjura* e *aura*, mostrando que todas dizem respeito ao distanciamento próprio que configura a imagem, e ao “algo mais” que ela carrega, que tem o poder de nos “prender” nela, ao mesmo tempo que não pode ser apreendido por nós.

No Capítulo 4, será abordado o tempo nos retratos, já que eles parecem conter um tempo próprio, no qual coexistem passado (da pose), futuro (a que se direcionam) e o presente no qual se encontram, ao passo que simultaneamente parecem ser atemporais.

Para iniciar, será feito um pequeno estudo do tempo na mitologia grega, no qual serão abordadas as três temporalidades: Kronos, Aíon e Kairó.

A partir dos apontamentos de Regina Schöpke, serão apresentados os estudos sobre o tempo de alguns filósofos que possam iluminar de alguma forma a questão temporal dos retratos.

A noção de *ausência de tempo* de Blanchot será abordada, assim como a noção de *imagem dialética* de Walter Benjamin, com a leitura de Didi-Huberman. Haverá ainda contribuições de Giorgio Agamben e Eudoro de Souza.

Os autores eleitos nesta pesquisa estão reunidos em torno de uma desestabilização da linearidade temporal configurando, assim, um tempo próprio das imagens, não cronológico. O estudo segue no intuito de saber se

esse outro tempo das imagens contribui para fazer a imagem retratada surgir como um “outro”.

No Capítulo 5, será feito um estudo de imagens retratadas em épocas diversas, por diferentes artistas, relacionando-as com as noções estudadas, na tentativa de mostrar que o surgimento do “outro” e a impessoalidade estão presentes em todas elas.

O Capítulo 6 terá como ponto de partida o livro *Mr. Gwyn*<sup>2</sup>, de Alessandro Barrico, um romance sobre um escritor que decide escrever retratos. Nesta pesquisa, o consideramos como um retratista sem retrato, e, por meio dele, retornaremos às questões da literatura abordadas por Blanchot, de onde originaram as noções de *neutro*, *fora* e impessoal que fundamentam o nosso objeto de estudo. Assim, após deslocarmos essas noções para o retrato pintado, para a imagem visual, elas retornam para a literatura, mantendo-se ainda no retrato, um retrato literário.

A ficção de Barrico será articulada com as noções já abordadas na pesquisa, tais como o *neutro*, o *fora*, o *fascínio* e a *solidão essencial*.

Nancy é uma importante referência a ser utilizada na medida em que trata do que resta quando uma presença é ausentada: a verdade ou a história.

O quadro de René Magritte “Isto não é um cachimbo” e o estudo sobre ele feito por Michel Foucault contribuirão para um entendimento sobre a imagem e o enunciado, sobre escrita e imagem.

Alguns episódios bíblicos, mitológicos e literários serão trazidos ao texto para acrescentar na compreensão deste estudo: A passagem bíblica *Noli me tangere* do Evangelho de São João; o canto das Sereias, na Odisseia de Ulisses; Narciso; e Orfeu.

E ainda o livro de Kafka *O Castelo*<sup>3</sup> será relacionado com uma fala de Mr. Gwyn, auxiliando no entendimento da inapreensibilidade da imagem e consequentemente do retrato.

Torna-se importante frisar que o enfoque dado à pesquisa não será histórico e sim levará em conta a imagem retratada, cujas características

---

<sup>2</sup> BARRICO, 2014

<sup>3</sup> KAFKA, 2013

abordadas neste trabalho configuram-se atemporais e independem da cronologia, tal como formula Didi-Huberman:

A história da arte negligencia mais ou menos constantemente os efeitos da pintura. É a negligência tática de um saber que tenta ou finge se constituir como ciência “clara e distinta”: portanto, que gostaria que seu objeto, a pintura, fosse também claro e distinto, tão distinto (segmentável) como as palavras de uma frase, as letras de uma palavra.<sup>4</sup>

E a pintura não é segmentável. Na abordagem que daremos na pesquisa, o “outro” que surge no retrato, sua impessoalidade, tudo isso faz parte do algo que “escapa” na pintura, e que, portanto, não está preso ao tempo e a estilos: existe nos retratos em geral, desde seus primórdios até a contemporaneidade. Logo, independem da história, e esse é o motivo que optei por não abordar os retratos sob o ponto de vista histórico.

Outro ponto a ser esclarecido é que, embora a pesquisa tenha partido de um autorretrato meu, e no capítulo 5 sejam analisados alguns autorretratos de artistas diversos, isso não implica que a pesquisa é centrada somente em autorretratos, e sim em retratos de uma maneira geral, já que estes compreendem aqueles, como nos mostra Nancy:

Repetiu-se frequentemente que todo retrato é um autorretrato, e que todo *pintor se pinta a si mesmo*. Sem discutir aqui as interpretações possíveis deste adágio (que atinge, aliás, tal e qual a pintura em todos seus gêneros), nem de suas justezas repetitivas, pode-se entretanto propor de o tornar indissociável de sua simetria: *todo autorretrato é em princípio um retrato*. A circunstância, em efeito, que coloca o pintor mesmo em posição de modelo [...] não muda nada de essencial à empresa do retrato enquanto tal.<sup>5 6</sup>

Dessa forma, trata-se nesta pesquisa da imagem retratada em geral, aquele que designa a representação de uma pessoa e especialmente de seu rosto; e essa pessoa tanto pode ser o próprio pintor, como pode ser um terceiro: todos são igualmente retratos.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 306

<sup>5</sup> NANCY, 2000a, p. 33-34. “On a souvent répété que tout portrait est un autoportrait et que *ogni pittore dipinge sè*. Sans discuter ici des interpretations possible de cet adage (qui touche d’ailleurs, tel quel, à la peinture dans tous se genres), ni de leurs justesses respectives, on peut néanmoins proposer de le rendre indissociable de son symétrique: *tout autoportrait est d’abord un autoportrait*. La circonstance, en effet, qui met le peintre lui-même en position de modèle (circonstance qui peut être de pure commodité, bien qu’on ne puisse jamais se contenter de cette explication) ne change rien d’essentiel à l’entreprise du portrait en tant que tel.”

<sup>6</sup> Todas as referências e citações de obras e artigos em língua francesa são traduzidas pela autora com a supervisão de Fátima Inchausti, salvo indicação contrária.

Para finalizar esta introdução, devo ainda dizer que todo esse interesse pelos retratos – que me levou a ser retratista, a escrever minha dissertação e agora minha tese sobre eles – veio da minha infância: meu pai, José Maria Ribeiro, é artista plástico e sempre pintou retratos. Cresci entre rostos pintados nas telas, que sempre me fascinaram. Desde criança me sentia instigada por esses retratos que surgiam constantemente no ateliê do meu pai: quem eram? O que haviam feito até então? O que aconteceria depois com cada um? No que pensavam naquele momento? Foi ali, na casa onde vivi minha infância, que as questões dos retratos começaram a fazer parte de mim, e me impeliram ao ofício de retratista e pesquisadora, questões essas que passaram do lugar de curiosidade para o lugar dos estudos teóricos desenvolvidos aqui, na tentativa de responder às indagações atuais formuladas em torno da desestabilização do espaço, do tempo, da identidade e dos retratos.

## Capítulo I

### O OUTRO COMO *NEUTRO*

O neutro: o que entender por essa palavra? – Talvez não haja então nada a entender.

(Maurice Blanchot)

A princípio, quando se pinta um retrato, espera-se que a sua imagem guarde uma semelhança para com seu referente. Para se assemelhar, não há como ser o mesmo, pois o mesmo não se assemelha, o mesmo “é”. A imagem de um retrato, que parece com seu referente, mas não é ele, surge então como um “outro” que deixa de ser somente uma cópia, adquirindo uma autonomia, passando a existir por si só. Quem seria esse? Um “outro” que é simultaneamente o mesmo e um desconhecido?

Jean-Luc Nancy, em seu ensaio *Le Regard du Portrait*, destaca que o retrato seria o único gênero da pintura que teria uma finalidade prática bem determinada:<sup>7</sup> “[...] a semelhança imperiosamente desejada com a singularidade individual [...]”.<sup>8</sup> Logo, a semelhança parece ser a questão do retrato: espera-se sempre que este seja de alguma forma parecido com seu modelo.<sup>9</sup>

Entretanto, essa semelhança não é alcançada somente pela correspondência das formas ou pela habilidade técnica do pintor em reproduzir os traços do retratado. Nas palavras de Nancy, “a semelhança fiel consiste em mostrar outra coisa além da correspondência dos traços”.<sup>10</sup> O retrato deve mostrar uma pessoa, ao invés de só os traços de um modelo. Nancy destaca ainda que a imagem retratada tem a capacidade de apresentar uma

<sup>7</sup> Esta finalidade levou o retrato a enfrentar julgamentos em relação ao seu valor artístico. Cf. NANCY, 2000a, p. 38. Encontramos referência a esse assunto também em AZARA, 2002, p. 20-21, em que o autor aponta que até o século XIX o retrato era considerado um gênero menor, pois era praticado por motivos extra-artisticos, 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.

<sup>8</sup> NANCY, 2000a, p. 38. “[...] la ressemblance impérieusement désirée avec la singularité individuelle[...]”

<sup>8</sup> NANCY, 2000a, p. 38. “[...] la ressemblance impérieusement désirée avec la singularité individuelle[...]”

<sup>9</sup> Ler mais sobre a semelhança nos retratos em VILHENA, 2013, p. 39-59.

<sup>10</sup> NANCY, 2000a, p. 43. “La ressemblance fidèle consiste bien à montrer autre chose que la correspondance des traits”.

semelhança mais genuína do que um reflexo em um espelho – que a princípio traria uma correspondência exata de traços –, pois o retrato permite ir além da reprodução fiel das formas.

Portanto, a semelhança requer um algo mais, que vai além da aparência física. Esse algo mais pode estar presente em um olhar, em um gesto, e também vai depender do observador, da sua experiência pessoal em relação ao objeto retratado. Dessa maneira, podemos dizer que é impossível a existência de um único ponto de vista sobre uma pessoa: ela está sempre sujeita a uma pluralidade de olhares, o que leva a diferentes formas de se ver a mesma pessoa, e conseqüentemente a sua imagem.

Sobre essa pluralidade de olhares, Georges Didi-Huberman, no livro *O que vemos o que nos olha*, esclarece-nos também sobre as diferentes formas de se ver a mesma imagem. Tudo aquilo que vemos também nos olha de volta. 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*. A dualidade dessa expressão não é mantida na tradução para o português, mas se configura fundamental para a compreensão do pensamento do autor. O olhar que nos é devolvido a partir de cada coisa que olhamos – e aqui podemos pensar no retrato –, é recebido por nós impregnado pelas nossas próprias sensações, experiências, enfim, por tudo aquilo que nos constitui.

Logo, a semelhança está ligada ao que nos diz respeito, ao que nos cerca, levando em conta a relação que temos com a pessoa retratada. Ou seja, o que a define é algo que está além da visibilidade. O pintor, ao fazer o retrato, está submetido a essa trama do olhar. O que o *olha* enquanto pinta, diz respeito só a ele. Podemos dizer então que ele pinta o retrato a partir do modelo e a partir de si próprio. E o resultado pode coincidir ou não com a percepção de uma outra pessoa sobre esse modelo. Isso explica o porquê um mesmo retrato provoca reações diferentes quanto à sua semelhança: alguns acham que está parecido, outros não. Cada um vai vê-lo (e também ver o modelo) de acordo com o que lhe é devolvido por esse olhar, que, como dissemos, tem a ver com o que concerne a cada um.

O pensamento de Blanchot sobre a imagem vai ao encontro dessa trama do olhar exposta por Didi-Huberman: “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 [...]”.<sup>11</sup> Esse trecho mostra bem como a nossa experiência vai determinar a forma como uma imagem chega até nós.

Outro fator que desestabiliza a semelhança nos retratos é o fato de que as pessoas se modificam e envelhecem, e suas fisionomias sofrem alterações ao longo do tempo. Não há como se assemelhar inteiramente a algo que se modifica constantemente. Um retrato só pode captar um aspecto do modelo, em um determinado momento de sua vida. Sob essa ótica, não existe um referente absoluto e imutável, já que ele se transforma com o tempo.

Assim, a semelhança não é um dado exato, ela se constrói de falhas, de ausências, de resquícios, de algo que escapa, que está além ou aquém da exatidão das formas físicas, na dependência de aspectos muitas vezes mutáveis.

De acordo com Nancy, por mais que a identificação do modelo pareça ser essencial à arte do retrato (e só o é no retrato que é feito com o objetivo do reconhecimento), na verdade ela não é: um bom retrato não é somente aquele que é parecido com o referente.<sup>12</sup> Ele dispensa a semelhança. Para o autor “o modelo é inessencial ao retrato, ou mais exatamente, ele é o essencialmente ausente, do qual só importa a ausência, e não o reconhecimento. A semelhança *não tem nada a ver* com o reconhecimento”.<sup>13</sup>

Assim podemos ver que 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. Ele se desvincula de sua função representativa e passa a existir sem a obrigatoriedade de uma semelhança com seu modelo.

Didi-Huberman em suas formulações teóricas sobre a imagem, no texto “De semelhança à semelhança”,<sup>14</sup> esclarece-nos sobre dois tipos de semelhança, uma evidente e outra inevidente:

A semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de aparência. A semelhança aquieta, ela nos afasta do hic. Mas, quando surge a semelhança – ou seja, quando ela aparece por aparição, por

---

<sup>11</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 278.

<sup>12</sup> Cf. NANCY, 2000a, p. 39-40.

<sup>13</sup> NANCY, 2000a, 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.”.

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011.

inevidência, por inquietude, por abertura e por estranhamento [...], ela não se revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma “verdade” fundamental impossível de ser dita de outra maneira.<sup>15</sup>

A primeira semelhança revela-se na correspondência das formas, aquela que tenta salvar a aparência. Já a segunda é dada por algo que escapa, que está além do aspecto formal; ela surge por aparição, inevidência, inquietude e estranhamento.

Apesar dessa diferença entre as duas semelhanças, é importante ressaltar que as duas muitas vezes estão coladas uma a outra, são faces da mesma moeda.

Essa ambiguidade entre a semelhança evidente e a inevidente apontadas por Didi-Huberman encontra sintonia com a ambiguidade da imagem, abordada por Blanchot em seu texto “As duas versões do imaginário”.<sup>16</sup> De acordo com essa noção, a imagem tem o poder de se desdobrar em duas versões, pois, ao mesmo tempo em que ela parece nos trazer o objeto de volta – sua presença –, ela também nos traz a sua ausência:<sup>17</sup>

[...] 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.<sup>18</sup>

A imagem tem um duplo poder, de tanto nos aproximar quanto nos manter afastados do objeto. Assim é o retrato: ele nos remete à presença da pessoa retratada, parece nos aproximar dela, mas, na verdade, a pessoa não está ali, ela está distante, fazendo com que o retrato nos traga simultaneamente presença e ausência, proximidade e distância.

Torna-se necessário salientar que, embora Blanchot nomeie seu texto de “As duas versões do imaginário”, não há uma hierarquia entre essas versões; elas coexistem, há uma oscilação permanente entre ambas.

---

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26.

<sup>16</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 277-289.

<sup>17</sup> Ler mais a respeito em VILHENA, 2013, p. 15-17.

<sup>18</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 287-288.

Nos retratos, tal ambiguidade fica clara, pois ao nos depararmos com um retrato temos a impressão de que aquela pessoa está presente, próxima de nós – a primeira versão –, mas na verdade a pessoa não está lá, ela está ausente e distante – a segunda versão. E essas duas versões se manifestam concomitantemente, sentimos a presença e a ausência do retratado ao mesmo tempo, que é o que gera um estranhamento, um encantamento, um mistério naquela imagem.

Jean-Luc Nancy nos apresenta mais um aspecto dessa ambiguidade nos retratos: a presença (dissimulada em ausência) do retratado, e ao mesmo tempo o gesto e o toque do pintor, ou seja, a matéria pictórica. Dessa forma, diante de um retrato, por um lado temos contato com a pessoa representada na tela – suas características, sua semelhança e sua identidade – e por outro lado, com a pintura – cores, traços, formas:

De um lado – presença em si –, encerramento na obra, figura soberana e cercada –, onde é evidenciada a glória do rosto e da visão; de outro lado – colocada fora de si – gesto e pincelada do pintar, figura extraviada, olhar se perdendo no ritmo de sua própria captura. Mas os dois lados são as duas faces da mesma tela [...] <sup>19</sup>

Vemos então que a imagem do retrato está imbuída de ambiguidades: presença/ausência, proximidade/distância, identificação do modelo/a pintura... e ainda: o retrato é uma imagem fixa que no entanto está sempre em movimento, transitando entre todos esses polos, sendo um e outro ao mesmo tempo.

Emmanuel Alloa, em seu texto “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”,<sup>20</sup> aborda a categorização que Arthur Danto propõe para a arte, e coloca de um lado as teorias da transparência e de outro as teorias da opacidade. É possível estabelecer uma relação entre essas teorias e o pensamento de Blanchot sobre as duas versões do imaginário. As teorias da transparência consideram a proposição/imagem uma proposição em dois termos, ou seja: é preciso que toda imagem seja sempre imagem de alguma coisa. Essa é a primeira versão da imagem, aquela que remete ao objeto, está

---

<sup>19</sup> NANCY, 2000a, p. 81-82. "D'une part - présence en soi -, clôture dans l'oeuvre, figure souveraine et murée, mise en gloire du visage et de la vision; d'autre part - mise hors de soi - geste et touche du peindre, figure égarée, regard se perdant au rythme de sa propre capture. Mais les deux côtés sont les deux faces de la même toile."

<sup>20</sup> ALLOA, 2015, p. 07-19.

ligada a ele. Já as teorias da opacidade consideram a proposição/imagem uma proposição em um único termo: não há necessidade de um termo exterior. Essa é a segunda versão da imagem, a que dispensa o referente.

Retomando as duas semelhanças que nos apresenta Didi-Huberman, podemos relacionar a semelhança evidente com a primeira versão da imagem, a que traz o objeto ou a pessoa de volta, através de sua aparência. Já a semelhança inevidente seria a segunda versão, que nos aparece por aparição, por estranhamento, por algo que escapa – pela ausência.

Talvez o que me instigou no meu autorretrato tenha sido justamente essa semelhança inevidente, que me surgiu como uma aparição. Era minha imagem, eu a reconhecia, mas ao mesmo tempo, não era eu, estava além ou aquém de mim. A imagem – “minha(?)” imagem –veio como uma aparição, aparição de mim mesma como outra. Foi realmente uma semelhança por estranhamento que me atingiu ao ver meu autorretrato.

Podemos ver, portanto, que a semelhança oscila entre mostrar alguém determinado e, por outro lado, ser inidentificável, como nos mostra Nancy:

De um lado a semelhança é aquela de um indivíduo bem determinado [...], mas de outro é a semelhança inidentificável, a não ser a ela mesma. Assemelhando-se a ela mesma, ela assemelha antes de tudo a sua própria retirada nela mesma: esta aqui não é outra coisa que a presença mesma, sua *praes-entia*, o que a coloca à frente de si, e assim capaz de voltar a si. A retirada em sua “interioridade” é absolutamente igual à precisão de sua “exterioridade” física. Uma passa pela outra incessantemente: o retrato só é feito para isso.<sup>21</sup>

A princípio, o retrato detém uma semelhança identificável com um sujeito determinado. Mas, simultaneamente, esse sujeito se retira do retrato, só resta na tela a sua ausência, ou ainda, um “outro” que surge nessa sua ausência. Essa retirada se faz na intimidade, no interior, já que a aparência do retratado continua precisa. Mas como aquele na tela mantém a aparência do sujeito que não está mais lá, há um descompasso, um desencontro que provoca um deslizamento, um estranhamento. É ou não é a pessoa? Pois a imagem se

---

<sup>21</sup> NANCY, 2000a, p. 59-60. "D'une part la ressemblance est celle d'un individu bien déterminé [...], mais d'autre part elle est ressemblance inidentifiable, sinon à elle-même, elle ressemble avant tout à son propre retrait en elle-même: celui-ci n'est pas autre chose que la présence elle-même, sa *praes-entia*, ce qui la met en avant de soi, et ainsi capable de revenir à soi. Le retrait de son 'intérieurité' est absolument égal à la précision de son 'extérieurité' physique. L'une passe dans l'autre incessamment: le portrait n'est fait que pour ça."

assemelha, mas ao mesmo tempo falta algo ali. É como se fosse uma semelhança oca.

É nesse descompasso, nesse deslizamento que surge o “outro” no retrato, derivado dessa retirada do sujeito que, entretanto, conserva sua aparência.

Esta é a primeira questão daquilo que nomeamos *l'altro ritratto* [o outorretrato]: no retrato, no *seu* retrato – em seu “próprio” retrato (expressão mais do que ambígua) – o outro se retira. Ele se retira se mostrando, ele se retira no seio de sua própria manifestação. O outro retratado, é também o outro retirado, e por consequência o outro reconhecido – se a semelhança vale o reconhecimento – é também o outro tornado mais desconhecido do que antes deste reconhecimento. Ele é mais desconhecido porque ele é retirado dentro da sua alteridade. Mas essa retirada revela o mistério dessa alteridade: ela não o desvela, ele revela ao contrário que se trata de um mistério – e que sem dúvida não é questão de dissipá-lo.<sup>22</sup>

Portanto, de acordo com Nancy, esse “outro” que surge no retrato também está em retirada. O retrato se configura assim por uma eterna retirada: ora é a imagem identificatória (aquela que remete ao seu modelo e à presença deste, ou seja, a primeira versão do imaginário) que se retira dando lugar a um “outro” desconhecido (que não tem relação com nenhum referente, ao contrário é exatamente a ausência dele, é uma imagem que existe por si só: a segunda versão do imaginário), ora é este “outro” que também se retira. E o retrato fica então nessa constante oscilação, carregando essa dupla retirada que se alterna nele.

Nas palavras de Didi-Huberman, a semelhança parte de um rosto, do qual se separa, fazendo dele um “rosto de ninguém, um *meio* de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente”.<sup>23</sup>

Ao ter a semelhança separada do rosto, a imagem retratada se torna uma imagem autônoma, apartada do seu referente, torna-se um “outro”. O que

<sup>22</sup> NANCY, 2014, p. 18. "Tel est le premier enjeu de ce que nous nommons *l'altro ritratto*: dans le portrait, dans *son* portrait – dans son "propre" portrait (expression on ne peut plus ambigüe) – l'autre se retire. Il se retire en se montrant, il fait retraite au sein de sa manifestation même. L'autre portraiture, c'est aussi bien l'autre retiré, et par conséquent l'autre reconnu – si la ressemblance vaut reconnaissance – est aussi bien l'autre rendu plus inconnu qu'avant cette reconnaissance. Il est plus inconnu parce qu'il est retiré dans son altérité. Mais ce retrait révèle le mystère de cette altérité: il ne le dévoile pas, il révèle au contraire qu'il s'agit d'un mystère - et que sans doute il n'est pas question de le dissiper.”.

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32.

a princípio uniria a imagem ao seu modelo termina por separar os dois, destacá-los, e o rosto pintado na tela passa a ser um rosto de ninguém.

[A imagem] não é nem a coisa nem a imitação da coisa [...]. Ela é a semelhança da coisa, o que é diferente. Na semelhança, a coisa é destacada dela mesma. Ela não é a “coisa mesma” (ou a coisa “em si”), mas a “mesmice” da coisa presente como tal.<sup>24</sup>

Ao olhar meu autorretrato, eu oscilava em me ver ali, em reconhecer-me, e ver outra pessoa, um “alguém” indeterminado, ou um “ninguém”. Eu ia de uma semelhança à outra, da semelhança evidente à inevidente, da aparência à aparição.

A semelhança como tal não seria, portanto, nada mais do que seu próprio movimento, interminável, de semelhança a semelhança: do rosto aparecendo ao rosto retornando e deste ao fascinante “isto” sem rosto; da pessoa ao neutro; da forma isolável ao meio que tudo toma.<sup>25</sup>

Essa citação de Didi-Huberman mostra bem como a semelhança não é um dado exato, ela está em constante movimento, como se o rosto aparecesse (e parecesse) ao mesmo tempo que desaparecesse, sempre oscilando entre o rosto da pessoa e um rosto impessoal, não sendo possível assim mensurar e demarcar traços fundamentais para que ela ocorra.

Senti toda essa desestabilização da semelhança diante do meu autorretrato. E talvez seja por isso, por essa autonomia que o retrato ganha em relação ao seu modelo, que aquele que vemos na tela apresenta-se sempre como um “outro”, uma presença inacessível e distante, que por um lado nos remete à pessoa retratada e por outro é um desconhecido.

O reino da imagem compreende uma remissão perpétua de semelhança a semelhança: traços vão remeter a outros traços, criando uma rede interminável na qual os aspectos e as relações coexistem, mostrando que a semelhança é “um meio impessoal, fluido, mas opaco, espécie de intangível drapeado que envolveria todas as coisas e não teria fim”.<sup>26</sup> Como tal, ela não é

---

<sup>24</sup> NANCY, 2003a, p. 23. “[L’image], n’est ni la chose ni l’imitation de la chose [...]. Elle est la ressemblance de la chose, ce qui est différent. Dans la ressemblance, la chose est détachée d’elle-même. Elle n’est pas la ‘chose même’ (ou la chose ‘en soi’), mais la ‘mêmeté’ de la chose présente comme telle.”

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32.

fechada, concluída, não se dá por algo exato, e essa sua fluidez a faz ser impessoal: ela sempre leva ao “outro”, ao inatingível.

E é isso o que acontece nos retratos: o surgimento do “outro”, que é aquele que se assemelha e se desassemelha simultaneamente. Ele remete a mim, e ao mesmo tempo não remete a ninguém, ele surge onde eu “falto”, onde estou ausente, em uma semelhança inevidente.

É interessante observar as formulações teóricas de Blanchot sobre a experiência da escrita, pois ela nos permite pensar de maneira análoga a imagem do retrato:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem – imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos, mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens?<sup>27</sup>

Didi-Huberman confirma essa associação que Blanchot faz entre linguagem e imagem ao observar que “Blanchot procurou na imagem e na semelhança uma condição essencial para a experiência que era a sua, como escritor e como leitor, a experiência da escrita”.<sup>28</sup>

Podemos ver, portanto, que para Blanchot, o espaço literário é vinculado às imagens, ao imaginário – como nos mostra Anne-Lise Schulte Nordholt, ao dizer que, para ele “a escrita é essencialmente uma experiência do imaginário”<sup>29</sup> – e por isso, torna-se coerente trazer seu pensamento da escrita para o campo das imagens, e nesse caso específico, dos retratos.

Para Blanchot, escrever “é passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém [...]”,<sup>30</sup> ou seja, ainda que o escritor escreva na primeira pessoa, aquele que vive os acontecimentos escritos é um outro, o “eu” do escritor se transforma em um “ele”, em um “alguém” impessoal”, como nos mostra Tatiana Salem-Levy:

---

<sup>27</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 26.

<sup>28</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26.

<sup>29</sup> NORDHOT, 1995, p. 193. “Pour Maurice Blanchot, l’écriture est essentiellement une expérience de l’imaginaire [...]”.

<sup>30</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 25-26.

A passagem do *eu* ao *ele* tem, em Blanchot, um nome: o Neutro. A relação neutra é aquela em que o sujeito não mais se encontra. É no movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora.<sup>31</sup>

Essa passagem do *eu* ao *ele*, essa despersonalização do sujeito é o que configura o que Blanchot vai chamar de *neutro*. Para o autor, a Literatura só existe quando há o desaparecimento do “eu” que fala.

Aquele que narra a história torna-se uma terceira pessoa, um “ele”, um “outro”, a partir do momento em que sua palavra se dirige ao leitor. Assim, ao ler aquelas linhas, o leitor se depara com uma narração de um alguém indeterminado, impessoal. A literatura transforma a primeira pessoa em terceira, e é essa despersonalização, essa neutralização do sujeito que fala, que a caracteriza.

A voz narrativa é então neutra. Essa despersonalização do sujeito coloca a palavra em suspensão, é como se não falasse de parte alguma. De acordo com Blanchot, narrar põe em jogo o *neutro*:

A narração que rege o neutro se mantém sob a custódia do “ele, terceira pessoa que não é uma terceira pessoa, nem tampouco o simples abrigo da impessoalidade. O “ele” da narração em que fala o neutro não se contenta em ocupar o lugar que em geral ocupa o sujeito, quer esse seja um “eu” declarado ou implícito ou que seja o acontecimento tal como se dá em sua significação impessoal. O “ele” narrativo destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva. Sob duas formas: 1) a fala da narrativa deixa-nos sempre pressentir que aquilo que se narra não é narrado por ninguém: ela fala do neutro; 2) no espaço neutro da narrativa, os portadores de falas, os sujeitos de ação – os que outrora tinham lugar de personagens – caem numa relação de não identificação consigo mesmos: algo lhes ocorre, que só podem recobrar desfazendo-se de seu poder de dizer “eu”, e aquilo que lhes ocorre, sempre já ocorreu: só poderiam expô-lo indiretamente, como que do esquecimento de si próprios, esse esquecimento que os introduz no presente sem memória que é o da palavra narrante.<sup>32</sup>

Podemos pensar a imagem retratada como uma narrativa, na qual o “eu” dá lugar a um “ele”, a um “outro” despersonalizado que não se identifica com o sujeito do seu modelo, que se torna estranho a esse modelo. A narrativa daquele rosto é neutra, ou seja, não é mais somente o rosto de alguém determinado, e sim, de um “outro”, um rosto de ninguém.

<sup>31</sup> LEVY, 2011, p. 40.

<sup>32</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 147-148.

Ao dizer que aquilo que ocorre aos personagens sempre já ocorreu, Blanchot está apontando para o fato de que, na escrita, o tempo é desdobrado, ou seja, não linear. Um tempo que está eternamente recomeçando, embora cada repetição seja diferente.

Ainda de acordo com Blanchot, na literatura (espaço do imaginário), é somente através da espera (*l'attente*) – o que nunca vai acontecer – ou do esquecimento (*l'oubli*) – o que nunca aconteceu – que os fatos são vividos. Nada aconteceu e tudo está na espera, na expectativa de um porvir. Ou seja, é um tempo em que nada começa, nada acontece de fato e por isso mesmo tudo está sempre recomeçando. É o tempo da origem, embora origem nesse contexto não signifique começo, mas sim aquilo a partir do qual nada pode começar. “O espaço literário é, portanto, um espaço original, onde as coisas e os seres não são ainda. A literatura revela os seres em sua indeterminação original, antes que eles sejam de fato.”<sup>33</sup>

Ao considerarmos o retrato também uma narrativa, vemos que todas essas questões fazem parte dele. O tempo também é desdobrado, é suspenso, e o momento fixado na tela está sempre recomeçando. No retrato, o retratado não é ainda, está em sua indeterminação original, e é isso que o faz não coincidir com seu modelo e se configurar como “outro”.

O “ele” narrativo [...] marca assim a intrusão do outro – entendido como neutro – em seu estranhamento irreduzível, em sua perversidade astuta. O outro fala. Mas quando o outro fala, ninguém fala, pois o outro, que deve-se evitar honrar com uma maiúscula que o fixaria num substantivo de majestade, como se tivesse alguma presença substancial, ou mesmo única, não é precisamente jamais tão só o outro, ele antes não é nem um nem outro, e o neutro que o marca o retira dos dois, como da unidade, estabelecendo-o sempre fora do termo, do ato ou do sujeito em que ele pretende oferecer-se.<sup>34</sup>

Ao ver nosso próprio retrato também sentimos essa passagem do *eu* ao *ele*, a imagem retratada se torna um “outro” rosto, um ser anônimo. Aquele que figura na tela deixa de ser uma pessoa determinada para se tornar um alguém indeterminado – *neutro*.

Esse “outro” que o retrato apresenta não remete ao seu modelo: sua realização só é possível em si mesmo, ou seja, no retrato, na imagem, da

---

<sup>33</sup> LEVY, 2011, p. 33

<sup>34</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 149

mesma forma como Tatiana Salem Levy nos fala da Literatura: “A coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas sua própria realização”.<sup>35</sup> Ou seja, o que acontece no espaço literário não é uma reprodução do que acontece no mundo real, e sim tem uma existência própria, tem autonomia. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos considerar que uma imagem retratada não é a imitação de uma pessoa: ela se realiza em si própria, quem está ali retratado não é uma cópia de uma pessoa, é “alguém”, que existe por si só, que surge ali, naquele quadro, e que carrega consigo sua impessoalidade.

Ao olhar meu autorretrato senti esse estranhamento: “Essa sou eu? Quem é essa na tela?”. Como se aquele ali retratado fosse um estrangeiro, um intruso, “[...] eu como outro que eu, aquilo que em mim não coincide comigo, minha eterna ausência [...]”.<sup>36</sup> Era eu e ao mesmo tempo não era, estava ali um estranho, um desconhecido que se escondia atrás de um véu de identificação comigo, véu esse que, entretanto, não encobria sua autonomia em relação a mim. Podemos pensar no sujeito retratado como um intruso em relação ao sujeito do seu modelo.

Eu tenho (quem, “eu”? Essa é precisamente a questão, a velha questão: qual é este sujeito da enunciação, sempre estrangeiro ao sujeito de seu enunciado, no qual ele é necessariamente o intruso e entretanto necessariamente o motor, a embreagem ou o coração).<sup>37</sup>

O retrato apresenta aquilo que não coincide com seu modelo, sua eterna ausência, e é isso que torna sua imagem um “outro”.

“Mas o neutro não é aquilo que há de mais próximo do Outro?” – “Mas também o que há de mais distante.” – “O Outro está no neutro, mesmo se nos fala como Outro, falando então por intermédio da estranheza que o torna insituável e sempre exterior àquilo que o identificaria.”<sup>38</sup>

O *neutro*, para Blanchot, não é um terceiro gênero que se opõe aos dois outros, ele não se distribui em nenhum gênero. Podemos ler uma afirmação a

---

<sup>35</sup> LEVY, 2011, p. 22.

<sup>36</sup> BLANCHOT, 1980, p. 42. “[...] moi comme autre que moi, cela qui en moi ne coïncide pas avec moi, mon éternelle absence [...]”.

<sup>37</sup> NANCY, 2000b, p. 13. “J’ai (qui, “je?” c’est précisément la question, la vieille question: quel est ce sujet de l’énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, don’t il est forcément l’intrus et pourtant forcément le moteur, l’embrayeur ou le coeur)”.

<sup>38</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 46.

esse respeito no texto *Le oui, le non, le neutre*<sup>39</sup>, de Roger Laporte no qual o autor esclarece-nos também sobre o *neutro* não como “um terceiro termo que se situa entre a afirmação e a negação, mas sobretudo um termo completamente diferente, visto que ele estabelece uma relação com o essencialmente outro”.<sup>40</sup> O *neutro* é, portanto, um outro termo, inacessível e indelimitável.

Logo, o pensamento que rege o *neutro* não se define por um sistema binário de oposições. Essa noção não pertence à categoria de objeto nem à de sujeito, e, não hesita entre os dois, e sim, supõe uma outra relação que não se exprime por uma palavra esclarecedora, que se mantém encoberto, que se mantém no reino do desconhecido,<sup>41</sup> como esclarece Roger Laporte:

O neutro [...] escapa tanto ao visível quanto ao invisível, tanto ao dia quanto à noite, e que leva o escritor a ser, a escrever, de acordo com uma medida diferente daquela do poder e daquela do “não-poder”, segundo uma “impossibilidade, esse não-poder que não seria a simples negação do poder”. Mas “qual seria essa outra medida? Talvez precisamente a medida do outro, do outro enquanto outro e não mais classificado segundo a clareza daquilo que o apropria ao mesmo”.<sup>42</sup>

É difícil – ou melhor, impossível – definir o *neutro*. Ele encontra-se em um lugar indelimitável: “[...] nomear o neutro é talvez, é certamente, dissipá-lo”.<sup>43</sup> Um de seus traços essenciais é o de não se deixar apreender, e de “lançar-nos num tipo totalmente outro de relação”,<sup>44</sup> o qual Blanchot vai chamar de relação do terceiro tipo, ou seja, aquela que não tende para a unidade, não é determinada pelo Uno.

A relação de primeiro tipo seria aquela mediada pela identificação dialética ou objetiva, onde rege a lei do “mesmo”. O outro deve tornar-se idêntico. A relação de segundo tipo é uma relação de coincidência e de

<sup>39</sup> LAPORTE, 1966, p. 579-590.

<sup>40</sup> LAPORTE, 1966, p. 587: “[...] Neutre, qui n’est pas [...] un troisième terme, se situant entre l’affirmation et la négation, mais bien plutôt un tout autre terme, car établissant un rapport avec l’essentiellement autre”.

<sup>41</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 30.

<sup>42</sup> LAPORTE, 1966, p. 588. “[...] échappe au visible comme à l’invisible, au jour comme à la nuit, et qui amène l’écrivain à être, à écrire, selon une mesure autre que celle du pouvoir et celle de l’impouvoir”, selon une “impossibilité, ce non-pouvoir qui ne serait pas la simple négation du pouvoir”. Mais “quelle serait cette autre mesure? Peut-être précisément la mesure de l’autre, de l’autre en tant qu’autre et non plus ordonné selon la clarté de ce qui l’appropie au même”.

<sup>43</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 165.

<sup>44</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 165, em nota de rodapé.

participação, em que a unidade é exigida, há fusão entre o “Eu” e o outro. Já a relação de terceiro tipo é uma relação que o autor designa como múltipla, já que não visa à unidade:

Relação que designamos como múltipla, unicamente porque o Uno não a determina, relação móvel-imóvel, inumerável e sem número, não indeterminada, mas indeterminante, sempre deslocando-se, não tendo lugar e como que parecendo atrair-repelir qualquer “Eu” fora de seu lugar ou do seu papel que ele deve no entanto manter, transformado em nômade e anônimo num espaço-abismo de ressonância e de condensação.<sup>45</sup>

É uma relação do que permanece totalmente separado. Nela o outro é sempre “outro”, há uma estranheza que não permite a fusão entre eu e “outro”, como nos mostra Salem-Levy: “O *ele* é estranho ao *eu*, colocando em evidência o desconhecido, o vazio que há na relação entre ambos. Essa relação é neutra, é sem relação, duplamente dissimétrica”.<sup>46</sup> É uma relação que está radicalmente fora de nosso alcance, nos coloca diante do desconhecido.

Tomemos como exemplo a imagem de Afrodite pintada por Apelle, descrita por Didi-Huberman, neste fragmento do texto “A parábola dos três olhares” de Didi-Huberman:<sup>47</sup>

#### Rememoração de espuma

Um dia – que se passou há muito tempo – no século IV antes de Cristo – o pintor grego Apelle, em um gesto de fúria, lança contra um quadro que ele não conseguia terminar uma esponja embebida de água, de cores e aglutinantes orgânicos, talvez clara de ovo misturado ao leite ou a algum obscuro sêmen animal. Em um instante, em um grito o quadro explode e se desfigura. Uma espuma branca invadiu a imagem, estriando-a em algumas partes com filetes, formas imprevisíveis e manchas salpicadas vermelhas. A figura pintada, Afrodite, que Apelle detestou, ou que provavelmente amou demais, quase desapareceu. Eis que essa grande mancha de espuma a recobriu em partes e fez flutuar todos os seus contornos. O quadro há algum tempo inacabado parece bem “acabado” no presente: mas em um sentido de assassinato. Ele apenas se dá como uma vasta superfície de indecisão.

É então que o pintor Apelle contempla, como em um sonho – com aquela mistura característica de um real que se impõe e de um impossível que não se ousaria acreditar –, o prodígio que ele acaba de provocar contra sua vontade: Afrodite deixou de ser representada e, portanto, ela está lá, mais presente do que nunca diante dele. Ela está lá neste sentido extremo de seu nascimento. Não como uma forma acabada, já que o acontecimento da mancha transtornou tudo no quadro. Mas melhor do que isto: como a *formação* mesma do

<sup>45</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 121.

<sup>46</sup> LEVY, 2011, p. 44

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 113-120

corpo de Afrodite no redemoinho de espuma, as gotas de sangue e o esperma de um deus – o Céu – mutilado por Chronos, pelo Tempo.

Passam-se os dias e as noites. O quadro de Apelle, deixado nestas condições, guardando o informe nele para sempre, não cessou de provocar o estupor e a admiração de todos. Cada um o conhece pelo título, a partir de então famoso, de *Afrodite anadiômena*. Palavra estranha, aliás, já que anadiômena significa ao mesmo tempo aquilo que emerge, aquilo que nasce, e aquilo que mergulha, que desaparece sem cessar. Palavra de fluxo, palavra do refluxo. Ora, tal é o quadro de Apelle. Alguns acreditam nele ver Afrodite em pessoa, outros nada veem, mas algumas vezes afirmam se sentirem respingados por uma espuma marinha vinda do próprio quadro. Plínio o Velho canta o louvor de seu inacabamento e chora nostalgicamente essa mão *extincta* do artista, apagada, desaparecida, e, no entanto ali, presente nos traços de sua fúria. Mas a destruição devorará tudo. Os dias e as noites danificaram a obra-prima. O quadro se desintegra, os vermes já corroeram toda a espessura de sua madeira. O imperador Nero, que havia adquirido a obra por um preço fenomenal, mostra a todos que ele não compreendeu nada ao ordenar que se fizesse uma cópia do quadro, e que o jogasse no fogo em seguida, como uma peste. A partir de então a própria cópia desapareceu completamente.<sup>48</sup>

Essa passagem nos permite vislumbrar a imagem como *neutro*. O quadro feito com o intuito de representar Afrodite, ao sofrer uma tentativa de

---

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 113-114. “Un jour – cela se passe il y a bien longtemps, au IVe siècle avant Jésus-Christ, le peintre grec Apelle, dans un geste de fureur, projette, contre un tableau qu’il n’arrivait pas à terminer, une éponge imbibée d’eau, de couleurs et de liants organiques, peut-être du blanc d’oeuf mêlé à du lait ou à quelque obscure semence animale. En un instant, en un cri, le tableau explose et se défigure. Une écume blanche a envahi l’image, la striant par endroits de filets, d’aléas, d’éclaboussures rouges. La figure peinte, Aphrodite, qu’Apelle a détestée, ou plus vraisemblablement trop aimée, la figure peinte a presque disparu. Voilà que cette grande tache d’écume l’a en partie recouverte et vient faire flotter tous ses contours. Le tableau, naguère inachevé, semble bien ‘achévé’, à présent: mais au sens d’un meurtre. Il ne se donne plus que comme une large surface d’indécision.

C’est alors que le peintre Apelle contemple, comme en songe – avec ce caractéristique mélange d’un réel qui s’impose et d’un impossible auquel on ne saurait oser croire –, le prodige qu’il vient malgré lui de susciter: Aphrodite a bien cessé d’être représentée, et pourtant elle est là, plus que jamais présente devant lui. Elle est là en ce sens extrême qu’elle naît. Non pas comme une forme formée, puisque l’événement de la tache a tout bouleversé dans le tableau. Mais mieux que cela: comme la *formation* même d’Aphrodite dans le remous d’écume, les gouttes de sang et le sperme d’un dieu – le Ciel – mutilé par Chronos, par le Temps.

Passent les jours et les nuits. Le tableau d’Apelle, laisse en l’état et pour toujours gardant l’informe en lui, n’a cessé de faire la stupeur et l’admiration de tous. Chacun le connaît sous le titre désormais fameux d’*Aphrodite anadyomène*. Étrange mot, d’ailleurs, que ce mot *anadyomène*, puisqu’il signifie à la fois, ce qui émerge, ce qui naît, et puis ce qui replonge, ce qui sans cesse redisparaît. Mot du fluxe, mot du reflux. Or, tel est bien le tableau d’Apelle. D’aucuns y croient voir Aphrodite en personne, d’aucuns n’y voient rien, mais quelquefois prétendent se sentir éclaboussés par une écume marine venue du tableau lui-même. Plinie l’Ancien chante la louange de son inachèvement et pleure nostalgiquement cette main d’artiste *extincta*, éteinte, disparue, là pourtant, présente dans les traces de sa fureur. Mais l’effacement dévorera tout. Les jours et les nuits ont délabré le chef-d’oeuvre. Le tableau s’effrite, les vers en ont déjà rongé toute l’épaisseur du bois. L’empereur Neron, qui avait acquis l’oeuvre pour un prix phénoménal, montre à tous qu’il n’a rien compris en ordonnant qu’on fasse une copie du tableau, puis qu’on le jette au feu, comme une peste. Depuis, la copie elle-même a tout à fait disparu.”.

apagamento e se tornar somente manchas, faz com que a presença de Afrodite seja mais forte que antes. Ela está ali, onde não está mais. Sua imagem, 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”.<sup>49</sup>

Afrodite é agora como que uma aparição no quadro, que prende o observador em seu *fascínio* de aparecimento e desaparecimento, de presença e ausência, de ser Afrodite e ser puramente manchas. É realmente uma figura anadiômena, que vai e vem, emerge e submerge, como o movimento das ondas do mar.

O quadro de Apelle é a imagem da imagem, que está nesse lugar de ambiguidade: ora mostra a presença da deusa, ora sua ausência; ora se assemelha a ela, ora se desassemelha totalmente; ora estamos próximos dela, ora distantes; ora ela é visível, ora invisível; ora é Afrodite que está ali, ora é um “outro”, ora é ninguém.

E, assim, sendo a imagem da imagem, com todas as ambiguidades que lhe são inerentes, podemos dizer que o quadro Afrodite Anadiômena nos mostra a imagem como *neutro*.

A noção de *neutro* perpassa toda a obra de Blanchot e adquire, ao longo desta, vários nomes: o *fora*, o *exterior*, a *outra noite*, o *deserto*, o *exílio*, a *impossibilidade*, o *desastre*.

Esses nomes, de acordo com Blanchot, são lugares de deslocamentos, os quatro ventos da ausência de espírito soprando de parte alguma:

---

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 148

Fora. Neutro. Desastre. Retorno. Nomes que certamente não formam um sistema e, no que eles têm de abrupto à maneira de um nome próprio que não designa ninguém, deslizam fora de qualquer sentido possível sem que esse deslizamento faça sentido, deixando apenas um lampejo deslizante que nada clareia, nem mesmo o fora do sentido cujo limite não se indica. Nomes que, em um campo devastado, assolado pela ausência que os precedeu e que carregariam neles, se vazios de toda interioridade, eles não se erguiam exteriores a si mesmos (pedras de abismo petrificadas pelo infinito de sua queda), parecem os restos, cada um, de uma linguagem outra, ao mesmo tempo desaparecida e jamais pronunciada, que nós não saberíamos tentar restaurar sem reintroduzi-los no mundo ou exaltá-los até um sobre-mundo do qual, na solidão clandestina de eternidade deles, eles só saberiam ser a instável interrupção, a invisível retirada.<sup>50</sup>

O desastre é utilizado não no sentido de fracasso, tragédia, mas sim significando estar separado da estrela,<sup>51</sup> e nas palavras de Emmanuel Levinás “[...] como se o ser se separasse da sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, de toda a existência cosmológica, um des-astre”.<sup>52</sup> A queda do astro.

O deserto, de acordo com Blanchot, não é um espaço nem um tempo, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. É o espaço devastado sem limite, que é aberto, infinito e por isso também é uma prisão, pois não conseguimos sair dele, como nos mostra Blanchot: “[...] do finito, que é fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída”.<sup>53</sup> Um lugar de errância, onde não há ponto de partida nem ponto de chegada, onde não se pode permanecer, mas apenas errar: de acordo com o autor, estar no deserto é estar sempre fora.<sup>54</sup>

Blanchot também utiliza o termo *exílio* para falar desse lugar sem lugar, como nos mostra Tatiana Salem-Levy:

---

<sup>50</sup> BLANCHOT, 1980, p. 95-96. “Dehors. Neutre. Désastre. Retour. Noms qui certes ne forment pas système et, dans ce qu’ils ont d’abrupt à la façon d’un nom propre ne désignant personne, glissent hors de tout sens possible sans que ce glissement fasse sens, laissant seulement une entrelueur glissant qui n’éclaire rien, pas même ce hors-sens dont la limite ne s’indique pas. Noms qui, dans un champ dévasté, ravagé par l’absence qui les a précédés et qu’ils porteraient en eux si, vides de toute intériorité, ils ne se dressaient extérieurs à eux-mêmes (pierres d’abîme pétrifiées par l’infini de leur chute), semblent les restes, chacun, d’un langage autre, à la fois disparu et jamais prononcé, que nous ne saurions essayer de restaurer sans les réintroduire dans le monde ou les exalter jusqu’à un sur-monde dont, dans leur solitude clandestine d’éternité, ils ne sauraient être que l’instable interruption, l’invisible retrait.”.

<sup>51</sup> BLANCHOT, 1980, p. 09.

<sup>52</sup> LEVINAS, 1988, p. 42.

<sup>53</sup> BLANCHOT, 2005, p. 137.

<sup>54</sup> Cf. BLANCHOT, 2005, p. 115.

O exílio é esse não lugar, o deserto, onde aquele que aí está se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si. Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade.<sup>55</sup>

Todos esses nomes – *desastre*, *deserto*, *exílio* – designam o *neutro*, que pertence a esse lugar anônimo, um lugar sem lugar, sem relação, que não se fixa, que está sempre *fora*.

O *fora* ou o *exterior*, no pensamento de Blanchot, configura-se como o desdobramento do mundo em uma outra versão, o *outro de todos os mundos*, que não nega nem elimina o mundo como o conhecemos, mas coexiste com ele – o mundo imaginário.

Os retratos nos apresentam rostos *neutros*, anônimos, cuja imagem está sempre além ou aquém do modelo retratado, não se fixa nesse modelo, mas está fora dele, e nos acena desse *fora*. Blanchot confirma isso ao considerar que a imagem está sempre relacionada com o *fora*, e por mais que ele esteja a princípio falando da imagem literária, é possível pensar da mesma forma a imagem visual, e nesse sentido, o retrato.

A imagem treme, ela é o tremor da imagem, o estremecimento daquilo que oscila e vacila: ela sai constantemente de si própria, pois não há nada onde ela seja ela própria, sempre já fora de si própria e sempre o interior desse exterior, ao mesmo tempo de uma simplicidade que a torna mais simples do que qualquer outra linguagem, e sendo na linguagem como que a fonte de onde esta “sai”, mas porque essa fonte é a força mesma de “sair”, o jorrar do exterior na (através da) escrita.<sup>56</sup>

O *fora* é a própria realidade da Literatura, criada por ela mesma, que se realiza na própria linguagem, não sendo apenas designativa e subordinada à nossa realidade cotidiana.

Para entrar em contato com o *neutro*, com a experiência do *fora*, é preciso que o “eu” não exista mais, e sim o “outro”, o “ele”, como nos mostra Salem Levy:

[...] o *e/e* narrativo marca a intrusão do outro – entendido como neutro – na literatura. Aqui, é o outro quem fala. Mas quando o outro fala, ninguém fala, pois o *e/e* é a terceira pessoa que não é uma terceira pessoa. Esse *e/e* narrativo destitui-se de toda subjetividade, mas também de toda objetividade, insere-se no campo do desconhecido, onde de nada adiantam nossos valores tidos como certos e

<sup>55</sup> LEVY, 2011, p. 41.

<sup>56</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 66.

universais. Entrar em contato com o neutro, abrir-se para a experiência com o fora. É deixar-se levar pelo Outro: o Diferente, o Desconhecido, o Estrangeiro.<sup>57</sup>

Vemos então que a noção de fora está intrinsecamente ligada com a de *neutro* em Blanchot. As duas são indissociáveis, são diferentes nomes para se dizer o mesmo: o apagamento do “Eu” e seu trânsito ao “Ele”:

O fora, como experiência estética, funda-se sobretudo no estremecimento do *cogito* cartesiano. Desdobrar-se, sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmorronar a unidade do *eu* e provocar um trânsito ao *ele*.<sup>58</sup>

Michel Foucault também trabalha com a noção de *exterior*, e com a saída do *eu* para *fora* da literatura, com o desaparecimento do *eu* que fala, o que para ele é determinante para o surgimento do “ser da linguagem”. Para Foucault, há uma diferença entre o “eu penso” e o “eu falo”. O primeiro leva à certeza da existência do Eu, enquanto que o segundo apaga essa existência. Dessa forma, o ser da linguagem existe sem a ditadura do Eu, ele é pura exterioridade, e só aparece quando desaparece o sujeito.

O que Foucault chama de o pensamento do fora nada mais é do que o pensamento que se mantém fora de toda subjetividade. “Eu”, na frase “Eu falo”, é um pronome pessoal sem pessoa, ao contrário do “eu” de “Eu penso”. “Eu” alcança aqui a impessoalidade do “neutro”, pois pertence a uma linguagem sem sujeito atribuível. A linguagem literária não é falada por ninguém, e o pronome “eu” não passa de um vínculo gramatical. Liberta das garras do sujeito, a linguagem entra então no domínio do anonimato.<sup>59</sup>

A literatura empreende um trânsito para o *exterior*, espaço onde o sujeito do qual se fala desaparece:

Este pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou sua justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão

---

<sup>57</sup> LEVY, 2011, p. 45.

<sup>58</sup> LEVY, 2011, p. 39.

<sup>59</sup> LEVY, 2011, p. 60.

filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar “o pensamento do exterior.”<sup>60</sup>

Podemos pensar o retrato com relação a seu modelo como esse *fora*, como a região em que nos é permitido o contato com a outra versão da pessoa retratada.

A imagem retratada sai de si própria, está sempre fora de si, e é isso que a configura como um “outro”. Ela pertence ao *exterior*, e por mais que pareça estar presente, perto, dentro do quadro, está ausente, distante, inacessível, radicalmente fora do nosso alcance, como que envolta em um manto que não se desvela. Essa ambiguidade que carrega nos é apontada por Nancy, ao dizer que “Manifestar no fora e mergulhar no dentro são, no retrato, contrários e complementares”.<sup>61</sup>

A palavra *fora*, segundo Giorgio Agamben, em muitas línguas europeias significa “à porta”: “*fores* é, em latim, a porta da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente ‘na soleira’, ‘no limiar’”.<sup>62</sup> Sendo assim, o *fora* não é outro espaço para além de um espaço determinado, ele é “a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso”,<sup>63</sup> a experiência do limite, um limiar, um dentro-fora ao mesmo tempo.

Sob esse olhar, é interessante observar que a palavra “seuil” em francês significa “limite”, “limiar” e também “entrada” e “soleira”, confirmando esse estatuto que faz da porta e da entrada a imagem do limiar, o que configura o *fora* como esse lugar de passagem, de indefinição, e conseqüentemente de constante movimento entre perto e longe, próximo e distante. Um lugar sem lugar e sem repouso.

No livro *L’Intrus*<sup>64</sup>, de Jean-Luc Nancy, o autor relata sua experiência em um transplante de coração a que fora submetido, e seus questionamentos se aproximam muito dessa questão do *fora*, do “outro”: de repente um órgão estrangeiro, a parte de um outro ser, exterior a si próprio, veio para dentro dele, e o autor passou a conviver com esse “*fora*” dentro de si: “Tudo me virá de

---

<sup>60</sup> FOUCAULT, 2001, p. 222.

<sup>61</sup> NANCY, 2014, p. 19.

<sup>62</sup> AGAMBEN, 2013, p. 64.

<sup>63</sup> AGAMBEN, 2013, p. 64.

<sup>64</sup> NANCY, 2000b.

outro lugar e do fora nessa história: exatamente como meu coração, meu corpo, me vieram de um outro lugar, são um outro lugar ‘em mim’”.<sup>65</sup>

Nancy aborda a possibilidade da rejeição do novo órgão, que é combatida por medicamentos que abaixam a imunidade do corpo, o que, segundo ele, causa uma dupla “estrangeiriza”: a do coração transplantado e a desses medicamentos todos que recebe através de uma abertura em seu corpo por onde passa um fluxo incessante dessa “estrangeiriza”: “Há o intruso em mim e eu me torno estrangeiro a mim mesmo”.<sup>66</sup>

O intruso não é outro que eu-mesmo e o homem ele-mesmo. Não um outro a não ser o mesmo que está sempre se modificando, ao mesmo tempo aguçado e esgotado, desnudado e superequipado, intruso no mundo tanto quanto em si mesmo, inquietante impulsão do estranho, *conatus* de uma infinidade protuberante.<sup>67</sup>

O filósofo convive com essa sensação de ter algo de fora dentro de si, algo de um outro que, no entanto, é agora ele mesmo. Um órgão seu é na verdade de outro, o órgão de outro que é ao mesmo tempo seu. Fora e dentro, eu e ele, o outro e o mesmo: tudo coexiste dentro do autor.

Podemos associar essa sensação de Nancy à da pessoa que é retratada. Em imagem, ela recebe também um fluxo de estrangeiriza que não a permite ser a mesma, que a configura como um intruso, um “outro”. Esse fluxo vem da mão do artista, da matéria de que é feito o quadro (tinta, tecido, pincel), e de tudo exterior que interfere na imagem.

Nancy também dedicou seus estudos ao retrato, em seus livros *Le regard du portrait*<sup>68</sup> e *L'Autre portrait*<sup>69</sup> e é interessante quando ele observa que o valor semântico e etimológico da palavra retrato em francês – “portrait” – indica uma extração:

[...] pintar ou retratar em um sentido primeiro é justamente *tirar para fora*. Ou *ordenhar* [*traire*], fazer sair: tal é o primeiro valor do traço. O traço é, a princípio, ex-traço. A pintura é a extração do traço. [...].

<sup>65</sup> NANCY, 2000b. p. 22. “Tout me viendra d’ailleurs et du dehors en cette affaire – tout comme mon coeur, mon corps, me sont venus d’ailleurs, sont un ailleurs ‘en’ moi.”

<sup>66</sup> NANCY, 2000b, p. 31. “I y a l’intrus en moi, et je deviens étranger à moi-même.”

<sup>67</sup> NANCY, 2000b, p. 45. “L’intrus n’est pas un autre que moi-même et l’homme lui-même. Pas un autre que le même qui n’en finit pas de s’altérer, à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé, intrus dans le monde aussi bien qu’en soi-même, inquietante poussée de l’étrange, *conatus* d’une infinité excroissante.”

<sup>68</sup> NANCY, 2000a.

<sup>69</sup> NANCY, 2014.

Retratar é tirar a presença para fora – seja ela presença de uma ausência.<sup>70</sup>

A língua italiana reteve a composição do latim *trahere*, *traciare*, com o prefixo *re* marcando a extração do traço, a ação de tirá-lo fora do modelo para reproduzi-lo.<sup>71</sup>

Como pudemos ver, a própria palavra *portrait* já carrega consigo uma relação com o *fora*. É como se o pintor tirasse, extraísse algo da pessoa, e ao inserir esse algo na tela, ou seja, diante de nós, estivesse na verdade lançando-o em direção ao *exterior*. Como se estivesse transpondo o retratado para essa outra região neutra, retirando a presença do seu modelo e deixando só sua ausência – já que quem passa a figurar no quadro é um “outro”.

Nancy esclarece-nos ainda que aquilo que o retrato extrai é uma intimidade da pessoa:

Um retrato toca, ou então, ele é apenas uma foto de identidade, uma descrição física 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 no fato de que ela reproduziria os traços de uma pessoa, mas no fato de que ela *tira* (é o valor semântico e etimológico da palavra), no fato de que ela extrai alguma coisa, 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.<sup>72</sup>

Mas essa intimidade que o retrato extrai, quando lançada para fora, se rompe, passa a ser a intimidade de um “outro”, não está mais atrelada à

<sup>70</sup> NANCY, 2000a, p. 50-51. “[...] peindre ou peindre au sens premier c’est justement *tirer*. Ou *traire*, faire sortir: telle est la première valeur du trait. Le trait est d’abord ex-trait. La peinture est l’extraction du trait. [...] Peindre, c’est tirer la présence au dehors – fût-elle présence d’une absence.”

<sup>71</sup> NANCY 2014, p. 15. “La langue italienne a retenu la composition du latin *trahere*, *traciare*, avec le préfixe *re* marquant l’extraction du trait, l’action de le tirer hors du modèle pour le reproduire.”

<sup>72</sup> 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.”

pessoa retratada, e sim, a essa região neutra, ao *exterior*. Talvez seja esse o motivo de sentirmos um estranhamento quando diante de um retrato: vemos a imagem da pessoa, vemos algo de sua intimidade, no entanto, tanto sua imagem quanto sua intimidade parecem não mais coincidir com o modelo; parecem já pertencer a um “outro”.

Blanchot aborda essa intimidade que vai ao encontro do *exterior*, como algo próprio das imagens, da sua ambiguidade:

A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é muito pouco; intimamente designa então esse nível em que a intimidade da pessoa se rompe e, nesse movimento, indica a vizinhança ameaçadora de um exterior vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento.<sup>73</sup>

E essa intimidade que se rompe e vai em direção ao *fora* é que constitui o “outro” que surge em um retrato. Os retratos devem captar algo da intimidade do seu referente, mas essa intimidade passa a ser estranha, exterior a ele, vinda do *fora*, vinda também daqueles que o observam, o que faz com que aquele que se encontra retratado na imagem seja realmente um “outro”.

Esse “outro” carrega, portanto, uma intimidade impessoal. A intimidade de “alguém”, ou seria melhor dizer: a intimidade de ninguém.

---

<sup>73</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 278.

## Capítulo II

### O ALGUÉM SEM FIGURA

*Eu: será que se pode ainda falar deste eu? Um Eu sem mim talvez, uma pontualidade não pessoal e oscilante entre ninguém e alguém [...].*

(Maurice Blanchot)

De onde vem que, em nós e fora de nós, algo de anônimo não cesse de aparecer, dissimulando-se?

(Maurice Blanchot)

O trânsito do “eu” ao “ele” que configura o *neutro* e o *fora*, constitui uma impessoalidade, já que há um apagamento do sujeito. O “ele”, o “outro” é impessoal, indeterminado, poderíamos chamá-lo de o “alguém sem figura”, ou simplesmente de “ninguém”; como a ele também se refere Philippe Lacoue-Labarthe, em seu texto “Retrato do Artista em Geral”:<sup>74</sup> [...] “retrato de ninguém”, ou então como Blanchot o denomina em seus textos sobre a imagem, “o alguém sem figura [...]”<sup>75</sup>

Esse “alguém sem figura” não seria o próprio impessoal? Aquele que não tem uma fisionomia, que não se determina nem se individualiza, e sobre o qual Blanchot discorre:

Alguém é o que ainda está presente quando não há ninguém. Aí onde estou só, não estou aí, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal. Alguém é o Ele sem fisionomia, o coletivo impessoal [on] de que se faz parte, mas quem faz parte dele? Nunca tal ou tal indivíduo, nunca tu e eu. Ninguém participa do coletivo impessoal [on], que é uma região impossível de trazer para a luz, não porque oculte um segredo estranho a toda revelação, nem mesmo porque seja radicalmente obscura, mas porque transforma tudo o que lhe tem acesso, inclusive a luz no ser anônimo, impessoal, o Não verdadeiro, o Não real e, entretanto, sempre presente. O coletivo impessoal [on] é, sob essa perspectiva, o que aparece mais de perto quando se morre.<sup>76 77</sup>

<sup>74</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 187-216. Neste texto, Lacoue-Labarthe está se referindo ao retrato fotográfico, mas é possível se pensar de maneira análoga o retrato pintado.

<sup>75</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 198.

<sup>76</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 23.

<sup>77</sup> Nesta citação optei por inserir o “on” entre colchetes nos locais onde originalmente ele está escrito na língua francesa, já que a tradução em português não consegue abarcar tudo que esse pronome representa. Na língua francesa, “on” é um pronome impessoal indefinido em

O pronome francês “On”, que é indefinido, ilustra bem a noção de *fora*, de impessoalidade, de *neutro*. Todos pertencem ao “on”, embora simultaneamente ninguém pertença. Ele aglutina todos, mas não designa ninguém. É uma região inacessível, um fora que não se alcança. O “on” não pode ser trazido à luz, é o ser anônimo, é o impessoal.

Emmanuel Levinas nos traz um pensamento similar para falar do “Il y a”. Essa expressão, que em francês significa “há”, é, segundo o autor, “o fenômeno do ser impessoal”.<sup>78</sup> Como ele próprio exemplifica, seria algo como o que se ouve ao aproximar o ouvido de uma concha vazia: um barulho de silêncio, como se o vazio estivesse cheio. Outro exemplo vem das suas lembranças de infância: dorme-se sozinho, a criança sente o silêncio do quarto como sussurrante, enquanto os adultos continuam a vida lá fora.

Levinas insiste na impessoalidade do “há”, como na frase “chove (Il pleut)”:

É um ruído que volta depois de toda negação do ruído, nem nada, nem ser. Emprego, por vezes, a expressão: o terceiro excluído. Não pode dizer-se deste “há” que persiste, que é um acontecimento do ser, não se pode também dizer que é o nada, ainda que não exista nada.<sup>79</sup>

O “il y a”, tal como a ele se refere Levinas, é exatamente a imagem que nos possibilita aproximarmo-nos da noção de *neutro*, que pode ser dito também como a impessoalidade. O próprio autor esclarece-nos que encontrou esse tema em Blanchot, embora este não fale propriamente do “há”, mas sim do *neutro* ou do *fora*, e ainda “desarrumação” do ser, do seu “rumor”, seu “murmúrio”.<sup>80</sup>

Para iluminar a questão do impessoal, do *alguém sem figura*, podemos citar as reflexões de Blanchot sobre a morte, que remetem diretamente à impessoalidade: de acordo com o autor, a morte não pode ser pessoal, pois

---

gênero e em número. Ele pode ser traduzido por “a gente”, mas é sobretudo um coletivo impessoal que em português indicamos nas frases com sujeito indeterminado. Por exemplo, a frase em francês: “En France on mange bien”, em português ficaria: “Na França come-se bem”. O “on” se refere então a um grande número de pessoas, mas nenhuma delas é determinada, logo, se refere a um grupo impessoal, e é dessa forma um pronome impessoal.

<sup>78</sup> LEVINAS, 1988, p. 39.

<sup>79</sup> LEVINAS, 1988, p. 40.

<sup>80</sup> LEVINAS, 1988, p. 41.

“nela eu não morro, estou desprovido do poder de morrer, nela morre-se, não se para e não se acaba de morrer”.<sup>81</sup> Não tem como saber da minha morte, pois quando ela chega, eu não existo mais, então ela não é mais “minha”, é de ninguém, e nesse sentido ela é um evento impessoal: morre-se (*On meurt*).

A morte é um êxtase temporal. Segundo Blanchot, morre-se, sempre no futuro, e quando esse futuro chega, é em um momento fulcral, que suprime o presente convertendo-o instantaneamente em passado. Essa supressão se dá devido ao fato de que quando a morte chega a pessoa deixa de existir, e com ela o seu presente. Assim o futuro (a morte) se liga direto ao passado (a vida) por cima de todo presente (o momento da morte). Dessa forma, a morte une todas as dimensões temporais, provando que ela realmente “vence” o 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.<sup>82</sup>

Blanchot, em seu livro *L'Instant de ma mort*,<sup>83</sup> narra o episódio em que um jovem homem, na segunda guerra, foi encontrado pelos nazistas e ficou na mira da arma de um deles – era certa sua morte. No entanto, subitamente escutou-se um barulho de uma batalha próxima dali, e os soldados nazistas foram em direção ao barulho para ajudar seus companheiros. O jovem se viu livre, escapou da morte certa e fugiu. Mas levou consigo aquele sentimento de sua quase-morte: a partir dali, a morte passou a estar sempre em instância. Ele havia sentido o êxtase temporal que ela carrega consigo: por um momento não existia passado nem futuro e o presente estava suspenso na iminência da morte; iminência essa que acompanha todos nós sem que percebamos, mas que para o jovem passou a ser sentida desde então.

A morte para ele passou a ser como que estendida. E a imagem retratada também é como que uma tentativa de estender a vida, de driblar a

---

<sup>81</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 168.

<sup>82</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 179.

<sup>83</sup> BLANCHOT, 2002.

morte, de fazer com que a pessoa, ainda que esteja morta, permaneça em imagem. A morte sempre em instância, a imagem sempre em instância.

Podemos considerar o retrato como uma imagem em instância: a ambiguidade que lhe é inerente, que oscila entre presença e ausência, semelhança e dessemelhança, aquém e além, passado e futuro, o mesmo e o “outro”, não o permite ser uma imagem fechada, concluída. Ela está em constante movimento. O “estar em instância” é o *neutro*, é esse lugar que não se define, que não se delimita.

Os retratos carregam uma relação com a morte, relação essa que vem desde a antiguidade, como nos mostra Régis Debray em seu livro *Vida e Morte da Imagem*.<sup>84</sup> O autor considera as sepulturas, os sarcófagos, as múmias, como os primeiros objetos de arte, e conclui, assim, que o nascimento da arte está ligado à morte. Os ritos fúnebres pleiteavam a sobrevivência das pessoas pela imagem: através de homenagens póstumas a duplos dos mortos, máscaras mortuárias, retratos fúnebres. Para as religiões do passado, a alma dos mortos ocupava essas efígies, que a partir do momento da morte adquiriam mais valor que o corpo real, se tornando, nas palavras de Debray, um substituto vivo do morto. Se considerarmos esses duplos do morto como as primeiras formas de retrato, concluímos que o retrato também surge com a morte, carregando a função de prorrogar a existência das pessoas, mantendo-as no mundo mesmo após sua morte. O morto passa a ser a sua imagem.

Nesse sentido Didi-Huberman, em seu texto “O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto”,<sup>85</sup> complementa o pensamento de Debray citado acima, ao dizer que:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.<sup>86</sup>

O autor nos atenta para o fato de que na época pré-histórica o rosto humano praticamente não era representado. No Paleolítico, a figura humana só

---

<sup>84</sup> DEBRAY, 1994.

<sup>85</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b.

<sup>86</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 62.

foi representada em associação com a figura animal. A “Vênus” de Willendorf, por exemplo, tem um rosto que é um globo homogêneo e grumoso. Tende-se com isso a pensar que a pré-história não dava valor para o rosto e suas representações.

No entanto, ao apontar para os ritos funerários dessa época, em que uma atenção especial era conferida aos crânios, Didi-Huberman nos mostra que era dessa forma que a questão do rosto estava presente. Assim, “[...] o rosto não tem de ser representado, uma vez que ele está presente na própria sepultura”<sup>87</sup>, o que nos mostra que, mesmo não produzindo representações humanas, o homem pré-histórico já trabalhava a ausência do rosto, que é uma maneira talvez de anunciar a questão do retrato.

Os crânios não eram somente restos mortais, eram trabalhados: incisados, preenchidos, decorados, seus orifícios eram frequentemente aumentados ou fraturados, suas mandíbulas arrancadas (para marcar que a fala os abandonou),<sup>88</sup> seus olhos preenchidos, simulando um olhar; e tudo isso, segundo Didi-Huberman, começa a sinalizar o retrato: “Assim, o crânio trabalhado concerne bem à nossa questão, sobretudo quando a obra quer aí reabrir uma brecha onde se leria a vida – até mesmo o aspecto – do rosto que, no entanto, o abandonou”.<sup>89</sup>

Ao considerarmos esses crânios cultuados como “quase retratos”, podemos ver que a morte está no cerne da origem dos retratos; ela nos põe diante de uma onipotência que leva ao desejo de ver algo do rosto desaparecido,<sup>90</sup> de fazê-lo voltar. E esse desejo é o que leva ao culto do crânio, e mais tarde ao retrato: “o rosto perderá seu lugar para que o crânio encontre o seu, e [...] o crânio perderá seu lugar para que uma máscara, até mesmo um retrato, encontre enfim o seu”.<sup>91</sup>

Portanto, a forma de fazer o rosto ausente “voltar” e “permanecer” é com a imagem: “inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz [...]”.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 69.

<sup>88</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 70.

<sup>89</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 71.

<sup>90</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 72.

<sup>91</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 74.

<sup>92</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998b, p. 76.

Didi-Huberman ainda destaca que produzir imagens muitas vezes pode ser um escape buscado pela pessoa que perde alguém. É uma forma de manter o morto “vivo”, devolvê-lo ao mundo ao qual não pertence mais, mantê-lo aqui. É preferível ver uma imagem dele do que pensar no real lugar que ele ocupa agora: uma sepultura, em decomposição. Dessa forma, dribla-se a realidade angustiante de se deparar com a morte, que sabemos – embora geralmente não se queira pensar sobre isso – ser o destino de todos nós.<sup>93</sup>

É como se um retrato de alguém que já morreu o mantivesse vivo, afastando-o assim da morte em que já estava envolvido. A vida perdida do morto se transfere para a imagem, onde o corpo permanece belo, saudável, cheio de vivacidade, e isso 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”.<sup>94</sup>

A imagem desvia nossa atenção do atual estado daquele corpo. De acordo com Debray, “[...] nós opomos à decomposição da morte a *recomposição pela imagem*”,<sup>95</sup> e esse pensamento vai ao encontro do pensamento de Didi-Huberman quando salienta que “desaparecer (dispersar-se como vida) equivale a assemelhar-se (solidificar-se como imagem)”.<sup>96</sup>

Após a morte, o que resta ao corpo é se tornar uma imagem, e é aí que, segundo Blanchot em sua noção de *semelhança cadavérica*, o defunto começa a assemelhar-se a si mesmo. A princípio pensamos que seria mais certo dizer que ele se assemelha a quem era quando em vida. Entretanto, Blanchot esclarece que “si mesmo” é 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 tão absolutamente si mesmo que é como o *doublé* dele próprio, unido à solene impessoalidade dele pela semelhança e pela imagem.<sup>97</sup>

O “si-mesmo” a que o cadáver se assemelha é a sua imagem. De acordo com o pensamento de Blanchot sobre *as duas versões do imaginário*, já

<sup>93</sup> Ler mais a esse respeito em VILHENA, 2013, p. 20-24.

<sup>94</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 43.

<sup>95</sup> DEBRAY, 1994, p. 30, grifos no original.

<sup>96</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 40.

<sup>97</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 283, grifos no original.

abordado no capítulo I, a imagem é contemporânea ao objeto, ou seja, ela não surge depois do objeto, não é subjugada a ele, e sim, coexiste com ele. Dessa forma, podemos dizer que cada pessoa, cada corpo vivo, é a junção de sua imagem com um algo mais – poderíamos dizer alma, espírito – que dá vida. E, ao morrer, esse algo mais vai embora e fica somente a imagem. É através dela que ele se relaciona com o mundo agora:

[...] eu vejo-o, perfeitamente semelhante a si mesmo; ele assemelha-se. O cadáver é a sua própria imagem. Com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra. O cadáver é o reflexo tornando-se senhor da vida refletida, absorvendo-a, identificando-se substancialmente com ela, ao fazê-la passar do seu valor de uso e de verdade para algo incrível – incomum e neutro. 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.<sup>98</sup>

Seu referente não existe mais, então, literalmente não tem mais com o que se assemelhar. O morto para Blanchot encontra assim sua verdadeira semelhança, é o "doublé dele mesmo", é objeto sendo contemporâneo da sua imagem, é o real se fundindo com o imaginário – é o *neutro*, é o próprio impessoal, o *alguém sem figura* – ou seria a “figura sem alguém”? Não há mais pessoa ali. Há um não-sei-o-quê, que faz um elo entre aqui e parte alguma, ainda que por pouco tempo, antes de desaparecer por completo.

Para haver semelhança, deve haver um outro a que se assemelhar, e o cadáver não tem mais nada. Portanto, só resta a ele assemelhar-se a si próprio, se fundir em sua própria imagem, em sua própria semelhança – em sua impessoalidade.

Para ajudar no entendimento dessa complexa noção, Blanchot dá o exemplo de um utensílio danificado, que, ao perder sua utilidade, torna-se a sua imagem – e por vezes até um objeto estético:

---

<sup>98</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 282-283.

Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de “aparecer”, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.<sup>99</sup>

É o que acontece com o corpo... após a morte, ele “aparece”, como um “não-sei-o-quê”, um despojo que fica nesse limiar entre quem foi em vida e o que se tornou agora: “um cadáver que já não é mais desse mundo, embora esteja aqui[...]”.<sup>100</sup> Ele “aparece” como imagem.

Esse limiar é o próprio *neutro*, a própria impessoalidade, como nos mostra Lacoue-Labarthe, ao dizer que a morte promove a ereção do rosto cadavérico em semelhança absoluta e em impessoalidade pura.<sup>101</sup> É essa impessoalidade que faz com que o rosto não tenha nada mais com o que se assemelhar, só a si mesmo.

Vemos que o homem tenta localizar o morto, mantê-lo de alguma forma no mundo, numa luta vã contra a neutralidade que a morte carrega consigo. O próprio túmulo, inscrito “Aqui jaz...” nos confirma isso: embora esteja escrito “aqui”, sabemos que o morto não está ali; seus restos mortais podem até estar, mas sua essência está alhures (ou nem existe mais), e aquele lugar, assim como aquele corpo que é colocado ali dentro, ambos já se tornaram anônimos e impessoais, mesmo que o nome esteja gravado na lápide.

O aqui do “aqui jaz”, repleto de nomes, de construções sólidas, de afirmações de identidade, é o lugar anônimo e impessoal por excelência, como se, nos limites que lhe foram traçados e sob a aparência vã de uma pretensão capaz de sobreviver a tudo, a monotonia de uma desagregação infinita agisse para apagar a verdade viva própria de todo o lugar e para torná-la igual à neutralidade absoluta da morte.<sup>102</sup>

A estranheza que um corpo morto nos transmite vem justamente da mudança de paradigma que aquela pessoa sofreu: ela não está mais aqui, embora ainda reste toda sua aparência, que, entretanto, não coincide mais com ela. A falta nela se instaurou. Um corpo morto é o que há de mais parecido e

<sup>99</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 283, grifos no original.

<sup>100</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 281.

<sup>101</sup> Cf. LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 196.

<sup>102</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 284.

ao mesmo tempo o que há de mais diferente daquele que era quando em vida. E ele fica numa posição incerta para nós: em que se transformou aquele ser que tinha vida? É uma pessoa ou é uma coisa? A impessoalidade da morte já “contaminou” aquele despojo, que se torna um “Alguém impessoal”: “por trás não mais uma coisa inanimada mas Alguém, imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê.”<sup>103</sup>

Logo, uma estranha operação ocorre com a morte, que faz com que a pessoa morta não seja mais ela própria, sem no entanto se tornar outra pessoa. Ela transita entre os dois: por um lado se torna imbuída de impessoalidade, e por outro continua remetendo à pessoa que foi. Enfim, ela adquire um estatuto ambíguo, como nos mostra Lacoue-Labarthe: “na véspera da morte [...] é como se o rosto do “outro” viesse ressurgir. Mas o “outro” de quem? E, portanto, que “outro”? Não há nenhum meio de se resolver isso”.<sup>104</sup> É a ambiguidade da morte e da imagem – como foi dito um pouco acima, quando se morre torna-se imagem – que não permitem que essa questão seja resolvida.

O catecismo prega a noção de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Mas, por causa do pecado original, o homem perdeu a semelhança, conservando apenas a imagem. É por isso que Blanchot afirma que todo homem vivo é sem semelhança:

[...] por isso que todo homem vivo é, na verdade, sem semelhança. Todo homem, nos raros instantes em que mostra uma semelhança consigo mesmo, parece-nos somente mais distante, próximo de uma perigosa região neutra, *perdido* em si, e como que o seu próprio fantasma, já não tendo outra vida senão a do retorno.<sup>105</sup>

Talvez a estranheza cadavérica venha do fato de a morte permitir um vislumbre dessa semelhança perdida, que, no entanto, se mantém velada, não tendo nada com o que se assemelhar.

Blanchot acrescenta ainda que o correto seria dizer que “o *homem é desfeito segundo a sua imagem*”,<sup>106</sup> ou seja, a última coisa que resta depois que morre é sua imagem.

---

<sup>103</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 281.

<sup>104</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 195.

<sup>105</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 283, grifos no original.

<sup>106</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 285, grifos no original.

Em sintonia com essa noção de semelhança cadavérica de Blanchot, Didi-Huberman aborda a questão da semelhança e da morte, e da impessoalidade que lhes é intrínseca: “[...] tudo obriga o emocionante rosto a se assemelhar agora somente à sua mais exata, impessoal e dramática semelhança – sua *semelhança de estar morto*”.<sup>107</sup> Dramática justamente por isso: por radicalmente não ter mais com o que se assemelhar.

Esse “não ter com o que se assemelhar” é justamente o *neutro*, o impessoal, o *fora*, está no mesmo lugar da “morte sempre em instância”, lugar que não tem repouso, que não se delimita.

E assim como Blanchot pensa o despojo, ele pensa também a imagem, chegando ao fundo da questão da semelhança, por meio tanto da primeira versão do imaginário, que é apoiada em um referente, quanto da segunda versão, que é calcada na falta do referente, desestabilizando por completo a visão tradicional do que é uma imagem (visão esta que considera a imagem surgindo depois do objeto, sendo subordinada a ele, a seu modelo). Logo, assim como o despojo, a imagem também não tem com o que se assemelhar, e dessa forma o autor está reafirmando a relação imbricada da imagem com a morte.

Por conseguinte, é possível fazer uma associação do retrato com a semelhança cadavérica. Assim que o retrato fica pronto é como se ele se tornasse um despojo: o retratado morre no instante em que se torna uma imagem, e assim, as questões da semelhança cadavérica passam a lhe dizer respeito. Ele não é o mesmo que seu modelo, embora mantenha sua aparência. Da mesma forma que podemos considerá-lo semelhante ao seu referente, podemos também considerar que ele não se assemelha a nada, pois já está separado de seu modelo, já é independente dele, é uma imagem que existe por si só, e se basta. Nesse sentido, ele é parecido e ao mesmo tempo completamente diferente daquele que retrata, não coincide totalmente com ele. Após ser fixado na tela, só resta então ao retratado assemelhar-se a si mesmo. E esse “si mesmo” é o impessoal, o lado de *fora*, o desconhecido, o *neutro*.

---

<sup>107</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29, grifos no original.

“A imagem fixa não tem repouso, sobretudo no sentido de que não apresenta nem estabelece nada. A sua fixidez, como a do despojo, é a posição do que permanece porque lhe falta o lugar”.<sup>108</sup>

Por um lado, quando se pinta o retrato de uma pessoa que já faleceu, é como se a estivéssemos fixando viva, é como se ela não tivesse morrido. A imagem nos transmite certa segurança: um retrato de alguém que já morreu nos faz lembrar da vida que houve, é como uma garantia de que aquela vida realmente existiu. “A imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável”.<sup>109</sup>

Por outro lado, podemos pensar que um retrato de alguém que ainda é vivo também se relaciona com a morte, pois, ao fixar uma pessoa na tela é como se ela tivesse morrido naquele instante, pois dele não passará. Mesmo que ele esteja vivo no momento da realização do quadro, irá morrer dentro de algum tempo – pois, como nos disse Blanchot, a morte está sempre em instância – e, provavelmente, o retrato sobreviverá a ele. Podemos ver então a estreita relação do retrato com a morte, o que é confirmado por Nancy quando este diz que ele será sempre ligado à morte – passada ou futura – daquele que representa.<sup>110</sup>

De acordo com Didi-Huberman, enterrar uma imagem é ainda produzir uma imagem,<sup>111</sup> ou seja, a morte e seus rituais sempre vão produzir imagens – sejam imagens substitutas do corpo do morto para receberem as homenagens póstumas, seja imagens que ficarão como lembranças, como uma foto, um retrato, ou até na memória das pessoas que guardam a imagem daqueles que já se foram. Vemos, portanto, que a morte é realmente uma propulsora de imagens.

Assim, nos deparamos com mais uma ambiguidade que os retratos carregam: eles “imortalizam” alguém que já morreu, eles “matam” alguém que está vivo. Estão sempre apontando para a vida e morte ao mesmo tempo, ora evidenciando uma, ora outra. “Os ausentes não estão lá, não estão ‘em

---

<sup>108</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 283.

<sup>109</sup> DEBRAY, 1994, p. 26.

<sup>110</sup> Cf. NANCY 2014, p. 50.

<sup>111</sup> DIDI\_HUBERMAN, 1998a, p. 254.

imagem', mas eles são imaginados: sua ausência é tecida de nossa presença. O lugar vazio do ausente como lugar não vazio, eis a imagem".<sup>112</sup>

De acordo com Nancy, o retrato torna *imortal na morte*: "mais do que imortalizar uma pessoa, o retrato apresenta a morte (imortal) em (uma) pessoa".<sup>113</sup> Ou seja: ao pretender "revivificar" o modelo, imortalizar sua imagem, o retrato está na verdade apontando para sua morte, que lhe é inerente: todos estamos submetidos à finitude da vida, mais cedo ou mais tarde. Além disso, como já foi dito anteriormente, o fato de fixar a imagem de uma pessoa em um determinado momento já é uma forma de morte: ela não passará daquele momento. Contudo, de acordo com Nancy, o retrato está ligado à morte em um sentido mais geral, e não apenas no sentido específico da morte do retratado. Esse sentido mais geral, a meu ver, é justamente a relação imbricada da morte com os retratos, que apontamos ao falar que essa relação vem desde a antiguidade. É uma relação tão imbricada que fica impossível desvincular um do outro.

Nancy comprova esse vínculo apontando o "objetivo" primeiro dos retratos: "O retrato é feito para guardar a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um distanciamento ou a morte".<sup>114</sup> Ele está sempre relacionado com a ausência, e a maior delas é a morte: "[...] poderia-se definir o retrato como a imagem que se dá para a retirada daquilo do qual ela é a imagem",<sup>115</sup> ou seja, a imagem de algo que se retira, que se torna ausente.

Dessa forma, o retratado está imortalizado na morte. Ele não apresenta o morto, e sim a morte. "O retrato põe a obra mesma na obra: a morte na obra em plena vida, em plena figura e em pleno olhar. A morte [...]: a saída do em-si, a ex-istência, a ex-posição".<sup>116</sup>

Já que o retrato carrega todas essas relações com a morte, e se esta é um evento impessoal, podemos pensar no retrato como uma tentativa de

---

<sup>112</sup> NANCY, 2003a, p. 128.

<sup>113</sup> NANCY, 2000a, p. 54. "[...] le portrait immortalise moins une personne qu'il ne présente la mort (immortelle) en (une) personne."

<sup>114</sup> NANCY, 2000a, p. 53. "Le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort."

<sup>115</sup> NANCY 2014, p. 50. "[...] le portrait pourrait se définir comme l'image qui se donne pour le retrait de ce dont elle est l'image."

<sup>116</sup> NANCY, 2000a, p. 54. "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. La mort [...]: la sortie d'en-soi, l'ex-istence, l'ex-position."

amenizar essa impessoalidade que a morte carrega consigo. Porém, é uma tentativa vã, já que os rostos retratados também se tornam impessoais. Ao tentar imortalizar uma pessoa por meio de seu retrato, o que se consegue na obra executada é encontrar um “outro”, que é impessoal e *neutro*.

Voltando ao exemplo do livro *L'instant de ma mort*, de Blanchot, no momento em que era certa a morte do jovem homem, este sentiu

[...] um sentimento de leveza extraordinária, um tipo de beatitude (nada feliz, entretanto), – alegria soberana? O encontro da morte com a morte?

[...] Ele estava talvez subitamente invencível. Morto – imortal. Talvez o êxtase. Mais precisamente o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, felicidade de não ser imortal nem eterno. Daí em diante, ele foi ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia.<sup>117</sup>

O jovem encontrava-se nesse instante de suspensão do tempo, nesse êxtase temporal que a morte provoca. E, ao conseguir escapar do fuzilamento, ele foge, carregando consigo o sentimento de leveza que permanece nele, aquele sentimento de quando sua morte era só uma espera.

[...] o sentimento de leveza que eu não saberia traduzir: libertado da vida? O infinito que se abre? Nem felicidade nem infelicidade. Nem ausência de temor e talvez já o passo além. Eu sei, eu imagino que esse sentimento inalisável mudou o que lhe restava de existência. Como se a morte fora dele só pudesse dali em diante entrar em choque com a morte nele. “Eu estou vivo. Não, você está morto.”<sup>118</sup>

Essa citação exprime bem a impessoalidade da morte: nem felicidade nem infelicidade, o limiar entre vida e morte, tudo isso nos aponta o *neutro*, o impessoal. Esse limiar é morte e vida ao mesmo tempo, é ambíguo, é o alvo que nunca se acerta, pois está sempre em instância, nos abre a um outro tipo de relação, a um outro espaço onde desponta o *neutro*:

<sup>117</sup> BLANCHOT, 2002, p. 11 “[...] un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d’heureux cependant), – allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ? [...] Il était peut-être tout à coup invincible. Mort – immortel. Peut-être l’extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l’humanité souffrante, le bonheur de n’être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice.”

<sup>118</sup> BLANCHOT, 2002, p. 15 “[...] le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire: libéré de la vie? l’infini qui s’ouvre? Ni bonheur ni malheur. Ni l’absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j’imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d’existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. ‘Je suis vivant. Non, tu es mort.’”

[...] suponhamos que o campo das relações dependa de alguma anomalia análoga àquilo que os físicos chamariam curvatura de universo, seja uma distorção, impedindo qualquer possibilidade de simetria e introduzindo entre as coisas e particularmente entre o homem e o homem uma relação de infinitude.<sup>119</sup>

O pensamento do *neutro*, do impessoal, vem justamente desse lugar de curvatura e distorção, onde as relações de dois termos não podem ser encerradas em uma oposição simples. Nesse lugar, não há espaço para a linearidade e dicotomia: coabitam e se misturam vida e morte, possibilidade e impossibilidade, felicidade e infelicidade... Nele, não há princípio nem fim, daí a infinitude que nos fala Blanchot.

O retrato se insere nesse lugar de distorção, como foi dito um pouco acima, nele coabitam vida e morte, semelhança e dessemelhança, proximidade e distância, pessoalidade e impessoalidade, primeira e segunda versão do imaginário... tudo ao mesmo tempo, uma imagem sempre em instância.

Blanchot esclarece-nos sobre a impessoalidade, tomando como referência a própria obra de arte, relacionado-a com a noção de *solidão essencial*, noção que parte da literatura como experiência da escrita, e que nos permite pensar de maneira análoga as imagens visuais.

A "*solidão essencial*" para o autor, não é a solidão do mundo a qual todos estamos submetidos, a ferida por se sentir só. Tampouco é a dita solidão do artista, necessária para sua criação – a qual Blanchot considera apenas um recolhimento. Ela é a solidão da obra de arte, da obra literária, que consiste, de acordo com Blanchot, no fato de que aquele que escreve/cria a obra é dispensado, apartado dela, a qual passa então a existir por si só, não mais vinculada a seu autor. Ela perde o elo com a pessoa que a fez, se tornando assim, impessoal. Não importa quem a criou. É como se a obra não reconhecesse mais seu criador. Nesse sentido, a *solidão essencial* está intrinsecamente ligada à impessoalidade da obra.

O autor ignora o fato de ser apartado da obra, e essa ignorância é o que o compele a continuar criando: "O escritor nunca sabe que sua obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num

---

<sup>119</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 141.

outro”.<sup>120</sup> Ele continua buscando a realização de sua obra, julgando conseguir finalizá-la: “Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é a acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada”.<sup>121</sup>

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence, nas palavras de Blanchot, é somente um livro, um amontoado de palavras. O escritor sente esse vazio das palavras estéreis, e julga que a obra está finalizada, que somente ele pode concluí-la – e volta a por as mãos à obra.

Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais. O que se pode traduzir na observação de que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece.<sup>122</sup>

Assim, o escritor – e também podemos pensar o artista, o retratista – passa a vida sob o jugo da obra, como que à sua captura, tentando (e acreditando conseguir) alcançá-la, finalizá-la, no entanto, o que ele finaliza são só livros, quadros, retratos. A obra está além disso, é incapturável, e é isso que faz o artista continuar seu trabalho: “Pois nunca uma obra pode ter como objeto a pergunta que a conduz”.<sup>123</sup>

O artista só finaliza sua obra quando morre – assim ela está encerrada, ela que esteve mergulhada na impessoalidade o tempo inteiro só se mostra na morte impessoal de seu criador.

O fato de a obra dispensar seu autor a faz solitária – daí o nome *solidão essencial*. O “essencial” da solidão diz respeito à sua essência, ao sumo. A obra dispensa o autor, mas ele não se sente dispensado, pelo contrário, continua preso a ela: “Ela [a obra] mantém-no [o escritor, o artista] à margem, está fechado o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada, não o solta.”<sup>124</sup> E justamente por não soltá-lo é que o artista continua sua busca pela realização de sua obra.

---

<sup>120</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 11.

<sup>121</sup> BLANCHOT, 2011b, p.12.

<sup>122</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 13.

<sup>123</sup> BLANCHOT, 2005, p. 294.

<sup>124</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 50.

A *solidão essencial* vem, portanto, do fato da obra convidar seu autor a um apagamento. E é esse apagamento que, como foi visto no capítulo anterior, configura o *neutro*:

O que fala nele é uma decorrência do fato de que, de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra.<sup>125</sup>

Segundo Lúcia Castello Branco, para nos aproximar da noção de *solidão essencial* de Blanchot, é preciso pensar a obra como suspensa no vácuo de um campo sem tempo: “Ali jaz a obra, já morta, passada; ali jaz a obra sempre por vir, jamais capturada por aquele que vive sob seu jugo, aquele que vive sob a exigência da obra.”<sup>126</sup>

É a solidão de quem se submete à exigência da obra e que se entrega à experiência de algo que nunca se alcança, pois ela é o que sempre escapa e viver sob seu jugo, nas palavras de Blanchot, é se lançar em direção ao “ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir”.<sup>127</sup>

A *solidão essencial* é um espaço de instância: cada “morte” de um livro que o escritor escreve na busca sem fim da obra sempre fora de seu alcance, faz com que, em relação ao fim que nunca chega, permaneça sempre “em instância”.

A obra exige do escritor que ele perca toda a “natureza”, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz “eu”, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal.<sup>128</sup>

Portanto, a obra está relacionada com a impessoalidade: o apagamento do sujeito criador é primordial para sua existência. A *solidão essencial* é então mais um nome para designar o *neutro*, o impessoal, o *fora*. A obra reside no *fora*, no *exterior*, no lugar sem lugar, onde nunca pode ser alcançada.

E a obra também sofre a influência de cada leitor, cada observador, o que a separa ainda mais de seu autor, confirmando a sua *solidão essencial*: “O

<sup>125</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 19.

<sup>126</sup> BRANCO; BARBOSA; SILVA (orgs.), 2004, p. 29.

<sup>127</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 51.

<sup>128</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 52.

autor vê sua obra se transformar à medida que é lida e recebe todos os diferentes interesses de cada leitor, o que faz com que ela se transforme, e para o autor é como se ela desaparecesse, se tornasse a obra dos outros”.<sup>129</sup>

Talvez possamos relacionar esta noção também com a semelhança cadavérica, já que essa é a semelhança por excelência, e na verdade ela não tem nada com o que se assemelhar, pois o morto é e não é ele mais, é como se tivesse em instância, o vivo que ele foi está fora dele, já foi “apartado”, e resta agora uma grande solidão. É como se cada ser humano fosse uma obra que se conclui no momento da morte, e é nesse momento que sua vida se destaca de seu corpo físico, dispensa esse corpo, e entra na grande e incontornável *solidão*.

Se considerarmos o pintor no lugar do escritor, a obra (o quadro) também apaga seu autor, o torna impessoal. E se no caso o quadro é um autorretrato, temos uma dupla impessoalidade: aquela gerada pela dispensa do autor e a consequente quebra de vínculo com o criador da obra – que poderíamos chamar de impessoalidade da obra; e aquela que surge no sujeito retratado, que deixa de ser um “eu” para se transformar em um “ele” – que seria a impessoalidade da pessoa retratada.

O escritor, o pintor – ou melhor, o artista – torna-se impessoal pela arte, que, segundo Blanchot, é essencialmente impessoal. Ao produzir um trabalho, é como se o artista se apagasse em prol de algo maior, de algo que está acima de nomeações e posses, algo que atinge o *fora*, o *exterior*, onde só tem lugar para a impessoalidade, o *neutro*, a *solidão essencial* – a obra, a arte:

Produzindo uma obra, eu renuncio a me produzir e a me formular eu-mesmo, me realizando em alguma coisa de exterior e me inscrevendo na continuidade anônima da humanidade.<sup>130</sup>

A impessoalidade nada mais é do que o apagamento do “eu” – do escritor, do artista – diante da experiência da obra. Essa experiência é o que configura o *fora*, como nos mostra Levy: “Se a literatura promove uma experiência – a experiência do fora –, vale ressaltar, entretanto, que se trata de

---

<sup>129</sup> BLANCHOT, 2011a, p. 316.

<sup>130</sup> BLANCHOT, 1980, p. 18. “[...] en produisant une oeuvre, je renonce à me produire et à me formuler moi-même, m’accomplissant en quelque chose d’extérieur et m’inscrivant dans la continuité anonyme de l’humanité – d’où le rapport oeuvre d’art et rencontre avec la mort.”

uma experiência impessoal, sem sujeito [...]”.<sup>131</sup> Uma experiência da linguagem, que não pertence mais ao domínio do “eu”, o que nos leva ao impessoal, à *solidão essencial*, ao “outro”.

Abordando o retrato, podemos pensar que, assim que a pessoa é retratada na tela, ela se insere nessa impessoalidade, o seu “eu” se apaga. É como se o retrato estivesse além do sujeito que retrata; aquele que está na tela é só uma imagem – é um *alguém sem figura*, embora o que tenhamos no retrato seja somente a figura. Mas, nesse caso, o “sem figura” significa justamente sem identidade, sem identificação, indica o impessoal. De acordo com Nancy,

Assim que o retrato se torna referencial e sinalético (retrato para o reconhecimento, em todos os sentidos da palavra, da posteridade, do povo, da família e até mesmo da polícia, como acontece às vezes), a identidade da pessoa se encontra fora dele, e a identidade pictural se perde alinhando-se em conformidade ao outro.<sup>132</sup>

Com essas palavras, Nancy está afirmando a impessoalidade dos retratos ao pontuar que a identidade da pessoa não se encontra no quadro, está fora dele – pertence ao *exterior* – mesmo no retrato feito para o reconhecimento. Esse fato confirma que a imagem retratada realmente se separa de seu modelo, adquire uma existência própria, por mais que o objetivo primeiro daquela pintura tenha sido a identificação com o modelo. A identidade que existe ali agora é a pictural, da pintura, que é voltada para o “outro” que surge na tela.

Portanto, o retrato, que a princípio parece estar intrinsecamente ligado a uma pessoa, ao seu modelo, é na verdade sempre um retrato de ninguém. Talvez o estranhamento que senti ao olhar meu autorretrato tenha sido por justamente ver que nele “eu” havia me transformado em “ninguém”.

Torna-se importante frisar que, ao dizer que a imagem de um retrato se torna impessoal, eu não estou negando a “pessoalidade” inerente que existe ali: os retratos têm como ponto de partida uma pessoa, e, claro, carregam características que permitem identificá-la. Mas ao mesmo tempo surge um

---

<sup>131</sup> LEVY, 2011, p. 71.

<sup>132</sup> NANCY, 2000a, p. 23-24. “[...] Lorsque qu’il [le portrait] deviant référentiel et signalétique (portrait pour la reconnaissance, en tous les sens du mot, de la postérité, du peuple, de la famille, voire de la police comme cela s’est parfois produit), l’identité de la personne se trouve hors de lui, et l’identité picturale se perd en se conformant à l’autre.”

estranhamento que corta essa ligação com uma pessoa determinada. A impessoalidade dos retratos caminha junto com a “pessoalidade” dos mesmos, é como verso e reverso, e é essa ambiguidade que caracteriza este espaço sem lugar definido, impedindo de se fixar, de se decidir de uma vez por todas. É como um apelo ao desvio, que, nas palavras de Blanchot, nos mantém “em suspenso entre o visível e o invisível, ou alguém de um e de outro”. [...] É que existe, talvez, uma invisibilidade que é ainda uma maneira de deixar-se ver, e uma outra que se afasta de todo o visível e de todo invisível”.<sup>133</sup>

Nesse sentido, não podemos negar a relação da imagem retratada com seu modelo, ela existiu e faz parte daquela imagem. No entanto, simultaneamente, a imagem parece cortar tal vínculo perdendo esse elo original. O retrato é a soma desse elo com sua quebra, concomitantemente, em um círculo que não tem fim: sempre haverá o vínculo e ele sempre será quebrado ao mesmo tempo: “A imagem identificatória se relaciona com seu modelo. O retrato só se relaciona a si, pois ele só se relaciona a este si: a ‘si’ enquanto outro, precisamente, condição única para que haja relação”.<sup>134</sup> Assim, vemos que a imagem retratada carrega essas duas relações ao mesmo tempo: com o modelo e consigo própria, já sendo o “outro” que surge na tela.

Ao analisar o autorretrato de Fantin-Latour (fig. 1), Derrida nos apresenta uma “metáfora do olhar”: um olho do pintor está nítido, foca o percebido, enquanto que o outro está sombreado e cego, o que o impossibilita de reter o que contemplou.

---

<sup>133</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 70.

<sup>134</sup> NANCY, 2000a, p. 25. “L’image identificatoire se rapporte à son modèle. Le portrait ne se rapporte qu’à soi car il ne se rapporte qu’au soi: au soi en tant qu’autrui, précisément, seule condition pour qu’il y ait rapport.”.



FIGURA 1. Henri Fantin-Latour. *Autorretrato*.  
Óleo sobre tela, 1859  
Fonte: SERRA, 2014, p. 41

Temos então, neste quadro, uma simultaneidade de olhares, ou ainda um olhar que ao mesmo tempo contempla e extravia:

Desvios em direção ao que, a partir de um lugar exterior à obra, interferiu na obra, e em direção ao que a obra disseminou para além de si. É preciso desviar, contemplar e desviar, dirá Derrida, porque esse extravio e algumas de suas disseminações já se encontram naquilo que seria a origem da imagem.<sup>135</sup>

Esses desvios são pontos de suspensão que não são capturados pelo escritor e pelo artista diante da experiência e exigência da obra, sempre voltada em direção ao que se desvia e ao que se afasta indefinidamente. São esses desvios que nos aproximam das formulações teóricas de Blanchot abordadas nesta pesquisa, que dizem respeito a essa suspensão da ordem do indimensionável no espaço e no tempo, que envolve a experiência do artista diante da obra: “Uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da

---

<sup>135</sup> SERRA, 2014, p. 43 .

caminhada”.<sup>136</sup> A imagem do retrato está então nesse lugar de desvio, nesses pontos de suspensão, nessa região fronteira.

É interessante ainda trazer ao texto uma elucidação de Giorgio Agamben sobre a identidade, em seu texto “Identidade sem pessoa”,<sup>137</sup> que se articula perfeitamente com o retrato e a impessoalidade como abordada nesta pesquisa.

Agamben ressalta, nesse texto, que o ser humano tem sempre o desejo de ser reconhecido pelos outros, e é só com esse reconhecimento dos outros que o homem constitui-se como pessoa.

O autor nos lembra que *persona* significa em sua origem “máscara”. Em Roma, a máscara de cera do antepassado de cada família era o que definia a estirpe daquela família, seu nome. Por isso, de *persona* surgiu a “personalidade”, a qual define o lugar do indivíduo na vida social, e também acabou por significar a capacidade jurídica e a dignidade política do homem livre. Os escravos que não tinham máscaras, nem nomes, não podiam ter uma capacidade jurídica, uma “pessoa”.

Faz-se necessário aqui um parêntese para enfatizar que o que determinava a identidade das pessoas era justamente um “retrato” – ainda que não pintado –, uma máscara do rosto do antepassado. E é interessante ainda que essa máscara não determinava somente a identidade daquele que retratava, e sim de seus descendentes, sua família toda. Tal era o poder que o rosto, o retrato, tinha.

Entretanto, se um retrato tende a ser impessoal, é interessante observar que nesse caso era ele – em forma de máscara – que conferia pessoalidade, identidade à pessoa. A ambiguidade está presente também nessa questão.

O reconhecimento era o que determinava a identidade da pessoa. Porém, na segunda metade do século XIX, o desenvolvimento das técnicas de polícia promoveram uma transformação no conceito de identidade, já que houve a necessidade de se poder identificar com segurança as pessoas

---

<sup>136</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 64.

<sup>137</sup> AGAMBEN, 2010, p. 61-70.

detidas por um delito. Algumas técnicas<sup>138</sup> foram utilizadas até se chegar, no início do século XX, ao sistema de impressões digitais.

A identidade deixa então de ser função da “pessoa” social e de seu reconhecimento e passa a ser de dados biológicos:

O homem retirou a máscara sobre a qual se fundara durante séculos a sua reconhecibilidade, para depor a sua identidade em qualquer coisa que lhe pertence de modo íntimo e exclusivo, mas com que ele não pode de maneira alguma identificar-se.<sup>139</sup>

A identidade passa a ser sem a “persona”, identidade sem pessoa, fruto de algo que, embora seja inerente a cada um, não passa de um dado puramente biológico. E com o surgimento de scanners ópticos que leem a estrutura da íris ou da retina, microchips eletrônicos que contêm elementos de identificação da pessoa..., a tendência é cada vez mais a identidade estar ligada a dados biológicos com os quais as pessoas não se identificam, embora esses dados sejam inerentes a elas.

Agamben questiona que tipo de identidade se pode construir sobre dados puramente biológicos:

Decerto não uma identidade pessoal, que estava ligada ao reconhecimento dos outros membros do grupo social e, com este, à capacidade por parte do indivíduo de assumir a máscara social sem, no entanto, se deixar reduzir a ela. Se a minha identidade é agora determinada em última análise por fatos biológicos, que não dependem de maneira alguma da minha vontade e sobre os quais não tenho qualquer domínio, torna-se problemática a construção de qualquer coisa como um ética pessoal. Que relação posso instituir com as minhas impressões digitais ou com o meu código genético? Como posso assumi-los e, ao mesmo tempo, observar distância em relação a eles? A nova identidade é uma identidade sem pessoa [...].<sup>140</sup>

Nesse sentido, a identidade vem de algo extremamente pessoal (impressões digitais), mas que é, ao mesmo tempo, impessoal. É uma identidade sem pessoa. *Um alguém sem figura.*

A identidade sai do rosto, para ir para os dedos. Assim a impessoalidade dos retratos se confirma: não é mais neles que reside a chave da identificação

<sup>138</sup> Medição antropométrica (medições do crânio, dos braços, dos dedos das orelhas e do rosto), fotografia sinalética ou Bertillonage (fotografava-se o suspeito de frente e de perfil, e as duas fotos eram coladas no “registro Bertillon”, que continha os dados úteis à identificação, segundo o retrato falado). Cf. AGAMBEN, 2010, p. 64.

<sup>139</sup> AGAMBEN, 2010, p. 65.

<sup>140</sup> AGAMBEN, 2010, p. 67.

de uma pessoa, ou um grupo. O retrato está assim livre para ser impessoal, para ser o “outro”, o ausente, o *alguém sem figura*, o retrato de ninguém.

### Capítulo III.

#### A PAIXÃO DA IMAGEM

O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem.

(Maurice Blanchot)

Clara e distinta, a imagem é uma evidência. Ela é a evidência do *distinto*, sua distinção mesmo. Só há *imagem* quando há essa evidência: senão, há decoração ou ilustração, ou seja, suporte de uma significação. A imagem deve tocar na presença invisível do *distinto*, na distinção de sua presença.

(Jean-Luc Nancy)

O *fascínio*, para Blanchot, é a paixão da imagem. Ele acontece quando aquilo que se vê parece nos tocar, por mais distante que esteja; quando há esse contato à distância realizado pela visão, quando o olhar é capturado, atraído, absorvido por aquilo que vê, de forma que torna-se impossível não o ver, e também impossível apreender o que se vê.

A imagem que nos fascina é como se escapasse dela mesma, fosse além, nos pusesse em contato com muito mais do que sua materialidade e sua visualidade. Ela nos retém em si, ficamos como que encantados, presos naquilo que extrapola os limites físicos daquela imagem.

Hoje percebo que o estranhamento que senti diante do meu autorretrato veio justamente do *fascínio* que me atingiu, a imagem ali retratada me prendeu, me deteve, ela estava perto, porém distante, era reconhecível e ao mesmo tempo totalmente irreconhecível, pertencente a outro lugar, a um desconhecido.

O *fascínio* que o retrato provoca captura nosso olhar, nos mantém como que presos e absorvidos na e pela imagem, nos põe em contato com algo além dela, e esse algo a mais faz com que o retratado de alguma forma se distancie do modelo – o que contribui para o surgimento do “outro”, impregnando-o de impessoalidade.

A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e

impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante.<sup>141</sup>

Assim, esta noção está vinculada à impessoalidade, já que aquilo que fascina em uma imagem é o que nela não se determina, não se delimita, é o que escapa, o que não tem um sujeito, o que não se individualiza, o que é impessoal, *neutro*.

O pensamento de Didi-Huberman vem confirmar essa relação entre o *fascínio* e a impessoalidade, como podemos ler na citação a seguir: “A fascinação, como ato último do sujeito em seu olhar, é o advento do que Blanchot nomeia o impessoal, o neutro[...]”.<sup>142</sup> É esse impessoal, essa indeterminação que faz com que a imagem seja fascinante, pois nos põe em contato com um desconhecido inalcançável, que nos atrai, nos instiga, e por isso nos detém diante de uma imagem.

O sonho é um bom exemplo para que se compreenda melhor tal elaboração. De acordo com Blanchot, o próprio ato de ver, no sonho, já implica estar fascinado. Ou seja, nele vivemos a experiência da fascinação o tempo todo. Toda aquela atmosfera onírica, meio mágica, com uma realidade própria, estranha, mas que durante o sonho parece ter lógica e sentido, tudo isso é o próprio *fascínio*. Sonhar é mergulhar na fascinação.

No sonho ainda existe algo como uma luz que na verdade não sabemos qualificar. Ela supõe uma inversão da possibilidade de ver. Ver no sonho, é estar fascinado e o fascínio produz-se quando, longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela. Na visão, não somente tocamos a coisa graças a uma distância que nos alivia, mas a tocamos sem ficarmos estorvados por ela. No fascínio, talvez já estejamos fora do visível-invisível.<sup>143</sup>

Podemos dizer que no sonho, o *fascínio* nos faz ver mesmo estando de olhos fechados. Da mesma forma que, acordados, diante de uma imagem, ele nos faz ir além dela, além do que enxergamos ali. Nos dois casos a fascinação nos faz extrapolar o que nos é dado a ver.

Esse além da imagem é da ordem do inapreensível, e no caso do retrato, podemos dizer que talvez seja o fato do retratado carregar junto dele,

---

<sup>141</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 25.

<sup>142</sup> DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 141.

<sup>143</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 69

na tela, a distância que o separa de seu modelo, o que o faz estar sempre além ou aquém do seu referente, ora mostrando uma semelhança evidente, ora uma semelhança por inevidência, estranhamento e inquietude – praticamente uma dessemelhança. Nessa oscilação, o impessoal faz sua aparição.

Essa distância nos atinge, nos toca e nos estorva. O estranhamento que senti no meu autorretrato provavelmente vem do fato de o ver como longínquo: aquela na tela era eu e ao mesmo tempo havia um afastamento entre nós, era como um “eu” amalgamado com distanciamento, o que terminava por configurá-lo como um “outro”.

Ver supõe uma distância, é graças a ela que conseguimos enxergar. O *fascínio* acontece quando somos possuídos por essa distância, por um afastamento irremediável que nos atinge e não nos solta.

A imagem tem essa característica, de não ser a coisa propriamente dita, mas sim, de ser a coisa como distanciamento.

Blanchot usa a expressão *viver um evento em imagem* para falar sobre esse lugar longínquo que de lá nos toca, nos detém:

Viver um evento em imagem [...] é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos à 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.<sup>144</sup>

Viver um evento em imagem é, portanto, deixar-se prender no *fascínio* da imagem, é ter contato com essa outra região que nos aponta Blanchot na qual a distância nos detém. Essa região é o *fora*, e é daí que vem o caráter inapreensível e instigante do *fascínio*: “O *fora* que acontece apodera-se de nós, mantém-nos de fora, faz desse *exterior* uma presença em que o “eu” não se reconhece”.<sup>145</sup> Ou seja, ao nos pôr em contato com o lado de *fora*, onde acontece o trânsito do eu ao ele, é como se nos perdêssemos na imagem, nem que seja por um instante não sabemos mais quem somos, e isso nem importa: só temos olhos e sentidos para o poder que a fascinação exerce sobre nós. Dessa forma, podemos dizer que viver um evento em imagem – ou estar fascinado – nos põe em contato com o impessoal, já que o “eu” deixa de existir,

<sup>144</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 286.

<sup>145</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 287.

de certa maneira. É como se uma aparição surgisse diante de nós: além daquela imagem que vemos ali, uma forte atração, que a imagem exerce sobre nós, e sobre a qual não temos nenhum poder; poderíamos dizer que é como um contato com o “alguém sem figura”. Uma aparição é algo rápido, aparece e desaparece rapidamente, entretanto, Didi-Huberman observa que a única maneira pela qual ela pode durar é como *fascínio*, pois, por meio dele, a imagem mantém o espectador durante muito tempo sob o seu poder de assombração.<sup>146</sup>

Sobre essa perspectiva, Nancy também nos fala dessa capacidade que a imagem tem de nos tocar, nos penetrar. De acordo com o autor, a sedução e o erotismo das imagens é somente sua disponibilidade de serem pegadas, tocadas pelos olhos, pelas mãos, pelo ventre ou pela razão, e penetradas. “Mas, penetrar a imagem, assim como uma carne amorosa, significa ser penetrada por ela. O olhar se impregna de cor, a orelha de sonoridade”.<sup>147</sup> Ser penetrado pela imagem nada mais é do que entrar no *fascínio* que ela provoca.

Os retratos têm o poder de surgirem como aparições diante de nós, de nos manter sempre sob o seu poder de atração, de fascinação. Os rostos fixados na tela são imóveis e, no entanto, parecem conter dentro dessa imobilidade um movimento, uma oscilação, um algo mais que extrapola o visível... Isso tudo é o que fascina neles.

O *fascínio* nos faz enxergar por trás da imagem. E a fascinação que cada imagem provoca é particular e individual, ou seja, vai ser única para cada um. Uma mesma imagem pode tocar algumas pessoas e outras não. Quando Blanchot afirma que “O fascínio é o olhar da solidão [...]”,<sup>148</sup> podemos interpretar nesse sentido, de que ele é vivenciado individualmente, é um ato solitário.

Para Blanchot, o *fascínio* está relacionado à noção de *solidão essencial* que diz respeito à solidão da obra (que após concluída dispensa seu autor, se desvincula dele e passa a existir por si só). Talvez ela contribua para provocar o *fascínio*. Ela apaga a origem da obra e, a partir de então, esta passa a parecer existir desde sempre e para sempre. Há uma distância entre autor e

---

<sup>146</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29.

<sup>147</sup> NANCY, 2003a, p. 26. “Mais pénétrer l'image, aussi bien qu'une chair amoureuse, veut dire être pénétré par elle. Le regard s'imprègne de couleur, l'oreille de sonorité.”.

<sup>148</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 24.

obra, entre modelo e imagem... Podemos dizer que na *solidão essencial* a distância se faz presente e inatingível.

No texto *Lonjura e Outrora*<sup>149</sup>, Eudoro de Souza ilumina esse lugar longínquo de onde a imagem nos acena e ao mesmo tempo parece nos deixar tocá-la. O autor estabelece a diferença entre *lonjura* e distância: para ele, a distância é mensurável e pode ser alcançada, basta que se caminhe em sua direção. Já a *lonjura* é inalcançável e indimensionável, ou seja, não está sujeita à mediação de espaço; ela reside em uma “distância além da maior das distâncias”<sup>150</sup> – e aqui podemos acrescentar: ela reside no *fora*, no *exterior*. A *lonjura* está sempre além, e nunca poderá se converter em um próximo; ela é a aproximação do que não se aproxima, do que permanece inacessível e que, entretanto, se dá a ver.

Souza considera a linha do horizonte – que está sempre diante dos nossos olhos, mas sempre fora do alcance dos nossos pés – como a imagem da *lonjura*. Por mais que caminhemos em sua direção, sempre haverá uma linha do horizonte à nossa frente, inalcançável. A *lonjura* só nos permite ter um vislumbre dela, vislumbre esse que nos chega na forma de *fascínio*.

Podemos perceber essa *lonjura* nos retratos: a imagem retratada na pintura está sempre longínqua – por mais que pareça estar próxima de nós –, está sempre além ou aquém de qualquer limite, extrapolando aquilo que vemos na tela: “[...] há e sempre houve um ‘para cá’ e um ‘para lá’ de limitantes, de quaisquer limites [...]”.<sup>151</sup> Esse para lá e para cá das imagens é que faz o rosto retratado ser um *alguém sem figura*, já que configura um movimento de vai e vem, que faz com que o rosto na tela seja ora identificado, ora indeterminado, ora presente, ora ausente, ora próximo, ora distante, ora semelhante, ora dessemelhante; fato esse que não deixa o retrato ser uma imagem fechada, concluída.

O retrato pintado habita essa *lonjura*, essa *solidão*, e o longínquo que ele traz em si, sua inapreensibilidade, tudo o que ele carrega e que nunca será revelado, o que cria esse véu de mistério que o cerca. É como se ele guardasse um saber milenar, que, no entanto, nunca chegará até nós. O retrato

---

<sup>149</sup> SOUZA, 1981, p. 03-07.

<sup>150</sup> SOUZA, 1981, p. 05.

<sup>151</sup> SOUZA, 1981, p. 03.

é a porta para esse saber, uma porta um pouco translúcida, que nos deixa entrever algumas sombras do que está por trás, mas que, entretanto, se conserva fechada e impenetrável.

Encontramos essa *lonjura* inalcançável também na noção de *distinto* em Nancy, que é outro nome que o autor dá para o *sagrado*. De acordo com Nancy, o termo *sagrado* diz respeito ao que está separado, distante, inacessível, ou seja, algo longínquo – a *lonjura* que nos aponta Eudoro de Souza. Porém, ele salienta que o sentido da palavra “*sagrado*” não tem ligação com religião, como se pensa a princípio. O *sagrado* é aquilo com o qual não há ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). E como 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)”,<sup>152</sup> Nancy conclui que não há uma religião do *sagrado*, pois este não permite uma ligação.

Mas como existe uma associação (indevida, segundo Nancy) entre *sagrado* e religião, o autor prefere nomeá-lo de *distinto*:

O *distinto*, segundo a etimologia, é aquilo que é separado por marcas (a palavra remete a *stigma*, marca de ferro, picada, incisão, tatuagem): aquilo que um traço retira e mantém à distância, marcando-o também por essa retirada.<sup>153</sup>

Logo, o *distinto* seria algo inalcançável, que não é mais da ordem do tocar, que se mantém sempre à distância, ou melhor, se mantém na *lonjura*. Ora, esse é o algo mais que as imagens retêm em si.

De acordo com o autor, “a imagem é sempre sagrada”<sup>154</sup>, ou seja, sempre *distinta*.

Em um retrato, a imagem que ali se forma possui algo *distinto* que a distingue do modelo a partir do qual surgiu. Há algo impalpável, indefinível, que é separado, posto à distância, que faz daquela imagem um “outro” – que é “outro” justamente porque se distingue.

<sup>152</sup> NANCY, 2003a, p. 11. “[...] 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).”

<sup>153</sup> NANCY, 2003a, p. 12, grifos no original. “Le *distinct*, selon l’étymologie, c’est cela qui est séparé par des marques (le mot renvoie à *stigma*, marque au fer, piqûre, incision, tatouage): cela qu’un trait retire et tient à l’écart, en le marquant aussi de ce retrait.”

<sup>154</sup> NANCY, 2003a, p. 11. “L’image est toujours sacrée”

O *distinto* é aquilo que está longe, afastado, separado, tanto por contato – não há como tocá-lo – quanto pela identidade – ele é dessemelhante, não é o mesmo. Essa é a imagem: ela deve ser destacada da coisa a qual se refere, se tornando assim, de certa forma, inacessível; e é preciso que ela seja diferente da coisa: “A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente ela se distingue da coisa”<sup>155</sup>

Em um retrato também temos a imagem de uma pessoa que não é a pessoa. Há uma distinção entre ambas, uma separação de contato e de identidade. A imagem é como que destacada da pessoa, atingindo o espaço do *distinto*. O que é *distinto* guarda um distanciamento em relação àquilo de que se distingue, assim, o retrato guarda um distanciamento de seu modelo.

A própria semelhança tem algo que se distingue, algo que separa as duas coisas que se assemelham, que não as permitem ser uma coisa só.

O *distinto* muda o uso das coisas, é como se as retirasse do mundo onde elas já têm uma utilidade estabelecida e as inserisse em outro mundo, onde elas não têm utilidade, ou têm apenas um outro uso completamente diferente. Associando essa ideia ao pensamento de Blanchot, podemos dizer que o *distinto* pertence ao *outro de todos os mundos*. A imagem é *distinta* – é sagrada – justamente porque pertence a esse *outro de todos os mundos*, onde possui uma outra manifestação.

Dessa forma, podemos entender porque a imagem retratada se desvincula de seu modelo. Ao se retirar do mundo das disponibilidades e se inserir no *outro de todos os mundos*, ela perde o elo com a pessoa que foi seu referente, não tem mais o mesmo “uso” dessa pessoa, ela agora pertence a toda uma outra conjuntura, e por isso se torna um “outro”, *impessoal* e *distinto*.

Blanchot vai falar ainda do “meio indeterminado da fascinação”, no qual os objetos se distanciam de seus sentidos comuns ao mundo da realidade e se desintegram em suas imagens: esse é mais um nome para falar desse *outro de todos os mundos*.

Desta maneira, expostas essas reflexões, podemos entender melhor a diferença entre o retratado e o modelo, apesar de toda semelhança ali envolvida:

---

<sup>155</sup> NANCY, 2003a, p. 12-13. “L'image est une chose qui n'est pas la chose: essentiellement, elle s'en distingue.”

A continuidade só tem lugar no interior do espaço homogêneo indistinto das coisas e das operações que as religam. O distinto, ao contrário, é sempre o heterogêneo, ou seja, o exasperado – o que não se acorrenta. O que ele transporta então para perto de nós é seu arrebatamento mesmo, que a proximidade não apazigua e que continua assim à distância: só à distância do tocar, ou seja, à flor da pele. Ele se aproxima por meio da distância, mas o que ele traz para mais perto, é a distância. (A *flor* é a parte mais fina, a superfície, o que fica na frente e que somente pode ser tocada: toda imagem está à *flor*, ou é uma flor.).<sup>156</sup>

O *distinto* quebra a continuidade e a homogeneidade. Ele é o heterogêneo, o que não se encadeia, o que se mantém à distância e que se aproxima por meio dela, ao mesmo tempo trazendo para perto tal distância.

Um retrato não é simplesmente uma continuidade da pessoa, uma continuidade de sua identidade. A imagem retratada se distingue, se insere em uma heterogeneidade. Por isso diante dela não há um apaziguamento: por mais que pareça nos trazer a pessoa retratada para perto, o que ela nos traz na verdade é a distância que essa pessoa se encontra.

O *distinto* está no lugar de ambiguidade, como se fosse no marco da porta, que não está dentro nem fora, que separa e une ao mesmo tempo: um lugar sem lugar definido. Esse limiar nos remete ao significado da palavra fora em algumas línguas europeias, trazido a nós por Agamben, e já citado no capítulo I: *fores* significa à porta, na soleira, e portanto, no limiar entre dentro e fora. Esse limiar é também o *neutro*, lugar sem lugar: “O neutro está sempre noutro lugar que não aquele em que o situamos [...]”.<sup>157</sup>

Assim como Souza utiliza a imagem do horizonte para falar da *lonjura*, Nancy vai utilizar a imagem do céu para falar do *distinto* e da distância: “O céu é o distinguido por essência, e por essência ele se distingue da terra que ele ilumina. Ele é também ele mesmo a distinção e a distância: a claridade

<sup>156</sup> NANCY, 2003a, p. 15-16, grifos no original. “La continuité n’a lieu qu’à l’intérieur de l’espace homogène indistinct des choses et des opérations qui les reliait. Le distinct, au contraire, est toujours l’hétérogène, c’est-à-dire le déchaîné – l’inchainable. Ce qu’il transporte donc auprès de nous, c’est son déchaînement lui-même, que la proximité n’apaise pas et qui reste ainsi à distance: juste à la distance du toucher, c’est-à-dire à fleur de peau. Il s’approche à travers la distance, mais ce qu’il apporte au plus près, c’est la distance. (La *fleur*, c’est la partie la plus fine, la surface, ce qui reste devant et qu’on effleure seulement: toute image est à *fleur*, ou est une fleur.)”.

<sup>157</sup> BLANCHOT, 2010b, p.39

extensa, longínqua e próxima ao mesmo tempo [...]”.<sup>158</sup> A linha do horizonte é a divisão ilusória que torna o céu *distinto* da terra, o separa dela. Essas imagens remetem ao inalcançável, ao que está sempre ao longe, que nunca se aproxima – *o fora*.

“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.”.<sup>159</sup> Essa paixão é o *fascínio*. Podemos ver mais uma vez, portanto, a relação entre a noção de *fascínio* em Blanchot e a noção de *distinto* em Nancy. É pelo *distinto* que a imagem fascina. Se o espectador entra na imagem, “ele não a olha mais – embora ele não cesse de estar diante dela. Ele a penetra, e é por ela penetrado: por ela, por sua distância e por sua distinção, ao mesmo tempo.”.<sup>160</sup>

A distinção da imagem que penetra no espectador é o que fascina: o espectador entra na imagem, no sentido em que é tocado por ela de uma forma total, absoluta, sem que ele possa ter controle sobre isso.

De acordo com Nancy, a imagem é a evidência do *distinto*, e só há imagem quando há essa evidência: ela deve ter algo mais, algo que a distingue, que a tira da homogeneidade, que a destaca, que a faz ser única. Sem esse algo mais, a imagem se torna só um suporte de significação, uma ilustração ou decoração.

O *distinto* pertence ao domínio das forças do invisível. A imagem é a evidência do invisível. Estranho falar isso, pois primeiramente ligamos a imagem com o visível: a vemos, ela tem formas, contornos... Mas, concomitante com esse seu lado visível, também há a evidência do invisível que se faz ver, a “ausência que se vê porque ofuscante”.<sup>161</sup>

A evidência do invisível impregna aquilo que se vê na imagem do longínquo que ela aponta e que está dela separado. Esse invisível das imagens tem a ver com a intimidade, como nos mostra Nancy ao falar do retrato:

<sup>158</sup> 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 [...]”

<sup>159</sup> NANCY, 2003a, p. 20. “La force céleste, force que le ciel est – à savoir la lumière qui distingue, qui rende distinct –, est celle de la passion dont l’image est le transport immédiat.”

<sup>160</sup> NANCY, 2003a, p. 25. “[...] il ne la regarde plus – quoiqu’il ne cesse pas d’être devant elle. Il la pénètre, il en est pénétré: d’elle, de sa distance et de sa distinction, en même temps.”

<sup>161</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 25.

Esse “divino” ou esse “sagrado” não é nada mais que o afastamento e a escavação através da qual se faz contato com o íntimo: através do qual se declara a paixão de sua in/exterioridade infinita – paixão de sofrimento e paixão de desejo. É o distanciamento necessário à comunicação de si. Neste sentido todo retrato é “sagrado” (melhor dizendo, aliás, “secreto”).<sup>162</sup>

O *distinto* (na citação acima chamado de *divino* e *sagrado*) é o que está separado, destacado da imagem, e, no entanto, é aquilo que tem relação com a intimidade da imagem, com o que ela tem de mais íntimo: “O retirado, o distinguido, é um segredo, o segredo da intimidade [...]”.<sup>163</sup> Tem-se aí um paradoxo, uma ambiguidade que o distinto carrega: ao mesmo tempo que é o que está apartado da imagem, o que está *fora*, é também o que diz respeito ao seu íntimo, o que está *dentro*.

A imagem retratada se constitui dessa ambiguidade: possui algo que a distingue, que a separa de seu referente e, simultaneamente, parece conter algo da intimidade dele. No entanto, essa intimidade não coincide totalmente com o modelo real, ela também se distingue, e assim o círculo se fecha, sem saída, sem origem, sem fim, e a imagem retratada fica nessa oscilação entre o fora e o dentro, o separado e o que há de mais ligado à pessoa, sua intimidade.

Podemos considerar que a intimidade de uma imagem é o que lhe faz ser uma presença, é a primeira versão do imaginário, aquela que nos traz o objeto de volta, nos traz a presença dele. E o distinto é o que aponta para o *fora*, é a segunda versão do imaginário, a que afirma a ausência que a imagem carrega consigo.

A ambiguidade da imagem, a oscilação entre a primeira e a segunda versão, entre intimidade e distinção, entre presença e ausência que ela suscita é o que contribui para o *fascínio*:

---

<sup>162</sup> NANCY, 2000a, p. 57. “Ce “divin” ou ce “sacré” n'est autre chose que l'éloignement et le creusement à travers lequel se fait le contact avec l'intime: à travers lequel se déclare la passion de son in/extériorité infinie – passion de souffrance et passion de désir. C'est l'écartement nécessaire à la communication de soi. En ce sens tout portrait est “sacré” (autant dire d'ailleurs “secret”).”.

<sup>163</sup> NANCY, 2000a, p. 61. “Le retiré, le distingué, est un secret, le secret de l'intimité.”.

É uma ausência interminável que vem e volta à presença, na inconstância com a qual a imagem nos toca, nos golpeia e, como se diz, nos fascina, quer dizer na onda de sua profundidade que produz superfície.<sup>164</sup>

As noções de *fascínio* e *distinto* vão dialogar com a noção de *aura* de Walter Benjamin. Embora seja difícil definir *aura*, o autor se refere a ela como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”<sup>165</sup>

A *aura* seria, na obra de arte, o seu “aqui e agora” sua existência única, sua autenticidade. E Benjamin, no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”,<sup>166</sup> aponta para o declínio da *aura*, que se dá pela reprodução das imagens, principalmente pela fotografia, que faz com que a obra perca essa autenticidade, esse caráter único.

Benjamin aponta para uma crise na reprodução artística, que integra uma crise na própria percepção.<sup>167</sup> Muda-se a forma de perceber a arte, já que houve uma mudança na apresentação desta, que agora pode ser reproduzida.

O autor faz um paralelo entre o valor de culto e o valor de exposição, dois polos que, segundo ele, se confrontam ao longo da história da arte. O valor de culto é aquele que confere às imagens um caráter mágico, ritual, religioso. As primeiras produções artísticas foram a serviço da magia, e a essas imagens não interessava serem vistas, só importava sua existência. As imagens divinas, ritualísticas, eram mantidas quase que secretas.

De acordo com Benjamin, à medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, sua exponibilidade aumenta, ou seja, aparecem mais oportunidades para que elas sejam expostas e vistas. Por exemplo, uma imagem ritualística, ao ser levada para um museu, perde seu valor de culto e adquire outro status: o que se percebe nela agora são características estéticas, o seu valor de exposição. Com a reprodutibilidade técnica essa exponibilidade aumenta ainda mais.

---

<sup>164</sup> NANCY, 2015b, p. 65.

<sup>165</sup> BENJAMIN, 1994, p. 170.

<sup>166</sup> BENJAMIN, 1994, p. 165-196.

<sup>167</sup> Cf. BENJAMIN, 1989, p. 139.

Logo, a passagem do valor de culto ao valor de exposição não deixa de ser também uma faceta do declínio da *aura*. Benjamin aponta o rosto humano com o último refúgio do valor de culto:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência, sua última trincheira é o rosto humano, não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos, a *aura* acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto.<sup>168</sup>

É interessante ver como Benjamin atribui ao rosto esse poder de ter *aura*, ainda que em uma fotografia, apontada por ele como a culpada pelo declínio da *aura*. Isso vem confirmar como o retrato detém um algo a mais que fascina, e que pode ser nomeado de *aura*, de *distinto*.

Didi-Huberman chama atenção para o fato de que declínio, para Benjamin, não significa exatamente desaparecimento, mas sim “um movimento para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão novos”.<sup>169</sup> E como a *aura* para o filósofo alemão nomeia uma qualidade antropológica originária da imagem, e a origem nomeia o que está nascendo no devir e no declínio, conclui-se que o declínio é parte da origem – origem essa que não é um passado acabado, mas que está sempre inacabada, aberta, em eterno devir.<sup>170</sup>

Nesse sentido, o que foi desaparecendo foi o valor da *aura* imposto pelas imagens cultuais religiosas: “A *aura*, que designa, de início, essa dimensão de ‘presença outra’, literalmente requerida pelo mundo secular das imagens cultuais...”.<sup>171</sup> Após isso, o valor passa a ser suposto, e a suposição da *aura* é uma questão de memória, de sobrevivência.<sup>172</sup>

Didi-Huberman, ao falar sobre a imagem aurática de Benjamin, observa que, ao nos olhar, é ela que se torna dona de nós.<sup>173</sup> Encontramos aqui uma estreita relação com o *fascínio*, que também vai se “apoderar” de quem entra em contato com ele.

<sup>168</sup> BENJAMIN, 1994, p. 174.

<sup>169</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 268.

<sup>170</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 268-269.

<sup>171</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 270.

<sup>172</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271.

<sup>173</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 159.

Podemos ver que essas noções estão de certa forma falando do mesmo lugar, deste algo mais que a imagem suscita, como nos mostra Didi-Huberman:

O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância. É 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.<sup>174</sup>

A distância também é um ponto em comum entre essas noções; todas dizem respeito ao que está longínquo embora pareça estar perto: Sobre o *fascínio*, Blanchot fala que somos possuídos pela distância, investidos por ela;<sup>175</sup> sobre o distinto, Nancy aponta que é o que se mantém à distância, apartado, separado;<sup>176</sup> sobre a *aura*, Benjamin se refere a ela como aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja;<sup>177</sup> e até mesmo sobre a *lonjura*, Eudoro de Souza diz que a imagem está sempre diante de nossos olhos, mas a “coisa” sempre fora do nosso alcance.<sup>178</sup>

Para ajudar na compreensão das noções abordadas neste capítulo, retomemos “A parábola dos três olhares”<sup>179</sup> de Didi-Huberman. Como já citado no capítulo I, o texto começa com o episódio em que o pintor grego Apelle, insatisfeito com um quadro que pintava de Afrodite, lança sobre ele uma esponja embebida de água, tinta e aglutinantes, com o intuito de destruí-lo. A imagem se desfigura imediatamente em meio à espuma e manchas vermelhas de tinta. No entanto, ainda que suas formas tenham quase desaparecido, Afrodite continuava presente no quadro, remontando a seu nascimento: espuma das ondas do mar e sangue do genital mutilado de Urano, que fecunda o oceano, gerando a deusa. Mesmo apagada e destruída, tornada invisível, ela retorna em meio às manchas feitas pelo gesto de Apelle. O quadro passa a ser chamado de Afrodite Anadiômena, ou seja, aquela que emerge e submerge, que nasce e desaparece sem cessar.

Na segunda parte do texto, muitos anos depois, o agrimensor do visível, – como é chamado pelo autor –, um homem com muita sapiência em matéria de olhar, dirige-se a um castelo, onde é esperado para fazer uma apreciação

<sup>174</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29, grifos no original.

<sup>175</sup> Cf. BLANCHOT, 2001, p. 69.

<sup>176</sup> Cf. NANCY, 2003a, p. 11.

<sup>177</sup> Cf. BENJAMIN, 1994, p. 170.

<sup>178</sup> Cf. SOUZA, 1981, p. 3.

<sup>179</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 113-120.

crítica dos quadros de uma exposição. Ao chegar a seu destino, ele adormece, “um sono confuso, *anadiômeno*: mergulhando, ressurgindo, mergulhando novamente sem parar”.<sup>180</sup> Afrodite lhe aparece no sonho, em fragmentos como no quadro de Apelle, e ele quer tocá-la, mas sua mão fica sempre aquém ou além: a imagem não pode ser tocada. Como já assinalado neste texto, no sonho reina o *fascínio*, e é nele que o agrimensor do visível mergulha ao se deparar com a aparição de Afrodite.<sup>181</sup> A deusa ocupa o lugar de estatuto da imagem, que é de impossibilidade: “Eu estou longe demais para que você chegue até mim. Mas eu posso saciar sua sede. Faça três votos e eles serão atendidos”.<sup>182</sup>

Imediatamente, o agrimensor formula seu primeiro pedido: ele quer desfrutar de um olhar que vê tudo, que vê o tudo do visível. Afrodite nomeia este o olhar daquele que vela.

Munido de cem olhos, como Argus,<sup>183</sup> ele passa a compreender cada engrenagem do mundo visível, pode descrever tudo minuciosamente, cada detalhe, cada partícula.

Porém, esse olhar se torna insuportável. Ele vê tudo, mas perde o todo, o elo lhe escapa. No quadro de Apelle, por exemplo, Afrodite lhe parece muito longínqua e invisível. O agrimensor percebe que o detalhe foi uma isca para o seu olhar. Ele não vê além nem aquém da imagem, não vê o algo mais que fascina. Ele compreende que não é vendo todas as coisas que se vê um único objeto, pois falta esse algo mais que o distingue.

Ele chama Afrodite e conta de suas frustrações, salientando que o olhar daquele que vela não era seu destino. E faz seu segundo pedido: “Dê-me ao menos algo que me faça adormecer”.<sup>184</sup>

<sup>180</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 115, grifos no original. “[...] un sommeil troublé, *anadyomène*: plongeant, resurgissant, replongeant sans cesse.”

<sup>181</sup> Afrodite nasce da água. Na Parábola dos três olhares, o agrimensor adormece diante de uma fonte de água, logo podemos dizer que Afrodite surge dessa fonte em seus sonhos. Roberto Calasso chama de *ninfa* uma aparição que surge da água. E aquele que a vê se torna um *nympholepto*, que significa aquele que é raptado pela ninfa. Se considerarmos a ninfa no lugar da imagem, o *nympholepto* é aquele que está preso no fascínio da imagem. Cf. CALASSO, 2010

<sup>182</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 115. “[...]Je suis bien trop loin pour que tu arrives jusqu'à moi. Mais je puis consoler ta soif. Fais trois vœux, et ils seront exaucés”.

<sup>183</sup> Criado fiel da deusa Hera, Argus possuía cem olhos: enquanto cinquenta dormiam, os outros cinquenta permaneciam acordados. Hermes consegue fazê-lo adormecer por completo e corta sua cabeça. Para homenageá-lo, Hera espalha seus olhos na cauda de um pavão. Cf. FRANCHINI, 2012, p. 28

A deusa Ihe concede um olhar “que já não capta mais e que logo desaparece: é o olhar de quem adormece sem dormir ainda”.<sup>185</sup> O adormecer está entre o acordar e o dormir, portanto, aproxima e distancia do real e do sonho. Dessa forma, o olhar do adormecer é um olhar que está nesse limiar, que vê sem captar, sem a lógica que liga os objetos à realidade, vê sob o jugo do longínquo que não cessa de se aproximar: “Os objetos não perderam, na verdade, sua consistência realista, mas a lógica que os ligam começa a flutuar, quase a divagar”.<sup>186</sup>

Podemos dizer que esse é o olhar do *fascínio*, os objetos vão além dos elos e relações comuns, se inserem em uma outra realidade – o *outro de todos os mundos, o meio indeterminado da fascinação*.

O quadro de Apelle Ihe reaparece, e ele vê que se trata de Afrodite, porém, ao seguir o seu corpo, “[...] rapidamente o que ele tomou por um quadril começa a espalhar-se por todo lado, a rolar em espuma, e a espuma desenha a orla, e a terra da orla toma a forma de um quadril de mulher”.<sup>187</sup> O que ele vê no quadro é algo que não está mais submetido a uma lógica realista: há transformação, sobreposição, divagação.

Com esse olhar, o agrimensur descobre a contradição das figuras:

---

<sup>184</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 116 “Donne-moi au moins de quoi m'endormir.”.

<sup>185</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 116. “Aphrodite l'exauce en lui donnant un regard qui ne saisit déjà plus et qui sombre déjà: c'est le regard de qui s'endort sans dormir encore.”.

<sup>186</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 116. “Les objets n'y ont pas vraiment perdu leur consistance réaliste, mais la logique qui les relie se met à flotter, presque à divaguer.”.

<sup>187</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 117. “[...] très vite ce qu'il a pris pour une hanche se met à ruisseler partout, à rouler en écume, et l'écume dessine le rivage et la terre du rivage fait comme une hanche de femme.”.

É assim que o agrimensor do visível descobre a *contradição das figuras*: uma figura sabe ser outra coisa além daquilo que ela representa. Ela é mesmo feita, lhe dirá Afrodite, exatamente para isto. Tudo aquilo que o realismo repele da realidade – que um quadril de mulher seja de espuma e de orla –, a própria figura só é feita para produzir este efeito [...]. Graças à contradição das figuras, o mundo pintado se libertou de toda sua “reserva” ontológica: os corpos, na pintura não estão separados. Eis o que descobre nosso herói diante deste quadril que forma a orla. As figuras representam e se representam na contradição, elas sabem representar o ser e seu o outro ao mesmo tempo, representar o ser com o seu não ser. Elas jogaram ao diabo o limite, a separação exigível por toda coisa identificável.<sup>188</sup>

A contradição das figuras mostra que uma imagem pode ser mais do que ela representa, pode estabelecer conexões que vão além das existentes no mundo real, pode ser ela mesma e o “outro” simultaneamente. Transportando para o retrato, ele também sabe representar a si mesmo e a seu “outro” impessoal e distinto que surge na tela.

O próprio Didi-Huberman aponta para a relação desse olhar com o *fascínio*, quando diz que afirmar que uma imagem de pintura é uma imagem de pintura, é o que se chama de tautologia, um “fechamento lógico”; mas é também uma *fascinação*: uma “abertura ontológica”. “Agora o agrimensor pode parar de medir o mundo visível, já que a pintura – a matéria pintura – o tem fixado a ela na fascinação”.<sup>189</sup> Fascinação esta advinda do fato de ela ser ao mesmo tempo matéria e imagem, figura e mancha, evidência e enigma, semelhante e *distinto*.

Por fim, Afrodite realiza o terceiro voto do agrimensor, sem que ele precisasse formular: ela lhe concede o olhar para sonhar, olhar para além do visível, que a deusa nomeia visual. O agrimensor não se detém mais diante da imagem, mas nela, na imagem. Ele penetra e é penetrado pelo visual: corpo e imagem são uma mesma matéria, um mesmo movimento. Nesse olhar, o

<sup>188</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 117, grifos no original. “C'est ainsi que l'arpenteur du visible découvre la *contradiction des figures*: une figure sait être autre chose que ce qu'elle figure. Elle est même faite, lui dira Aphrodite, pour cela exactement. Tout ce à quoi répugne le réalisme de la réalité – qu'une hanche de femme soit d'écume et de rivage –, la figure, elle, n'est faite que pour le produire, comme "des images de rêve mal condensées", ainsi que le disait Freud devant un énigmatique tableau de Léonard. Grâce à la contradiction des figures, le monde peint s'est débarrassé de tout "quant à soi" ontologique: les corps, dans la peinture, ne sont pas séparés. Voilà ce que découvre notre héros devant cette hanche qui fait rivage. Les figures jouent et se jouent de la contradiction, elles savent jouer l'être et son autre en même temps, jouer l'être avec son non-être. Elles ont jeté au diable la limite, la séparation exigible de toute chose identifiable.”

<sup>189</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 117. “À présent, l'arpenteur peut cesser d'arpenter le monde visible, puisque la peinture – la matière peinture – le tient rivé à elle dans la fascination.”

agrimensor entra no *fascínio*, faz parte dele, não tem mais como se separar. É como se fosse tomado inteiramente pela fascinação, se fundisse nela, não sendo possível mais determinar onde termina um e onde começa outro.

O agrimensor não se detém mais diante da imagem, mas nela – como em um milhão de brancuras vivas. Ondas, marés, vapores, auras ou turbilhões, nada importa, já que tudo aqui só existe em processo de metamorfose. O olho do herói perdeu todo objeto a “apreender”, no sentido do visível. A partir de agora ele está perdido nele mesmo, no visual, como se perde no desejo ou na renúncia de toda referência.<sup>190</sup>

Podemos pensar esses três olhares no retrato. É possível tentar ver no retrato todos os detalhes descritos no *olhar para velar*. Podemos observar as camadas de tinta, a textura da tela, as nuances de cor... Entretanto, assim como o agrimensor percebeu, ver todos esses detalhes nos faz perder o todo. Não enxergamos o retratado dessa forma, e sim os detalhes da pintura.

É possível identificar também o olhar para adormecer ao ver um retrato. É quando diante da figura ali representada vemos também além dela, além da lógica realista. Assim, além de ver o modelo retratado, vemos também ele surgir como um “outro”, impessoal. É o que Didi-Huberman aponta como a contradição das figuras, que sabem ser outra coisa além daquilo que representam. Essa contradição é bem notada nos retratos, que nos mostram muito mais do que só as figuras pintadas, embora, visualmente, não haja mais nada. Eles possuem algo que fascina, possuem algo *distinto* que os fazem ser também “outros”. Esse é o olhar que nos faz entrar no *fascínio*.

Por fim, o olhar para sonhar, quando já se está totalmente imerso no *fascínio*, quando já nos perdemos e nos prendemos na imagem do retrato, já não importa quem é aquele retratado, nem quem o pintou, estamos abandonados ao *fascínio* que emana daquela imagem, que a distingue e a faz ser única, estamos capturados pela força que emana dela, estamos como que em um estado de suspensão: penetrando e penetrados pela imagem.

---

<sup>190</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998c, p. 118. “L'arpenteur ne se tient donc plus devant l'image, mais en elle - comme en un milieu de blancheurs vivantes. Ondes, marées, vapeurs, auras ou tourbillons, qu'importe puisque tout ici n'existe qu'en se métamorphosant. L'oeil du héros a perdu tout objet à "saisir", au sens du visible. Désormais, il est en lui-même perdu dans le visuel comme on se perd dans le désir ou le dessaisissement de tout repère.”.

Como podemos ver, o *fascínio* e o *distinto* se configuram como um algo mais que a imagem carrega em si, algo que extrapola os limites físicos do suporte e da materialidade daquela imagem e nos permitem ver e sentir além desses limites:

Insistir sobre o fato de que a imagem que aparece é sempre menos que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irreduzível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é sempre mais que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos o sentido.<sup>191</sup>

Logo, um retrato é muito mais do que só o que aparece na tela. Assim como Afrodite anadiômena, ele também nos é dado a ver sob diferentes olhares, como os três trazidos por Didi-Huberman na parábola. Nele, vemos mais do que somente uma pessoa representada: vemos algo que muitas vezes nem conseguimos definir, algo que está além da tela, está fora e, no entanto, mais dentro do que nunca. Algo que se distingue do modelo que originou o quadro, algo que tem o poder de nos fascinar, nos assombrar. Os retratos parecem reter em si um outro tempo, um outro “eu” impessoal, que o fazem de certa forma alheios à vida ao seu redor. Parecem saber mais, parecem querer dizer algo, e o falam com seu silêncio, ou melhor, seu silêncio tem muito a dizer. Isso tudo faz dos retratos obras grandiosas, imponentes, como se estivessem acima da vida mundana, pertencentes a outra realidade, ao desconhecido. Parecem ter conhecimentos que nem sonhamos, como se tivessem visitados lugares que não fomos, descoberto segredos que nunca saberemos, como se tivessem acesso ao desconhecido. Tudo isso nos é dado a sentir ao estar diante deles, e, impotentes, sabemos que nunca alcançaremos o que eles guardam consigo. Toda essa “vivência” dos retratos, que se manterá sempre desconhecida para nós, é o que nos assombra, nos instiga, nos fascina.

---

<sup>191</sup> ALLOA, 2015, p. 12.

## Capítulo IV.

### DIANTE DO RETRATO, DIANTE DO TEMPO

Na verdade, se qualquer retratado pudesse, ou soubesse, ou quisesse, analisar a espessura pastosa, informe, dos pensamentos e emoções que o habitam, e tendo analisado encontrasse as palavras correntes que tornariam líquidos e claros esses pensamentos e ações, saberíamos que, para ele, aquele seu retrato é como se tivesse existido sempre, um outro-ele mais fiel do que o-ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim.

(José Saramago)

Os retratos nos expõem a uma outra relação com o tempo. A tela nos dá a sensação de que condensa o tempo, de que é um pequeno fragmento de um momento que não passa, que não vai passar nunca. Naquela imagem, encontramos resquícios do passado, que foi a pose (para o pintor ou para uma fotografia), que já aconteceu; essa imagem congelada se dirige ao futuro, pretende atravessar os tempos. Simultaneamente, os retratos parecem indiferentes ao tempo, parecem dispor dele, dominá-lo e subvertê-lo: ao fazer um instante se tornar eterno, o retrato está se inserindo em uma atemporalidade, como se estivessem acima da questão temporal, sem se submeter a ela. É como se ele abrigasse o tempo, ao invés de sofrer a ação deste.

Na mitologia grega, havia três possibilidades de se abordar o tempo: *Kronos*, *Aíon*, e *Kairós*, como nos mostra as teses de Luís Eduardo Xavier Rubira,<sup>192</sup> e de Rodrigo Freitas Rodrigues.<sup>193</sup> Torna-se importante investigá-los para tentar compreender a questão do tempo nas imagens e descobrir qual entre essas possibilidades, ou ainda se todas ao mesmo tempo, contribuirá para fundamentar a impessoalidade da imagem retratada.

Na teogonia de Hesíodo,<sup>194</sup> *Kronos* surgiu no momento de formação do Cosmos, a partir de três potências primordiais: Caos, Gaia e Eros. Gaia cria Urano (“o céu”), Óreas (“as montanhas”) e Ponto (“o mar”). O nascimento de

---

<sup>192</sup> RUBIRA, 2008.

<sup>193</sup> RODRIGUES, 2016.

<sup>194</sup> Teogonias são, “nas religiões politeístas, sistema, narrativa que explica o nascimento dos deuses e apresenta sua genealogia.” ROBERT, 2009, p. 2548. “Dans les religions polythéistes, Système, récit qui explique la naissance des dieux et présente leur genealogie.”

Urano cria o princípio masculino e complementa a feminilidade de Gaia, e, sob o poder de Eros, a terra é então fecundada pelo céu, gerando os Titãs, Ciclopes e os Hecatônquiros. No entanto, Gaia, cansada de tantas gestações consecutivas, incita seu filho *Kronos* a tomar uma providência. *Kronos* castra seu pai e os órgãos mutilados são jogados no Oceano, gerando assim Afrodite. A castração de Urano marca o momento de separação entre “o céu” e “a terra” e o início da temporalização do mundo.

*Kronos* se une com sua irmã Rea, com quem tem vários filhos: Hestia, Deméter, Hera, Hades, Poseidón e Zeus. Uma profecia o adverte que um dia seria destronado por um de seus descendentes e, para evitar esse acontecimento, *Kronos* passa a devorar seus filhos na medida em que nasciam. Entretanto, quando nasce Zeus, Rea engana o marido, entregando a ele uma pedra com as roupas do bebê, que ele imediatamente engole. Dessa forma, Zeus escapa da morte e cresce longe do pai, o qual mais tarde ele destronará. Na teogonia órfica<sup>195</sup> ocorre uma transposição no pensamento grego de *Kronos*, o deus, para *Khronos*, o tempo. *Khronos* está, para os órficos, no princípio de todas as coisas. É, portanto, uma potência primordial que engendra o mundo. A transposição para *Khronos* acontece devido ao fato do órgão sexual de Urano ser jogado ao mar pelo titã e fazer surgir Afrodite, princípio de fecundidade. E também ao fato de *Kronos* devorar seus filhos, já que o tempo também “devora” todos nós; assim o titã estaria nos mostrando o caráter destrutivo do tempo; *Kronos*, então, passa a ser compreendido abstratamente como o genitor e o devorador primordial, se consolidando como *Khronos*.<sup>196</sup>

Temos, então, a temporalidade *Khronos*, que é a potência primordial que engendra o mundo.

Heráclito, filósofo pré-socrático, refere-se a uma outra temporalidade, o *Aiôn*, que diz respeito à duração de vida de um ser vivente. Como aponta Rodrigues,

---

<sup>195</sup> Teogonia que tem como fundamento o orfismo, que por sua vez é “doutrina ou secto religioso da antiguidade que se inspira no pensamento de Orfeu”. ROBERT, 2009, p. 1762. “Doctrine ou secte religieuse de l’Antiquité qui s’inspire de la pensée d’Orphée.”.

<sup>196</sup> Cf. RUBIRA, 2008, p. 39-40.

Essa concepção demonstra que o tempo, para os antigos gregos, era menos estável, pois antes de significar “eternidade”, se referia ao período de “duração da vida” de cada um, por sua vez subordinado ao tempo.<sup>197</sup>

Entretanto, quando se pensa a duração de vida dos deuses, que são imortais, o *Aiôn* passa a ser compreendido como eternidade. Na cosmogonia de Empédocles, o *Aiôn* passa a significar a duração da vida do todo, e não só mais dos viventes, como uma eternidade atemporal. Assim se estabelece a ligação entre *Khronos*-tempo e *Aiôn*-eternidade.

Havia ainda na Grécia Antiga o *Kairós* que se refere ao momento oportuno, ao instante decisivo. Ele tanto pode ser um instante fugaz, quanto uma oportunidade única. Rodrigues observa que é através dessa oportunidade instantânea, manifestada pelo *Kairós*, que se abre uma brecha na sequência cronológica da realidade e o diferente pode então irromper em meio à ordem do Mesmo.<sup>198</sup>

Rodrigues ressalta ainda que no tempo cronológico a sucessão dos fatos impõe a necessidade do novo, que entretanto se reserva no direito de jamais mudar.<sup>199</sup>

Portanto, *Khronos* pode ser visto como o tempo que permite as novas gerações, embora não as reconheça; é o tempo que garante a diferença, mas que não reconhece aquilo que lhe seja diferente, pois ele devora os próprios filhos com medo de perder seu trono. Entretanto, Zeus escapa ao tempo e possibilita uma fissura na realidade através de um contraponto à sucessão temporal, um momento oportuno, o *Kairós*. Através de Zeus se inicia uma nova ordem olímpica que permite inclusive a criação humana, pois esse deus presentifica a oportunidade instantânea, o átimo no qual a diferença pode irromper fraturando a ordem cronológica.<sup>200</sup>

Podemos pensar no retrato como sendo atingido por essas três temporalidades: ele está submetido a *Khronos*, ao tempo cronológico, se pensarmos do ponto de vista do retratista, do modelo, do suporte, da tinta... Todos estão submetidos à linearidade do tempo que passa. A partir do momento em que a imagem é pintada na tela, ela se insere no *Aiôn*, na eternidade (ou pelo menos por toda a duração da tela, do suporte, da tinta), ou

<sup>197</sup> RODRIGUES, 2016, p. 96.

<sup>198</sup> Cf. RODRIGUES, 2016, p. 96.

<sup>199</sup> Cf. RODRIGUES, 2016, p. 96-97.

<sup>200</sup> RODRIGUES, 2016, p. 95, grifos no original.

seja, aquela imagem vai perdurar, aquele rosto fixado na tela deixa de estar submetido ao tempo cronológico e à ação deste.

O momento capturado pelo pintor e fixado na tela pode ser considerado como um *Kairós*. Aquele instante fugaz é também uma oportunidade única de se inserir na eternidade, de abrir uma brecha na sequência cronológica, permitindo que o diferente surja em meio ao mesmo, como dito anteriormente. Esse diferente é o “outro” que surge no retrato, é o outro tempo no qual ele se insere. Portanto, o *Kairós* é uma importante temporalidade para os retratos, que talvez explique um pouco esse surgimento do “outro” que leva à impessoalidade que estudamos nesta pesquisa.

Regina Schöpke no livro *Matéria em Movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*<sup>201</sup> faz um estudo sobre o pensamento de vários filósofos no decorrer da história, e para esta pesquisa elegemos alguns deles, cujas ideias possam de alguma forma dialogar com as questões do retrato no que tange ao tempo.

A autora nos mostra que os pré-socráticos não fizeram do tempo um objeto específico de análise. No entanto, Anaximandro já aponta para o movimento ininterrupto das coisas, e cultivou a ideia de um princípio eterno, indestrutível, infinito e indeterminado, o *apeíron*. A origem e o princípio de todas as coisas não podem ter qualidades bem definidas. Como exemplo, os corpos são finitos, pois possuem qualidades bem definidas e morrem. Já a água e o fogo não desaparecem, porque são elementos primeiros de todas as coisas. Tudo o que escapa à ação do tempo escapa também à determinação e ao desaparecimento.

Heráclito, embora tenha partido da física de Anaximandro, difere deste ao considerar o fogo como o princípio de tudo, inclusive do próprio universo, que vive num constante acender e apagar. Assim, as coisas estão sempre se transformando, sempre em movimento, em devir – que é a realidade do mundo para Heráclito.

Schöpke pondera que se para Heráclito o universo é um fogo vivo, e se tudo que é vivo está em constante movimento, não há “terra firme”, não há lugar que esteja livre da mudança nem da desagregação.<sup>202</sup> Heráclito põe em

---

<sup>201</sup> SCHÖPKE, 2009.

<sup>202</sup> Cf. SCHÖPKE, 2009, p. 59-60.

cheque, dessa forma, a estabilidade das coisas, gerando, em sua época, um grande espanto.

Em oposição à ideia de Heráclito sobre o movimento incessante das coisas, Parmênides defende uma teoria sobre a imobilidade e a eternidade do ser, na qual este ocupa um outro plano de existência, apartado do mundo, onde o tempo nunca passa. De acordo com Schöpke, ele criou uma filosofia do repouso.<sup>203</sup> O ser é eterno, está à parte do tempo, é sempre o mesmo, sem mudanças. E isso, segundo o filósofo, é devido ao fato de que uma coisa não pode ser e deixar de ser, nem ser e não ser ao mesmo tempo. Por isso é preciso que o ser não esteja nesse mundo nem seja objeto dos sentidos.

O retrato perpassa todo esse pensamento dos pré-socráticos: encontramos uma relação com Anaximandro, pois o que muitas vezes se pretende com um retrato é fazer com que a pessoa retratada escape da ação do tempo. Claro que isso vai acontecer somente com sua imagem, que é a única coisa que pode restar de nós após nossa morte. É justamente pela finitude do ser humano que o retrato adquire esse caráter de permanência no mundo que o faz driblar o tempo.

Ao buscarmos essa relação com Heráclito, não há como pensar na imagem do retrato em uma eterna transformação, em um eterno movimento – a não ser que seja o movimento da ambiguidade inerente a ela, que nos traz simultaneamente presença e ausência, semelhança e dessemelhança, identidade e impessoalidade..., já que sua imagem tem a imobilidade como característica. Podemos pensar nessa transformação se o tomarmos enquanto um objeto que vai sim sofrer a ação do tempo: a tela envelhece, o chassi pode carunchar, a tinta pode alterar a cor, craquelar, enfim, o objeto retrato está sujeito às modificações que o tempo impõe.

Já em Parmênides, podemos inserir o retrato em sua teoria de imobilidade e eternidade, como se este ocupasse um outro plano de existência, onde o tempo nunca passa, embora ao seu redor tudo esteja em um movimento incessante.

Com Platão, aparece a primeira definição clara de Tempo, quando ele afirma que o tempo é a imagem móvel da eternidade.<sup>204</sup> O alicerce da doutrina

---

<sup>203</sup> Cf. SCHÖPKE, 2009, p. 63.

<sup>204</sup> Cf. SCHÖPKE, 2009, p. 86-87.

platônica funda-se na distinção entre o mundo sensível e o mundo inteligível ou o mundo das Ideias, o qual é, para o filósofo, o verdadeiro mundo. Dessa forma, o mundo físico, ou o mundo do devir, é só uma aparência da realidade, e Platão não lhe dirige muita atenção, e conseqüentemente não busca um princípio material para as coisas. Ou melhor, esse princípio é imaterial, pois está no mundo das Ideias.

O tempo, para Platão, está relacionado somente ao mundo sensível, que é onde os corpos e os seres sofrem mudanças e alterações. As Ideias pertencem à eternidade, estão fora do tempo – e temos aqui uma relação com o pensamento de Parmênides: não há sentido falar em tempo na eternidade. Dessa forma, o tempo está ligado à passagem, à mudança, ao movimento, ao devir – e aqui encontramos relação com o pensamento de Heráclito.

O filósofo vê o mundo sensível como um ser vivo, que sofre a ação do tempo, e este, por sua vez, imita a eternidade. Portanto não considera o tempo nem o devir importantes para o conhecimento, e até os rejeita, já que estão ligados ao mundo material, que é o mundo sensível, em oposição ao mundo inteligível.<sup>205</sup>

Os retratos pertencem ao mundo sensível, são cópias da cópia do mundo inteligível, o que os configurariam como ilusão na teoria de Platão, afastados três graus da verdade.

Entretanto, se o filósofo considera que o mundo das Ideias pertence à eternidade, enquanto que o mundo sensível sofre a ação do tempo, podemos encontrar aqui uma aproximação do retrato com o mundo inteligível, já que sua imagem também escapa ao tempo. Ela parece refletir de alguma forma a eternidade do mundo das Ideias, apesar de estar muito claro que pertence ao mundo sensível. Inclusive, o retrato como um todo (considerando o quadro, a tela, a pintura) está sim sujeito ao passar do tempo.

Outro filósofo que podemos trazer ao texto pela contribuição de seu pensamento é Santo Agostinho. A base de seu pensamento é o tempo que não parece existir por si, por mais que tenhamos a percepção de sua passagem, e que é associado ao movimento, à mudança, em oposição à eternidade. Segundo ele, o passado não é mais, o futuro é o que ainda será, e o presente é

---

<sup>205</sup> Cf. SCHÖPKE, 2009, p. 98-99.

um breve instante que nunca permanece, logo, como dizer que o tempo existe, já que está sempre passando, sempre escapando? Não há como medi-lo, pois no presente temos somente o instante que passa e não o tempo em extensão.

Para Santo Agostinho, é a nossa sensibilidade que apreende a passagem e o movimento das coisas e dos seres, e não o tempo. Dessa forma, conclui-se que o tempo não é movimento, e sim, é a duração desse movimento.

O filósofo assinala que existem os três tempos, assim apresentados: presença de coisas passadas (como memória), presença de coisas presentes (como visão), e presença de coisas futuras (como expectativa, esperança). É, portanto, somente na alma que coexistem passado, presente e futuro – ou memória, presente e expectativa, nas suas palavras. E, nesse sentido, pode-se falar do tempo como passagem e permanência simultaneamente, pois só na alma o tempo passa e perdura. Santo Agostinho abandona o aspecto ontológico do tempo e o considera algo interno, subjetivo, algo que distende o espírito em duas direções contrárias.

Se tomarmos o retrato na perspectiva de Santo Agostinho, ele atinge esses três tempos de uma só vez: presença de coisas passadas (a pose, a pessoa naquele momento), presença de coisas presentes (o momento atual, em que o retrato já está pronto) e presença de coisas futuras (a expectativa de sua duração, que segue em direção ao futuro).

Desta forma, vemos que muitos desses estudos relacionam o tempo com o movimento. Fato curioso esse ao pensarmos o tempo nos retratos, já que estes têm a imobilidade como característica: sua imagem é fixa, imóvel, ainda que seja uma imobilidade aparente, física, já que, como pudemos ver nos capítulos anteriores, sua imagem suscita inúmeros movimentos e oscilações: presença e ausência, semelhança e dessemelhança, distância e proximidade, identidade e impessoalidade. Talvez seja por isso mesmo que a imagem retratada parece estar além do tempo, parece não estar submetida a ele: já que é uma imagem congelada (e conseqüentemente imóvel), o tempo não age sobre ela.

Cabe aqui um pequeno parênteses para citar o romance *O retrato de Dorian Gray*<sup>206</sup>, de Oscar Wilde, no qual o autor propõe uma inversão dessa ação do tempo sobre os retratos: após o retrato de Dorian Gray ser pintado, a imagem nele fixada é que passa a sofrer a ação do tempo, a envelhecer e adquirir marcas e expressões, enquanto que o modelo, o homem, passa a manter-se sempre jovem, como no momento em que foi retratado. O autor desestabiliza a questão temporal dos retratos, ao fazer o modelo escapar do tempo, e não sua pintura.

Ainda sobre o tempo e a quebra de sua linearidade, temos a teoria do *eterno retorno* de Nietzsche, que não chegou a ser totalmente esclarecida por ele, instigando assim muitos filósofos e pensadores a interpretarem seu significado que se manteve velado.

A princípio, pensa-se no *eterno retorno* como um ciclo que traz de volta todas as coisas. Tudo se repete com exatidão. O passado sempre retorna e o presente sempre se repete. Dessa forma, nossa vida retornará incontáveis vezes, com os mesmos acontecimentos, na mesma sequência. Temos assim um conceito de circularidade temporal: tudo está sempre recomeçando.

Porém, esse retorno não é exatamente do mesmo, do idêntico, e sim, é uma repetição sempre diferencial, um retorno como diferença.

De acordo com Schöpke, o *eterno retorno* faz voltar somente o devir – a única coisa que existe de modo eterno. E o devir é a matéria em movimento, e é por causa desse movimento que o retorno não pode ser sempre idêntico:

[...] isso quer dizer que o mundo gira em torno de si mesmo, que tudo volta e nada volta realmente, que o mundo é devir. O retorno está ligado ao eterno fazer e desfazer desse devir, mas o retorno não é o próprio devir. O devir é a matéria em seu incessante movimento. É porque esse movimento nunca termina que tudo se compõe e se decompõe eternamente. O mundo volta, mas nunca é o mesmo mundo, as coisas estão sempre em transformação. O único "mesmo" é a matéria ou as forças, ou seja, o devir.<sup>207</sup>

Para Nietzsche, o mundo é um eterno fazer-se e desfazer-se que está sempre em devir, tudo volta a sua origem e recomeça.

---

<sup>206</sup> WILDE, 1972.

<sup>207</sup> SCHÖPKE, 2009, p. 345.

O que retorna são os elementos primeiros, que engendram todas as coisas, a diferença mais pura e essencial – o que Nietzsche prefere chamar de forças, pois é assim que ele entende o mundo. Nenhum ser físico, nenhum indivíduo, se repete. O que ocorre é que tudo tende a voltar à sua origem (a desfazer-se, a “apagar-se”), voltar à matéria em seu estado mais puro, reduzir-se aos elementos primordiais para então compor-se novamente. Só nesse sentido podemos entender um recomeço.<sup>208</sup>

A matéria se renova sem parar, nada permanece igual, e é esse o retorno.

Para Nietzsche, o tempo nunca é apresentado como circular ou cíclico, apenas como infinito. Ele tampouco é uma linha reta em que os acontecimentos se dão. O filósofo não falou do tempo por meio do passado, presente e futuro, “em Nietzsche, a existência é o ‘aqui e agora’ que não cessa de mudar ao longo de sua própria duração”.<sup>209</sup> O tempo acompanha o mundo, e como este é eterno, o tempo é infinito.

Se pensarmos que o retrato insere o retratado na eternidade, então o tempo que existe nele é infinito. E podemos considerar ainda que esse tempo está em constante retorno, por isso ele parece não passar: o retratado está sempre igual, não se modifica com os anos. Aquele momento fixado pelas tintas está sempre recomeçando, sempre retornando infinitamente.

Todos esses pensamentos, cada um a seu modo, nos permitem começar a cercar o tempo nos retratos: é uma imagem que nos traz um cruzamento de temporalidades, que vão desde o passado da pose, apontando para o futuro ao qual se direcionam... É como se o retrato abrangesse todas as dimensões temporais simultaneamente.

Esse cruzamento de temporalidades e, simultaneamente, o fato do retrato parecer escapar do tempo nos leva ao encontro do pensamento dos autores eleitos para fundamentar esta pesquisa: Blanchot, Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, cujas ideias estão em sintonia com o que chamamos reversão do platonismo que, nas palavras de Deleuze, não é a abolição do mundo inteligível e do mundo sensível. Reverter o platonismo significa fazer subir os simulacros, dar-lhes o devido valor, afirmar seus direitos entre os ícones e as

---

<sup>208</sup> SCHÖPKE, 2009, p.335.

<sup>209</sup> SCHÖPKE, 2009, p. 345-348.

cópias, afirmar sua potência recalcada.<sup>210</sup> Na reversão do platonismo, “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo quanto a reprodução*”.<sup>211</sup> Não há mais hierarquia, é o triunfo do falso pretendente, esse “falso” não em relação a um modelo suposto de verdade, e sim falso como potência: “Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia”.<sup>212</sup>

Saber que o pensamento dos autores eleitos nesta pesquisa se estabelece sobre a reversão do platonismo nos ajuda a entender melhor a desestabilização de conceitos estabelecidos que geralmente se propõem.

Didi-Huberman nos traz uma importante reflexão sobre a relação entre o tempo e a imagem, a qual podemos tomar aqui para pensar o retrato. De acordo com o autor, “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”.<sup>213</sup> Ela nos dá a ver um tempo próprio:

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. [...] Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha.<sup>214</sup>

Essa citação de Didi-Huberman nos mostra bem como se dá esse tempo não linear em uma imagem: diante de uma imagem, não importa de qual época ela é, o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar e vir à tona, ao

---

<sup>210</sup> Para Platão, as cópias são, pretendentes bem fundados, boas imagens, garantidos pela semelhança; já os simulacros são os falsos pretendentes, as más cópias, constituídas a partir de uma dissimilitude, uma disparidade, e que implicam uma perversão e um desvio, sendo chamados inclusive de simulacros fantasmas. O platonismo se basearia então em “assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte.” DELEUZE, 2000, p. 262

<sup>211</sup> DELEUZE, 2000, p. 267, grifos no original.

<sup>212</sup> DELEUZE, 2000, p. 268.

<sup>213</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15.

<sup>214</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16.

passo que ela se torna também o elemento do futuro, já que provavelmente ela sobreviverá a nós.

Nos retratos essa tessitura de tempos é bem clara: como já foi dito, eles fixam uma pose do passado, trazem essa imagem ao presente e a levam em direção ao futuro. Mesmo em um retrato contemporâneo, a partir do momento que está pronto, aquela pose já é um passado. No entanto, no momento que a vemos, a imagem está no presente, independente se o quadro é antigo ou não. E eles seguem em direção ao futuro, que conhecerão, ao contrário de seus modelos e seus pintores, que deixarão o mundo antes. Esse embricamento de tempos faz com que os retratos pareçam existir desde sempre e para sempre, pareçam pertencer à eternidade, como podemos ler no livro *Manual de pintura e caligrafia*,<sup>215</sup> de José Saramago: “[...] os melhores retratos nos dão a sensação de terem existido sempre [...]. Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor, mas o quadro”.<sup>216</sup> E, de acordo com Saramago, essa eternidade não começa só quando o retrato se conclui, ela “[...] vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora, uma eternidade que é contada no sentido do zero.”<sup>217</sup>

O retrato conduz sua imagem através do tempo. Simultaneamente parece ser indiferente a ele, parece subvertê-lo e até mesmo desdenhá-lo, parece não participar da cronologia.

Claro que ele também carrega traços do tempo cronológico – muitas vezes possui atributos que vão contextualizá-lo em alguma época, como penteados, roupas, e a própria data da assinatura do pintor – mas concomitantemente carrega consigo um “outro” tempo, um tempo próprio.

Na dissertação de mestrado<sup>218</sup> propus que os retratos apresentam duas versões do tempo<sup>219</sup> – baseando-me nas duas versões do imaginário propostas por Blanchot: a primeira seria o tempo cronológico, que acompanha o retrato na data que ele é feito e que aparece frequentemente nas assinaturas, nos atributos que datam a imagem, como um penteado, uma roupa. Já a segunda

---

<sup>215</sup> SARAMAGO, 2001.

<sup>216</sup> SARAMAGO 2001, p. 09.

<sup>217</sup> SARAMAGO, 2001, p.08.

<sup>218</sup> VILHENA, 2013.

<sup>219</sup> Cf. VILHENA, 2013, p. 84-85.

versão seria o tempo não cronológico, não linear, o tempo que se dá por rupturas, saltos e deslizamentos, que faz o retrato ser atemporal e o insere 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.<sup>220</sup>

Blanchot utiliza o termo *ausência de tempo* para falar da Literatura<sup>221</sup> e das Artes Plásticas.<sup>222</sup> O autor pensa o tempo não de forma tradicional, ou seja, linear e cronológica. Para ele, o futuro é um estado de espera, ele nunca chega – pois quando chega já se converte imediatamente em passado. O passado existe como “jamais o bastante”, como perdido, como esquecimento. O presente está sempre em suspensão, sem acontecimento, ele nunca chega a se realizar, fazendo-se exterior a si mesmo. Pensando na literatura, entendemos um pouco mais o futuro como esse modo de espera – o que nunca acontecerá –, e o passado como modo de esquecimento – o que nunca sucedeu –, já que ela é o lugar onde nada acontece de verdade, pois sua realidade é uma realidade imaginária (e, nesse sentido, nela tudo pode acontecer).

É essa suspensão do presente que Blanchot vai chamar de *ausência de tempo*. Já que o presente está suspenso, ele passa a coexistir com o passado e com o futuro. Nesse sentido, não se distingue início nem fim, e tudo está sempre recomeçando. É um tempo imaginário, o tempo que nos é apresentado pelas imagens.

Esse *tempo da ausência de tempo* fica mais claro ao pensarmos na Literatura: ao lermos uma história, o tempo nela é outro: passado, presente e futuro coexistem, pois se abrimos o livro em diferentes páginas, temos tempos

<sup>220</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 21-22.

<sup>221</sup> Cf. BLANCHOT, 2011b, p. 9-26.

<sup>222</sup> Cf. BLANCHOT, 1971, p. 21-51.

diferentes acontecendo praticamente junto. E esse tempo está sempre recomeçando, a cada nova leitura ele inicia novamente, e, assim, não tem princípio nem fim: está sempre pronto para recomeçar.

Nas imagens visuais acontece o mesmo: o tempo também é outro, também está em suspensão, e pronto a recomeçar a cada observação.

Esse recomeço nos remete novamente ao pensamento de Nietzsche sobre o *eterno retorno*. Em um livro, realmente há um eterno retorno, a história se repete a cada leitura. E podemos considerar que no *eterno retorno* há também uma ausência de tempo, pois aquilo que sempre retorna não segue uma linearidade temporal. O tempo do *eterno retorno* é circular, não tem princípio nem fim. Logo, podemos considerar que há aqui uma ausência de tempo, que seria uma ausência do tempo como estamos acostumados a pensar, ou seja, do tempo constituído como progressão, cronológico, linear. Estabelecemos assim uma relação entre as noções de *eterno retorno* e *ausência de tempo*: “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.”<sup>223</sup>

Blanchot ainda tem mais dois nomes para designar esse *tempo da ausência de tempo*: o imediato e o incessante. A literatura enquanto experiência do imaginário revela a presença de uma ausência, ou uma não presença, que é o imediato: “na impossibilidade, o imediato é a presença na qual não se pode estar presente, mas da qual não se pode afastar-se, ou ainda aquilo que escapa porque dele não se deve fugir, o inapreensível do qual não se abre mão”.<sup>224</sup>

Só é possível se relacionar com esse imediato a partir da impossibilidade. De acordo com o autor, na impossibilidade, o tempo muda de sentido, é a “dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, nunca se fixa num presente, nem se refere a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o incessante.”<sup>225</sup>

Essa suspensão do presente faz dele exterior a si mesmo. A “presença” em Blanchot é tanto a intimidade da instância quanto a dispersão do fora, ou

---

<sup>223</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 22.

<sup>224</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 90.

<sup>225</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 90.

melhor, é a intimidade como fora. A literatura remete para a intimidade do tempo, fazendo-nos experimentar um pouco de “tempo em estado puro” – o imediato. Um bom exemplo é o episódio da madeleine no romance *Em busca do tempo perdido*<sup>226</sup> de Marcel Proust. Ao comer o bolinho com chá e com isso trazer para o presente os tempos de Combray, ele está evocando um tempo em seu estado puro, a presença de uma ausência, o imediato.

Podemos encontrar a *ausência de tempo* nos retratos: aquela imagem congelada naquele instante diz respeito ao passado (da pose), presente – suspenso – (do instante que é observado) e futuro (ao qual ele se dirige). No entanto todos esses tempos estão suspensos, prontos para se manifestarem, oscilando entre si, num eterno recomeço, sem fim.

Portanto, o retrato se insere no *fascínio da ausência de tempo*. O *fascínio* que uma imagem produz tem muito a ver com essa subversão temporal que ela implica: nela não existe linearidade, passado, presente nem futuro. Temos assim a sensação de um mergulho em um tempo que está suspenso, que oscila, e isso contribui para nos manter no *fascínio*.

A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. 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. [...] é um tempo sem negação, sem decisão, onde aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar-se na neutralidade de um “Ele” sem rosto.<sup>227</sup>

Seria essa *ausência de tempo* que o retrato carrega consigo que faz surgir o “outro” na tela? Talvez esse tempo próprio que o retrato carrega contribua para a desestabilização do seu sujeito, e conseqüentemente para o surgimento de um “outro” na tela. Ou, ao contrário, seria o fato do retrato apresentar esse “outro” que instaura um “outro tempo” na imagem?

Tudo indica que sim, esse “outro tempo” contribui para o surgimento do “outro” no retrato. O fato de a imagem escapar do tempo e se inserir em um tempo próprio contribui para a estranheza que ela carrega em si, que a faz não coincidir com seu modelo, e a faz surgir como “outro.”

É possível considerar esse “outro tempo” que o retrato apresenta como o *outrora*, apresentado por Eudoro de Souza, como um tempo que nega o agora:

<sup>226</sup> PROUST, 2010.

<sup>227</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 21.

“hora que é *outra*, a hora que não é esta, que esta não é, em qualquer hora que tenha soado, que venha a soar”.<sup>228</sup> Dessa forma, o *outrora* não é uma antiguidade determinada. É uma hora outra do que essa, nesse sentido, tanto pode ser uma hora que já passou quanto uma que ainda vai passar. É a indimensionável dimensão do tempo. Souza a situa 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”.<sup>229</sup>

Podemos dizer que no *outrora*, o antigo e o atual se fundem, e com esse pensamento o autor está também nos apresentando uma concepção de tempo que desestabiliza a linearidade temporal.

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, aproximando-se assim da noção de *ausência de tempo* de Blanchot.

Essa subversão da linearidade temporal gera um tempo sem engendramento, nas palavras de Blanchot, ou seja, um tempo sem passado, sem presente, sem futuro – uma *ausência de tempo*. De acordo com Blanchot, esse tempo sem engendramento é o deserto que, por sua vez, como dito no capítulo II, é o próprio *fora*. E como já foi apontada a relação do retrato com o *fora*, vemos que tudo está interligado: o retrato, ao se direcionar ao *fora*, ao *neutro*, ao “outro”, está também se inserindo em outro tempo, que não se submete à linearidade temporal.

Dentro dessa ótica, Regis Debray observa que todas as imagens escapam de seu espaço e seu tempo. De acordo com ele:

Esse lençol subterrâneo – que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras – torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal [...].<sup>230</sup>

Debray está propondo assim uma desestabilização temporal, na qual todas as épocas estão ligadas entre si, e todas as imagens produzidas em

<sup>228</sup> SOUZA, 1981, p. 04, grifos no original.

<sup>229</sup> SOUZA, 1981, p. 03.

<sup>230</sup> DEBRAY, 1994, p. 40.

cada uma dessas épocas também vão estar interligadas, serão contemporâneas. E então nós também vamos ser contemporâneo de todas elas.

Nesse sentido, as elucidações de Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?*,<sup>231</sup> referem-se a questões que contribuem para o entendimento do retrato e sua relação complexa com o tempo. O autor procura mostrar que contemporâneo não é aquele que coincide perfeitamente com seu tempo, pelo contrário, é aquele que não está verdadeiramente adequado à atualidade, sendo até mesmo um pouco inatual, e justamente por isso, por esse deslocamento e esse distanciamento, ele consegue perceber e apreender melhor o seu tempo.

Agamben ressalta que isso não significa, entretanto, que o contemporâneo seja aquele que vive em um outro tempo. Pelo contrário, ele sabe que não pode fugir do tempo em que vive, porém se relaciona com ele com um certo distanciamento para poder vê-lo melhor, sem estar totalmente inserido nele.

No que diz respeito aos retratos, esse distanciamento também é encontrado neles: parecem sempre escapar ao tempo que deveriam fazer parte, não coincidem com ele, daí a sensação de que pertencem sempre a outro tempo.

Agamben nos lança ainda uma segunda definição de contemporâneo:

[...] aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade [...].<sup>232</sup>

Saber ver na obscuridade significa neutralizar as luzes da nossa época, aquilo que está claro e óbvio, para descobrir suas sombras, que são, entretanto, inseparáveis das luzes. É ver o lado oculto que existe juntamente com o que está claro e ter a consciência que esse lado oculto também nos concerne, nos diz respeito: “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> AGAMBEN, 2009, p. 55-73.

<sup>232</sup> AGAMBEN, 2009, p. 62-63.

<sup>233</sup> AGAMBEN, 2009, p. 64.

Agamben ainda nos fala que o nosso tempo, o presente, não pode nunca nos alcançar, e assim se configura como o mais distante.<sup>234</sup> Dessa forma, ele está desestabilizando a linearidade temporal: como o tempo de agora, que estamos vivendo, pode ser distante de nós? O autor está falando justamente desta fratura do tempo que faz com que o presente seja o agora e concomitantemente o outrora – hora que é outra. São as duas versões do tempo: é o presente, é o agora, é o tempo cronológico e simultaneamente é a sua outra versão, é um tempo suspenso, um presente suspenso, uma *ausência de tempo*.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.<sup>235</sup>

O retrato está inserido nesse tempo que ultrapassa o tempo cronológico, nessa intempestividade, neste “cedo” que é também “tarde”, neste “já” que é também “ainda não” – a ambiguidade inerente a ele, que já apontamos anteriormente. E ainda podemos fazer uma relação do retrato com essa luz que não nos alcança embora esteja sempre em viagem até nós... a imagem retratada também transmite essa sensação de estar sempre vindo em nossa direção embora não possamos alcançá-la, gerando essa sensação de proximidade, mas que na verdade afirma a distância que há entre nós.

É como se a contemporaneidade assinalasse o presente como arcaico, e assim seria possível perceber indícios desse arcaico no mais moderno. Esse pensamento de Agamben encontra respaldo em Debray, quando este diz que “é, portanto, em razão do seu arcaísmo, que uma imagem pode permanecer moderna”.<sup>236</sup>

Agamben pontua que arcaico significa próximo da *arké*, ou seja, da origem, e a origem, por sua vez, não está situada apenas num passado cronológico, ela é contemporânea ao devir histórico e continua a operar neste.

---

<sup>234</sup> Cf. AGAMBEN, 2009, p. 65.

<sup>235</sup> AGAMBEN, 2009, p. 65-66.

<sup>236</sup> DEBRAY, 1994, p. 40.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido [...] a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo, e ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.<sup>237</sup>

Dessa forma, o contemporâneo introduz uma desomogeneidade no tempo, pois inscreve nele uma descontinuidade ao promover um encontro entre os tempos e as gerações, trazendo a origem para a contemporaneidade.

Esse fato nos leva a pensar que diante de um retrato estamos diante da sua origem, seu início: sua imagem, que escapa do tempo, parece estar constantemente retornando, o que não a deixa sair daquele momento fixado pelas tintas. Logo, sua origem está sempre ressurgindo, está sempre na atualidade daquela imagem.

Esse deslocamento da origem, tirando-a do passado como é comumente pensado a priori, nos remete à noção de *imagem dialética* de Walter Benjamin. Não cabe aqui nesta pesquisa adentrar com profundidade em seus pensamentos, no entanto, sua noção de *imagem dialética* se relaciona com este estudo, principalmente no sentido em que ela é um modelo temporal que busca dar conta das contradições sem apaziguá-las.

Tomaremos a leitura de Didi-Huberman sobre essa noção benjaminiana como base para abordá-la neste trabalho. O autor francês mostra que, na *imagem dialética* de Benjamin, a *origem* é entendida como [...] presente reminescente do qual o passado não deve ser nem rejeitado, nem ressuscitado, mas simplesmente do qual *retorna* como *anacronismo* [...] <sup>238</sup> ou seja, Benjamin também tira a origem de um passado acabado, trazendo-a para o presente no qual há reminiscências anacrônicas do passado. É no agora que a origem surge.

Segundo Didi-Huberman, a origem é a prática dilacerante dessa ambiguidade crítica pela qual Benjamin caracterizava a noção de *imagem*

---

<sup>237</sup> AGAMBEN, 2009, p. 70.

<sup>238</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274.

*dialética*, e a origem em uma prática artística significa invocar uma certa memória do *outrora* para decompor o presente.<sup>239</sup>

A *imagem dialética* é, para Benjamin, “como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, [...] como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível”.<sup>240</sup> Nesse relâmpago se encontram o *outrora* e o agora, os quais formam uma constelação rica de futuro. Ou seja, há uma sobreposição dos tempos – passado, presente e futuro –, um choque (daí o relâmpago) entre eles, ou podemos ainda dizer que há uma suspensão do tempo na forma linear como o concebemos.

Logo, a *imagem dialética* diz respeito a essa desestabilização da linearidade temporal. Ela carrega uma dupla temporalidade: o *outrora* e o agora:

Produzir uma imagem dialética é apelar ao *Outrora*, é aceitar o choque de uma memória recusando-se a se submeter ou “retornar” ao passado. [...] Significa criticar a modernidade (o esquecimento da aura) por um ato da memória e, ao mesmo tempo, criticar o arcaísmo (a nostalgia da aura) por um ato de invenção, de substituição, de dessignificação essencialmente modernos.<sup>241</sup>

De acordo com Didi-Huberman, a imagem reúne “modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, e, de outro, a representação; de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece”.<sup>242</sup> E ainda podemos acrescentar: de um lado o *outrora*, de outro, o agora. E até mesmo *Kronos*, *Aiôn*, e *Kairós* simultaneamente.

Esse encontro do *outrora* com o agora configura uma ambiguidade essencial na estrutura da *imagem dialética*. De acordo com Benjamin, a ambiguidade é a imagem visível da dialética, e Didi-Huberman completa: “Só existe imagem autêntica se for ambígua”.<sup>243</sup> Dessa forma, esses dois autores dialogam com Blanchot sobre a ambiguidade da imagem em “As duas versões do imaginário”.

<sup>239</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 279.

<sup>240</sup> BENJAMIN, 1989, p. 175.

<sup>241</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 275.

<sup>242</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127.

<sup>243</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 275.

Retornando à proposição de um pensamento análogo ao de Blanchot para a existência de duas versões para o tempo, podemos dizer que a relação do passado com o presente, que é uma relação temporal e contínua, corresponderia à primeira versão: nela há linearidade, cronologia, há o tempo que se divide entre passado, presente e futuro.

Já a relação do outrora com o agora, que é uma relação dialética, corresponderia à segunda versão: nela os tempos são indimensionáveis, se sobrepõem, coexistem, e não se segue uma linearidade.

Podemos então considerar o retrato como uma *imagem dialética*, da qual emana ambiguidade. Nele, passado, presente, origem, memória, tudo isso se funde, se choca, coexiste.

O retrato surge então nessa colisão de tempos, nessa subversão da linearidade temporal, nessa *ausência de tempo*, como nos mostra Lacoue-Labarthe, ao falar do autorretrato, o qual ele designa como “retrato de ninguém”:

O autorretrato [...] é de fato alloretrato: “retrato” de ninguém, ou então do que Blanchot denomina, em seus textos sobre a imagem, “o Alguém sem figura”: aquele que só “aparece”, precisamente, no tempo da ausência de tempo, a incessante, iminente e sempre adiada vinda da morte, lá onde [...] “o que está presente não apresenta nada, se representa, pertence desde já e desde sempre à volta”: na solidão, com efeito.<sup>244</sup>

Lacoue-Labarthe está falando aqui justamente da impessoalidade dos retratos, relacionando suas imagens com o “alguém sem figura” de Blanchot – outro nome para dizer do impessoal, do *neutro* – e situando-os (os retratos) no *tempo da ausência de tempo*, um tempo próprio, solitário, um outro tempo.

Para finalizar, trago a este estudo um trecho do texto “As efêmeras na fortaleza”<sup>245</sup> de Italo Calvino:

<sup>244</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 198.

<sup>245</sup> CALVINO, 2010, p. 87-89.

Um enxame de efêmeras se chocou voando contra uma fortaleza, depois pousou nos bastiões, tomou de assalto a torre mor, invadiu o caminho da ronda e os torrões. As nervuras das asas transparentes mantinham-se suspensas entre as muralhas de pedra.

“É inútil tentarem equilibrar-se em suas membranas filiformes”, disse a fortaleza. “Só quem foi feito para durar pode aspirar a ser. Eu duro, logo existo; vocês não.”

“Nós habitamos o espaço do ar, escandimos o tempo com o bater das asas. O que mais quer dizer: ser?”, responderam as frágeis criaturas. “Já você é somente uma forma posta aí, para assinalar os limites do espaço e do tempo em que existimos.”

“O tempo escorre sobre mim: eu permaneço”, insistia a fortaleza. “Vocês apenas afloram a superfície do devir como a pele da água dos riachos.”

E as efêmeras: “Nós saltamos no vazio assim como a escrita sobre a folha branca e as notas da flauta no silêncio. Sem nós, não resta senão o vazio oniotente e onipresente, tão pesado que esmaga o mundo, vazio cujo poder aniquilador se reveste de fortalezas compactas, o vazio-cheio que só pode ser dissolvido por aquilo que é leve e rápido e sutil.”<sup>246</sup>

O retrato é como se fosse um eterno embate entre as efêmeras e a fortaleza, ou seja, uma eterna coexistência de duas forças contrárias. Por um lado, ele é um objeto que dura, que tem por intuito permanecer (e guardar a imagem que carrega nessa permanência). Sob essa ótica, ele é uma fortaleza: foi feito para durar, para atravessar o tempo.

Por outro lado, ele carrega mais do que sua materialidade, do que sua fixidez. Sua imagem está sempre escapando, se tornando “outra”, e, dessa forma, podemos dizer que está sempre em movimento. Sua imagem está num “bater de asas” constante, que o faz ter vida dentro dos limites impostos pelo seu suporte.

Portanto, podemos considerar o retrato ao mesmo tempo uma efêmera e uma fortaleza, ou seja, retomando as palavras de Didi-Huberman sobre a imagem dialética, “de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece”.<sup>247</sup>

Efêmera e fortaleza, durando e sendo fugaz, o retrato se insere em outro tempo, naquele que muda e naquele que permanece, que é o que o leva a ser, simultaneamente, um “outro”.

---

<sup>246</sup> CALVINO, 2010, p. 87.

<sup>247</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127.

## Capítulo V

### OUTROS-RETRATOS

O inventor da pintura deve ter sido esse Narciso que foi transformado em flor, pois se é verdade que a pintura é a flor de todas as artes, então a fábula de Narciso convém perfeitamente à pintura. O que é, com efeito, pintar, senão a arte de beijar a superfície de uma fonte?

(Leon Battista Alberti)

As imagens retratadas em diferentes épocas neste capítulo são uma tentativa de iluminar as noções estudadas nos capítulos anteriores que envolvem o “outro”, o *impessoal*, o *neutro*. Após eleger os trabalhos a serem abordados, percebi uma predominância de autorretratos; refletindo a respeito, cheguei à conclusão de que, além de ter sido um autorretrato o desencadeador das questões desta pesquisa, há também o fato de ser exatamente ele a colocar o pintor duplamente em jogo – como autor e como retratado. Este jogo torna o surgimento do “outro” no retrato mais instigante – como é possível o próprio pintor não conseguir se retratar sem que a sua imagem se torne esse “outro”?

Entretanto, embora a maioria dos trabalhos apresentados seja de autorretratos, há também retratos de terceiros como possibilidade, ainda que de instâncias diferentes, de reafirmar a presença desse “outro” calcada sobretudo pela desestabilização das noções de semelhança nos autores que fundamentam esta pesquisa.

Início por recorrer à lenda da origem da pintura, e mais especificamente do retrato – ainda que não se trate de um autorretrato –, contada por Plínio o Velho em seu 35º livro das Histórias Naturais, ilustrada aqui pelo quadro *A origem da pintura* (fig. 2), de David Allan.



FIGURA 2. David Allan. *A origem da pintura*, 1745  
Fonte: DUBOIS, 2008, p. 119 e 359

Dibutades, filha de um oleiro de Sião, sabia que seu amado iria partir em breve para uma longa viagem. Na última noite em que passam juntos, aflita com a iminente ausência do homem que amava, a moça vê a sombra deste projetada na parede e decide marcar com um carvão o contorno de sua silhueta. Ela queria conservar algum traço de sua presença atual, para de alguma forma suprir o vazio que ficaria com sua ausência futura. Como se esse desenho na parede fosse de alguma forma o seu amado, e a aproximasse dele.

De acordo com Philippe Dubois, a “imagem pretende ultrapassar seu referente, eternizá-lo, congelá-lo na representação, portanto substituir, como traço detido, sua ausência inelutável”.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> DUBOIS, 2008, p. 121

A origem do retrato, nesta lenda, está intrinsecamente ligada à presença e à ausência, à distância e à proximidade, que são próprias do estatuto da imagem, de sua constituição mesma, por seu poder de ser e não ser ao mesmo tempo, e que a faz carregar irremediavelmente a ambiguidade que lhe é intrínseca. O retrato na parede, rastro da presença daquele que hoje está ausente, parece nos aproximar daquele que retrata, mas na verdade reafirma ainda mais a distância em que ele se encontra, sua ausência e inacessibilidade. Nesse sentido, aquele desenhado na parede, que pretende ser o amado, não o é, e sim, é um “outro”.

Podemos, para além dessa lenda, ir buscar na pré-história algum vestígio real que tenha contribuído para o surgimento desse gênero das artes. Marie-José Mondzain considera a mão-negativa produzida pelo homem das cavernas<sup>249</sup> o primeiro autorretrato: “autorretrato não especular, sem espelho, do homem que é um sujeito que só conhece de si e do mundo o traço deixado ali por suas mãos”.<sup>250</sup> De acordo com a autora, a imagem de si instaura uma separação, é preciso retirar-se para produzir sua imagem. Não é possível separar-se de sua mão real (a não ser no caso de uma amputação), somente em imagem consegue-se vê-la como algo distinto de si.

Essa separação instaurada pelo autorretrato é a ausência que o funda: na imagem o modelo não está presente. E é também o que provoca o surgimento do “outro” no retrato: se é necessária a ausência do modelo, só resta lugar para um “outro”.

Um autorretrato implica o pintor pintar a si próprio, e mesmo nessa relação íntima, surge o “outro”: algo acontece, um deslizamento, um desvio que faz com que a imagem não coincida totalmente com seu referente, e este não se reconhece totalmente ali: “sou eu mas não sou eu”.

Essa estranheza que nos faz oscilar entre o familiar, aquilo que se reconhece e aquilo que não reconhecemos (sou eu, mas não sou eu) leva-nos ainda a pensar nas várias versões sobre o “verdadeiro retrato de Cristo” como, por exemplo, o *Mandillion de Edessa* e seu correspondente no Ocidente, a *Verônica*.

---

<sup>249</sup> O homem das cavernas punha pigmentos na boca e soprava sobre sua mão aberta na parede da gruta. Cf. MONDZAIN, 2015, p. 42.

<sup>250</sup> MONDZAIN, 2015, p. 42.

Uma das versões do *Mandillion* conta que após um milagre feito por Cristo em favor do rei Abgar de Edessa, na Síria, este pede ao seu pintor para fazer o retrato do Messias. Esse retrato é feito com um tecido com o qual Cristo havia se limpado. Conta-se que foi o próprio Jesus quem deu o tecido impresso com sua imagem, após o pintor não ser capaz de pintar seu retrato devido ao esplendor do seu rosto.<sup>251</sup> Essa relíquia sagrada teve a primeira menção explícita enquanto imagem venerada em meados do século VI.<sup>252</sup> Após o saque da capital bizantina em 1204, perde-se o rastro do *Mandillion*.<sup>253</sup>

A *Verônica*, que era guardada na Basílica de São Pedro, em Roma, só veio a aparecer no início do século XVIII, quando já não havia mais vestígios da imagem no pano bizantino, e assim ela se tornou no Ocidente o que o *Mandillion* fora no Oriente: “o arquétipo indiscutível do retrato sagrado”.<sup>254</sup>

A *Verônica* é o nome dado ao tecido que teria sido usado por Cristo no Monte das Oliveiras ou na via-crúcis, oferecido pela mulher com o mesmo nome – que havia sido curada de problemas sanguíneos por Jesus –, para que ele pudesse se limpar, no qual ficou impresso a imagem de seu rosto (fig. 3).

Hans Belting aponta uma outra versão para a lenda da *Verônica*, que inclusive precede a citada acima: o imperador Tibério estava doente, seus mensageiros encontram Verônica, que havia sido curada por Cristo, a qual, em agradecimento, pinta o retrato dele em um tecido. Este tecido cura o imperador e depois é tido como milagroso. Mais tarde ainda, por volta de 1300, é que se começou a dizer que Jesus havia deixado seu rosto impresso no tecido oferecido por Verônica na Via Crucis.<sup>255</sup>

O *Mandillion* e a *Verônica* são considerados os “verdadeiros retratos”, por serem a imagem de Cristo – Verônica inclusive significa *vera icon*, ou seja, ícone verdadeiro, imagem verdadeira. E se ainda considerarmos as versões em que essa imagem se fez devido ao contato com o rosto de Cristo, podemos

<sup>251</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 51-52; DEBRAY, 1994, p. 221; e BELTING, 2010, p. 260.

<sup>252</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245.

<sup>253</sup> Cf. BELTING, 2010, p. 257.

<sup>254</sup> Cf. BELTING, 2010, p. 257.

<sup>255</sup> Cf. BELTING, 2010, p. 270.

considerá-los como autorretratos, um autorretrato divino e, segundo Yves Calmégane, o autêntico e primeiro autorretrato.<sup>256</sup>

De acordo com Pedro Azara, em seu livro *EL ojo y la sombra*<sup>257</sup>, o véu de Verônica passou a ser o modelo de todo retrato: os ícones bizantinos e a pintura medieval em geral seguiram a composição da Verônica, mantendo os rostos de frente, ligeiramente esquematizados, com olhos bem abertos... o autor ainda observa que “desde então, todo retrato e sobretudo todo autorretrato se refere, mais ou menos explicitamente, ao véu de Verônica”.<sup>258</sup>



FIGURA 3. El Greco. *Santa Verônica*

Fonte: CABALLERO, s/d, s/n

Azara ainda conclui que se Deus havia aceitado tornar-se uma imagem, e havia deixado sua imagem impressa em um lenço, como os homens podiam condenar a arte do retrato?<sup>259</sup>

<sup>256</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 51-52.

<sup>257</sup> AZARA, 2002.

<sup>258</sup> AZARA, 2002, p. 72. “Desde entonces, todo retrato y, sobre todo, todo autorretrato se refiere, más o menos explícitamente, al velo de la Verónica.” (Tradução nossa).

<sup>259</sup> Cf. AZARA, 2002, p. 73.

De acordo com Calmégane, os iconoclastas sustentam que as imagens são infiéis e só mostram uma aparência humana da divindade.<sup>260</sup> Sob essa ótica, a imagem de Cristo não o mostra realmente, e sim, um “outro”. Assim, o autorretrato divino já está nos mostrando, então, a característica que estará presente em todos os retratos: de surgirem sendo “outros”.

Nancy, em seu texto *Um dia, os deuses se retiram...*,<sup>261</sup> esclarece-nos que os deuses retiram-se de sua própria presença, e o que resta dessa presença é somente o que se pode dizer dela, e que se divide em história (ou narração) e verdade. A narração é, de acordo com Nancy, privada da verdade, pois falta-lhe a presença real para atestar sua veracidade. Sob essa ótica, os retratos divinos não podem ter sua autenticidade confirmada, já que são privados da presença real de Cristo. Supõe-se que essa presença existiu, o contato com o tecido existiu, porém o corpo se retirou e com ele retira-se também a verdade, e o que resta é história: “Falta o corpo dos deuses. [...] Falta esse corpo proferidor, resta o que se pode dizer dele – e o dito se tornou incorporal, igual ao vazio, ao lugar e ao tempo”.<sup>262</sup> O “dito” pode ser a imagem, essa imagem quase apagada, só um vestígio do contato – um retrato incorporal.

Esses “retratos” divinos são imagens *aquiropoéticas*, ou seja, não feitas pela mão do homem. De acordo com Didi-Huberman, com suas matérias já em farrapos, elas exibem o suposto privilégio de terem sido tocadas pela divindade, e a elas foi atribuída uma capacidade de aparição, embora elas próprias tivessem uma aparência literalmente apagada:

[...] uma imagem que não velaria mais (como aparência), mas que revelaria (como aparição), que não teria mais necessidade de representar mas que presentificaria eficazmente o Verbo divino a ponto de atualizar toda sua potência de milagre.<sup>263</sup>

Ou seja, imagens “sem pintura” que reivindicam uma encarnação divina. Segundo Didi-Huberman, essa é uma maneira de colocar na pintura ou mesmo

---

<sup>260</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 52.

<sup>261</sup> NANCY, 2016, p. 29-34.

<sup>262</sup> NANCY, 2016, p. 30.

<sup>263</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 246.

na história da arte um objeto de desejo absoluto para a iconografia religiosa: “*um impossível objeto do desejo pictórico de encarnação*”.<sup>264</sup>

Se trouxermos essas questões para o retrato comum (e não o divino) podemos considerar que ele também possui uma capacidade de aparição, e retém algo mais em si, como se tivesse sido tocado pela divindade.

É interessante observar que essas imagens divinas (*Mandylion*, *Verônica*), que surgiram supostamente do contato com o corpo de Cristo, passam a ser intocáveis por excelência. Passam a ser envoltas em mistério, mantidas à distância dos homens mortais, mostradas somente às vezes e de forma a preservá-las em seu lugar de imagens inacessíveis.

É que o “verdadeiro” *retrato* – verdadeiro por seu contato e não aparente por seu aspecto – exigia que ele fosse *retirado*, segundo uma dialética que Benjamin teria sem dúvida chamado de “aura”, ou Maurice Blanchot de “fascinação”.<sup>265</sup>

Encontramos aqui uma relação com as noções estudadas nos capítulos anteriores. Essa divindade presente nesses “verdadeiros” retratos de Cristo é percebida por nós por meio da *aura*, da *fascinação*, como apontadas por Didi-Huberman na citação acima, e também pelo *distinto*, que, como vimos, é o separado, o retirado, aquilo que se distingue, como o céu (o divino) da terra (o mundo dos homens).

Na Idade Média, são raras as criações artísticas, segundo Calmégane. No entanto, nas iluminuras se encontram algumas “manifestações de si” timidamente insinuadas em uma letra. Essas manifestações, de acordo com o autor, primeiramente foram realizadas por mulheres: Ende, Guda e Clarícia.

Ende aparece como autora de uma série de miniaturas que ilustram a *Visão do Apocalipse de São João*, no *Livro das Revelações*. Encontramos nesse trabalho realizado por volta de 975 o testemunho de seu ofício: *Ende pintora e servente de Deus*. Guda se desenha na inicial “D” do texto da iluminura que ilustra, e escreve “Guda, pecadora, escreveu e pintou esse livro” (fig. 4). Clarícia representa seu próprio corpo como a calda do Q, e seu nome enquadra seu rosto (fig. 5).<sup>266</sup>

<sup>264</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 247, grifos no original.

<sup>265</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249, grifos no original.

<sup>266</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 57-58.



FIGURA 4. Guda  
Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 56



FIGURA 5. Claricia  
Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 57

Portanto, ao longo da Idade Média, pouco a pouco aparecem representações dos artistas por eles mesmos, aqui e ali, em meio às milhares de páginas manuscritas e iluminadas. Mas são ainda tímidas assinaturas, testemunhas de uma participação em uma obra espiritual. Uma prece, oferendas discretas, uma tentativa quase clandestina de participar da glória divina.<sup>267</sup> Foi então a partir das iluminuras e das miniaturas que nasceu o verdadeiro autorretrato, de acordo com Calmejáne.

Pouco a pouco os pintores começam a se inserir nos quadros, nas cenas pintadas. Van Eyck (1390-1441), pintor flamengo do século XV – final da Idade Média –, pinta em seu quadro *Casal Arnolfini* (fig. 6), além da dupla principal, mais duas pessoas que aparecem refletidas no espelho ao fundo, das quais tudo indica que uma delas seja o próprio pintor. Além disso, a assinatura de Van Eyck – que foi um dos primeiros artistas a assinar seus quadros – aparece como uma inscrição na parede acima do espelho que diz: “Johannes de Eyck fuit hic/1434” (Johannes Van Eyck esteve aqui / 1434), como que para atestar sua “presença” na tela. Há interpretações de que o quadro teria um valor de documento, seria prova de um ato jurídico (um casamento) e a

<sup>267</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 60.

inscrição significaria que o pintor seria uma testemunha, assim como sua presença e a de outra pessoa no quadro.<sup>268</sup>



FIGURA 6. Van Eyck. *Casal Arnolfini*  
Óleo sobre madeira, 1434  
Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 73

A renascença foi um período de grande importância para os retratos, pelo fato de que, nesse período, começou uma busca pela identidade/individualidade. O retrato como uma entidade separada apareceu por volta de 1400, depois de abandonar o domínio exclusivo do mundo sagrado. A princípio, os pintores inseriam a figura dos donatários que encomendavam os quadros nas cenas que pintavam, o retrato fazendo parte assim de uma imagem devocional. Em seguida, ele passa a ser encomendado

---

<sup>268</sup> KANZ, 2008, p. 30.

individualmente, pelas classes mais altas das cortes europeias, incluindo o clero, burgueses e comerciantes, com o intuito de immortalizar suas imagens. O florescimento cultural dessas cortes e a abundância de encomendas fazem dessa época uma era de ouro para a arte do retrato.<sup>269</sup>

De acordo com Calmégane, foi no século XV que os artistas começam a se colocar em cena nos seus quadros, (e, segundo o autor, eles entram na cena fictícia do quadro assim como entram na cena social).<sup>270</sup> Alguns arrumam estratégias para se identificarem, quando, por exemplo, havia muitas pessoas na tela. É esse o caso de Benotto Gozzoli (1421-1497), pintor italiano renascentista que se retrata no quadro *O cortejo dos Médicis* (fig. 7) e, para que ele possa ser identificado em meio a multidão, escreve seu nome no chapéu (fig. 8).



FIGURA 7. Benotto Gozzoli. *O cortejo dos Médicis*  
Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 79

---

<sup>269</sup> Cf. MANDEL, 2007.

<sup>270</sup> Cf. CALMÉJANE, 2006, p. 77



FIGURA 8. Benotto Gozzoli. *O cortejo dos Médicis*. Detalhe  
 Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 78

Muitas vezes os pintores retratavam a si próprios, porém como outra pessoa: um personagem mitológico, literário ou bíblico. Como exemplo, temos Ticiano (1485 ou 1490-1576), um dos maiores pintores e retratista da Renascença italiana da Escola de Veneza, que teve uma vida profissional muito bem sucedida. Um ano antes de sua morte, ele retrata a si próprio na cena mitológica *O suplício de Marsyas*<sup>271</sup> (fig. 9), como Midas, rei da Frígia, que transformava tudo que tocava em ouro. Nesse quadro, Midas está pensativo, introspectivo, alheio ao suplício de Marsyas que acontece à sua frente. O motivo do pintor ter se retratado nesse personagem não sabemos ao certo. Talvez só a falta de um modelo para ele... ou seria o fato de Midas transformar tudo que encostava em ouro? E o artista transforma matérias-primas (tinta, óleo, tela) em arte. Mas o que nos importa aqui é o fato de ele “emprestar” seu rosto a uma personagem, o que faz o seu autorretrato mostrar realmente um outro, que não ele mesmo.

<sup>271</sup> Marsyas é um sátiro que encontra a flauta de Athenas (em outras versões ele é o criador da flauta) e se torna um excelente músico, que inclusive desafia Apolo, deus da música e da poesia, que tocava lira. Marsyas é vencido, como castigo, Apolo ordena que ele seja esfolado. Midas, em algumas versões, é chamado como jurado do desafio de Marsyas e Apolo, e em outras versões ele apenas chega no local do desafio. Nas duas versões ele toma partido de Marsyas e Apolo lhe concede também um castigo, que seria nascer orelhas de burro em sua cabeça. Cf. GRIMAL, 1651, p. 277-278; 296.

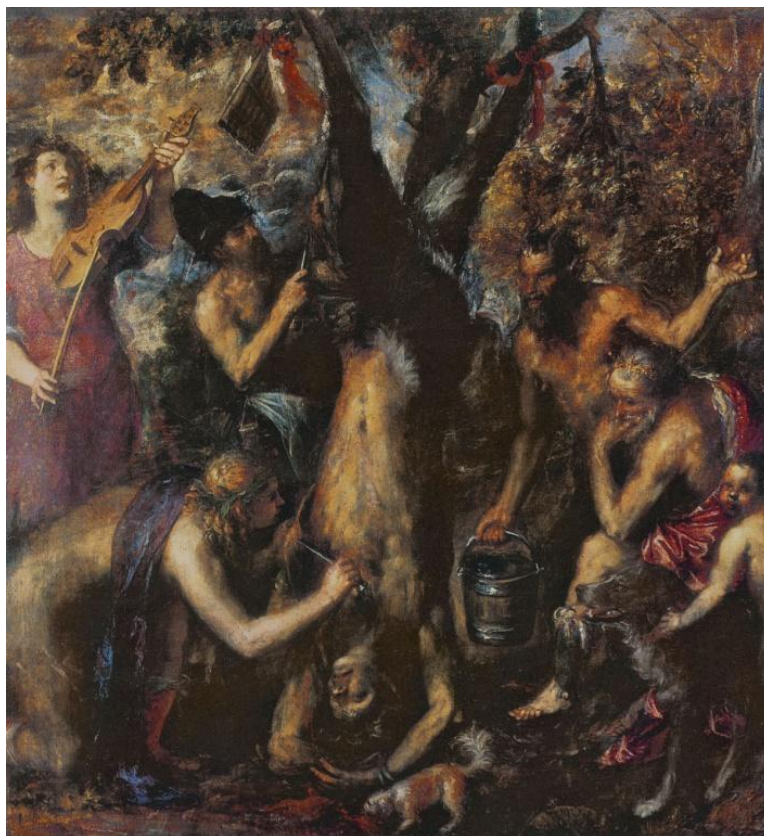


FIGURA 9. Ticiano. *O suplício de Marsyas*,  
1571-1576  
Fonte: CALMÉJANE, 2006, p. 116

Assim como usavam sua própria imagem como referência para alguma personagem de uma pintura, os artistas também usavam pessoas comuns como modelos. Esse é o exemplo da pintura *São Jerônimo* (fig. 10) de Albrecht Durer (1471-1528) – grande representante da Renascença no norte da Europa –, a qual teve como modelo um homem velho, que provavelmente foi pago para posar. No entanto, essa pintura não se configura um retrato se pensarmos neste com o objetivo de representar uma pessoa reconhecível, já que, nesse caso, esta não foi a intenção do pintor. Mas é um retrato se pensarmos nele como a figura de um homem, independente de sua identidade. O modelo empresta seus traços para surgir como um “outro” no retrato.



FIGURA 10. Albrecht Dürer. *São Jerônimo*. Óleo sobre madeira, 1521

Fonte: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/sao-jeronimo>

Dürer, que se destacou na pintura de retratos, representa a si mesmo com atributos que remetem a Cristo – cabelos, vestes, gesto (fig. 11). De acordo com Nancy, ao contrário de ser uma blasfêmia, esse fato pode significar que todo homem participa do mistério da Encarnação.<sup>272</sup> De um lado não é um retrato de Cristo, e sim de um homem; mas esse retrato de um homem possui algo de divino, ainda mais sendo um autorretrato, já que o retratado em questão é o pintor, que também tem o dom da criação, um pouco como Deus – guardadas as devidas proporções. A isso se ajunta o fato de que os retratos divinos não podem ter sua autenticidade comprovada, porque lhes falta a presença real, e, como apontado por Nancy, o que resta é história, pois a

<sup>272</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 59.

verdade se retira com o corpo real.<sup>273</sup> Neste retrato em questão, onde já há essa dúvida – é o próprio pintor? É Cristo? – não há a presença propriamente dita de nenhum, o que não permite que a dúvida seja esclarecida.



FIGURA 11. Albrecht Dürer. *Autorretrato*. Óleo sobre pano, 67x49cm, 1500  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 35

Sandro Botticelli (1444-1510), um dos grandes pintores da Florença renascentista, aparece em seu quadro *Adoração dos magos*, e o fato de estar inserido em uma cena da qual ele não participou de verdade já mostra que ele está ali como outro que não ele mesmo (fig. 12).

Esses quadros mostram como o surgimento do “outro” é algo que está intrínseco aos retratos, estando presente desde os primórdios do gênero. Retrato individual, retratos em grupo, cena mitológica, cena histórica, algum

<sup>273</sup> Cf. NANCY, 2016, p. 29-34.

personagem real ou fictício... Há sempre um desvio que faz a imagem retratada ser a de um “outro” que não o modelo real.



FIGURA 12. Sandro Botticelli. *Adoração dos magos*.  
Têmpera sobre madeira, 111x134cm, 1473-1475  
Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 14

Artemisia Gentileschi (1593-1656), pintora italiana do século XVII, se retratou como Judith degolando Holofernes, em duas versões do mesmo tema, (figs. 13 e 14). Artemisia foi violentada aos 17 anos por Agostini Tassi, um assistente do ateliê de seu pai. No julgamento, praticamente torturaram-na para comprovar a veracidade do fato. De acordo com Guégan, esses quadros da cena bíblica que retratam o exato momento da decapitação do general por Judith fazem um contraponto à narração da violação da artista. O homem está em uma cama, e é a mulher (Artemisia) quem o mata, com uma espada que o penetra. A artista faz uso de uma cena bíblica para representar alegoricamente

um drama pessoal.<sup>274</sup> Seria também uma forma de se vingar na tela contra o homem que a violentou.



FIGURA 13. Artemisia Gentileschi.  
*Judith decapitando Holoferne*  
1612,1613  
Fonte: AGNATI, 2001, p.10



FIGURA 14. Artemisia Gentileschi.  
*Judith decapitando Holoferne.*  
1620  
Fonte: AGNATI, 2001, p. 19

Artemisia executou um outro quadro no qual ela se retratou como *A Pintura*, uma alegoria da pintura (fig. 15). Ao se retratar como uma alegoria, ela está mais do que nunca apontando a impessoalidade da imagem retratada. Alegoria é a representação de uma entidade abstrata por um ser animado (quase sempre um personagem) ao qual são associados atributos simbólicos em uma narração (literatura, cinema) ou um projeto narrativo (artes plásticas).<sup>275</sup> É ainda um “modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra”,<sup>276</sup> ou seja, uma imagem que transmite um significado outro que não o literal. O “outro” já está contido na própria palavra (do grego *allos*: “outro”, e *agoreuein*: “falar em público, falar abertamente”,

<sup>274</sup> Cf. GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 63.

<sup>275</sup> ROBERT, 2009, p. 67. “Représentation d’une entité abstraite par un être animé (le plus souvent un personnage) auxquels sont associés des attributs symboliques dans une narration (littérature, cinéma) ou un projet narratif (arts plastiques).”

<sup>276</sup> Verbetes “Alegoria” do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/alegoria> [consultado em 20-09-2015].

sendo alegoria, literalmente “o ato de falar sobre outra coisa”).<sup>277</sup> E como a imagem no quadro de Artemisia (seu autorretrato) é usada para representar toda uma forma de arte, o retrato desaparece como retrato para ser somente aquilo que representa, em um rosto a partir desse momento impessoal.



FIGURA 15. Artemisia Gentileschi. *Autorretrato em alegoria da Pintura*. Óleo sobre tela, 98 x 75 cm, 1630  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 63

Caravaggio (1571-1610), pintor italiano do final do século XVI e início do XVII, grande representante do barroco, costumava se pintar em cenas mitológicas e bíblicas (figs. 16 a 18). Dessa forma, seu rosto retratado, que naturalmente se tornaria um “outro”, já figura na tela como esse “outro”, pois é

<sup>277</sup> “Alegoria” vem do grego *allegoria*, “linguagem figurativa, descrição de um objeto com a imagem de outro”, literalmente “ato de falar sobre outra coisa”, de *allos*, “outro, diferente”, mais *agoreuein*, “falar em público, falar abertamente”, de *agora*, “reunião, assembleia”. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/alegoria/> .

Dionísio<sup>278</sup>, é Davi<sup>279</sup>, é a Medusa, apesar de terem o rosto do pintor. Essa artimanha reforça, duplica, o surgimento do “outro” no retrato.



FIGURA 16. Caravaggio. *Davi com cabeça de Golias*. Óleo sobre tela, 125x121cm, 1609-1610  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 56

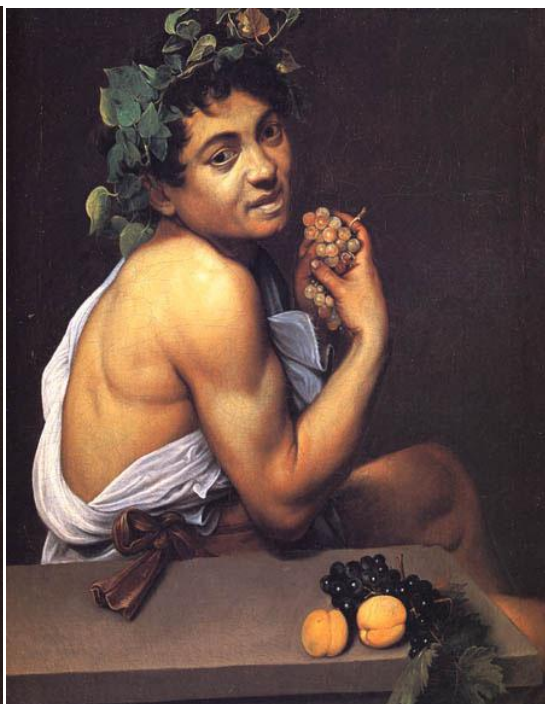


FIGURA 17. Caravaggio. *Jovem Baco doente*. Óleo sobre tela, 67x53cm, 1593  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009 p. 51

<sup>278</sup> Dionísio, também chamado de Baco, é o deus do vinho, da inspiração e do delírio místico. Pertence à segunda geração dos Olímpianos, tal como Hermes, Apolo, etc. Filho de Zeus e da mortal Sêmele. Após a morte da mãe grávida, ele foi retirado vivo de sua barriga e colocado dentro da coxa de Zeus, onde fica até o final da gestação. Por isso, diz-se que Dionísio nasceu duas vezes. Quando adulto, descobriu o vinho e seu uso. Cf. GRIMAL, 1951, p. 126-128.

<sup>279</sup> Golias era um homem de grande estatura da cidade de Gate e soldado dos filisteus. Desafiou os israelitas a lutarem contra ele, e Davi, um rapaz que nem era soldado, aceitou. Na luta, atirou uma pedra na cabeça de Golias, derrubando-o no chão. Davi pega a espada do adversário e arranca-lhe a cabeça, vencendo assim a batalha. Cf. <https://www.jw.org/pt/publicacoes/livros/historias-biblicas/4/davi-e-golias/>.



FIGURA 18. Caravaggio. *Cabeça de Medusa*. Óleo sobre tela, 60x55cm, 1596-1598.

Fonte: BONAFUOX, 1984, p. 37

É importante nos atermos um pouco ao seu quadro *Cabeça de Medusa* (fig.18). Medusa era um monstro mitológico, uma górgona, filha de divindades marinhas, que guardava as portas do Reinos dos Mortos. Seus cabelos eram serpentes e ela transformava em pedra quem a olhasse diretamente nos olhos. Perseu foi o herói que a decapitou, e uma das versões desse episódio relata que quando a Medusa viu seu próprio reflexo no escudo do herói, a maldição de seu olhar recaiu sobre ela própria, que se petrificou. Perseu a atinge no limiar de sua petrificação, e a decapita antes que tenha se transformado em pedra. De acordo com Philippe Dubois, ao olhar seu reflexo no escudo, “[...] a violência agressiva que se lança para enregelar de terror aquele que ela acredita ser o Outro se transforma em pânico diante da visão instantânea desse outro que é ela mesma”.<sup>280</sup> O olhar que petrifica está paralisado, ele

<sup>280</sup> DUBOIS, 1993, p. 151-152.

próprio petrificado. O quadro de Caravaggio mostra bem esse momento em que Medusa se vê e é morta.

É interessante Caravaggio ter retratado seu próprio rosto em uma Medusa, o que vem intensificar a questão do reflexo no escudo/espelho. Talvez o quadro representaria todos os autorretratos e o espanto que causam a quem os pintou... o espanto por se ver como que pela primeira vez, o espanto por se petrificar naquela tela, e por ver também ali não a si mesmo, mas a um outro que surge.

Partindo da maneira que Perseu usou para capturar a cabeça da Medusa, Régis Debray ressalta que a imagem é sem dúvida “[...] essa astúcia indireta, esse espelho em que a sombra captura a presa”<sup>281</sup>.

A cabeça da Medusa inscreveu-se para sempre no escudo – como uma fotografia, um retrato – e, também como estes, continuou a exercer seu poder além da sua morte – continuou petrificando quem a olhasse nos olhos. Athena, a deusa da sabedoria e da estratégia, que havia emprestado o escudo para Perseu, se serve deste novo poder contra seus inimigos.<sup>282</sup> De acordo com Dubois:

Erigida assim em figura de proa, essa máscara petrificante, sempre colocada à frente, como sendo nosso próprio espelho, designa, no próprio centro de qualquer figuração, a angústia absoluta e fascinante de nela vermos nossa própria imagem, de morrermos por isso e com isso usufruirmos – nossa própria imagem sempre mascarada em sua própria exibição e sempre exibida atrás de sua própria máscara e por meio dela.<sup>283</sup>

Não seria a Medusa então uma espécie de metáfora do autorretrato? Não seria esse espanto petrificador que nos causa o ato de ver a nossa própria imagem?

E ainda podemos considerar o pintor como uma medusa, que petrifica seu modelo. Philippe Dubois relaciona a Medusa com a fotografia justamente por isso: assim como o monstro mitológico, tudo aquilo que é “olhado” por uma máquina fotográfica é paralisado, congelado para sempre.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> DEBRAY, 1994, p. 30.

<sup>282</sup> Cf. GRIMAL, 1951, p. 168.

<sup>283</sup> DUBOIS, 1993, p. 153.

<sup>284</sup> Cf. DUBOIS, 1993, p. 146-155.

A cabeça decapitada da Medusa vem nos lembrar da morte, e do fato de que o retrato de certa forma “mata” o seu modelo ao mantê-lo sempre ali, naquela idade, naquele tempo. Mas é como se ele também imortalizasse seu modelo. De acordo com Pascal Bonafoux,:

O pintor, como Medusa pára, mata; a pintura é dita ser uma maneira de assassinato ou de crime. Pintar é matar. Porque a pintura nega o tempo, porque ela pára um gesto, um olhar, uma atitude, ela mata; o tempo refutado é a morte. E todo pintor é Medusa.<sup>285</sup>

Entretanto, Medusa, mesmo morta, continua a matar quem encara sua cabeça. Ela morta, é imortal. Seu poder continua. Assim como o retrato, que mesmo após “matar” seu modelo, congelando-o naquele momento, continua a exercer um poder e um *fascínio* sobre aqueles que o olham, como se driblasse o tempo: “Ser Medusa é negar a morte, é como não ser mais do que a morte, é ser quem morre e ainda ser quem mata”.<sup>286</sup>

Podemos ainda estabelecer uma relação com a noção de *fascínio* de Blanchot: esse quadro de Caravaggio indica o poder que os retratos têm de fascinar,<sup>287</sup> de manter quem os observa preso, capturado nesse *fascínio*. É impossível não olhar para a Medusa, porque ela fascina, ela captura o olhar daquele que está diante dela e o faz prisioneiro eterno desse encanto. É como o canto das Sereias, da Odisseia de Ulisses, que atraía os navegadores desejosos de encontrar a origem daquele som, e todos por fim desapareciam no mar.

Ao petrificar quem o olha, o retrato está transformando esse observador também em imagem, e assim a equação se inverte: também o observador se torna um retrato, também ele se torna um “outro” impessoal, nunca mais o mesmo.

Os motivos que levam os artistas a se retratarem como personagens, como “outros”, podem ser vários: não dispor de modelos para posar, gostar de se retratar como alguém importante, uma espécie de assinatura no quadro; no

<sup>285</sup> BONAFoux, 1984, p. 38. “Le peintre comme Méduse arrête, tue; la peinture est dite être une manière de meurtre ou de crime. Peindre c’est tuer. Parce que la peinture nie le temps, parce qu’elle arrête un geste, un regard, une attitude, elle tue; le temps réfuté c’est la mort. Et tout peintre est Méduse.”

<sup>286</sup> BONAFoux, 1984, p.38 “Être Méduse c’est nier la mort, comme c’est ne plus être que la mort; c’est être qui meurt et être qui tue encore. ”

<sup>287</sup> Ler sobre a noção de *fascínio* de Blanchot no capítulo 3.

caso de Artemisia, uma vingança aos homens após ter sofrido um abuso... Entretanto, independentemente desses motivos, o que levamos em conta é o fato de já se retratarem como “outro”, reafirmando o poder que os retratos têm de transformarem aquele que retrata em “alguém” simplesmente.

Impossível não mencionar o pintor holandês Rembrandt (1606-1669), que nos deixou uma série de autorretratos além de trabalhar com maestria a figura humana em seus quadros (figs. 19 a 22). De acordo com Nancy, nessa quase interminável variedade de autorretratos “ele não cessa de *tornar-se* outro (nos dois sentidos de “restituir-se” e “transformar-se”): outro que si em si, rabino, filósofo, Turco, mulher idosa...”<sup>288</sup>

Tomemos seu quadro *Retrato do artista com Saskia* (fig. 19) também chamado de *O Filho pródigo*. É um retrato dele com a esposa. O pintor ri enquanto apoia a mão nas costas da esposa, que se vira, olhando também para o espectador. Bonafoux se questiona “Quem ri?” e ele próprio introduz a resposta: “Rembrandt não é Rembrandt , Saskia não é Saskia”.<sup>289</sup> O quadro retrata uma cena bíblica, a do Filho Pródigo. Um homem tinha dois filhos, e um deles lhe pede a parte da herança que lhe é de direito. O pai concede e ele gasta todo o dinheiro, e volta depois, arrependido. O quadro retrata o filho pródigo logo após receber a herança, se divertindo em um albergue, com mulheres. Quem ri? O filho pródigo? Ou Rembrandt? Há um deslizamento entre duas “identidades”: ou é o Rembrandt, ou é o filho pródigo, ou podemos atédizer ainda que não é nenhum dos dois propriamente ditos: é um “outro”, é alguém impessoal.

---

<sup>288</sup> NANCY, 2014, p. 62, grifos no original. “[...] il ne cesse de se *rendre* autre (aux deux sens de “se restituer” et “se transformer”): autre que soi en soi, rabbin, philosophe, Turc, vieille femme...”.

<sup>289</sup> BONAFoux, 1984, p. 46. “Rembrandt n’est pas Rembrandt, Saskia n’est pas Saskia.”



FIGURA 19. Rembrandt. *Retrato do artista com Saskia ou O filho pródigo*. Óleo sobre tela, 1635  
 Fonte: GENET, 2002, p. 19



FIGURA 20. Rembrandt. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1628  
 Fonte: BELL, 2000, p. 134



FIGURA 21. Rembrandt. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1659  
 Fonte: BELL, 2000, p. 142



FIGURA 22. Rembrandt. *Retrato de Margaretha de Geer, esposa de Jacob Trip*. Óleo sobre tela, 1661  
 Fonte: GENET, 2002, p. 85

Jean Genet analisando a telas de Rembrandt, chega a uma conclusão que tem muito a ver com o que nos propomos a estudar nesta pesquisa:

Eu jamais me perguntei quem eram aquelas senhoras e senhores. [...] Mais os olhava e menos estes quadros me remetiam a alguém. A ninguém. Foi preciso bastante tempo para que eu chegasse a essa conclusão, desesperadora e enervante: os retratos feitos por Rembrandt (após cinquenta anos) não remetem a ninguém identificável. Nenhum detalhe, nenhum traço fisionômico reflete um traço de caráter, uma psicologia particular. Eles foram despersonalizados devido a uma esquematização? Não, se pensarmos nas rugas de Margareth Trip. E por mais que os olhe esperando captar, ou me aproximar da sua personalidade, como se diz, descobrir sua identidade particular, mais eles escapam – todos – numa fuga infinita, e com a mesma rapidez.<sup>290</sup>

Genet percebeu como era impossível identificar os modelos nos retratos pintados por Rembrandt, como a identidade deles escapa – e ela escapa em

---

<sup>290</sup> GENET, 2002, p. 74.

direção ao “outro” –; e tudo isso devido à impessoalidade inerente aos retratos. O que Genet estava vendo diante de si eram retratos *neutros*, retratos de ninguém.

Muitos são os retratos também que nos falam do ato de pintar um retrato, e nos apresentam as peculiaridades desse ato, no mostrando, por exemplo, o desdobramento entre o rosto real, o reflexo no espelho, e a pintura de um retrato.

É esse o caso do autorretrato do pintor austríaco Johannes Gump (1626- ?), datado do ano de 1646 (fig 23). Ele pinta e ele olha no espelho. Quem é esse que vê? Ele traduz o que vê em uma tela. Quem é esse que pinta? São outros, sempre outros. Nunca ele mesmo. E por mais que se trabalhe para alcançar a perfeição na pintura que faz, aquela imagem que surge de seus pincéis não é nunca ele, sempre escapa, está sempre além ou aquém de si .

Um autorretrato em que o pintor se pinta de costas com duas imagens de seu rosto: uma no espelho, outra no quadro. Qual seria mais fiel a ele?

Jean-Luc Nancy analisa esse quadro para discutir sobre a semelhança nos retratos. No quadro há duas representações do rosto do pintor: a do espelho e a do quadro, que nos fornecem duas semelhanças distintas.

Nancy questiona se a verdadeira semelhança se encontra no espelho ou no retrato, e encontra a resposta no próprio quadro, por meio da análise dos dois animais domésticos que aparecem na cena: o cachorro no primeiro plano da parte inferior do quadro simboliza a fidelidade, enquanto que o gato que aparece abaixo do espelho encontra-se um pouco mais atrás e indica uma fidelidade menos clara. Podemos ver ainda o nome Johannes Gump escrito em um papel sobre o retrato, o que pode estar apontando onde ele se encontra realmente – na tela, e não no espelho. Logo, toda essa composição do quadro contribui para mostrar que é o retrato que detém uma semelhança mais verdadeira, em detrimento da imagem refletida no espelho. O autor explica que a semelhança formalmente exata, fornecida pelo reflexo do espelho – apesar da inversão de lados – só acontece na presença do modelo: assim que este se ausenta, o reflexo também se perde. Já o retrato pintado se constitui na ausência do modelo, não precisa deste para manter sua imagem, e assim a semelhança nele vai além da reprodução fiel das formas.



FIGURA 23. Johannes Gump. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 1646  
Fonte: BONAFoux, 1984, p. 22

Nancy ainda aponta uma outra forma de semelhança que o quadro apresenta: as costas do pintor, onde reside, segundo ele, a verdadeira semelhança,<sup>291</sup> pois é a representação mais direta do pintor, mesmo que seu rosto não apareça – ou apareça somente mediado por um espelho e uma tela:

---

<sup>291</sup> Cf. NANCY, 2000a, p. 46.

Esta ausência significa para nós que o quadro só é semelhante à medida 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*.<sup>292</sup>

O autorretrato de Johannes Gump nos mostra como os desdobramentos da semelhança acontecem em um retrato, em uma imagem. Como observa Didi-Huberman “nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos”.<sup>293</sup> Segundo o autor, o reino da imagem compreende uma remissão perpétua de semelhança a semelhança, onde traços vão remeter a outros traços, o que faz da semelhança um meio impessoal, fluido e opaco.<sup>294</sup>

Na introdução do livro *Cinq Cents Autoportraits*<sup>295</sup> Julian Bell confirma essa remissão perpétua de semelhança a semelhança ao dizer que a “esperança de pertencer a uma representação bem sucedida de si parece passar eternamente de um a outro. Só se vê o pintor de costas: o que eu sou, vocês não podem ver”.<sup>296</sup>

Poderíamos pensar que o motivo real da semelhança mais fiel estar no pintor de costas seria porque as outras imagens presentes no quadro (o retrato e o espelho) só mostram “outros” – não que ele de costas não seja também um “outro”, ele o é – mas digamos que é o que está mais próximo do modelo, podendo ser, devido a isso, mais semelhante.

O pintor italiano Anniballe Carracci (1560-1609) fez um autorretrato que mostra seu rosto em uma tela, no cavalete (fig. 24). Ele se retrata em um retrato. Pintor que se pinta “pintado”. Há uma dupla distância da imagem para ele mesmo. Se um retrato já delineia um “outro”, que dirá um retrato de um retrato.

Nesse quadro, que inclusive precede o de Joannes Gump, também estão presentes o cachorro e o gato atrás do cavalete. Porém não estão em

<sup>292</sup> NANCY, 2000a, p. 47, grifos no original. “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.”

<sup>293</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31.

<sup>294</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32.

<sup>295</sup> BELL, 2000, p. 04-10.

<sup>296</sup> BELL, 2000, p. 10. “[...] l'espoir de parvenir à une représentation de soi aboutie semble passer éternellement de l'un à l'autre. On ne voit le peintre que de dos: ce que je suis, vous ne pouvez le voir.”

posição de disputa. Ambos olham para o espectador. Talvez estejam ali para lembrar da ambiguidade do retrato que traz uma fidelidade e uma semelhança para com seu modelo, ao mesmo tempo que nos apresenta um “outro”, já apartado do modelo.



FIGURA 24. Anniballe Carracci. *Autorretrato sobre um cavalete no ateliê*. Aprox. 1604.

Fonte: BONAFUOX, 1984, p. 63 / 500 ret. p. 115

Um quadro emblemático e que também traz um jogo de espelho/quadro/retratado que não aparece, é *As meninas* (fig. 25) de Diego Velázquez (1599-1660), pintor espanhol de grande importância do século XVII que se destacou na pintura de retratos, principalmente da nobreza. O quadro mostra toda uma cena na qual figura o pintor (ele mesmo, um autorretrato) pintando um quadro, o qual só vemos um pedaço da parte de trás da tela. Ao seu lado encontram-se várias pessoas, que são a infanta Margarida – filha do rei da Espanha Felipe IV, para quem o pintor trabalhava – rodeada de aias, cortesãos e anões. O pintor olha para um ponto invisível que é o lugar do espectador, e também do modelo que ele pinta. Quem ele pinta? Alguém sempre fora do quadro. E assim podíamos pensar que ele pinta um retrato de ninguém, já que o modelo não está no quadro, não o vemos. Pode ser nós

mesmos, pode ser cada hora uma pessoa que se aproxima da tela, e dessa forma, então, é alguém indeterminado, como nos mostra Foucault em seu texto “As meninas”:<sup>297</sup>

[...] o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quanto espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito.<sup>298</sup>

Portanto, o pintor fixa a cada instante um novo rosto, uma nova forma, uma nova identidade, o que configura esse retrato como impessoal no sentido de que não é possível determinar qual pessoa está retratada ali.

O espectador é convidado a entrar no quadro, o pintor o olha, parece estar lhe pintando. “Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio”.<sup>299</sup>

Entretanto, após nós, espectadores, nos sentirmos os modelos do quadro que só vemos as costas, percebemos um detalhe que Velázquez pôs no quadro que muda tudo: um espelho ao fundo, na parede, atrás dos personagens, e não visto por nenhum deles.

Curiosamente, o espelho, que possui o encantamento do duplo, nada duplica da cena mostrada no quadro: nem o pintor, nem as personagens do centro da sala. Foucault ressalta que era tradição na pintura holandesa que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação, repetindo o que era dado no quadro. Isso não acontece nesse trabalho de Velázquez. Ele não reflete o visível, o que é mostrado na cena, e sim, o que está à frente do quadro, numa região invisível que é a face exterior da tela, fora de todo olhar. O espelho reflete as duas figuras que o pintor pinta: o rei Filipe IV e sua esposa Mariana, pais da infanta Margarida que vemos no centro do quadro.

---

<sup>297</sup> FOUCAULT, 2007, p. 03-21.

<sup>298</sup> FOUCAULT, 2007, p. 05.

<sup>299</sup> FOUCAULT, 2007, p. 06.



FIGURA 25. Diego Velázquez. *As meninas*. Óleo sobre tela  
Fonte: KANZ, 2008, p. 56

Foucault observa que nomear as personagens do quadro nos é cômodo, pois parece ajudar a nos mostrar quem o pintor olha, quem está ao seu redor, entretanto, a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita, pois, “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz”<sup>300</sup> Segundo o autor, é preciso deixar os nomes de lado e mergulhar na linguagem nebulosa, anônima, impessoal que a pintura carrega.

---

<sup>300</sup> FOUCAULT, 2007, p. 12.

O espelho vai tornar visível aquilo que não é visível no quadro, embora ele continue indiferente aos olhares das personagens.

[...] o rosto que o espelho reflete é igualmente aquele que o contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado [...].<sup>301</sup>

Nesse ponto invisível do quadro, se sobrepõem o olhar do modelo no momento que é pintado, o olhar do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento que pinta (não o pintor representado, mas o que pintou todo o quadro).

A função do reflexo é atrair para dentro do quadro o que lhe é estranho: o rei e a rainha. Para Foucault, deveria, por isso mesmo, mostrar também o rosto de Velázquez e do espectador anônimo. Mas isso não acontece porque o pintor e o espectador já estão presentes na tela, o pintor em pleno trabalho e o espectador na figura que aparece ao fundo, à direita, que observa toda a cena sem ser visto por ninguém.<sup>302</sup>

Talvez haja nesse quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.<sup>303</sup>

Também no quadro *Jovem Casal* (fig. 26), do pintor alemão Hans Von Aachen (1552-1615) – que na verdade trata-se de um autorretrato do pintor com sua esposa – encontramos essa duplicação do retratado ao mostrar uma mulher e sua imagem no espelho. Uma imagem retratando outra imagem. A modelo desse quadro é representada duas vezes. Pela perspectiva e pelo ângulo em que o espelho se encontra, temos a impressão de que ele está mais

---

<sup>301</sup> FOUCAULT, 2007, p. 17.

<sup>302</sup> Cf. FOUCAULT, 2007, p. 19.

<sup>303</sup> FOUCAULT, 2007, p. 20-21.

à frente do rosto da mulher, o que não permitiria o reflexo. Isso aumenta a estranheza entre os dois rostos, levando-nos a questionar se aquele reflexo é mesmo da moça do quadro, ou ainda, se se trata de um espelho ou de uma pintura. Há sempre uma distância entre cada uma das imagens, sempre outra que parece a mesma.



FIGURA 26. Hans Von Aachen. *Jovem Casal* (o pintor e sua esposa). Viena, Museu Kunsthistorisches  
Fonte: NANCY, 2003a , p. 22

De acordo com Nancy:

Assim, por um processo mil vezes retomado na pintura, uma imagem se descola dela mesma e se reenquadra como imagem – à maneira deste quadro de Hans Von Aachen em que o quadro se desdobra em um espelho que nos é como que oferecido na frente dele ao mesmo tempo que é, na imagem, estendido àquela que nele se reflete.<sup>304</sup>

Temos ainda mais exemplos de retratos que mostram espelhos e os pintores se pintando, como, por exemplo, as iluminuras que ilustram o livro *Opus de claris mulieribus (Des Femmes Nobles et renommées)*, de Giovanni Boccace (1313-1375) (figs. 27 a 29), nas quais temos mulheres fazendo seus autorretratos. Em todos eles vemos duas ou três imagens do rosto delas: o “real”, o retratado na tela, e o do espelho.

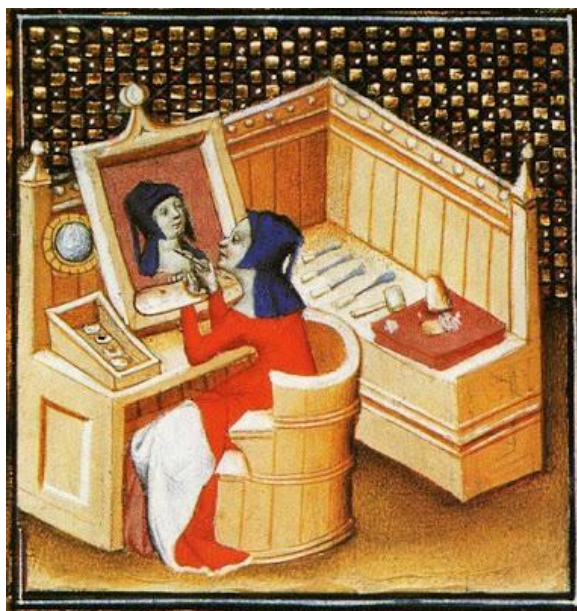


FIGURA 27. Iluminuras que ilustram o livro *Opus Claris Muelibus*

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f10>

<sup>304</sup> NANCY, 2003a, p. 22. “Ainsi, par un procédé mille fois repris dans la peinture, une image se décolle d’elle même et se recadre comme image – à la manière de ce tableau de Hans Von Aachen où le tableau se dédouble en un miroir qui nous est comme tendu en avant de lui en même temps qu’il est, dans l’image, tendu à celle qui s’y reflète.”.

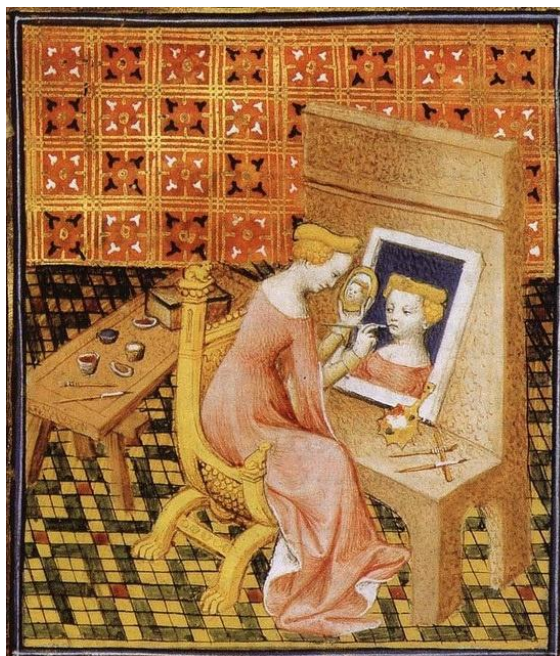


FIGURA 28. Iluminuras que ilustram o livro *Opus Claris Muelibus*. Marcia pintando seu próprio retrato 1402  
 Fonte: BELL, 2000, p. 02



FIGURA 29. Iluminuras que ilustram o livro *Opus Claris Muelibus*  
 Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f10>

Esses exemplos citados reafirmam a presença do “outro” no retrato ao nos mostrarem o processo de feitura do mesmo. Ao apresentar duas imagens

do seu rosto, mediadas por diferentes suportes (espelho e tela), o pintor está nos reafirmando essa capacidade que os retratos têm de se mostrarem como “outros” em sua imagem.

O pintor alemão Julius Bissier (1893-1965) também pintou um autorretrato (fig. 30) que tem uma proximidade com os citados anteriormente. Ele mostra o pintor esculpindo uma escultura do seu próprio rosto. Já o autorretrato do pintor grego Giorgio de Chirico (1888-1978) (fig. 31) mostra o pintor ao lado de um busto seu em pedra. Um retrato que mostra um rosto e uma escultura desse mesmo rosto está reafirmando essa petrificação que o retrato já produz com seus modelos, como se submetidos ao olhar da Medusa. Esses retratos – e principalmente o de Bissier – mostram então o poder “medusante” do pintor, de petrificar para sempre aqueles que retratam.



FIGURA 30. Julius Bissier. *Autorretrato*. 1928  
Fonte: <http://bissier.org/en/works/new-objectivity>



FIGURA 31. Giorgio de Chirico. *Autorretrato*. Têmpera sobre tela, 38,5 x 51cm. Museu de Arte de Toledo, Ohio  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 202

O fato desses dois quadros mostrarem rostos esculpidos nos remete à máscaras: por estarem “destacados” do rosto, por terem tridimensionalidade, se tornam como que máscaras e, como tal, carregam a impessoalidade de serem somente uma casca, e não deterem a subjetividade da pessoa.

As máscaras mortuárias foram uma das primeiras formas de “retrato”, embora sua função a princípio fosse ser, nas palavras de Régis Debray (sobre as máscaras da Roma Antiga), um prolongamento sublimado, mas ainda físico, da carne, do corpo que até há pouco tinha vida. “Como se a pedra esculpida aspirasse nela o sopro dos desaparecidos”.<sup>305</sup>

Assim, a máscara/retrato tem o intuito de ser um prolongamento do corpo real, tomar o seu lugar. Entretanto, não há como ser o mesmo, pois há um deslizamento que traz irremediavelmente a presença do “outro”.

O quadro *Autorretrato com máscaras* (fig. 32), de James Ensor (1860-1949), pintor e gravador belga, também nos faz refletir e questionar sobre o “outro”. Pertenceriam todas essas máscaras ao pintor? Seriam seus duplos,

<sup>305</sup> DEBRAY, 1994, p. 26.

seus “outros”? Em meio a todas elas seu rosto real – seria este também uma máscara?



FIGURA 32. James Ensor. *Autorretrato com máscaras*. Óleo sobre tela, 120x80cm, 1899  
Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p.147

Questionamento parecido encontramos também nos retratos e autorretratos de Andy Warhol (1928-1987), (fig 33-34), no qual ele apresenta uma seriação da mesma imagem – o rosto do retratado. Ao reproduzi-lo várias vezes o artista está justamente lidando com essas questões: é o mesmo que aparece em todas as imagens?



FIGURA 33. Andy Warhol. *Autorretratos*. Acrílica e tinta serigráfica sobre tela, 56 x 56 cm, 1966-1967  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 237



FIGURA 34. Andy Warhol. *Marilyn Diptych*. Acrílica sobre tela 1962  
 Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Torna-se importante tomarmos os retratos do século XX e XXI, nos quais a abstração e a não-figuração ocupam um grande espaço. Pensaríamos, a princípio, que o retrato estaria excluído da arte nesse período, assim como qualquer outro gênero da figuração.

Entretanto, é curioso perceber que, ainda assim, o retrato continuou e continua sendo procurado. Ele, claro, sofreu a influência desses movimentos, que o levou muitas vezes à desfiguração, à desconstrução das figuras.<sup>306</sup> Porém, é interessante constatar que o interesse por ele perdurou, tanto por parte dos clientes que procuram esse tipo de trabalho, quanto por parte dos artistas, que continuaram impelidos a pintar retratos.

Somos remetidos aqui novamente ao quadro que Apelle pintou de Afrodite Anadiômena, no qual, após o gesto de fúria do pintor que o levou a jogar uma esponja com solvente sobre a pintura, desfigurando a imagem que já estava ali, ainda assim Afrodite continuava presente, talvez mais do que antes. É possível entender que a desfiguração e a desconstrução não são suficientes para acabar com o retrato: ele se mantém e incorpora essas novas formas de se apresentar.

Na verdade, a partir do momento em que a arte passa a não estar mais vinculada à religião, à mitologia, à representação de fatos históricos, a figura humana pede outro reconhecimento da alteridade que ela carrega. Há uma mudança de paradigma dos retratos. Não são feitos mais sob o único objetivo da representação. E com isso, a desfiguração, a desconstrução, o abstracionismo entram em cena:

Como é que o retrato sobrevive a essa época em que a figuração perde sua força? Nancy responde ao dizer que o retrato passa a se aceitar mais enquanto retrato e, por outro lado, passamos a procurar nele mais uma alteridade ou uma alteração do idêntico do que uma identidade.<sup>307</sup> Ou seja, procuramos o “outro”. Assim, a identificação exata com o modelo perde sua urgência, e o retrato como pintura, como obra, é que passa a contar, já que se libera das exigências extrínsecas da figuração.

---

<sup>306</sup> Mas também houve o movimento contrário, o de uma superfiguração, que culmina no hiperrealismo. Cf NANCY, 2014, p. 77-78.

<sup>307</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 86.

Pode-se dizer que o retrato se afasta e se aproxima de si mesmo: ele se afasta até abandonar toda representação morfológica:

Nós compreendemos de maneira explícita o que as artes visuais sempre souberam intimamente, ou seja, que a *mimesis*, mesmo quando se remete a um modelo, não procura a imitação da morfologia (da *morphè*, que é a forma dos contornos), mas a imitação da forma “interior”, da “alma” do modelo, forma que se nomeia ideia.<sup>308</sup>

De acordo com Nancy, essa forma é uma “ideia”, ideia não como noção ou conceito, mas como forma visível daquilo que não é a princípio dado como aparência. O autor relembra que *idea* pertence ao léxico grego da visão.<sup>309</sup>

Assim, fica mais fácil entender que o retrato busca uma similaridade com o lado interior do retratado, mais do que com sua forma exterior. No entanto, tanto um quanto outro (interior e exterior) não serão reproduzidos de forma idêntica, não tem como o ser. Sempre haverá uma alteridade.

Dessa forma, podemos dizer que uma identidade supõe uma alteridade, se mostra outra. Logo, na contemporaneidade fica mais explícita ainda a desvinculação do retratado com seu referente, o que vai reforçar o surgimento do “outro” no retrato:

O *outro retrato* é diferente do retrato que procede da identidade pressuposta e da qual busca restituir a aparência. Ele procede ao contrário de uma identidade apenas suposta, mais exatamente evocada na sua retirada.<sup>310</sup>

O “outro” no retrato vem justamente dessa alteridade na identidade... vem daquilo que se retira do retrato. A identidade verdadeira se retira, e o que resta depois dessa retirada é o “outro”.

Os artistas, ainda que inconscientemente, tentam lutar contra essa retirada da identidade, tentam mantê-la no retrato. Um exemplo é a escultura de Marc Quinn, que executa seu autorretrato usando seu próprio sangue

<sup>308</sup> NANCY, 2014, p. 87, grifos no original. “... nous avons compris de manière explicite ce que les arts visuels avaient de toujours intimement su, c'est à dire que la *mimesis*, même lorsqu'elle renvoie à un modèle, ne cherche pas l'imitation de la morphologie (de la *morphè*, qui est la forme des contours) mais celle de la forme "intérieure", de l' "âme" du modèle, forme qui se nomme *idea*.”

<sup>309</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 87.

<sup>310</sup> NANCY, 2014, p. 93, grifos no original. “L'*autre portrait* est autre que le portrait qui procède de l'identité présumée dont il s'agit de restituer l'apparence. Il procède au contraire d'une identité à peine supposée, plutôt évoquée dans son retrait.”

congelado (fig. 35), uma forma de colocar algo realmente de si no trabalho. Mas, de acordo com Nancy, o sangue “verdadeiro” não assegura a autenticidade da imagem, que não se torna nunca um Santo Sudário.<sup>311</sup> A identidade continua escapando.



FIGURA 35. Marc Quinn. *Self*. 1991  
Fonte: NANCY, 2014, p. 90

O artista tem mais um trabalho no qual aborda uma tática similar: em seu *Autorretrato com DNA clonado* (fig. 36), Quinn tenta construir sua identidade de composição bioquímica, para, dessa forma, sua identidade estar realmente presente na obra – no entanto, ela continuar a escapar.

---

<sup>311</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 90.



FIGURA 36. Marc Quinn. *Autorretrato com DNA clonado*. Aço inoxidável, gel de policarbonato, colônias de bactérias, DNA humano clonado. 2001  
 Fonte: <http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-d.n.a.-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective>

Logo, o retrato, a princípio, pressupõe a identidade do seu modelo, do qual se tenta restituir a aparência. Entretanto, essa identidade se retira do quadro, não tem como captá-la verdadeiramente, e dessa retirada surge uma identidade suposta – o “outro”:

Essa retirada assume a alteridade naquilo que se pode nomear sua absoluta distinção, seu desapego infinito em relação a toda identificação nos dois sentidos da palavra: identidade de si e identidade de um si a outro si. A identificação não pode ser nem posta, nem pressuposta, nem mesmo deduzida ou concluída: ela se mantém longínqua, flutuante, ao mesmo tempo compartilhada e fugitiva.<sup>312</sup>

<sup>312</sup> NANCY, 2014, p. 93-94. “Ce retrait assume l'altérité dans ce qu'on peut nommer son absolue distinction, son détachement infini par rapport à toute identification aux deux sens du mot: identité à soi et identité d'un soi à l'autre soi. L'identification ne peut être ni posée, ni pré-supposée, ni même déduite ou conclue: elle reste lointaine, flottante, à la fois partagée et fuyante.”

Assim, vemos que a identificação nos retratos sempre escapa, não tem como ser total. Por mais que possamos muitas vezes reconhecer o modelo, ele guarda sempre uma alteridade intransponível. É sempre o retrato de um “outro”, de alguém indeterminado.

Na arte contemporânea, vemos uma diminuição da necessidade de buscar essa identificação primeira, como se os artistas já soubessem ser impossível atingi-la. O retrato, de acordo com Nancy, após ter que representar o irrepresentável da face, deve agora testemunhar a passagem, o apagamento, a incerteza de uma figura:

O que o retrato decifra em geral, mais singularmente em suas versões contemporâneas, é a verdade da existência ou a existência enquanto verdade. A ex-istência, ou seja, o ser-fora, o ser fora de si, o passar que literalmente não “representa” nada, não “imita” nada senão precisamente o fato mesmo de passar, de vir e de partir, de aproximar e de se afastar interminavelmente, de se deixar reconhecer e de se fazer mal conhecido pelo inimitável, o imperceptível, o indecifrável que ele é e que não cessa de se decifrar (com o risco de se romper) em retratos sempre outros.<sup>313</sup>

O retrato na contemporaneidade parece se liberar das amarras que o prendiam a uma identificação com o modelo – mesmo que ele tenha sempre escapado dessas amarras, mas escapava clandestinamente, pois, pelo menos teoricamente, a identificação era sua função. Na contemporaneidade, ele passa a não dever mais nada à nenhuma espécie de modelo, como nos mostra Nancy:

[...] o retrato parece querer ultrapassar a *mímesis*: não dever mais nada a nenhuma espécie de modelo, não se *modelar* sobre nada, ou ainda modelar-se sobre o nada tão bem quanto sobre a abstração de uma identidade “em si”.<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> NANCY, 2014, p. 101-102. “Ce que le portrait déchiffre en général, mais plus singulièrement dans ses versions contemporaines, c'est la vérité de l'existence ou l'existence en tant que vérité. L'ex-istence, c'est à dire l'être dehors, l'être hors-de-soi, le passer qui littéralement ne "représente" rien, n' "imite" rien sinon précisément le fait même de passer, de venir et de partir, d'approcher et de s'éloigner interminablement, de se laisser reconnaître et de se faire méconnaître pour l'inimitable, l'indécélable, l'indéchiffirable qu'il est et qui ne cesse de se déchiffrer (au risque de se déchirer) en portraits toujours autres.”

<sup>314</sup> NANCY, 2014, p. 104, grifos no original. “... le portrait semble vouloir outrepasser la *mimesis*: ne plus rien devoir à aucune espèce de modèle, ne se *modeler* sur rien ou bien se modeler sur le rien aussi bien que sur l'abstraction d'une identité 'en soi'.”

O mais curioso, porém, é a persistência do retrato em uma época que ele poderia simplesmente desaparecer frente às novas tecnologias que cumprem sua antiga função de representação e frente à valorização de uma arte muitas vezes abstrata, em outros suportes, outras mídias.

Os retratos de Lucian Freud são um exemplo dessa resistência. O artista trabalha exclusivamente com figura humana, e percebe-se que o que ele busca com o trabalho está muito além de uma simples semelhança com o modelo. Seus retratos são fortes, e trazem consigo toda uma carga emocional e psicológica. A crueza das figuras, a forma como trabalha a tinta, a composição muitas vezes inovadora fazem com que o artista dê uma nova dimensão ao retrato (fig. 37-38).

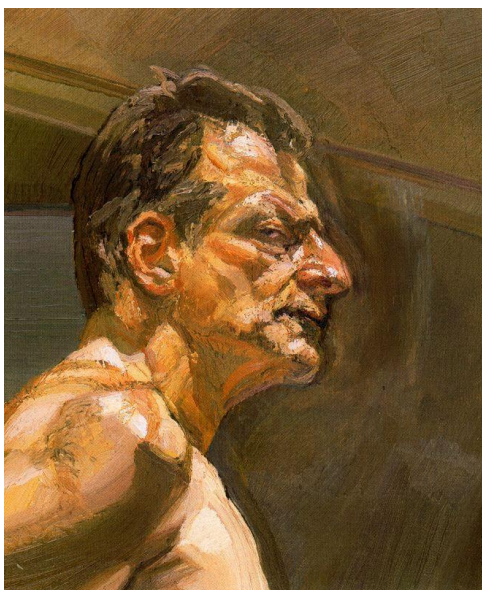


FIGURA 37. Lucian Freud. *Reflexo (autorretrato)*. Óleo sobre tela, 1981/1982  
Fonte: SMEE, 2010, p. 74



FIGURA 38. Lucian Freud. *Último retrato*. Óleo sobre tela, 61 x 61 cm, 1976/1977  
Fonte: SMEE, 2010, p. 42

Nancy cita exemplos de obras que mostram bem a resistência do retrato: a pintura do artista francês Jean Fautrier (1898-1964), intitulada *Tête d'Otage* (fig. 39), mostra uma forma arredondada com uns desenhos dentro dela, que parecem ramos de folhas, mas dentro de cada "folha" há uma bola que nos remete imediatamente a olhos, e logo tendemos a ver ali um rosto, com vários olhos. Nancy aponta que essa é a insistência da figura humana que persiste e insiste até mesmo no seu apagamento, no seu distanciamento.



FIGURA 39. Jean Fautrier. *Tête d'otage*.  
Óleo sobre papel colado sobre tela, 1945  
Fonte: NANCY, 2014, p. 81

Mais um exemplo trazido por Nancy é o trabalho *Broken Bench, Long Island* (fig. 40), do fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1895), uma fotografia de um homem de costas olhando para um banco vazio e quebrado. Esse banco, esse lugar vazio, imediatamente nos remete a um corpo que falta ali, à alguém sentado, à uma presença que está ausente. Além disso, a figura de costas nos remete ao *Autorretrato de Johannes Gump* (fig. 23), analisado anteriormente, no qual Nancy afirma que a semelhança mais verdadeira está no pintor de costas.



FIGURA 40. André Kertész. *Broken Bench, Long Island*.  
Fotografia, 1962  
Fonte: NANCY, 2014, p. 81

Assim, Nancy mostra como a figura humana tem uma tendência a “aparecer”, a surgir mesmo onde aparentemente ela não está. A imagem de um ser humano é tão forte para nós que, por menos elementos disponíveis que encontremos, já estamos condicionados a construir um rosto ou uma figura humana. Esse fato contribui para a resistência do retrato na contemporaneidade, num momento que muitas vezes pensaríamos que ele deixaria de existir.

De acordo com o filósofo, a partir do momento em que a arte passa a não estar mais vinculada à religião, à mitologia, à representação de fatos históricos, a figura humana pede outro reconhecimento da alteridade que ela carrega. Essa alteridade passa a sobressair mais que a identidade.<sup>315</sup>

Podemos dizer, portanto, que na contemporaneidade o retrato está mais relacionado com presença do que com identidade, ou seja, ele se afasta e se aproxima de si mesmo. Ele se afasta da obrigação de uma representação morfológica e se aproxima talvez de sua essência, através da liberdade que permite que ele seja mais uma pintura, um gesto, um retrato.

<sup>315</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 83-84.

Tomemos ainda os autorretratos fotográficos do suíço Urs Lüthi (1947), de 1974: *Just another story about leaving* (fig. 41). Uma série que mostra em várias etapas as transformações de um homem ao envelhecer, e também põe em dúvida o gênero deste: é mesmo um homem ? Ou é uma mulher?



FIGURA 41. Urs Lüthi. *Just another story about leaving*. 1974  
Fonte: <http://www.ursluethi.com>

Ainda que se trate de fotos e não de pinturas, o exemplo é válido, pois dialoga com as questões aqui tratadas. Além do mais, é preciso lembrar que os retratos nos dias atuais são em sua maioria pintados a partir de fotografias, daí a proximidade das questões entre as duas linguagens. A contemporaneidade trouxe novas mídias e novos suportes que passaram a abranger a área do

retrato. Ignorá-los ou menosprezá-los não faz sentido, pois é característica do nosso tempo a coexistência e muitas vezes o intercâmbio de técnicas, mídias, processos.

De volta aos autorretratos de Lüthi, Nancy aponta que, no desenrolar das fases de transformação, o artista apresenta uma inquietude, uma dúvida ao sujeito – é ele, é ela?<sup>316</sup> Vemos um homem se transmutando em mulher, vemos uma mulher, mas sabendo que se trata de um homem. O artista põe em jogo a identidade do sujeito retratado, que se encontra como que em uma oscilação entre um e outro, entre homem e mulher, entre juventude e velhice. Essa ambiguidade reforça a presença do “outro”: estamos sempre vendo um que é também outro.

Lacoue-Labarthe discute sobre essa série e todas as questões ali envolvidas: envelhecimento, gênero, sujeito:

“Lüthi” [...] *recita* ainda essa origem – *como* seu fim: representação do art(ista) em geral. Ali se constitui e se desfaz, se (des)constitui, *interminavelmente*, entre pai e mãe, *o sujeito da arte*. Sem fixação possível. Isso porque, provavelmente, o sujeito da arte não se especula. Mas (se) fascina.<sup>317</sup>

E assim, através de Labarthe, vemos que esse deslizamento do sujeito retratado, essa oscilação permanente a qual ele está preso, é da ordem do *fascínio*.

Retomando o movimento de abstração e desfiguração que assolou o século XX, houve também um movimento contrário, o de uma superfiguração que culmina no hiper-realismo,<sup>318</sup> movimento artístico que surgiu nos EUA no final da década de 60, que pretendia, através de meios pictóricos, criar uma ilusão de realidade maior do que a da fotografia.

Como exemplo, trazemos aqui o artista Chuck Close (1940), um dos pioneiros deste movimento, que pinta retratos em tamanho mural (fig. 42). Mesmo que a semelhança nesses trabalhos seja bem marcante, ainda assim podemos dizer que a imagem desliza para o “outro”, para o impessoal. Talvez devido ao tamanho da tela que Close pinta, sempre em grandes formatos, ou talvez devido à estranheza que essa semelhança fotográfica causa... há algo

<sup>316</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 62-63

<sup>317</sup> LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 216, grifos no original.

<sup>318</sup> Cf. NANCY, 2014, p. 77-78.

que ainda faz com que a imagem esteja além ou aquém de seu referente... há uma estranheza, que a meu ver se deve à presença impessoal que acompanha a imagem.

Com o passar do tempo, Chuck Close passa a pintar os retratos reticulados (figs. 43 e 44), nos quais trabalha cada retícula individualmente. O resultado final é uma imagem realista quando vista de longe, mas, ao nos aproximarmos da tela, vemos a abstração de cada retícula. Talvez essa seja uma metáfora dos retratos em geral... a princípio, a grosso modo, vemos a semelhança, vemos a identificação com o modelo... entretanto, chegando mais perto, olhando a imagem com mais atenção, vemos que na verdade ela se deforma, se desloca, e se desvia, trazendo para a tela sempre um “outro”.

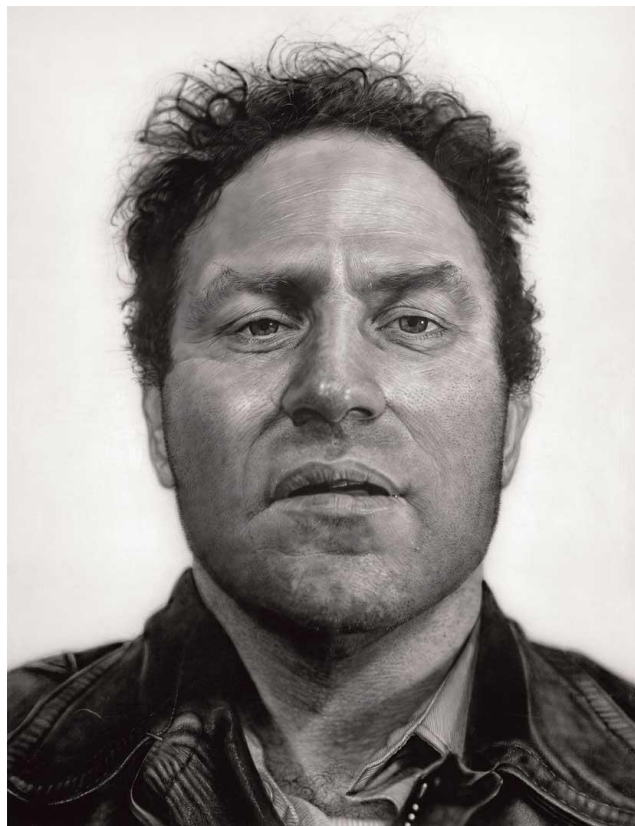


FIGURA 42. Chuck Close. *Richard*.  
Acrílica sobre tela, 274,3 x 213,3 cm  
Fonte: KANZ, 2008, p.92

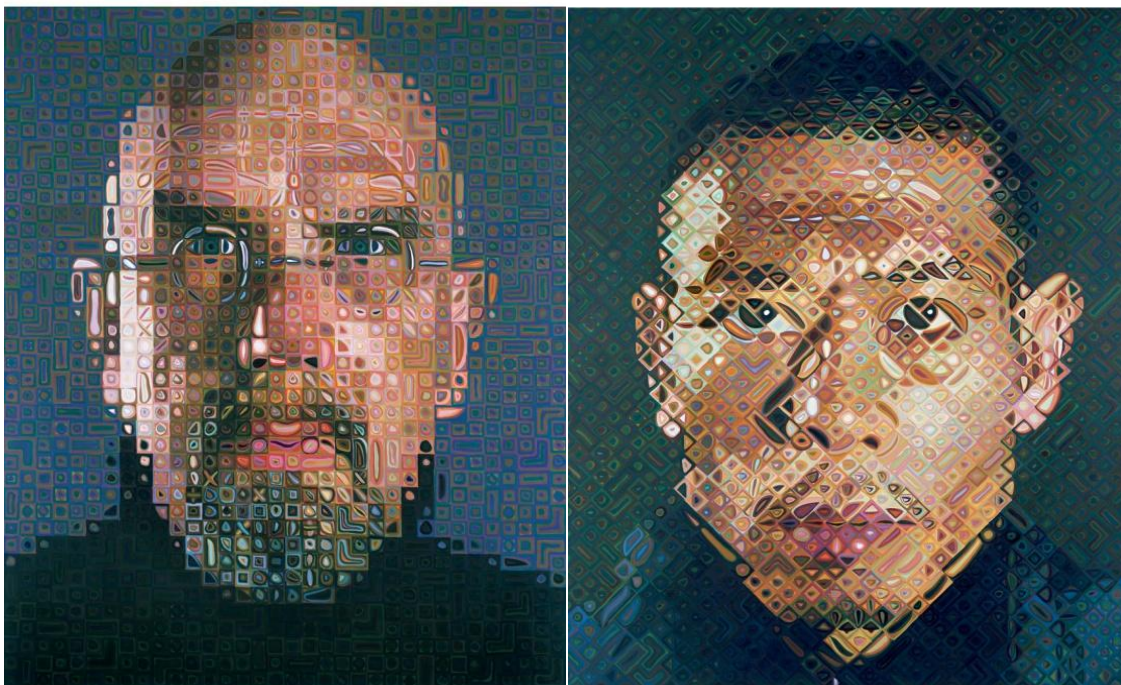


FIGURA 43. Chuck Close. *Autorretrato*. Óleo sobre tela, 259,1 x 214,6 cm, 2004-2005

Fonte: <http://chuckclose.com/work248.html>

FIGURA 44. Chuck Close. *Zhang Huan I*. Óleo sobre tela, 257,8 x 213,4 cm, 2008

Fonte: <http://chuckclose.com/work265.html>

Já que estamos falando de retratos que usam fotografias como referências, vamos adentrar um pouco em alguns outros retratos fotográficos.

Tomemos então a artista holandesa Rineke Dijkstra (1959) que de 1992 a 1996 executa uma série de retratos fotográficos de adolescentes em praias (fig. 45). Fotos sem encenações, nas quais os indivíduos olham para a câmara. A fotografia mostra as incertezas e a estranheza dessa idade ambígua, quando não se é criança nem adulto, em que há a transição entre o eu que a criança era até então e o “outro” desconhecido que vai surgindo aos poucos e se transformando. O adolescente parece sem lugar em seu próprio corpo, ainda desproporcional.

Outra série da artista é a de fotografias de mulheres que acabaram de dar a luz, com seus bebês recém-nascidos no colo. Essa série, exemplificada aqui por *Julie* (fig. 46), mostra o momento em que a mulher vive uma transição entre mulher e mãe, uma fase em que ela se despede daquela que era antes ao mesmo tempo em que se depara com uma “outra” que está surgindo em seu lugar, que ela ainda não conhece. Na foto de Julie, a mãe carrega seu

bebê de forma meio atrapalhada, ainda sem desenvoltura com seu novo papel. Talvez ela esteja um pouco assustada frente à sua nova condição, com um pequeno ser totalmente dependente dela, e ela, que há pouco tempo cabia muito bem no papel de mulher, agora veste calcinhas grandes com absorventes que mais parecem fraldas, como as que seu bebê usa. Emoções contraditórias são expressas nessa série de retratos.

As fotografias de Rineke evidenciam essa estranheza de seus modelos frente ao desconhecido que se apossa deles. Ambos, adolescente e recém-mãe, parecem não se encaixar ainda em seus novos papéis, parecem estranhar esse “outro” que chega, de mansinho ou abruptamente. O trabalho de Rineke mostra bem essa presença outra e estranha.

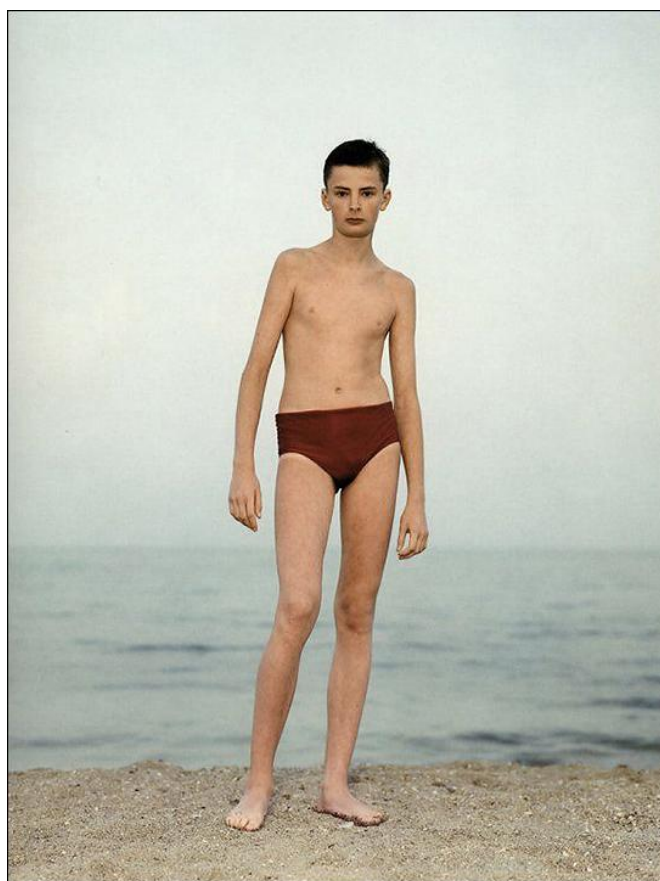


FIGURA 45. Rineke Dijkstra. *Kolobrzeg*, da série Retratos de praia, 1992. Fotografia  
Fonte: GROSENICK, 2005, p. 61



FIGURA 46. Rineke Dijkstra. *Julie, Den Haag*  
1994, Fotografia  
Fonte: GROSENICK, 2005, p. 59

Vemos que até mesmo em retratos fotográficos, nos quais, a princípio, a semelhança física é fiel, até neles há o surgimento do “outro”, o que nos mostra que esse “outro” não surge só devido a alguma não conformidade formal entre modelo e retrato. O “outro” surge porque o retrato permite que a imagem saia de si, vá além do rosto fixado no papel e dessa forma atinja o *fora*, o *neutro*.

Vanessa Beecroft (1969) é uma artista italiana que vive em Nova Iorque e trabalha com performances com mulheres: Elas ocupam uma sala por determinado tempo, são vestidas escassamente e nunca entram em contato com os espectadores (fig. 47). Raimar Stange, no livro *Mulheres Artistas*,<sup>319</sup> fala que a artista “pinta” retratos individuais e de grupos em três dimensões com mulheres vivas.<sup>320</sup> Mas o autor também concorda que a arte de Beecroft é difícil de catalogar: seria performance, esculturas vivas, naturezas mortas com objetos vivos, ou uma moderna forma de retrato? Uma pergunta que não há

<sup>319</sup> GROSENICK, 2005.

<sup>320</sup> Cf. GROSENICK, 2005, p. 34.

como se responder ao certo, já que o trabalho de Beecroft fica no limite entre essas áreas.

Mas se formos pensar nele como retratos, não é o tipo de retrato que estudamos nesta pesquisa, já que não é uma pintura, porém, podemos pensar que ao deslocar essas modelos de sua vida normal para um espaço e uma situação fora do comum, elas também aparecem como “outras”, elas não coincidem com quem são realmente, elas se tornam somente pessoas, não importando sua identidade, elas se tornam alguém – ou ninguém.



FIGURA 47. Vanessa Beecroft. *Show. Performance*, Guggenheim Museum, Nova Iorque EUA, 1998  
Fonte: GROSENICK, 2005, p. 36

É interessante trazer ao texto o mito de Narciso, que ilumina o tema de nossa discussão sobre retratos e é aqui “ilustrado” pelo quadro de Caravaggio (fig. 48) e pelo registro fotográfico do trabalho *Narciso* de Oscar Muñoz (fig. 49).



FIGURA 48. Caravaggio. *Narciso*. Óleo sobre tela, 112x92cm, 1598-1599  
 Fonte: GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 50



FIGURA 49. Oscar Muñoz. *Narciso*. Fotografía sobre papel, 2001-2002  
 Fonte: NANCY, 2014, p. 97

De acordo com Thomas Schlessler, o mito de Narciso simboliza a essência do autorretrato.<sup>321</sup> O reflexo na água é como uma pintura, um retrato.

Oscar Muñoz, em seu trabalho *Narciso* (fig. 49), desenha um autorretrato a carvão sobre a água de um lavabo, que é decomposto à medida que a água da torneira cai sobre ele. Um vídeo registra a aparição e desaparecimento do retrato, reforçando a instabilidade da imagem, o movimento e até mesmo sua relação com a morte. O trabalho se relaciona com o mito de Narciso ao evocar a imagem que se refletia na água e que desaparecia diante de sua contemplação.

Narciso vê seu reflexo e fica totalmente fascinado pela imagem, preso nela. Porém Blanchot nos dá uma leitura diferente do mito e sua interpretação. Segundo o autor, Narciso não se reconhece na imagem que vê refletida nas águas. Ele se encanta pela imagem, e não sabe que aquele que vê é ele próprio.

E se ele não se reconhece é porque o que ele vê é uma imagem, porque a semelhança de uma imagem não remete a ninguém, tendo a particularidade de não se assemelhar a nada, mas pela qual ele se apaixona, porque a imagem – toda imagem – é atraente, atração do vazio mesmo e da morte em sua ilusão.<sup>322</sup>

Jean-Luc Nancy também aborda o mito dessa forma: para ele, Narciso vê na água uma imagem que reproduz seus gestos, que lhe agradam e lhe atraem, mas que não são ele: “Ele aparece para si mesmo sem se reconhecer e se ele se reconhecesse ele não apareceria mais a si: ele se retirou dentro do seu retrato”.<sup>323</sup> Ele não se vê naquela imagem – naquele retrato – que entretanto deriva de seu rosto. Assim, o retrato não tem a ver com o “narcisismo” no sentido usual e psicológico do termo – “admiração a si mesmo, atenção exclusiva dada a si [...]. Fixação afetiva por si mesmo.”<sup>324</sup> –, mas sim no sentido em que aquele que figura em um retrato é sempre um “outro”, e nunca o mesmo.

<sup>321</sup> GUÉGAN; MADELINE; SCHLESSER, 2009, p. 50.

<sup>322</sup> BLANCHOT, 1980, p. 192-193. “Et s’il ne se reconnaît pas, c’est que ce qu’il voit est une image, que la similitude d’une image ne renvoie à personne, ayant pour caractère de ne ressembler à rien, mais qu’il en tombe ‘amoureux’, parce que l’image – toute image – est attirante, attrait du vide même et de la mort en son leurre”.

<sup>323</sup> NANCY, 2014, p. 89. “Il s’apparaît sans se reconnaître et s’il se reconaît il ne s’apparaît plus: il s’est retiré dans son portrait”.

<sup>324</sup> ROBERT, 2009, p. 1670. “Admiration de soi même, attention exclusive portée à soi [...]. Fixation affective à soi même”.

Narciso, ao ver sua imagem refletida, ficou preso no *fascínio* que essa imagem lhe causou, absorvido por ela. Seu mergulho fatal nas águas em busca daquele reflexo – que ele desconhecia se tratar de um reflexo – nada mais é do que uma forma figurada de dizer que ele mergulhou no *fascínio* daquela imagem, e se perdeu nele. Não teve volta, assim como os navegadores que desaparecem ao tentar encontrar o canto das sereias – outra metáfora para o *fascínio* da imagem:<sup>325</sup> ao tentar apreender a imagem, ir ao encontro do que nela fascina, tanto Narciso quanto os navegadores se perderam, pois a imagem é inapreensível.

Com suas visões do mito, Blanchot e Nancy tiram de Narciso o estigma de um apaixonado por si próprio, para deixá-lo preso somente ao *fascínio* pelas imagens. Ao não saber que aquele que vê é ele próprio, Narciso está intuindo esse ardil dos retratos, de serem sempre “outros”. Para ele, aquele que via no reflexo era um “outro” – o “outro” que surge nos retratos, nas imagens.

---

<sup>325</sup> Ler mais a esse respeito em VILHENA, 2013, p. 78-79.

## Capítulo VI

### O RETRATISTA SEM RETRATO

Um retrato não é, a princípio, e por fim, um encontro?

(Jean-Luc Nancy)

O livro *Mr. Gwyn*<sup>326</sup> de Alessandro Barrio nos apresenta uma intrigante ficção na qual o Sr. Gwyn, um escritor reconhecido e bem aceito pelo público e pela crítica, decide parar de escrever. O entorno do ato de publicar um livro o chateava, e ele decidiu cortar o mal pela raiz, apesar dos apelos desesperados de seu agente. No entanto, passado algum tempo, ele passou a sentir falta de escrever e começou a procurar formas com que ele pudesse satisfazer essa vontade sem que tivesse que voltar a trabalhar como antigamente, publicando livros. Primeiro cria histórias em sua mente; depois pensa em ser copista. E, por fim, ele encontra uma forma de fazê-lo que é o que dá enredo ao livro.

Mr. Gwyn vai a uma galeria de arte e se depara com retratos pintados, que imediatamente chamam sua atenção. Havia também um catálogo que mostrava fotos do pintor trabalhando em seu ateliê, pintando esses mesmos retratos.

Os retratos e as fotos fascinaram o escritor. Ele passa um bom tempo na galeria, e sai de lá com uma ideia: decide fazer retratos. Mas ele não sabe pintar, nem desenhar: o que ele quer é escrever retratos. Entretanto, esse retrato escrito não seria simplesmente uma descrição da pessoa:

---

<sup>326</sup> BARRICO, 2014.

- [...]Andei pensando que gostaria de fazer retratos.
- [...]
- Naturalmente não se trataria de quadros. Eu gostaria de *escrever* retratos.
- [...]
- Mas todo o resto seria como com os quadros... o estúdio, o modelo, seria tudo igual.
- [...]
- Depois imagino que vou precisar de um bom tempo, mas no final começarei a escrever, e o resultado será um retrato.
- Um retrato em que sentido? Uma descrição?
- Não, uma descrição, não, não teria sentido.
- [...]
- Vou precisar me situar nas condições de fazer um retrato, e aí poderei descobrir o que pode significar, exatamente, escrever em vez de pintar. Escrever um retrato.
- [...]
- Não sei, imagino que se trataria de reconduzir para casa essas pessoas.<sup>327</sup>

Ele prepara tudo como se fosse um pintor: aluga um ateliê, cuida da luz, da música e da ambiência do local para as sessões de pose. Contrata uma secretária, anuncia seu novo trabalho e logo aparecem os primeiros clientes.

Os modelos posavam para ele, por um longo período. E seguiam algumas regras, um pequeno ritual imposto pelo “retratista”. Este só os observava e fazia anotações. Acabado o período das poses, ele enviava o “retrato”: umas páginas escritas, que sempre agradavam profundamente os clientes.

Esses retratos não são transcritos no livro – o que deixa os leitores bastante curiosos – mas deixa-se claro que não são descrições das pessoas. E ao longo do romance o leitor vai percebendo que se trata de histórias, histórias que dizem respeito ao modelo, de alguma forma.

Considerando o retrato como um objeto (o quadro, o suporte) no qual figura a imagem de uma pessoa, uma imagem visual, podemos dizer então que Mr. Gwym era um retratista sem retrato. Embora ele procedesse quase da mesma forma que um pintor ao observar um modelo, seu “produto” era diferente, eram páginas escritas. Não havia uma imagem visual dada a priori, que colocasse de imediato a semelhança reconhecida, ou seja, aquela que guarda em seu âmago a referência direta com o retratado – a primeira versão do imaginário.

---

<sup>327</sup> BARRICO, 2014, p. 51-52.

Entretanto, como vimos ao longo desta pesquisa, a literatura e as artes visuais caminham juntas – para Blanchot, o espaço literário é o imaginário. Logo, os retratos feitos por Mr. Gwyn eram sim imagens. Imagens escritas, imagens literárias.

Mr. Gwyn publica alguns desses retratos anonimamente, ou melhor, sob a proteção de um pseudônimo. E só quem pode reconhecer o retrato é o modelo, ou alguém muito próximo, que tenha lido. Os retratos-histórias eram como um segredo entre retratista e retratado, um código que só era decifrado pelos dois, era algo muito íntimo disfarçado de algo universal. Era um retrato nas entrelinhas.

Esses autorretratos escritos em forma de histórias podem ser considerados impessoais, pois eles não remetem diretamente à pessoa. São histórias, com personagens, sem vinculação direta com o modelo. No entanto, os modelos se reconheciam no texto, se viam ali, todos ficavam satisfeitos. Podemos dizer, então, que esses “retratos”, remetiam sim ao seu referente, mas de forma velada – e assim configuram uma ambiguidade: remetem e não remetem ao modelo; são pessoais e impessoais ao mesmo tempo, da mesma maneira que os retratos pintados.

O retratista sem retrato tem o modelo, tem as sessões de pose. Ele constrói uma imagem. No entanto, essa imagem é literária. São palavras. Mas, como Nordholt pontua, para Blanchot, na escrita tudo se torna imagem:

[...] na escrita, “tudo se torna imagem”. [...] Na escrita, é a princípio a linguagem que torna-se materialidade pura, fora de todo sentido, se duplica em uma sombra da linguagem, em uma linguagem imaginária. Linguagem do imaginário, da realidade imaginária que é o universo literário. Outra a linguagem, são as coisas que se duplicam: na escrita, estamos lidando não com as coisas elas-mesmas, mas com seus duplos, suas imagens. [...]

Em efeito, a escrita não é somente experiência de uma realidade imaginária, mas ainda e sobretudo encontro de um ser imaginário: o que Blanchot chama por vezes uma sombra, por vezes um duplo ou mesmo um semelhante. Neste encontro que é a escrita, o eu do escritor se torna igualmente um tal ser imaginário: impessoal, anônimo, sem individualidade e assim semelhante a outrem.<sup>328</sup>

Nordholt reafirma que em Blanchot a escrita está intrinsecamente relacionada com a imagem, seja no que tange à linguagem, seja no que diz respeito ao próprio escritor, que se torna um ser imaginário e anônimo.

A imagem visual sempre carrega uma relação com a palavra. Ao ver um retrato, na maioria das vezes, pensamos imediatamente em seu referente. É como se houvesse uma legenda no quadro: “essa é a pessoa x”. Uma voz silenciosa nos diz. Nesse sentido, vemos que a palavra sempre participou dos retratos, e assim, Mr. Gwyn está sendo coerente em sua escolha de escrevê-los.

Entretanto, essa “legenda” silenciosa nos traz um paradoxo, pois ao mesmo tempo que parece afirmar “essa é a pessoa x”, na realidade, estamos somente diante de um quadro, de uma imagem. A “pessoa x” não está realmente ali. Nesse sentido, a “legenda” correta seria “essa não é a pessoa x”, o que nos remete imediatamente ao quadro de René Magritte *Isto não é um cachimbo* (fig. 50), que traz o desenho de um cachimbo com uma frase abaixo: “Ceci n’est pas une pipe” (“Isto não é um cachimbo”). A princípio, o trabalho nos causa uma estranheza pela sua contradição, ao pensarmos que o enunciado está errado, já que aquela imagem é, sim, a de um cachimbo. Entretanto, está aí mesmo a resposta: é uma imagem, não é um cachimbo real.

<sup>328</sup> NORDHOT, 1995, p. 193. “[...]dans l’écriture, ‘tout deviant image’. [...] dans l’écriture, c’est d’abord le langage qui devenu pure matérialité, en dehors de tout sens, se dédouble en une ombre le langage, en un langage imaginaire. Langage de l’imaginaire, de la réalité imaginaire qu’est l’univers littéraire. Outre le langage, ce sont les choses qui se dedoublent: dans l’écriture, nous avons affaire non aux choses elles-mêmes mais à leurs doubles, à leurs images. [...] En effet, l’écriture n’est pas seulement expérience d’une réalité imaginaire, mais encore et surtout rencontre d’un être imaginaire: ce que Blanchot appelle tantôt une ombre, tantôt un double ou meme, un semblable, Dans cette rencontre qu’est l’écriture, le moi de l’écrivain devient également un tel être imaginaire: impersonel, anonyme, sans individualité e par là semblable à autrui.”

O trabalho de Magritte expõe a fronteira entre imagem e escrita, o limite entre ambas, que embora pareça rígido, se mostra na verdade tênue.



FIGURA 50. René Magritte. *Isto não é um cachimbo*  
Fonte: PAQUET, 2006, p. 09

É interessante observar o poder da escrita. Ao colocar uma frase que aparentemente está contradizendo a imagem, imediatamente somos levados a refletir sobre isso. E se o enunciado estivesse na afirmativa? “Isto é um cachimbo”, provocaria também uma reflexão?

Como já pudemos ver, a imagem retratada na tela é sempre um “outro” que não o modelo real. Nesse sentido, a frase na negativa cai melhor. Mas e nos retratos escritos de Mr. Gwyn? Por não serem retratos no sentido mais convencional do termo, eles aceitariam bem o enunciado “isto é um retrato”, para ajudar na sua compreensão. Mas não parece ser o que queria o retratista, nem seus modelos. Eles parecem querer manter o retrato velado, encoberto, na sombra, como um segredo.

Esse trabalho de Magritte é tão instigante que Michel Foucault escreveu um livro<sup>329</sup> sobre ele, no qual assinala que, a seu ver, o artista dissociou semelhança de similitude, jogando uma contra a outra. A semelhança tem um

---

<sup>329</sup> FOUCAULT, 1988.

elemento original, uma referência primeira que hierarquiza e classifica as “cópias”. A semelhança serve à representação, a fazer reconhecer o modelo que acompanha.

Já o similar não segue nenhuma hierarquia, não tem começo nem fim, se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças: “[...] a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar”.<sup>330</sup>

Fazendo uma analogia com as duas versões do imaginário, poderíamos dizer que a *semelhança* se encontra na primeira versão: aquela que parece trazer o objeto ausente de volta, aquela em que a imagem está atrelada a seu referente. Já a *similitude* está na segunda versão, aquela que afirma a ausência que funda a imagem, e que afirma o triunfo do falso pretendente, ou seja, do simulacro.

A *semelhança* e a *similitude* de que nos fala Foucault nos remete à *semelhança evidente* e a *inevidente* trazidas por Didi-Huberman: a *semelhança evidente* é a que se consegue pela correspondência das formas, a que tenta salvar a aparência. Esta corresponderia à *semelhança* de Foucault, e situa-se na primeira versão do imaginário de Blanchot. Já a *semelhança inevidente* é a que aparece por aparição, inevidência, é a que é dada por algo que escapa e que está além do aspecto formal. Ela corresponderia à *similitude* de Foucault, e se encontra na segunda versão do imaginário.

Os retratos carregam ambos os tipos de semelhança: *evidente* e *inevidente*, ou poderíamos agora falar *semelhança* e *similitude*. Já os retratos de Mr. Gwyn vão carregar exclusivamente a *semelhança inevidente*, ou a *similitude*.

O quadro de Magritte mostra um desenho que se assemelha a um cachimbo, mas não é realmente um cachimbo. A semelhança aqui é o que nega a realidade daquele desenho e afirma ser este um simulacro.

Com os retratos se dá o mesmo: a semelhança com o modelo já nos leva a afirmar “essa é tal pessoa”. Entretanto, essa mesma semelhança vai negar essa afirmação, pois aquela não é realmente a pessoa, e sim sua imagem, que ocupa assim o lugar de um simulacro, um “outro”.

---

<sup>330</sup> FOUCAULT, 1988, p. 60-61.

Foucault salienta ainda que Magritte apresenta dois princípios que reinaram sobre a pintura ocidental do século XV até o século XX. “O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença”.<sup>331</sup> De maneira que o signo verbal e representação visual não podem se fundir, não são dados de uma vez só. Há uma hierarquia, uma subordinação, que faz sempre ir de um ao outro.

De acordo com esse princípio, a semelhança é exclusiva da representação plástica. Trazendo essa afirmação para os retratos, a semelhança estaria somente nos retratos pintados (ou desenhados, fotografados, esculpidos, ou seja, naqueles que geram uma imagem visual que pode se assemelhar com seu referente). Já nos retratos literários de Mr. Gwyn, ela estaria excluída.

O segundo princípio vincula a semelhança a um laço representativo, ou seja: se uma figura parece com alguma coisa, um enunciado evidente se insere no jogo da pintura: “O que vocês estão vendo é isto”. E não há como separar a semelhança dessa afirmação.<sup>332</sup>

Com os retratos literários de Mr. Gwyn acontece de forma diferente: sua imagem é literária, e surge juntamente com a escrita, não a precede. Neles o enunciado não é tão evidente assim.

Se pensarmos na palavra “retrato” dicionarizada, teremos, a princípio, a seguinte definição: “representação (de uma pessoa real, especialmente de seu rosto) pelo desenho, pintura, gravura”.<sup>333</sup> Portanto, é isso que se espera dele. Uma imagem que represente determinada pessoa, e que se encontra sobre um suporte. Mr. Gwyn subverte essa definição ao propor seu retrato literário. Porém, há outro significado da palavra retrato que é “Descrição oral, escrita (de uma pessoa)”. Nesse sentido, os retratos de Mr. Gwyn se encaixariam nesta definição, se não fosse por um detalhe: embora feitos com palavras, embora literários, não são simplesmente descrições dos modelos, isso o autor deixa bem claro.

---

<sup>331</sup> FOUCAULT, 1988, p. 39.

<sup>332</sup> Cf. FOUCAULT, 1998, p. 41-42.

<sup>333</sup> ROBERT, 2009, p. 1972. “Représentation (d’une personne réelle, spécialement de son visage), par le dessin, la peinture, la gravure.”.

É um retrato que não é um retrato, no sentido em que em certo ponto ele deixa de estar vinculado com seu referente, deixa de ter relação com este, não se identifica com ele.

Como já visto, o retrato é fundado na ausência do modelo, seja essa ausência a morte ou só um afastamento físico: na tela ele não está. E como ressaltado por Nancy, quando a presença se ausenta, resta somente o que se pode dizer dela.<sup>334</sup> Assim faz Mr.Gwyn: após o período das poses para a observação, há um afastamento do modelo, que deixa de estar presente. E o escritor dribla essa ausência com palavras:

O que se pode dizer da presença ausentada é sempre uma de duas coisas: é a sua verdade ou é a sua história. Bem entendido, convém que seja a sua história verdadeira. Mas como a presença fugiu, não é mais certo que qualquer história dela seja absolutamente verídica: pois nenhuma presença vem atestá-la.<sup>335</sup>

Esse pensamento de Nancy corrobora os retratos escritos de Mr. Gwyn. Ele escreve uma história a partir da presença ausentada de seus modelos. Não há como atestar verdade ali, pois a presença não está lá para atestar essa veracidade. Assim, como não é a verdade que surge da presença ausentada do modelo de um retrato, temos então uma história. Talvez Mr. Gwyn tenha intuído isso ao escrever histórias como seus retratos.

A perspectiva da verdade visa, pois, a essa falta como o lugar do que ela tanto deseja, mas cuja falta ela se aplica a mostrar. Mostrando a falta – a própria figura, a imitação, a representação, a alegoria, a mitologia, a literatura – ela diz a verdade dela: que ela é uma falta, que está em falta (erro, ilusão, mentira, enganação). Dizendo essa verdade, ela, no entanto, diz apenas a metade do verdadeiro: nela falta [manque] a presença para além da figura ou na própria figura.<sup>336</sup>

Essa falta que configura a “história”, essa impossibilidade de uma verdade a partir da ausência do modelo é o “outro” que estamos abordando no retrato. O “outro” que não coincide exatamente com o referente, que está além dele, que parece, mas não é. É ele que volta quando a presença se ausenta.

De acordo com Giorgio Agamben, a representação deve parar um instante antes da verdade: “por isso, só é verdadeira a representação que

---

<sup>334</sup> NANCY, 2016, p. 29.

<sup>335</sup> NANCY, 2016, p. 29-30.

<sup>336</sup> NANCY, 2016, p. 32.

representa também a distância que a separa da verdade”.<sup>337</sup> Assim, Agamben dialoga com Nancy, pois ambos reiteram que em uma representação, na qual o modelo fatalmente não está presente, não há como se ter a verdade, só se pode mostrar a distância em que ele se encontra.

É por isso que ela, a ficção, conta, recita e ficciona; a ficção [...] talvez compreendida como a única neutralização efetiva de todo “um/outro”, de toda presença/ausência representada como dada, estável, substancial e aproximável. A ficção literária consiste precisamente em afastar a verdade que se supõe constituída, ou constituível, e por esse afastamento, a se “engajar”, com efeito, na “experiência” de “nem um nem outro” – nem, nem, nenhuma palavra, mas o infinito que precede e que sucede incansavelmente a todos os nomes.<sup>338</sup>

Portanto, a ficção (e os retratos de Mr. Gwyn se enquadram nela) neutraliza o retratado, afasta a verdade constituída da identificação do modelo, se torna “nem um nem outro” – inserindo-se assim em uma oscilação que não se define nem se demarca, que leva-nos a rondar o *neutro*. De acordo com Levy, a linguagem da ficção cria um objeto ao invés de representá-lo, dá materialidade àquilo que nomeia. “E a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas, como já foi dito, sua própria realização”.<sup>339</sup>

Essa desestabilização da identificação com o modelo que a ficção proporciona é o mesmo que uma desestabilização da semelhança. A semelhança dada no retrato feito por Mr. Gwyn é dada não por correspondência de formas, não por atributos físicos, e sim por algo além. Por uma identificação do modelo com a história escrita. O interessante é que os modelos todos ficam satisfeitos com seu retrato literário. Todos se reconhecem ali. A “semelhança” é satisfatória, há uma identificação que ultrapassa a simples correspondência de formas.

---

<sup>337</sup> AGAMBEN, 2012, p. 106.

<sup>338</sup> NANCY, 2016, p. 270.

<sup>339</sup> LEVY, 2011, p. 22.

A narração expõe figuras: ela se inventa como a figuralidade em geral, quer dizer, o traçado dos contornos pelos quais um corpo se assinala e de antemão se faz corpo, mas um traçado do qual permanece duvidoso se o corpo que ele envolve é verdadeiro. O traçado narrativo expõe uma manifestação de corpos que não se tem certeza que seja identicamente um corpo manifesto. Ou antes, é certo que ele não o é: figurando-o, a narração o declara ausente.<sup>340</sup>

Assim, a narração (ou o texto escrito) expõe sua(s) figura(s), mas deixa dúvidas quanto à sua verdade: não é a figura que está ali, e sim sua falta, sua ausência.

Na minha experiência como retratista (de retratos pintados) já presenciei vezes nas quais os retratados não se reconhecem. Às vezes, muitos acham que está parecido, e alguém não acha. A imagem é a mesma, e é recebida de forma diferente por cada observador que a olha. Há toda uma carga afetiva em relação à pessoa retratada e uma expectativa quanto ao resultado da pintura, que muitas vezes não coincidem com o que está pintado na tela, gerando assim uma certa frustração. É muito comum o próprio modelo sentir um estranhamento ao se ver retratado em uma tela. Ele, que nunca se viu realmente – só mediado por algum suporte, seja um espelho, vídeo, foto –, costuma construir uma imagem de si próprio que muitas vezes se choca com aquela que foi pintada.

Os retratos de Mr. Gwyn também podem ser “lidos” de forma diferente por cada leitor: quem lê também lê o que lhe concerne de seu acervo de si próprio, e ele não tem através da escrita a iconicidade da *primeira versão do imaginário*, a de um reconhecimento imediato e até mesmo a de um estranhamento imediato.

No livro, todos os clientes ficam satisfeitos com seus retratos, se veem neles, a semelhança está em uma imagem literária, em palavras.

A semelhança dada por palavras nos remete ao episódio bíblico do Evangelho de São João<sup>341</sup>, que é analisado por Nancy em seu livro *Noli me tangere: essai sur la levée du corps*.<sup>342</sup> Trata-se da cena em que Cristo ressuscitado aparece para Maria Madalena, e ela não o reconhece, pensando

---

<sup>340</sup> NANCY, 2016, p. 31-32.

<sup>341</sup> Jo 20, 13-18.

<sup>342</sup> NANCY, 2003b.

ser somente o jardineiro. E ela só vai reconhecê-lo quando ele a chama pelo nome. Eis a seguir a transcrição de um trecho dessa cena:

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, diz-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.<sup>343</sup>

A imagem de Jesus era familiar para Maria Madalena. No entanto, ela não o reconhece ressuscitado. Talvez por saber que ele estava morto e não esperar mais vê-lo em vida; talvez porque ele carregava a diferença de não ser mais o mesmo que era em vida, era ele, mas não era ele, já que a morte havia mudado seu estatuto.<sup>344</sup> Tudo isso fez com que a imagem de Cristo não fosse mais reconhecida por ela.

No entanto, no momento em que Jesus lhe chama pelo nome, ela o reconhece. Bastou uma única palavra para a semelhança se efetuar. Não foi um reconhecimento dado pela voz, pois ele já havia perguntado antes por que ela chorava. Foi quando ela a chama pelo nome “Maria”, algo naquele chamado foi suficiente para que ela se certificasse de que aquele era seu Mestre.

Temos, assim, uma semelhança que ultrapassa a visibilidade, a aparência, e que foi dada pela palavra, assim como nos retratos de Mr. Gwyn.

<sup>343</sup> Jo 20, 11-18.

<sup>344</sup> Ler mais a respeito desta cena em VILHENA, 2013, p. 39-44.

Imagem e escrita carregam irrevogavelmente a ambiguidade de ser e não ser ao mesmo tempo. Dessa forma, os retratos de Mr. Gwyn são e não são retratos, simultaneamente.

A literatura contribui para essa ambiguidade presente nos retratos de Mr. Gwyn. De acordo com Blanchot, “[...] é correto atribuir-lhe a maior ambição criadora, pois, assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio”.<sup>345</sup> E é assim nos retratos literários de Mr. Gwyn: a princípio não se tem uma relação direta com o modelo, mas ao mesmo tempo uma relação passa a existir, ainda que ela só faça sentido para o retratista, o retratado e algumas pessoas bem próximas.

O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. Tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si.<sup>346</sup>

É dessa forma talvez que os retratados se reconhecem nas palavras de Mr. Gwyn: ao ler a história, eles estão também criando-a, ajustando-a a eles próprios, de acordo com o que lhes concerne. E a meta do autor, segundo Blanchot, que é a de escrever para o leitor e se confundir com ele, é realizada: o texto se confunde com o leitor, e isso é ainda mais reforçado quando o leitor é o modelo.

No final do livro, Mr. Gwyn desaparece sem avisar pra onde vai. Deixa um bilhete para Rebecca, sua secretária, e não volta mais. Ninguém tem notícias de seu paradeiro. Esse desaparecimento coincide com o que Blanchot escreve sobre a *solidão essencial*, a solidão da obra, que faz com que aquele que a escreve seja dispensado desta após sua conclusão. Neste sentido, Mr. Gwyn, consciente ou não dessa situação, sabe que após seus retratos estarem prontos, ele não é mais necessário, não se precisa mais saber dele. Assim também acontece com os retratos pintados, o que realmente importa é o retrato, e não quem o fez. Eles não estão mais verdadeiramente vinculados.

---

<sup>345</sup> BLANCHOT, 2011a, p. 312.

<sup>346</sup> BLANCHOT, 2011a, p. 317.

Nesse sentido, todos os retratistas são “sem retratos”, devido a essa separação. E também podemos dizer que todos os retratos se tornam “retratos sem retratistas”, se inserindo assim na *solidão essencial* da obra.

O retrato feito por Mr. Gwyn busca as entrelinhas, as “contra-formas” da pessoa..., ou seja, algo que não é a forma visível do modelo, é algo que está fora deste, que o circunda. Ninguém dirá que se trata de um retrato, que se trata do modelo... Será que poderíamos pensar em um retrato *neutro*? Lembremos que o *neutro*, para Blanchot, “pressupõe uma relação estranha a toda exigência de identidade e de unidade, ou mesmo de presença”.<sup>347</sup> Os retratos de Mr. Gwyn não têm a obrigatoriedade de uma identidade ou presença, de uma semelhança evidente. O escrito está lá. Se percebemos ou não o modelo que foi o ponto de partida, não importa, não é esse o intuito.

A noção de *neutro* tem sua origem na Literatura. Durante esta pesquisa, fizemos uma aproximação desse conceito com os retratos pintados, com as artes visuais. Mas agora, com os retratos de Mr. Gwyn, esta noção volta ao que a fundamentou: a escrita.

No capítulo I, relacionamos o retrato pintado com uma narrativa, lembrando que Blanchot considera a voz narrativa neutra: o “ele” narrativo marca a intrusão do “outro”, que é entendido como *neutro*. Em Barrico, literalmente, o retrato é uma narrativa, aproximando-o assim do *neutro*.

Os retratos de Mr. Gwyn são como um enigma, que só é desvendado por alguns, a saber, o modelo e, em alguns casos, pessoas muito próximas dele. As demais podem ler a história sem estabelecer essa relação. Nos retratos pintados, a imagem visual traz, por meio da sua primeira versão, a semelhança reconhecida, *evidente*. No retrato escrito, essa relação modelo/retrato é mais velada, a semelhança é *inevidente*, se encontra nas entrelinhas, sempre no desvio, buscando outros meios para se manifestar. “E a narrativa não seria nada mais do que uma alusão ao desvio inicial que carrega a escrita, que a desvia e que faz com que, escrevendo, entreguemo-nos a uma espécie de perpétuo desviar-se.”<sup>348</sup> Mr. Gwyn se serve desse desvio para escrever seus retratos. Um desvio que, provavelmente (digo provavelmente porque não temos acesso aos retratos propriamente ditos no livro Mr. Gwyn, e

---

<sup>347</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 33.

<sup>348</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 148.

portanto, não posso afirmar) em alguns pontos, coincidem com o modelo para em seguida, desviar novamente.

O retrato escrito de Mr. Gwyn não revela seu modelo, entretanto, também não o esconde. Está lá, para quem puder “decifrá-lo”, entretanto, encontra-se fora do visível, fora da identificação imediata, inserindo-se em um outro patamar, é um “outro” retrato. Podemos então dizer que os retratados de Mr. Gwyn se tornam desconhecidos na própria escrita: são os não mostrados, não identificados, são como um enigma que pode nunca ser desvendado.

Mr. Gwyn substitui a intimidade do sujeito pelo *fora* da linguagem. Por isso são retratos que não carregam uma associação imediata com seu modelo, já que a experiência do *fora* para Blanchot implica uma recusa da identidade, do mesmo e da presença.

O universo literário, nas palavras de Blanchot, é um universo imaginário: “Aqui, as coisas e os seres aparecem como imagens, como duplos, a realidade da literatura consiste justamente numa realidade imaginária e, portanto, neutra”.<sup>349</sup>

Dessa forma, podemos dizer que escrita e imagem falam de um mesmo lugar: do imaginário que é fundamental no pensamento do autor e que é dele ainda que emana o *fora*, o *neutro*, e todas as noções abordadas nesta pesquisa como esclarece-nos Turrer:

Pensar a imagem como *neutro* é permanecer nessa zona de indeterminação instaurando um movimento que nos impele a um outro registro, aquele que destitui todo e qualquer limite. Esse lugar ambíguo, desenraizado e que não se fixa é o que Blanchot designa de “*fora*”, de “*exterior*”, de “*neutro*” e de vários outros termos recorrentes em sua obra. A experiência do *neutro*, que ronda a arte e a literatura transformando coisas e seres em imagens, traz um aparente paradoxo: o de apresentar um texto sobre imagem sem imagens. No entanto, este paradoxo logo se desfaz diante das formulações teóricas de Blanchot sobre o espaço literário, nas quais a experiência da escrita torna-se, essencialmente, uma experiência do “imaginário”. Na escrita, tudo se torna imagem [...].<sup>350</sup>

A princípio, poderíamos pensar nos retratos de Mr. Gwyn como “um texto sobre imagens sem imagens”, ou seja, um texto que é um retrato de alguém (e por isso estaria vinculado à imagem daquela pessoa), sem imagem alguma. Porém, como Turrer observa, esse paradoxo se desfaz diante do

<sup>349</sup> LEVY, 2011, p. 29.

<sup>350</sup> TURRER 2014, p. 80-81, grifos no original.

pensamento de Blanchot de que a escrita é uma experiência do imaginário, e nela, tudo se torna imagem.

Vamos nos ater agora a uma consideração que Mr. Gwyn tece sobre os retratos quando se depara com eles na galeria:

Jasper Gwyn estava compreendendo algo de particular, que depois mudaria o curso dos seus dias [...]. Voltou a olhar a foto no catálogo e depois de novo o quadro na parede – era evidente que alguma coisa havia acontecido, entre a foto e o quadro, alguma coisa como uma *peregrinação*. Jasper Gwyn pensou que devia ter sido necessário um monte de tempo, uma espécie de exílio, e sem dúvida a dissolução de muitas resistências. Não pensou em algum truque técnico e sequer lhe pareceu importante a eventual competência do pintor, só lhe veio à mente que uma atuação paciente estabelecera para si mesma uma meta, e por fim o que conseguiria obter era *reconduzir para casa* aquele homem com o bigode. Parecia-lhe um gesto belíssimo.<sup>351</sup>

Essa peregrinação é o movimento de vai e vem, o “ora, ora”, o trânsito do eu ao ele, o trânsito para o *fora*, o *exterior*, que instaura a ambiguidade... tudo que faz a imagem não se fixar, tremer, ora móvel e ora imóvel, ora nos trazendo o objeto representado de volta ora reafirmando sua distância incapturável.

“Estava pensando naquela história de reconduzir para casa. Jamais lhe ocorrera que um retrato pudesse *reconduzir alguém para casa* [...]”.<sup>352</sup> O que seria esse “reconduzir para casa”? Seria promover um encontro? Captar a intimidade do modelo, algo tão íntimo que só o próprio modelo reconhece, se vê ali, se sente em casa? E será que o retrato consegue realmente fazer essa recondução? Já que, como vimos, o retratado é sempre “outro” e não voltaria para casa jamais o mesmo?

Essas questões me remetem às questões que me surgiam quando criança vendo em minha casa os retratos que meu pai pintava. Rostos surgiam e se multiplicavam pela parede, muitos só temporariamente, já que eram encomendas e seguiam seu rumo. Lembro-me bem que eu gostava de ver aqueles rostos, e de imaginar como era a vida de cada um deles, o que havia feito até aquele momento fixado pelas tintas, o que aconteceria depois dali, o que estaria pensando naquele momento da pose...

---

<sup>351</sup> BARRICO, 2014, p. 44-45.

<sup>352</sup> BARRICO, 2014, p. 46.

O *fascínio* que os retratos da galeria provocaram em Mr. Gwyn me remeteu ao *fascínio* que em mim provocavam os retratos feitos por meu pai; e ambos, Mr. Gwyn e eu, nos tornamos retratistas.

Retomando o “reconduzir para casa”, acabei por estabelecer uma relação entre essa “casa” e o *Castelo*, de Kafka.<sup>353</sup> o agrimensor K. queria chegar até o castelo de uma aldeia para realizar um trabalho, mas nenhum caminho levava a ele. Por mais que tentasse, dia após dia, nunca o alcançava.

E assim se pôs a andar de novo, caminho em frente; longo caminho foi, contudo. Porque essa estrada, essa rua principal da aldeia, não conduzia para o outeiro do castelo, apenas aproximava dele; e depois, como se o fizesse de propósito, dobrava, e, ainda que não se afastasse do castelo, tampouco chegava a se aproximar dele. K. não cessou de esperar que por fim o caminho se desviasse necessariamente para o castelo, e continuou caminhando apenas porque esperava isso [...].<sup>354</sup>

Podemos relacionar os retratos com o castelo: nós os vemos, estão lá, mas detém em si algo de inalcançável, algo que não nos permite entrar, algo que nos mantém à margem, somente apreciando sua posição inatingível. Essa relação pode ser confirmada ao lermos em Blanchot que o castelo “é também a força das imagens, a fascinação das figuras, a atração decisiva da narrativa que constituem a sua única verdade [...]”.<sup>355</sup>

Assim esse “reconduzir pra casa” que nos fala a personagem Mr. Gwyn seria nos levar ao encontro desse castelo – que seria, nesse caso, a essência do retrato, em que se encontra todo seu poder, sua força, sua identidade. Entretanto, não conseguimos chegar, ficamos presos no *fascínio* dessa caminhada, que, nas palavras de Blanchot é “uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada”.<sup>356</sup> Ela não abre nenhum caminho, pelo contrário, nos coloca em um descaminho: “O desencaminhado vai em frente e fica no mesmo lugar, ele esgota-se na andança, não caminhando, não permanecendo”.<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> KAFKA, 2013.

<sup>354</sup> KAFKA, 2013, p. 32-33.

<sup>355</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 161.

<sup>356</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 64.

<sup>357</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 64.

O desencaminhado é um errante, e nós como espectadores de um retrato que tentam chegar ao “castelo”, só podemos “errar”: “Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio”.<sup>358</sup> O caminho ao castelo não é possível devido a esse “erro”, esses constantes desvios e desencontros.

O quer seria chegar ao castelo? O que aconteceria ao chegar, o que se encontra lá? Talvez tudo e talvez nada: o *neutro*. “o *castelo* retém em si como que o seu centro (e a ausência de todo centro) e aquilo que chamamos o *neutro* [...]”.<sup>359</sup> Blanchot sugere que o castelo é a soberania do *neutro* e o lugar dessa soberania, embora o autor reconheça que não se pode reduzir o *neutro* a uma associação fechada, já que “o neutro não poderia ser simbolizado nem representado nem mesmo significado [...]”.<sup>360</sup>

Podemos então fazer do castelo e sua aldeia uma metáfora do retrato. Quer-se sempre atingir o castelo, mas só se perde no caminho, na aldeia, nas casas, nos habitantes daquele lugar, na neve... assim como quer-se apreender o retrato, captar sua essência, compreendê-lo, mas só se perde em seus detalhes visuais: tinta, formas, cores, fundo... Não há como chegar ao castelo, só se pode se perder em sua aldeia. Não há como definir, circunscrever o *neutro* no retrato, já que ao tentar fazê-lo ele se desvia.

Agamben, no texto “O agrimensor”<sup>361</sup> aponta que o nome da personagem de Kafka não foi escolhido em vão: na língua dos agrimensores, K é o *kardo* (duas linhas fundamentais traçadas pelo instrumento Grosa que se cruzam em linha reta). E o autor observa ainda que *kardo* não é somente um termo da agrimensura, pode significar também a junta da porta. A junta regula e move a porta, é o ponto decisivo, um limiar que neutraliza a porta, fazendo com que esta tanto possa ser aberta quanto fechada,<sup>362</sup> em um movimento de ir e vir que não permite que a passagem seja obstruída.

E de acordo com Agamben, a profissão do agrimensor trata da “constituição de limites”. Porém, ele assinala que o que interessa a K. é tornar ocioso o limite que separa a aldeia do castelo: “Uma vez que ninguém parece saber por onde passa materialmente esse limite, talvez ele na realidade não

<sup>358</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 64.

<sup>359</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 165-166, grifos no original.

<sup>360</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 165.

<sup>361</sup> AGAMBEN, 2010, p. 43-49.

<sup>362</sup> Cf. AGAMBEN, 2010, p. 48-49.

exista, mas passe, como uma porta invisível, por dentro de cada homem”.<sup>363</sup> E se o limite passa por dentro de cada homem, ele não é algo fixo, é algo que diz respeito a cada um, que se posiciona de acordo com o que concerne cada um. E, dessa forma, não há uma medida única, portanto, não há realmente como medi-lo.

K. é, então, “o ‘novo agrimensor’”, aquele que torna ocioso os limites e as fronteiras que separam (e ao mesmo tempo mantém ligados) o alto e o baixo, o castelo e a aldeia, o templo e a casa, o divino e o humano”.<sup>364</sup> Ou seja, ele quer apagar esses limites, apostando na ambiguidade, na coexistência desses opostos. Esses limites, segundo Turrer, são como miragens, ou seja, inexistentes, indefinidos e dizem respeito à essência do imaginário.<sup>365</sup>

No texto “A parábola dos três olhares”, Didi-Huberman também fala de um agrimensor, o agrimensor do visível. Turrer propõe que há um encontro entre ele e K, e o que possibilita esse encontro é a “compreensão da imagem como duplo, como reflexo, em sua capacidade de ser e não ser ao mesmo tempo”.<sup>366</sup> O agrimensor do visível não consegue tocar a Afrodite Anadiômena, não consegue “medi-la”, ela, que está sempre escapando, sempre anadiômena, emergindo e submergindo, assim como o agrimensor K, não consegue atingir o castelo, para o qual não há caminho. Ambos estão diante de uma impossibilidade.

Ao relacionarmos o “reconduzir para casa” de Barrico com o castelo de Kafka, estaríamos dizendo, portanto, que por mais que os retratos queiram realizar essa recondução, não há como, não há caminho. A “casa” é como o castelo, aquilo que vislumbramos, mas que nunca alcançamos. Estamos também diante de uma impossibilidade. Poderíamos dizer que o retrato aponta para esse caminho, o do castelo, o de reconduzir para casa, porém esse caminho é só uma miragem: se mostra ali para se mostrar inexistente.

Ainda podemos estabelecer mais uma relação dentre este “reconduzir para casa” com o canto das sereias, tomando como partida a leitura de Blanchot sobre o mito de Ulisses:

---

<sup>363</sup> AGAMBEN, 2010, p. 48.

<sup>364</sup> AGAMBEN. 2010, p. 49.

<sup>365</sup> Cf. TURRER, 2014, p. 81.

<sup>366</sup> TURRER, 2014, p. 82.

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.<sup>367</sup>

Quem ouvia o canto das Sereias queria ir ao seu encontro, ir à sua fonte, alcançá-lo. Porém, ao supostamente conseguir, o canto desaparecia, as Sereias desapareciam, e os próprios navegadores desapareciam... ou seja, era um encontro impossível de acontecer. O lugar do canto era o próprio *neutro*, o *fora*, um lugar inalcançável, do qual sempre se estava além ou aquém. As Sereias estão no lugar da imagem, e podemos dizer que seu canto é o *fascínio* que elas provocam. Esse canto, assim como o castelo, não pode ser alcançado. Essa relação é citada por Blanchot quando este aborda as reflexões de Marthe Robert sobre o livro de Kafka, que chama a personagem K. de “repetidor da Odisseia, sucessor de Ulisses”.<sup>368</sup>

O canto das sereias é um convite ao *fora*, ao *neutro*, esse lugar sem lugar, que está sempre além ou aquém do que pensamos que esteja.

Além da Odisseia de Ulisses, Blanchot traz ainda outras figuras mitológicas para falar desse lugar: Narciso e Orfeu.

Narciso vê sua imagem refletida nas águas (porém, de acordo com Blanchot, ele não sabia ser aquela a sua própria imagem), e se sente fascinado por ela. Ao querer tocá-la, pegá-la, apreendê-la, ela se dissipa, desaparece, mostrando que a imagem é inatingível, inalcançável, é como o castelo.

Orfeu, após a morte de Eurídice, desce ao mundo dos mortos na tentativa de trazê-la de volta ao mundo dos vivos. Ele tem a permissão para fazê-lo, mas somente com a condição de não olhá-la durante a travessia. Quase no final do caminho, ele não resiste e olha para trás, para Eurídice, que desaparece, desta vez para sempre. Eurídice está aqui no lugar da imagem,

---

<sup>367</sup> BLANCHOT, 2005, p. 03.

<sup>368</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 158.

olhá-la neste caso seria apreendê-la, e uma imagem não pode ser apreendida, não pode ser desvendada, tem um véu que a encobre, não pode mais estar na realidade cotidiana, pertence já ao *outro de todos os mundos*, ao *fora*, à região neutra.

De acordo com a leitura de Blanchot, Orfeu na verdade queria Eurídice em imagem, inatingível, para poder continuar cantando por ela. Ele não a queria na vida real, em seu acordo cotidiano, e por isso a olhou, para mantê-la sempre inalcançável.

Todos esses mitos estão nos falando da imagem e, desta maneira, podemos relacioná-los com o retrato.

O agrimensor sem o castelo; Narciso sem sua imagem; Orfeu sem Eurídice; os navegadores sem o canto das Sereias; e o retratista sem retrato; e o retrato sem retrato. Todos estão assim no campo da impossibilidade.

Neste lugar, o que reina é a paixão pela imagem, o *fascínio*, o *distinto*, o desvio, a miragem, o desaparecimento, o que não se demarca e não se define: o *fora*, o impessoal, o *neutro*. Nesse sentido, podemos dizer que “reconduzir para casa” é reconduzir ao *neutro*. Eis então o retrato de ninguém.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa não tive a pretensão de chegar a uma resposta fechada; meu intuito foi aprofundar as questões aqui propostas, na tentativa de compreender a complexidade do meu objeto de estudo e me aproximar do mistério e do *fascínio* que emerge dos retratos.

Percebi ao longo dos meus estudos que o retrato, apesar de ser uma imagem fixa, não tem repouso: sua imagem oscila, vai e vem, apontando simultaneamente para vida e morte, presença e ausência, semelhança e dessemelhança, aqui e *fora*, o mesmo (o referente) e o “outro”, passado, presente e futuro e ainda uma *ausência de tempo*. A pesquisa do que não tem repouso não apazigua, pois ainda não permite uma escolha, uma posição, uma resposta, um alento.

O retrato carrega a estranheza de nos mostrar uma pessoa que, embora conserve os traços de seu modelo, se insere em uma impessoalidade que a faz se tornar um “outro”, um *alguém sem figura*. Temos assim uma desestabilização da semelhança e da identidade da pessoa retratada, o que permite o surgimento desse “outro”, que é impessoal, é *neutro*, está relacionado ao *fora*, ao *distinto*, ao *fascínio*... enfim, às noções abordadas nesta pesquisa. Tudo isso contribui para o estatuto ambíguo e inapreensível da imagem, e neste caso específico, da imagem do retrato.

E todas essas noções estudadas estão de certa forma imbricadas, como podemos ver nesta citação de Blanchot a respeito da escrita – mas que mais uma vez tomamos emprestada para pensar as imagens visuais:

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.<sup>369</sup>

Todas essas noções contribuem para o caráter inapreensível do retrato, que impede uma palavra esclarecedora e definitiva.

Tomemos a análise que Didi-Huberman faz do quadro *Paisagem com a queda de Ícaro* de Pieter Bruegel (fig. 51). Ele analisa as pequenas plumas que vemos cair em volta do corpo de Ícaro que está meio submerso – e salienta que o corpo está *quase* submerso. Essas plumas mostram a zona da queda, são um “suplemento de descrição”, mas o autor ainda as descreve como um atributo iconográfico necessário para a representação da cena mitológica, pois são elas que indicam a narrativa, são elas que nos permitem identificar que aquele corpo que cai ao mar é o de Ícaro, e não o de algum outro homem qualquer. Entretanto, Didi-Huberman nos chama atenção para o fato de que essas plumas se misturam e se confundem com a espuma do mar produzida pela queda do corpo. É espuma e não é exatamente espuma. O autor considera que nada no quadro é “exatamente”, tudo é “quase”. “Não é algo descritivo, nem narrativo; é o intervalo, puramente pictórico, pálido, de um significado ‘pluma’ e de um significado ‘espuma’”.<sup>370</sup>

Esse intervalo, esse quase, também está presente nos retratos. É a pessoa, não é exatamente a pessoa, é “quase” a pessoa. O *neutro* se situa nesse quase que é intransponível.

---

<sup>369</sup> BLANCHOT, 2011b, p. 25-26.

<sup>370</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 310.



FIGURA. 51. Pieter Bruegel. *Paisagem com a queda de Ícaro* (detalhe). Óleo sobre tela, 1555  
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 309

Ao final da minha pesquisa, ela me aponta esse “quase” retrato: é o “outro” que surge, é o retrato *neutro*, impessoal, que se encontra nesse lugar de desvio, nessa região fronteiriça, ou seja, o retrato que abordei desde o início. Mas é também o que se desdobra para além.

É o que podemos ver em alguns retratos contemporâneos, como por exemplo, os citados anteriormente: o trabalho *Broken Bench, Long Island* (fig. 40) do fotógrafo húngaro André Kertész pode ser considerado um quase-retrato, já que não há ninguém sentado no banco. Não há realmente um

retrato, ele só é sugerido através do banco vazio que convida o observador a ocupá-lo, inserindo ali uma pessoa imaginária.

O trabalho *Show* (fig. 47), de Vanessa Beecroft (1969), encontra-se num limiar entre performance, esculturas vivas e até mesmo uma forma moderna de retratos. Poderíamos dizer que se trata de quase retratos, sem que com isso, exclua as outras opções.

Retratos sem retratos, quase-retratos. Uma nova pesquisa por vir? Talvez, pois o estudo não tem fim, as questões não cessam de se refazerem, se reformularem.

“Questionar é jogar-se na questão. A questão é esse convite ao *salto*, que não se detém num resultado”.<sup>371</sup> Há, nela, uma lacuna que busca ser preenchida, no entanto, a resposta pode nos devolver novamente a questão. Nesse sentido, ao final desta pesquisa recebo novos convites para novos saltos.

Assim como nos fala Blanchot “toda vez que o que está em questão é a imagem, o que buscamos entender é a questão, mas não ainda a imagem, na qual desponta o neutro”.<sup>372</sup>

Sigamos então tentando entender as questões que não param de ressurgir em torno da imagem – apontando agora em direção a uma quase imagem, a uma “não ainda imagem” –, que nos guia como uma linha de horizonte presente e inalcançável à nossa frente.

---

<sup>371</sup> BLANCHOT, 2010a, p. 53.

<sup>372</sup> BLANCHOT, 2010b, p. 66.

## EPÍLOGO

Decidi olhar novamente para o meu autorretrato (fig. 52), aquele que foi o ponto de partida da presente pesquisa. Quis me deter nos mínimos detalhes até esgotar as possibilidades desta visão.

Vi um pedaço de um vestido branco com estampa vermelha, meio sugerido, meio aéreo. Um pequeno pingente pendurado no pescoço. Um cabelo castanho, ondulado, que se amolda sobre o ombro. Um rosto que se vira e olha para o espectador. Um brilho na ponta do nariz. A boca vermelha, com brilhos no lábio inferior. E dois olhos que me olham, e são eles que mais me impressionam. Castanhos, redondos, brilhantes, eles me olham, como que me interrogando, insistindo nesse olhar – e foi ele o motivo do estranhamento que senti ao final da dissertação.

Sou eu ali, não resta dúvida, e no próximo instante não me reconheço mais. O que ele detém que me falta?

Sinto-me como o agrimensor do visível com seus pedidos atendidos por Afrodite, e me parece que todos os olhares concedidos a ele (para velar, para adormecer, para sonhar) estão juntos enquanto olho meu retrato. Sinto como se entrasse dentro dele, estando, porém, sempre de fora. Ele continua lá, intransponível, inalcançável.

Reconheço nele – embora sempre de forma velada – as noções estudadas: o impessoal, o *neutro*, o *fora*, o *fascínio*, o *distinto*... Este estudo acalma a inquietação que ele me provoca, mas não a apazigua totalmente. O estranhamento continua lá, e isso de certa forma me alivia: não quero “desvendar” o que, nos retratos, mais me instiga. Quero manter o ponto de interrogação que me move a permanecer sempre em volta deles.

Lembro-me de todos os retratos que já pintei ou pintaram de mim. Lembro-me de mim pequena, vendo meu pai pintar, e todos os rostos que surgiam de seus pincéis na minha frente. Lembro-me de como todos eles sempre me instigaram e do caminho que me fizeram percorrer até aqui.

Repentinamente me lembro das palavras de Mr. Gwyn sobre os retratos reconduzirem para casa e, de repente, percebo algo que para mim faz todo sentido. Como retratista, como retratada, como amante dos retratos... Percebo que eles, os retratos, me reconduzem para casa. Os que pinto, os que pintaram

de mim, e todos os outros que me fascinam... Todos me reconduzem para casa, para minha casa da infância, aquela com paredes repletas de rostos que ainda me olham.



FIGURA 52. Iara Ribeiro. *Autorretrato*. Acrílica sobre tela, 2010  
Fonte: acervo da artista

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGNATI, Tiziana. *Artemisia Gentileschi*. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 2001. Coleção Art e Dossier.
- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: uma mirada al retrato em Ocidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- BARRICO, Alessandro. *Mr. Gwyn*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- BELL, Julian. *Cinq cents autoportraits*. Paris: Phaidon, 2000.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.
- 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: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010a.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro e o fragmentário*. São Paulo: Escuta, 2010b.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.

BONAFoux, Pascal. *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, 1984.

BRANCO, Lucia Castelo; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (orgs). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Anablume, 2004.

CABALLERO, Afonso *et al.* *Museos de Castilla-La Mancha*: Museo de Santa Cruz. Toledo: Estudios Graficos Europeos, s/d.

CALASSO, Roberto. *La follia che viene dale Ninfe*. Milão: Adelphi, 2010.

CALMÉJANE, Yves. *Histoire de moi: histoire des autoportraits*. Paris: Thalia, 2006.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CIVITA, Victor (ed.). *Caravaggio*. Coleção Mestres da pintura: . São Paulo: Abril Cultural, 1978

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*. Maurice Blanchot. Florianópolis: Ed. UFSC, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, jan./jun. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes: Essais sur l'Apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998c.

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, Márcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 2008.

FARTHING, Stephen (ed.). *Quinhentos e um grandes artistas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura música e cinema*. Vol III. Manoel Barros da Motta (org.). São Paulo: Forense, 2001. Coleção Ditos & Escritos.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

FRANCHINI, A. S. *As grandes histórias da mitologia greco-romana*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GENET, Jean. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *Arte: o guia visual definitivo*. Consultor editorial. São Paulo: Publifolha, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

GROSENICK, Uta (ed). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2005.

GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

KANZ, Roland. *Portraits*. Köln: Taschen, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Retrato do artista em geral. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EdUSP, 2012. p.187-216.

LAPORTE, Roger. Le Oui, le Non, le Neutre. *Critique*: Revue générale des publications françaises et étrangères, Paris, v. XXII, n. 229, p. 579-590, jun. 1966.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*: diálogos com Philippe Nemo. Lisboa: Edições 70, 1988.

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 Publishing, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.39-53.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.55-73.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003a.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015a.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*: Literatura e Filosofia. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b, p.55-73.

NANCY, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Paris: Galilée, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000b.

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000a.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me Tangere*: Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003b.

NANCY, Jean-Luc. *Partir – Le départ*. Paris: Bayard, 2011.

NORDHOLT, Anne-Lise Schulte. *Maurice Blanchot: L'écriture comme experience du dehors*. Geneva: Droz, 1995.

PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Singapura: Taschen, 2006.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Editora Abril, 2010.

ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: LeRobert, 2009.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. *Intermitências da imagem: um diálogo com o tempo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2016.

RUBIRA, Luis Eduardo Xavier. *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins fontes, 2009.

SELDMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da desconstrução. *Revista Cult*, cidade, ano 17, n. 195, p. 38-43, out. 2014.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud: observar o animal*. Köln: Taschen, 2010.

SOUZA, Eudoro de. *História e mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

TURRER, Daisy. *Dos estados do livro*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2005.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2000.

TURRER, Daisy. *Orla exígua: a imagem como “neutro” em M. Blanchot*. In: BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luisa (orgs.). *Arte & Ensaios*, n. 28. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2014. p. 76-85.

VILHENA, Iara Inchausti Ribeiro. *Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2013.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

## REFERÊNCIAS DO MEIO ELETRÔNICO

Origem da palavra:

<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/alegoria/>

Acesso em 19-09-2015

Priberam dicionário:

<http://www.priberam.pt/dlpo/alegoria>

Acesso em 20/09/2015.

Gallica, Bibliothèque nationale de France:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f10>

Acesso em 02/11/2015

JW Org:

<https://www.jw.org/pt/publicacoes/livros/historias-biblicas/4/davi-e-golias/>

Acesso em 07/05/2017

Urs Lüthi:

<http://www.ursluethi.com/index.php?/1960/1968/>

Acesso em 10/09/2017

Julius Bissier:

<http://bissier.org/en/works/new-objectivity>

Acesso em 19/09/2017

Banco de la República actividad cultural:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/oscar-munoz/narciso>

Acesso em 26/09/2017

Chuck Close:

<http://chuckclose.com/index.html>

Acesso em 28/09/2017

Marc Quinn:

<http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-d.n.a.-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective>

Acesso em 28/09/2017

Museu Nacional de Arte Antiga:

<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/sao-jeronimo>

Acesso em 04/10/2017

Tate:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Acesso em 05/10/2017