

NOVO ROSTO
BREVE ANTOLOGIA
DO AUTO-RETRATO

Organização & Curadoria
Wagner Barja



N945 Novo Rosto: Breve Antologia do Auto-Retrato / Organização e Curadoria
por Wagner Barja. — Brasília : Thesaurus, 2009.
76 p. il.
1. Arte, Auto-Retrato 2. Arte, exposição I. Título.
CDU 704.5
CDD 708
ISBN 978-85-762-8251

HETERO-RETRATOS

Tania Rivera*

A declaração de Rimbaud de que “o Eu é um outro”¹ explicita um abalo, fundamental ao século XIX, cujo tremor atinge ainda os dias de hoje. Seu epicentro foi o surgimento da fotografia, capaz de realizar com precisão extrema a pauta mimética prevalente nas artes plásticas até então, e deslocá-la para dar origem à arte moderna. Os retratos pintados, que antes eram caras e demoradas aquisições burguesas, em poucas décadas se tornarão fotografias populares a ponto de servirem a fins de identificação policial, e por fim gerarão as pobres 3x4 de nossos documentos de identidade.

Porém, como bem nota Guimarães Rosa, os retratos fotográficos são enganadores, as fotografias, mesmo tiradas em sucessão, podem ser bem diferentes umas das outras e nisso apenas refletem nossa problemática relação com o espelho – “O espelho, são muitos”, diz o escritor². Na busca de minha verdadeira forma, fixo alguma imagem capaz de ancorar meu eu e fazer-me esquecer da sentença de Rimbaud. Mas não por muito tempo. Alguma estranheza está sempre à espreita e me assalta, em instantes fugidios que a arte do século XX muitas vezes buscou suscitar.

Neste contexto, todo auto-retrato é, de saída, um alter-retrato. O eu não coincide com si mesmo. Na imagem, o eu se aliena, ele é outro. No mesmo instante em que me reconheço, com júbilo, no espelho, me desconheço e perco minha posição central na representação do mundo. Quem vê? Quem é olhado? O sonho de Merleau-Ponty de que eu possa ver-me vendo, ou seja, contemplar a mim mesma no ato de ver, mostra-se rigorosamente impossível. Na imagem, não me encontro, não coincido totalmente comigo mesma. Então esse duplo, imagem capaz de me garantir alguma identidade, torna-se de repente, como diz Freud, um inquietante “anunciador da morte”³.

Para que olhos busco fazer-me visível? Talvez todo auto(alter)-retrato seja como uma linha de Nazca, aquele povo que traçava enormes desenhos no deserto retirando a camada superficial do solo para fazer visível outra coloração. Apenas de avião podem-se ver hoje essas figuras, invisíveis para seus criadores. Elas se ofereciam a um Olhar Outro, absoluto, onividente.

Ao me retratar, busco uma inscrição neste campo do olhar. Como os animais que se mimetizam à paisagem, não para se proteger de seus predadores mas, como defende o pensador surrealista Roger Caillois, por puro “luxo”⁴. Mesmo que isso leve à morte, como no caso de insetos que se transformam tão perfeitamente em folhas que são comidos por seus colegas da mesma espécie. Tão luxuosamente quanto as borboletas ousadas que se mimetizam em nada mais, nada menos do que olhos – que subitamente me assaltam, na paisagem, como se eu estivesse olhando por um buraco da fechadura e de repente visse um olho na outra extremidade do buraco. O susto repetido, tão fundamental e no entanto rapidamente esquecido, de saber-me visível, olhada pelo

Desejo habitar a imagem, quero me conformar a ela, que sei maior, comandada pelo Outro Olhar que devo apaziguar com meu sacrifício. Posso chegar, nesse afã de visibilidade, a encarnar o que Edson Sousa chama “monocromos psíquicos”⁵. Numa completa assimilação ao meio, não me diferencio mais dele. Desmaio na imagem. Ou viso a fazer mancha, a destacar-me desta mortífera assimilação ao olhar. Tento então me diferenciar da paisagem, inscrevendo nela alguma marca própria. Traço capaz de me perpetuar, rastro de minha passagem no mundo.

“Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, diz Barthes na epígrafe de sua autobiografia⁶. Este trecho está reproduzido, no livro, em letra cursiva. Se a frase nega a aderência do sujeito a sua obra, a letra – seu traço, rastro de sua presença corporal – a ressalta. Ou seria de outro que não Barthes, esta caligrafia?

O moderno quer ver-se outro na imagem. Eu quero ver a mim mesma para além da imagem. Essa é a grande paixão de nossos tempos. Ela emerge de uma catástrofe, ou melhor, de um naufrágio – aquele de “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso” de Stéphane Mallarmé. Esta obra funda a contemporaneidade ao trazer para a matéria significante do poema seu suporte, o papel. Dispersando as palavras na folha, o branco, a ausência de palavra toma vigorosamente seu lugar na arte.

O “espaçamento da leitura” rompe a tradição não para nos ofuscar, mas para nos fazer, diz Mallarmé em seu prefácio, “abrir os olhos”⁷. De fato, a partir daí abre-se entre o visual e o literário um entrelaçamento complexo com conseqüências importantes para o campo das artes plásticas. A imagem não encontrará mais na narrativa seu espelho organizador. Visualidade e literalidade poderão então se combinar e se chocar, pondo em crise a clara delimitação entre a literatura e as artes da imagem.

A própria escrita é catástrofe, é o terrível acidente tematizado no poema. Mallarmé diz nele evitar o relato. “A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito”⁸. Se a ficção não chega a se estabelecer, não pode haver lugar para o eu como “personagem de um romance”, como na autobiografia de Barthes. Onde estará o eu, diante de tal mobilidade do escrito? O poema deve ser, diz o poeta em seu prefácio, como uma partitura musical. Ele transmite algo, portanto: um “estado” móvel a ser experimentado pelo leitor, uma vertigem executada pelo próprio sujeito. Em vez de uma ficção onde eu possa (re)encontrar-me em algum lugar, encontro-me aí em uma dispersão reveladora.

Em vez de “Eu é um outro”, aí se diria, impávido, inerte: *Eu não é*⁹. Lançado a sua própria sorte do fundo de um naufrágio, o eu não consegue abolir o acaso. Há um “naufrágio esse direto do homem sem nau” (aqui manteremos um espaçamento maior onde no poema há espaços variados). Dele resta apenas uma “pluma solitária perdida”. Pluma que escreve e desenha na

folha – mas cai. O seu é um “legado na desapareção”. Trata-se aí de um eu em queda, em perda iminente. Opaco, ele detém algum segredo. É impossível, porém, chegar um dia a revelá-lo, pois o eu encontra-se totalmente “apartado do segredo que guarda”. Em vez de duplo e conflitante, trata-se de um eu neutro, talvez, a se perder na “neutralidade idêntica do abismo.”

No poema temos “subdivisões prismáticas da idéia”, como está dito em seu prefácio¹⁰, espalhando-se vertiginosamente pela materialidade da folha e implicando em leituras múltiplas, ou melhor, obrigando o leitor a traçar no poema seu caminho errante de leitura. Tratam-se aí, portanto e talvez principalmente, diríamos, de subdivisões prismáticas do sujeito. A este não está dado “ser um outro Espírito para o arrojado na tempestade repregar-lhe a divisão e passar altivo”. Em vez de poder ser outro, e nesse trânsito poder se afirmar como um tanto estranho, o eu encontra-se aí condenado a uma total desapareção. Sua sombra é “subtraída aos duros ossos perdidos entre as pranchas”. Mesmo seu gesto é fantasma, ilusão perdida. O ato é vazio e ainda disperso por “inferior marulho qualquer”.

Nem mesmo no fundo do naufrágio ele encontrará alguma morada, este eu que está sendo, no mesmo momento em que Mallarmé escreve este poema de 1897, desalojado por Freud da consciência de si. Com o inconsciente, o eu “não é mais senhor em sua própria casa”, diz Freud¹¹. Nem mesmo o acontecimento tenebroso podia lhe fornecer alguma âncora, na vertigem do poeta. “Nada terá tido lugar senão o lugar”. Mas algum lugar paradoxal parece então restar ao eu, um espaço que anula todo acontecimento mas se afirma como lugar (de anulação). Espaço revirado de vagas, ossos, onde alguma “elevação ordinária” não faz mais do que verter “a ausência”. O sujeito não é, aí, mais do que o lugar de uma “memorável crise”. Espaço informe, perigosa e múltipla travessia – “nessas paragens do vago onde toda realidade se dissolve.”

Mallarmé “escava o verso”, como diz ele mesmo¹², de modo a atingir um espaço inimaginável onde a realidade já se dissolveu e, diante e contra ela, o homem se dispersou. “Quem escava o verso”, analisa Maurice Blanchot, “escapa ao ser como certeza”. Tal experiência marcante de incerteza “do ser” faz do eu um lugar móvel e vertiginoso, girando em torno de um sumidouro. “Quem escava o verso morre”, chega a dizer Blanchot, “reencontra sua morte como abismo”¹³.

Nas pinturas rupestres da gruta Chauvet já encontramos esse “gesto fundador e singular”, como diz Marie-José Mondzain, que inscreve o sujeito na imagem. A cena é a de um homem face à parede da caverna, dela o separa a distância de um braço. Ele espalma sua mão sobre a pedra e sopra sobre ela pigmentos que tinha em sua boca. Uma vez retirada a mão, temos fixada na parede sua figura em negativo. A imagem da mão é aí o vestígio da ausência deste homem, a marca, em negativo, de sua existência como sujeito. Ex-sistência: é “fora de si” que ele pode se retratar. “Retrato” vem do latim traho, que significa arrastar, levar consigo, cativar, mas também retirar, extrair. É ao se retirar, assumindo sua perda, pondo em ato sua própria desapareção, que o sujeito pode aparecer como traço – que nos é legado por esses tempos imemoriais e nos situa em

uma memória humana que nos ultrapassa. Essa imagem “dá aos olhos que a produzem um signo in absentia”, nota finalmente Mondzain. “Tal signo é o primeiro auto-retrato, não especular”¹⁴.

Vamos chamá-lo hetero-retrato: trato do outro radicalmente diferente, e múltiplo, heterogêneo, tomando o lugar disseminado do sujeito. Hetero-retratos, no plural: nenhum retrato pode ser definitivo e nenhum é “próprio”, os retratos são de ninguém, ou de todos. O objeto, aliás, pode vir tomar o lugar (em negativo) do sujeito, como o cubo de 1,80m de Tony Smith que funda o minimalismo (Die, 1958). Die – Morra!, ele diz ao eu. Curioso auto-retrato, esta caixa de 6 palmos de lado. “Seis palmos”, reflete o próprio Smith, “sugere que se está morto. Uma caixa de seis palmos. Seis palmos sob a terra”¹⁵. O cubo é como a mão em negativo da gruta de Chauvet – marcando o lugar onde o eu se ausenta. E convocando então o sujeito a comparecer como marca da crise memorável que a ele deu lugar.

O objeto aí reconfigura o espaço como real, retirado da construção ficcional que fazia dele uma representação. Para tal, ele nega o eu e parece consistir em um anti-retrato. O objeto tenta romper com a organização mimética, representativa, em prol da apresentação de sua materialidade para além do sentido. Busca-se aí realizar uma espécie de “retorno do real”, na expressão forjada por Hal Foster sob a influência por Jacques Lacan. Mas como considerava com perspicácia Donald Judd em seu fundamental “Objetos Específicos”, de 1965, “as três dimensões são principalmente um espaço para mover-se”¹⁶.

O espaço real convida o sujeito a quebrar o espelho e retornar em sua disseminação e perda, em sua crise constitutiva. Extraído. Negado em sua dimensão auto-(retrato), o sujeito é convocado a voltar em um lugar para além da imagem. Ele acentua aí sua natureza efêmera de efeito, de traço-apelo ao outro. Disseminado, plural, “nada ou quase uma arte”, como diz Mallarmé do futuro de seu poema¹⁷. O sujeito não é mais que uma aposta, um imprevisível lance de dados.

Um lance como o dos auto-retratos fotográficos problematizados pela justaposição de clichês, criando manchas que impedem uma apreensão bem delimitada do sujeito em seu corpo. Ou auto-retratos projetados através de anteparos que o contaminam e deformam. Re-tratos ainda e sempre repetidos, posto que nenhum chegará ao ponto de determinação do sujeito, e “a repetição do retrato”, como diz Barthes, “leva a uma alteração da pessoa”¹⁸. Alter-egos como os das freiras possuídas e das “demonstrações” espíritas que marcaram os primeiros tempos da história da fotografia. Alter-retratos montados a partir da fragmentação da imagem, lembrando a sentença de Francis Ponge pensando em Picasso: “No século XX, os espelhos voaram em pedaços”¹⁹. Espelhos cujo reflexo, em vez de duplicar, se funde ao espaço circundante, deixando em dúvida o espaço habitado pelo sujeito. Retratos do artista enquanto pintura, seja ela Monalisa ou Mondrian, questionando o próprio lugar do artista em relação à arte e ao tempo em que ele se insere.

Auto-retratos montados por computador, realizando o sonho de Wahrol (“quero ser uma máquina”)²⁰, e ao mesmo tempo afirmando, parodicamente, a imagem especular – que se torna,

porém, um mosaico de imagens do outro. Ou, ainda, toscas engenhocas óticas capazes de projetar fugazes fotografias do artista, graças ao disparo de um flash de câmera descartável – refazendo, neste instante, o acontecimento de luz que a foto inscreveu no passado.

Barthes diz que o olhar “sempre procura: alguém, alguma coisa”²¹. Procuraria ele sempre alguém, em qualquer coisa? Alguém em quem se estranhar, se encontrar e se dispersar, num jogo poético sempre a recomeçar. Alguém a quem dizer: “Olho para você como se olha para o impossível”²².

***Tania Rivera** é psicanalista e professora do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade de Brasília. Doutora em Psicologia pela Université catholique de Louvain, Bélgica, com Pós-Doutorado na Escola de Belas-Artes da UFRJ. É pesquisadora do CNPq e autora de *Arte e Psicanálise* (Jorge Zahar, 2002), *Guimarães Rosa e a Psicanálise. Ensaio sobre Imagem e Escrita* (Jorge Zahar, 2005) e *Cinema, Imagem e Psicanálise* (Jorge Zahar, 2008). É co-organizadora, com Vladimir Safatle, de *Sobre Arte e Psicanálise* (Escuta, 2006). Agradece o auxílio de Laura Parisi na pesquisa etimológica do termo “retrato”.

Notas:

¹Rimbaud, A. "Carta dita do Vidente". Em Rimbaud por Ele Mesmo. São Paulo: Martin Claret, s./d., p. 109.

²Guimarães Rosa, J. O Espelho. In Ficção Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, vol. I, p. 52.

³Freud, S. "Das Unheimliche" (O Estranho). Em Gesammelte Werke, op. cit., tomo XII, p. 247. Eu traduzo este e os demais trechos citados.

⁴Caillouis, R. Le Mythe et L'Homme. Paris: Gallimard, 2002, p. 106.

⁵Sousa, E. L. A. de. "Noite e Dia e Alguns Monocromos Psíquicos". Em Revista do Departamento de Psicologia – UFF, vol. 18, n.1, jan./jun. 2006, p. 77-86.

⁶Barthes, R. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 11.

⁷Mallarmé, S. "Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso" (tradução de Haroldo de Campos). Em Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 152.

⁸Ibid., p. 151.

⁹Segundo o genial comentário de Pascal Durand sobre Mallarmé. Durand, P. Poesies de Stéphane Mallarmé. Paris: Gallimard, 1998 (Coleção Foliothèque), p. 27.

¹⁰Mallarmé, S. "Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso", op. cit., p. 151.

¹¹Freud, Sigmund. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) (1917). In Gesammelte Werke, Londres: Imago, 1944, vol. XI, p. 295.

¹²Apud Blanchot, M. "L'Expérience de Mallarmé". Em L'Espace Littéraire, Paris: Gallimard, 1955, p. 37.

¹³Ibid., p. 38.

¹⁴Mondzain, M.-J. "Les Images Parlantes". Em Gagnebin, M. (org.) Les Images Parlantes. Paris: Champ Vallon, 2005, p. 21.

¹⁵Apud Didi-Huberman, G. O que Vemos, o que nos Olha, São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 91.

¹⁶Judd, D. "Objetos Específicos" In Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília. Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 102.

¹⁷Mallarmé, S. Op. cit. p. 152.

¹⁸Barthes, R. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 183.

¹⁹Apud Gagnebin, M. "Picasso, Iconoclaste...", L'Arc, n. 82, s/d., p. 39.

²⁰Apud Foster, H. The Return of the Real

²¹Barthes, R. Op. cit., p. 278.

²²Ibid., p. 280.