



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Diego Pereira Ferreira

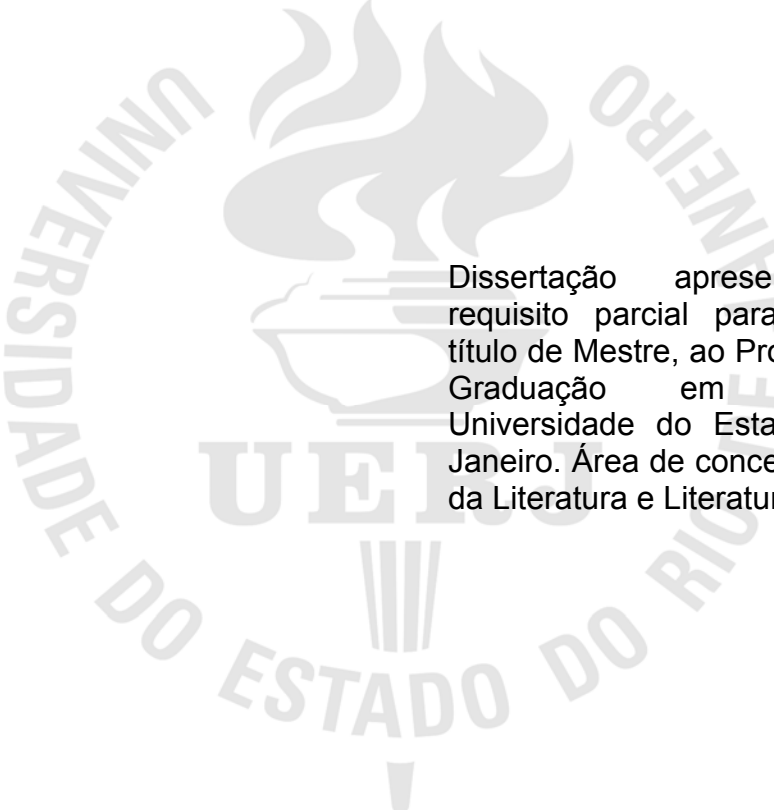
**Autorretrato como ex-posição:
corpo e toque na poesia de Ana Cristina Cesar**

Rio de Janeiro

2016

Diego Pereira Ferreira

**Autorretrato como ex-posição:
corpo e toque na poesia de Ana Cristina Cesar**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C421 Ferreira, Diego Pereira.
Autorretrato como ex-posição : corpo e toque na poesia de Ana
Cristina César / Diego Pereira Ferreira. – 2016.
87 f. : il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. César, Ana Cristina, 1952-1983- Crítica e interpretação - Teses.
2. Sujeito (Filosofia) - Teses. 3. Corpo humano na literatura – Teses.
I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Diego Pereira Ferreira

**Autorretrato como ex-posição:
corpo e toque na poesia de Ana Cristina Cesar**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Marília Rothier Cardoso
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Helena Franco Martins
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Aos desajustados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Ana Chiara, por toda sua dedicação (à vida), e pela força de suas palavras, onde encontro uma imensa e longínqua ressonância – passagem de calor e de luz.

À minha mãe, Maria do Socorro, que me introduziu ao toque e ao silêncio: ao amor dos amores; que me faz essa mão-escrita tão apaixonada.

À Virginia, pessoa sem nome, que encontro, respiro, (en)torno, mais que tudo nesta terra – um autorretrato, um coração que dilata.

Ao meu pai, Antonio Carlos, por me ensinar que a última estratégia ante o absurdo é rir (e eu tão mal aluno...).

À parte de mim, ao outro de mim, Caio Marques, pelo sentido da presença e da companhia, por alterar tão drasticamente o que sou, lançar-se comigo ao abismo, entender comigo o sentido do encontro: movimento, ferida.

Ao meu eterno professor, Marcus Vinicius Netto, pelas aulas que incendiaram meu peito, de onde saía tantas vezes tocado, comovido: o sangue esquentava, as mãos tremiam – como que desentendendo a diferença entre palavra e corpo.

Às professoras que tive durante o mestrado, pelo entusiasmo e dedicação, por fazerem tremer, nas palavras de Bataille, as frágeis paredes do isolamento.

Aos meus amigos de longa data e aos que fiz durante o mestrado. São meus amores, viveria outra vida para encontra-los novamente. Não vivo mais que por esse afeto.

Não somos nada, nem ti nem eu, juntos das palavras ardentes que poderiam ir de mim para ti, impressas em uma folha: pois eu só teria vivido para escrevê-las e, se é verdade que se endereçam a ti, tu viverás por ter tido a força de escutá-las.

Georges Bataille

RESUMO

FERREIRA, Diego Pereira. *Autorretrato como ex-posição: corpo e toque na poesia de Ana Cristina Cesar*. 2016. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho se localiza na tensão teórica gerada entre a perspectiva contemporânea da noção de sujeito e as inúmeras formas de representação de si. Proponho um caminho de reflexão atravessado pela análise dos autorretratos do fotógrafo alemão Dieter Appelt e do pintor russo Kazimir Malevich, na medida em que apresentam a ideia de um corpo que recusa seu fechamento, a uma aparência única e fechada. Objeto central desta pesquisa, a obra poética de Ana Cristina Cesar será analisada, portanto, sob as perspectivas das noções de corpo e de toque – enquanto sua poesia suscita a sensação de presença ou ausência como efeito, na relação entre leitor e escritor -, acompanhadas pela noção de tradução presente nos ensaios críticos da escritora. Para tais comparações, me apoio nos conceitos de Semelhança propostos por Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy, passando pela noção de Presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, e de Resto, de Jacques Lacan.

Palavras-chave: Autorretrato. Corpo. Toque. Tradução. Semelhança. Presença. Resto.

ABSTRACT

FERREIRA, Diego Pereira. *Selfportrait like ex-position: body and touch on the poetry of Ana Cristina Cesar*. 2016. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work finds itself on the theoretical tension engendered between the contemporary perspective of notion of subject and the countless ways of representing itself. I propose a reflexion path that goes through the german photographer Dieter Appelt's self-portraits and the russian artist Kazimir Malevich analysis, in the sense that both propone the idea of body that refuses its closure, refuse a single and closed appearance. The central objective of this research is to analyze the poetry of Ana Cristina Cesar from the perspective of notion of body, touch and translation that appears in the critical essays of the author. For such comparisons I used the ideas of semblance proposed by Georges Didi-Huberman and Jean-Luc Nancy, the notion of presence of Hans Ulrich Gumbrecht and the idea of rest of Jacques Lacan.

Keywords: Selfportrait. Body. Touch. Translation. Semblance. Presence. Rest.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Dieter Appelt, “Der fleck auf dem spiegel, den der atemhauch schafft” (A mancha no espelho, feita pela respiração).....	18
Figura 2 –	Dieter Appelt, Die brefeiung der Finge (A libertação dos dedos)	20
Figura 3 –	Dieter Appelt, Erinnerungsspur (Traço da memória).....	30
Figura 4 –	Kazimir Malevich, Quadrado preto sobre fundo branco.....	31
Figura 5 –	Autorretrato de Kazimir Malevich.....	33
Figura 6 –	Autorretrato de Albrecht Durer.....	35
Figura 7 –	Retrato de um jovem, Sandro Boticelli.....	35
Figura 8 –	Retrato de um jovem com um medalhão, Sandro Boticelli.....	36
Figura 9 –	Detalhe da assinatura no autorretrato de Malevich.....	37
Figura 10 –	Nó borromeano de quatro aros com reforço (sinthome) no Simbólico.....	48
Figura 11 –	Retrato de Ana Cristina Cesar.....	56
Figura 12 –	Sombra da mão sobre o papel do caderno.....	81
Figura 13 –	Lenha sobre papel do caderno.....	82
Figura 14 –	Escrita de lodo e de limo.....	82
Figura 15 –	Exposição do caderno presença 1.....	83
Figura 16 –	Exposição do caderno presença 2.....	83
Figura 17 –	Exposição do caderno presença 3.....	84

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – RESÍDUOS E PREGNÂNCIAS	10
1	A MANCHA NO ESPELHO	18
1.1	Notas sobre o efeito espelho.....	27
2	EU SENTIA APENAS NOITE DENTRO DE MIM.....	31
3	ALGUMA COISA QUE NO REAL FAZ FURO	44
4	QUEM ESCOLHEU ESTE ROSTO PRA MIM?	56
5	DESLIZAR PARA A ANATOMIA DE UM <i>CORPUS</i>.....	61
6	NÃO ME TOQUES	68
7	O ABANDONO PRESENTE, A PELE QUE REFAÇO.....	72
	CONCLUSÃO – AS FORMAS DA PRESENÇA.....	78
	REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO: RESÍDUOS E PREGNÂNCIAS

Antes de tudo, é preciso reconhecer: a presente pesquisa se pretende apenas espectro. Circula um assunto central difuso (que atravessa a história da filosofia) sem intenção de encapsulá-lo, quer apontar a brecha aberta, o lugar do inconcebível, tantas vezes dissimulado pelo discurso: vacilação da coincidência verdade-sentido. É difícil reconhecer que o que se nos chega (e são tantos os possíveis objetos) é simples patologia sem doença verificável. Não há o que se assinar em definitivo, não há condenação possível. Resta o embate, o confronto de formas, uma vasta figura animada que resiste entre o que se pode dizer e o que jamais será dito.

A matéria aqui trabalhada e remodelada é ainda menos completa pois esconde-se nos porões dos desejos. É possível – e também o que resta – trabalhar sobre isto (essa nebulosidade) como o fazem os artistas escolhidos para esta pesquisa, em seus autorretratos, nessa relação com uma subjetividade infinita, complexa: repuxando-a, contando com uma elasticidade que faria saltar essa matéria obscura para uma forma possível (dentre tantas e tantas formas possíveis), a única maneira concebível de emergir. Dizia Bataille, “se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos” (BATAILLE, 1992, p. 19): daí a dramatização se aproximar de um fantasmático, ou essa não-coisa que emerge apenas dramatizada: a possibilidade de *aparição*.

Proponho então tratar deste *corpus* em múltiplas frentes, desse sujeito difuso em múltiplas frentes, porque só me interessam os resíduos e pregnâncias, aquilo que agora me comove e se desdobra em fala (escrita), e que se transmuta assim em suporte elástico, digitação frouxa e por vezes tão incoerente. Há que se acreditar nos efeitos da dramatização: a força dos papéis, a pose possível, as infiltrações dos sentimentos: lugares que permitem a realização desta pesquisa.

Por que pensar: "sou um homem perdido" ou "não busco nada"? Seria suficiente admitir: "não posso morrer sem representar este papel e, para calar-me, precisaria não morrer". E outra desculpa qualquer! O odor do mofo do silêncio - ou: o silêncio, atitude imaginária, e a mais "literária" de todas. São só subterfúgios: penso, escrevo, por não conhecer nenhum meio de ser melhor que um farrapo. (BATAILLE, 1992, p. 72)

Assim essa pesquisa se dobra sobre si mesma, acaba sendo também uma investigação de uma investigação: boneca russa. De uma maneira objetiva (digamos assim, mais entregue a essa ficção da objetividade), trata-se sobretudo de um esforço de tradução. Passarei de agora em diante ao estudo de autorretratos nas artes visuais para chegar enfim ao conceito de tradução¹ (onde se encontra a dobra da pesquisa sobre si mesma) formulado pela escritora Ana Cristina Cesar, investigando os traços, os resíduos (seria o único possível no estudo da literatura?) de sua própria obra que apontam na direção deste proposto autorretrato – no entanto ruidoso, resistente à simplicidade de um encadeamento causal entre obra e autor.

Passarei inicialmente por duas obras que se pretendem autorretratos e levantam sentidos complementares: Em Dieter Appelt e Kazimir Malevich. Obras que desafiam uma representação estática de si, um encerramento no corpo (como fosse o corpo biológico o único possível representante de si), mas que apontam para lugares estranhos, ligações subjetivas que sugerem um olhar que perturba, desfoca, um sujeito possível. Os sentidos que me guiarão se apoiam exatamente nessa perspectiva da elasticidade, ou de uma forma mais figurativa: um derramamento dos corpos. Corpos que resistem à fixação em uma verdade cultural, mas como alargamento do campo de sentido, das áreas de sensibilidade, o que neles insiste de líquido, deslizante.

Porque verdade em si é coisa que não há. Para a pensar eu tenho que me situar num sistema de pressuposições. É dentro dele que posso impor uma ideia de verdade. Mas não posso falar na verdade do sistema como se estivesse fora dele. Porque então é já dentro de outro sistema, de uma outra ideia de verdade, que eu começo a falar. (...) Para cada um (dos sistemas) a sua verdade. E não há uma verdade para o jogo das verdades – a não ser o próprio sem-sentido do jogo. Não há metalinguagem. Não há o Outro do Outro. (COELHO, 1982, p. 30)

Em última instância, será preciso comparar, passar dos referidos autorretratos nas artes visuais para os possíveis traços autorretratísticos na obra de Ana Cristina

¹ O referido conceito de tradução se aproxima da ideia de tradução como transcrição, proposta por Haroldo de Campos, na medida em que a tradução é encarada como recriação: “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação destes textos” (CAMPOS, 2010, p. 34). Assim também o pensamento da traduzibilidade, e a tarefa do tradutor, em Walter Benjamin: “É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças a traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão” (BENJAMIN, 2011, p. 101).

Cesar. A transposição requer atenção e só se permite considerando o que há de corpo nas imagens figurativas e literárias. Para tanto, me apoiarei nos ensaios críticos produzidos pela escritora durante sua segunda estada na Inglaterra (período em que se dedicou ao tema da tradução), relacionando-os aos conceitos de semelhança elaborados pelo historiador de arte Georges Didi-Huberman e pelo filósofo Jean-Luc Nancy.

Abre-se então um horizonte em dupla tarefa: (a) reavaliar o trabalho poético de Ana Cristina César sob a ótica das semelhanças – é onde encontro um autorretrato possível, pontes para aquilo que dos objetos aflora; (b) pensar a posição da poeta como tradutora, na medida em que a sua escrita seja um esforço interpretativo, re-criação de imagem: ou simplesmente a tradução cognitiva de imagem em texto.

Em primeiro passo, é preciso posicionar-me em relação ao referido conceito de tradução que busco na obra de Ana Cristina César. Em seu ensaio intitulado *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, a própria escritora propõe um ponto de vista sobre o processo de tradução, recusando o sentido comum dos processos tradutórios, que se limitariam à “conversão” de uma obra em outro idioma que não o original. Segundo a escritora haveria, portanto, dois movimentos possíveis no ato de traduzir: (a) o primeiro corresponderia à uma versão literatizada, onde o empenho de tradução se dedicaria à intenção de educar ou transmitir cultura; (b) o segundo movimento tradutório é o ponto de partida deste trabalho:

Um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações”- o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível, mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê. (CESAR, 1999, p. 234)

Neste momento do ensaio, Ana Cristina Cesar ainda estaria se debruçando sobre o ato de tradução como, mais do que mera passagem entre idiomas, um ato de recriação literária. Mais adiante, Ana C. menciona a apropriação feita por Caetano Veloso da tradução de um poema de John Donne, realizada por Augusto de Campos, em sua música *Elegia*, presente no disco então recém-lançado *Cinema*

Transcendental. Neste momento a autora se esforça por mostrar como Caetano desloca os sentidos originais dos versos e recria o texto de Donne, perturba os signos, força uma nova interpretação para um poema que já não é mais um poema senão música, poema musicado por Péricles Cavalcanti, mas que encontra um novo efeito sonoro resultante da potência estética de Caetano.

Este foi portanto, o gatilho-teórico da pesquisa: o da criação poética como um ato de tradução. Tomo aqui emprestada as palavras de Marcel Proust para sintetizar a imagem dos interstícios entre criação e tradução:

Mas seria mesmo isso a realidade? Se tentasse verificar o que de fato se passa em nós quando alguma coisa nos causa determinada impressão (...) eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são as de um tradutor. (PROUST, 1957, p. 138)

O esforço a que se justifica esta pesquisa se calça em uma segunda etapa da dissertação onde desloco o sentido de tradução sugerido para um olhar contemporâneo a partir da noção de semelhança: mais especificamente em novos desdobramentos da busca por um encontro-semelhança entre a poesia e uma imagem-mundo (essa tendo sua máxima expressão na “subjetividade” que cada um “é” – embora trate especificamente da escrita e leitura), ou seja: o caráter autorretratístico da obra de Ana Cristina Cesar: do “si” à poesia.

No artigo *De semelhança a semelhança*, de Georges Didi-Huberman, encontrei sentidos que dialogam e deslocam a ideia de tradução presente no ensaio de Ana Cristina Cesar. No processo das semelhanças de Didi-Huberman (interminável, impessoal e dessemelhante), encontro uma tensão interessante para movimentar a pesquisa no sentido de pensar o que seria o “retorno do autor”, em conjunto com as obras de Ana Cristina Cesar: aqui faço uma menção especial ao livro *A teus pés*. É possível encontrar situações interessantes de analogias às três noções de semelhanças sugeridas pelo historiador:

- (a) Semelhança interminável (em que a tradução aparece associada à ideia de ressoo):

Não basta dizer – com Bachelard – que a imagem dá “a expressão original do poeta”. Implicar a noção de imagem na direção daquela de “abertura

opaca" supõe refletir mais profundamente sobre o tempo de sua aparição. A imagem é "a forma do que aparece", escreve Blanchot. Ao mesmo tempo "abertura da irrealidade" e "torrente do exterior": isto é, no ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real. O que isso implica para a linguagem e o pensamento? Que a aparição, via imagem, coloca a palavra "em estado de elevação": como se a escrita poética devesse sua própria intensidade à repercussão – primeiro tempo da imagem – de um ressoo. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

- (a) A semelhança impessoal (aqui a impessoalidade afastaria a possibilidade dos processos tradutórios se converterem na escrita de um “sujeito”; sem que, no entanto, dele se desassocie: a escrita como processo de “outralização”):

A semelhança parte de um rosto: dizer isso é dizer também que ela dele se separa, e mesmo dele se arranca. O rosto que nos apareceu e que ressoa em nós – rosto de uma pessoa amada, por exemplo – torna-se, na experiência da ruminação e da fascinação propriamente dita, o rosto de ninguém, um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

- (b) A semelhança dessemelhante (associada à noção de resto lacaniano: sintomas de que um discurso não se completa, ou, por assim dizer, aquilo que escapa, que resiste ao fechamento, a tradução impossível):

A semelhança desconjunta: ela cria a relação, mas não a unidade. Ela cria a relação para melhor escavá-la. Ela divide o ser. Ela impõe o desvio no momento mesmo em que propõe o contato. Tornada imagem, instantaneamente, ei-la [a coisa] tornada a inapreensível, a inatural, a impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento. É preciso então compreender a semelhança como o que desconjunta o rosto de sua vida. Colocação à distância – à estranheza – que constitui para acabar (...) a própria caracterização da imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Neste momento atendo-me ao sentido de semelhança sugerido por Jean-Luc Nancy, presente no livro *O olhar do retrato* onde o filósofo pretenderia, a priori, investigar a produção de retratos nas artes plásticas. O sentido do retrato aqui é circunstancial para pensar a literatura de Ana Cristina Cesar como a produção de um retrato ruidoso, ou como uma tradução, no sentido que ela mesma sugere. Em relação à sua poesia, Ana seria um rosto desfocado (em uma rápida analogia com a fotografia), numa produção de ruídos que parece querer nos lembrar sempre da dessemelhança dessas imagens fabricadas. Este seria o segundo passo para

pensar a possibilidade da literatura como um autorretrato que se abre em ressonância.

E se o Pathos apenas remete para si próprio, é a sua própria metáfora, então a loucura (como a literatura) designaria a figura de uma figura, a metáfora de uma metáfora. Onde não há conceito de metáfora senão através de outra metáfora. Presos assim no interminável do desejo de um conceito – desejo de sentido. Desejo que se confronta com o não-sentido que resiste; sentido que se dá e retira nos jogos da interpretação. Da literatura nunca teremos o sentido delimitado, mas teremos interminavelmente sua ressonância. (COELHO, 1982, p. 82)

Nesse sentido, Jean-Luc Nancy propõe novas discussões sobre a questão da semelhança na tentativa de construção de um conceito de autonomia da obra, seu esforço estaria em observar como, nas artes visuais, o retratado nos “devolveria” um olhar: *O olhar do retrato*, trabalho que encontra muitas afinidades com o de Didi-Huberman, como no livro *O que vemos, o que nos olha* - embora só Nancy chegue ao sentido de *exposto-sujeito* (tão caro ao projeto), no qual o retrato encontraria sua autonomia:

O retrato não consiste em revelar a identidade de um “eu”. Isto é sempre, sem dúvida, o que se busca: daí que investigação tenha primeiramente seu fim em uma revelação (em um desvelamento que faria sair o eu do quadro, ou seja, em um “destelamento”...). Mas isso só se pode fazer – se se pode, e este poder e esta possibilidade são o que estão precisamente em jogo – a condição de pôr a descoberto a estrutura do sujeito; sub-jetividade, seu ser-sob-si, seu ser-dentro de si, por conseguinte fora, atrás ou adiante. Ou seja, sua ex-posição. O “desvelamento” de um “eu” não pode se realizar senão pondo essa exposição da obra em ato: pintar ou figurar já não é então reproduzir, e tampouco revelar, mas produzir o exposto-sujeito. Produzir: conduzi-lo adiante, sacá-lo para fora. (NANCY, 2006, p. 15)

Outra frase de Nancy determina o desembocar dos esforços deste trabalho no sentido de pensar a posição da escritora Ana Cristina Cesar em uma perspectiva contemporânea:

A Semelhança não tem nada a ver com o reconhecimento (...). Não se assemelha a um original, mas se assemelha à ideia de semelhança a um original, ou, melhor dizendo, é original da semelhança-a-si de um sujeito ordinário, mas também de um sujeito singular: neste caso, é somente em meus retratos que posso inteirar-me de minha “mesmidade”. E cada retrato meu identificará outra semelhança. (NANCY, 2006, p. 48)

O problema central está no cerne do seu próprio ponto de partida: como realizar comparações, investigar as semelhanças que justifiquem estabelecer

relações entre autor e obra no mundo contemporâneo? Estaria, portanto, diante do problema da crise última da representação, como quer Jean-Luc Nancy. No entanto há na pesquisa a intenção de um movimento no sentido da busca de uma expressão, de uma forma expressiva, que se relacione com os conceitos sem, no entanto, condená-los a um “encadeamento perfeito”.

A ficção contemporânea desafia tanto a concepção realista da transparência da linguagem e da narrativa como formas não medidas de representar a história ou qualquer realidade fora do discurso, quanto a tradicional transparência da primeira pessoa como um reflexo da subjetividade e da terceira como a garantia de uma objetividade. (VIEGAS, 1998, p. 28)

Aqui é preciso pensar uma espécie de descontinuidade entre um “sujeito” e uma “biografia”. No caso do objeto da pesquisa, tratando-se de poemas, a escolha ameniza a tarefa de separar a escrita de um projeto com pretensões “biografizantes”. A escolha de Ana Cristina Cesar como ponto de partida do trabalho se justifica pelo fato de a própria autora se posicionar também como pensadora desses limites, enfatizando a importância do material crítico produzido pela mesma.

Por outro lado, a mesma escritora não poderia deixar de ser pensada no contexto da tradução. Ou seja, propondo pensar a literatura como tradução, como evitar abordar as “forças” que se unificam em um determinado sujeito-escritor que se “outralizam” em palavra? Quando me refiro à tradução, nesse caso, me debruço sobre os movimentos da escrita que partem de um ser-aí, para usar expressão heideggeriana.

Nas possíveis relações entre autor e obra, na produção de um autorretrato, o pensamento de Barthes se faz interessante. Do autor de papel à sereia de papel, como em Ana C. O autor que “regressa” ao texto, no sentido que buscamos, não o faz mais que por produção de presença², em um texto que dobra sobre si, em um universo de tantas e tantas ligas com o desejo, mas que não se faz desejo, e apenas com ele colide.

Não que o Autor não possa “regressar” ao texto, ao seu texto: mas fá-lo-á, então, se assim podemos dizer, a título de convidado, se for romancista, inscrever-se-á nele como uma de suas personagens desenhada no tapete, a sua inscrição deixou de ser privilegiada, paternal, alética, para passar a ser lúdica: ele torna-se , se assim se pode dizer, um autor de papel, a sua

² Conceito de produção de presença, de Hans Ulrich Gumbrecht (GUMBRECHT, 2010), que será mais tarde relacionado ao estudo.

vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a sua obra, há reversão da obra sobre a vida (e já não o contrário); (...) a palavra “biografia” retoma um sentido forte, etimológico; e, do mesmo passo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: o eu que escreve o texto nunca é mais, também ele, do que um eu de papel. (BARTHES, s/d, p. 59)

Um segundo problema se concentra sobre outra comparação que requer cuidados e me faz antever dificuldades quando me refiro ao autorretrato, e principalmente partindo das reflexões de Jean-Luc Nancy, estou propondo uma comparação entre duas formas de expressões muito particulares: a literatura e as artes plásticas (ou fotografia, no caso de retrato). De novo, a preocupação é produzir uma comparação imperfeita, no sentido de admitir que, ao comparar as duas expressões, muito se “perde” no caminho. Por outro lado, pensar o autorretrato nas artes visuais e na literatura é também pensar o limite de uma em relação a outra: o que era problema, se torna solução: aqui surge mais uma questão para desenvolver na dissertação.

Um terceiro problema, que seria interesse central neste raciocínio é dar movimento ao sentido da tradução elaborado por Ana Cristina Cesar. O que quero dizer com movimento: estou deslocando o sentido de algo pensado em um determinado contexto histórico (o trabalho crítico de Ana Cristina Cesar) para um olhar suscitado por autores contemporâneos. É uma distância suficiente para sugerir uma releitura. Ou como quer Ana Cristina Cesar ao citar Caetano: *Vão passando os anos / e eu não te perdi / meu trabalho é te traduzir.* (CESAR, 1999, p. 233)

1 A MANCHA NO ESPELHO

Figura 1 - Dieter Appelt, "Der fleck auf dem spiegel, den der atemhauch schafft", (A mancha no espelho, feita pela respiração), 1977



Fonte: Disponível em:
<<http://dbprng00ikc2j.cloudfront.net/work/image/513140/slide/20111107092230-qqq.jpg>>.

Diante do espelho, a imagem fabricada de si, um Outro em superfície (Outro à margem, o impensado, o desconhecido). A imagem do espelho não nos revela a experiência totalizante de uma vida, assim como o rosto, delineado por tantos ossos, nervos, músculos, não está para a totalidade do corpo, desenha-se em uma superfície – mostra-se apenas em pele, pelos, mucos -, onde encontra sua potência.

A fotografia que introduz o trabalho é de Dieter Appelt, artista visual alemão. Nascido em 1935, na cidade de Niemegek, iniciou seus estudos fotográficos no período de pós-guerra, precisamente em 1959, mantendo em paralelo uma carreira

dedicada ao canto lírico - foi membro do Coro da Ópera de Berlim. Fotógrafo, pintor e escultor, começou a se estabelecer nas artes visuais em suas primeiras exposições individuais, no ano de 1974. Com influência do trabalho de seu compatriota, o artista Joseph Beuys, trouxe para sua fotografia a força da performance. Durante uma viagem para a ilha italiana de Monte Isola, em 1976, iniciou uma série de autorretratos, utilizando-se, portanto, como modelo de suas próprias fotografias. Usou diversos materiais, como gesso ou argila em sua pele, envoltas em gaze, esculpindo-se como uma criatura amorfa. Pontuando essa série de apresentações está sua famosa imagem que se torna aqui objeto de estudo: *Der fleck auf dem spiegel, den der atemhauch schafft* (A mancha no espelho, feita pela respiração). (fig.1)

Figura 2 - Dieter Appelt, Die breifeung der Finge (A libertação dos dedos)



Fonte: Disponível em:

<http://theredlist.com/media/database/photography/contemporaine/anatomy_body/dieter_appelt/007_dieter_appelt_theredlist.jpg>.

As marcas do trauma do pós-guerra se confundem em seu trabalho com a memória dos corpos de soldados em decomposição encontrados no terreno da fazenda de sua família, durante sua infância. Essa decomposição, a transitoriedade do corpo, aparece como tema de suas fotografias, que traduzem uma crise que situa sua extremidade na morte, na decomposição, na efemeridade da matéria.

Estamos diante de sua fotografia junto ao espelho, um espelho que, segundo antes do clique na máquina fotográfica, antes da marca feita pela sua respiração,

refletia o rosto de Appelt. É nesse momento circunstancial da fotografia que me debruço por ora para o estudo do autorretrato, e suas possíveis analogias com a confecção de um autorretrato na literatura. Para tanto, é preciso me aprofundar na ideia de corpo como matéria do tempo, bem como seu imbricamento na confecção de uma imagem de si, na potência de um autorretrato.

Em um primeiro momento me surge a ideia de um corpo efêmero, sujeito às mais diversas ações do tempo: um corpo que não se situa em lugar rígido, que quer e age a todo tempo na abertura de suas ‘janelas’, na sua recusa a se estabelecer em um ‘sistema fechado’. Há, no entanto, muitas nuances dessas aberturas, que se realizam nas imagens de abjetos, ou na ação da abjeção: suar, sangrar, urinar, digerir, menstruar, ejacular... respirar. É a ação do corpo que o dessitua, que o coloca no lugar de eterna passagem, de tantas incorporações e aleijamentos. Ou como quer Jean-Luc Nancy:

O corpo é uma lixeira e uma rede de fontes, um poço, um buraco, um pântano, uma maquinaria de bombas, turbinas e comportas cujo conjunto mantém a vida no úmido, ou seja, na passagem, na permeabilidade, no deslizamento, na flutuação, no nado e no banho. Heráclito não só não se banha duas vezes nas águas do mesmo rio, tampouco o faz no mesmo corpo. Nunca é o mesmo sem estar empapado de estranheza, manando novas umidades. (NANCY, 2014, p. 21)

Ao me referir ainda às imagens da abjeção, me atenho aqui à respiração por duas circunstâncias essenciais: (a) nos faz refletir sobre um corpo em estado gasoso, encontrando uma potente imagem do corpo como passagem; (b) é a respiração de Dieter Appelt refletida no espelho, na circunstância da fotografia, que desabrocha uma perturbação das linhas que definem a imagem de seu rosto.

Na obra de Dieter Appelt, notamos a mancha da respiração tomando o lugar de seu rosto. É de interesse reforçar: trata-se de um autorretrato; no entanto, um autorretrato que insere a ação do tempo (não é difícil imaginar que o espelho volte a seu estado inicial, segundo depois) e certa recusa a estabelecer a fisionomia do fotógrafo como a máxima expressão do que ele seria, por ventura, em uma associação tão repetida na história dos autorretratos nas artes plásticas. A busca da perfeição e do realismo nas artes plásticas, principalmente antes do advento da fotografia, nos faz pensar sobre a importância dada à fabricação das imagens de alguém, do rosto desse alguém, em compromisso com sua aparência “real”.

Inevitável: algo se quer fazer reconhecer. Nesse sentido, o autorretrato de Appelt nos aponta uma direção contrária: é possível fabricar minha aparência sem o compromisso do realismo dos traços e do reconhecimento da forma, como o fez muitas vezes a pintura?

No retrato -na pintura - não há objeto: nada nos é ob-jetado. Nesse sentido, o quadro nunca está a nossa frente. Não está “frente”, mas “adiante”, no sentido de que eu estou atrás ou dentro do quadro, em sua presença. Mas isto mesmo, digamos a presença íntima em questão, não se define e não se dá ante o pintor como uma imagem em um espelho, como um modelo tomado em uma oficina: não é um modelo, é, por assim dizer, uma Ideia, mas esta Ideia não é nada mais que a própria pintura. Ela não preexiste à pintura: a pintura é quem a executa. A “Ideia” de arte é sempre a própria arte, e cada vez diferente. (NANCY, 2006, p. 15)

Há então uma tensão da suposta semelhança com a produção da própria imagem, em contraponto à ideia de um corpo (um rosto, para usar exemplo mais preciso) que represente a identidade de um fotografado. A reflexão sobre rosto na história dos retratos interessa neste momento. Segundo Giorgio Agamben, o significado de Genius se traduz, para além da sexualidade, no princípio que gere e exprime sua existência inteira. Para o filósofo, a expressão corporal de Genius consagra-se na frente. Mas Genius é também aquele que forma uma espécie de duplo com o ser, como uma fratura que se confunde com uma ideia de “si”, “devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência” (AGAMBEN, 2007, p. 17). É ao mesmo tempo aquilo que há de mais íntimo e pessoal em nós, mas impessoal porque nos supera e excede. “É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo”. (AGAMBEN, 2007, p. 18)

Isso talvez explique a compulsão dos retratistas pelo rosto do Outro, embora a palavra encontre outras nuances de significado na modernidade, porque o rosto do outro é uma face, um caminho impessoal para a busca de uma identidade. Ainda segundo Agamben:

Esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personificação do que, em nós, nos supera e excede. "Genius é a nossa vida, enquanto não foi por nós originada, mas nos deu origem". Se ele parece identificar-se conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais que nós mesmos, para nos mostrar que nós mesmos somos mais e menos do que nós mesmos. Compreender a concepção do homem implícita em Genius equivale a compreender que o homem não é apenas

Eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até à morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual. O homem é, pois, um único ser com duas fases, que deriva da complicada dialética entre uma parte (ainda) não identificada e vivida, e uma parte já marcada pela sorte e pela experiência individual. (AGAMBEN, 2007, p.16)

Seria possível então entender a transfiguração do rosto e do corpo no autorretrato na fotografia (como em Appelt), em equivalência ao autorretrato na literatura, na medida em que ambos são potência de recusa a uma fixidez de si - seja do corpo ou histórica? Não seria a encenação de si uma face fabricada a partir desse lugar pré-individual? Esculpir um corpo não seria, para além da encenação, manter aberta a passagem entre o individual e o impessoal?

Atendo-me novamente à fotografia de Appelt, em consonância à eventual possibilidade de fabricação de corpos, notamos o ar impulsionado pela sua boca que só nos é visível pelo espelho: o espelho é o aparato, o anteparo que torna possível a “imagem do vento”. Como mencionado acima, o espelho traz à tona a ideia de um corpo gasoso, de um estado gasoso do corpo. É importante refletir sobre o fato de que as partículas de gases se movimentam difusamente, o que empresta a esse corpo uma ideia de deformidade, um aspecto amorfo, que não se cristaliza, enquanto a aparente solidez dos tecidos, da carne e dos ossos, nos faz reconhecer, dia após dia, o rosto de um parente.

Não quero propor o pensamento de um corpo que se realiza apenas em solidez. Mas se pode falar sobre a ilusão de um corpo sólido. É possível tocar a mão no peito e pensar que o corpo é aquilo que se concretiza diante de si, apenas aquilo que um espelho é capaz de refratar. Ademais, o espelho só nos devolve a superfície, mas a ilusão ainda resiste considerando-se todas as camadas guardadas pela pele. No entanto, o corpo é composto por tantos túneis de passagem, tantas cavernas. O ar que circula nos pulmões, os gases presentes em um estômago vazio - exemplos de um sem número de lacunas, de espaçamentos internos – deveriam se subtrair de um pensamento do corpo? Talvez esse corpo manancial esteja sempre jorrando para fora, escamando, recaindo, por trás de toda aparência de uma segura solidez. E por isso o corpo gasoso está aqui: para o pensamento de um corpo que se organiza em uma estrutura (não precisamos abandoná-la), mas sempre aberta, em tantas frestas: ao meu ver, a melhor imagem para reivindicar um resto.

O corpo é tão fluido e gasoso como sólido. É gasoso no intercambio rítmico da respiração, das narinas aos brônquios, um incessante intercambio do impalpável com o impalpável, a infraléve suspensão no mais volátil estado da substância (a natureza, a coisa, o real). No coração desse intercambio, é fluido, flui veias e artérias, circula por todos os lados, impregna e embebe a carne, os tecidos. (NANCY, 2014, p. 21)

A parte gasosa do corpo estaria relacionada, pelo motivo supracitado, a uma parte não reconhecível do Outro, mas tão distante que Outro. Em se tratando da respiração, há ainda um aspecto do “de dentro para fora”, sem reduzir a questão a uma dualidade - torna-se Outro pelo caminho de si. Há um personagem em ação, D-i-e-t-e-r A-p-p-e-l-t, assim tão desfigurado. Esse ar que vaza, e que tocou as paredes de seus pulmões, faz pensar na frase de Nietzsche: *Escreva com sangue* (NIETZSCHE, 2011, p. 96), mas o que nos diria escrever com sangue dentro do contexto do retrato, afinal? É imitar os movimentos dos corpos, expelir: outro. Assim se suspende a obra, a realização de um autorretrato, a um espaço de transfiguração de si, no sentido de esculpir um corpo que parte de um silêncio histórico, de um afeto. A parte de um Genius impessoal que se torna assim outro.

Volto agora ao fato de que Appelt é também cantor. Sua boca aberta em forma de “O”, os músculos dos lábios se abrindo para fora da boca, podem sugerir que Appelt estaria cantando, emitindo uma nota inaudível na fotografia, que não ressoa na imagem fotografada, em seu aspecto acabado. Não quero me apressar e sugerir com isso uma relação direta entre esse dado de sua vida (de que Appelt é cantor) e sua fotografia; no entanto, tratando-se de um autorretrato, surge como um elemento interpretativo interessante para o decorrer da reflexão. Fosse uma nota, fosse um canto, seria possível entender o autorretrato de uma maneira ainda mais vasta: é possível encontrar a potência de um autorretrato em uma nota musical? Que seja em uma canção inteira: *Self-portrait in Three Colors*, de Charles Mingus. Fato curioso: se não é possível escutar a canção numa fotografia, que três cores estariam aí presentes na música instrumental de Mingus? As vozes dos instrumentos de sopro, explicação mais plausível. Mas algo não se revela, resiste ao fechamento. No entanto a pose está feita, a melodia composta, ambas fabricadas com a pretensão de um autorretratista.

Ainda que não cantada, a voz carrega consigo um duplo aspecto: de um lado, se aproxima da animalidade, no sentido de que é, antes de tudo, fabricada por

fricções do corpo, pelas finas modulações das cordas vocais; por outro lado, está intimamente associada à identidade: é possível se reconhecer alguém somente ao ouvir sua voz. Há um caráter único em cada voz, que se projeta com os estresses, com as acentuações, com as inflexões que só poderiam existir através (do corpo) do indivíduo que a produz. E além, quando uma palavra é dita, pronunciada, cantada, produz vibrações só possíveis naquele instante, pelo conjunto de acidentes que fizeram possível dizer “aquilo”, “naquela” forma, “naquele” momento. É precisamente esse o sentido da perda que me refiro no autorretrato de Appelt. Algo íntimo, irrepetível, está ao mesmo tempo presente no instante da fotografia (a pose, o instante da pose) e, em consonância, condenado a jamais ser testemunhado, ouvido (quicá ecoando ainda nos baús do universo?).

Quando o retrato dá preeminência ao estado civil, quando se faz referencial e individualizador (retrato para o reconhecimento - em todos os sentidos do termo - da posteridade, o povo, a família e até a polícia, como ocorreu mais de uma vez), a identidade da pessoa se encontra fora dele e a identidade pictórica se perde ao ajustar-se à outra. (NANCY, 2006, p. 24)

Outro elemento tão destacado em seu autorretrato, o espelho, nos indica novos paradigmas para a análise do objeto. Se o espelho nos devolve, por assim dizer, uma virtualização de uma imagem “duplicada”, por outro lado não deixa de esconder os ruídos persistentes no aparato físico espelho: ranhuras do tempo, porosidade, índice de refração, angulação: a imagem devolvida nunca será uma reprodução fidedigna do “real”. Desses tantos ruídos que nos devolve o espelho, uma característica se destaca na abordagem sugerida: o caráter da ficcionalização. A física pertinente ao espelho - a cada espelho - é única, produz imagens com seus próprios ruídos, embora em um imaginário coletivo esteja associada a uma limpidez e uma perfeição que não encontram lugar, talvez sequer no que chamamos de real. Abro aqui “parênteses” para explicar o sentido da palavra ruído que atravessa esse trabalho - uma palavra-chave. Faço uma reapropriação (que em primeira instância foi feita pela semiologia) do termo utilizado no processo comunicativo entre duas máquinas. Do esquema comunicacional que vai desde fonte emissora do sinal ao destinatário (caminho que não nos interessa), o ruído é algo que se insere no canal (por onde passa a mensagem), um acidente. “O ruído é um distúrbio que se insere no canal e pode alterar a estrutura física do sinal. Pode ser uma série de cargas

elétricas, uma imprevista irrupção no fornecimento de energia que dá lugar a que o acidente (...) seja entendido como mensagem” (ECO, 2007, p. 7)

A partir desse ponto, entendemos o espelho como um objeto que não nos poderia relevar a identidade do ser-aí refletido. Os ruídos do espelho, mesmo os fabricados por Appelt com seu hálito, evocam o sentimento de um resto, em um sentido lacaniano: sintomas de que um discurso não se completa. Mas há de se ressaltar que o resto não significa o indizível, nem portanto anula a fabricação de uma imagem, ao contrário, ele participa do dito, da imagem, deslocando-a consigo, ou seja, recusando o seu fechamento em um sentido apenas. Daí concluímos que a ficcionalização de si na confecção de um autorretrato guarda uma potência, em seus ruídos, de uma existência que jamais se concretizará numa palavra final, imagem acabada.

Por outro lado, mesmo que saiba o artista que embora a angústia da morte participe tão decisivamente do seu processo artístico, há de se ressaltar a possibilidade de esculpir semelhanças como elemento presente na autoralidade. No seu fazer artístico, já o sabe, não interessa revelar, mas se posicionar, fabricando a imagem de um retrato que só carrega esse nome pela possibilidade de atribuir-lhe semelhanças.

Seria factível analisar com minúcia todas as variações possíveis desses enunciados identificatórios, que vão desde a exterioridade de um título inserido fora do quadro até a inclusão de uma autorreferência da pintura: em último caso, sempre se trata, não de uma remissão do quadro à que ele representa (em todo caso, não somente), mas de uma forma geral de relação a si, forma de nome próprio e sua não-significância ou da pintura postulando-se como verdade. dito de outro modo, a identidade referencial e a identidade pictórica (autônoma ou autorreferencial) se identificam assintoticamente uma com a outra; ao menos que o retrato proceda antes de tudo de sua identidade inicial. (NANCY, 2006, p. 23)

No entanto, a relação de atribuição de semelhanças parte de um pressuposto essencial a qualquer relação, se relaciona a si (ou ao objeto de onde se busca semelhança) como um si no entanto outro. E esse si não nos remete exclusivamente à fisionomia e aparência do corpo (corpo como o lugar de existência), mas suas relações afetivas com o mundo e toda a complexidade que envolve o ser.

A "interioridade", como se há dito, tem lugar no mesmo espaço da "exterioridade", e em nenhuma outra parte. A "exposição" é essa posta em espaço e esse ter lugar nem "interior" nem "exterior", mas em abordagem

ou em relação. Se poderia dizer: o retrato pinta a exposição. Ou seja, que a põe em obra. Mas a "obra", aqui, não é a coisa ou o objeto "quadro". A obra é o quadro em relação. Neste sentido, o sujeito é a obra do retrato, e é nesta obra onde ele se encontra ou se perde. (NANCY, 2006, p. 34)

Não pretendo, ao evocar a ideia de semelhança, estabelecer uma relação direta entre uma forma (reconhece-se primeiro uma forma, talvez a primeira de todas as semelhanças) e um íntimo, um ser que possa ser tão perfeitamente exprimido por uma estética. A semelhança não se constrói nunca em uma superfície apaziguada, mas antes conflituosa: é como se todas as dessemelhanças estivessem presentes no "familiar", participassem deslocando-o: como se a imagem aparecesse sempre sobre a ausência da coisa: fosse a imagem sempre o rosto de sua ausência (em se tratando de uma semelhança sob o ponto de vista da imagem, como o caso do autorretrato na fotografia); ou, antes, situada neste entre-lugar: nem imagem-coisa, nem coisa-nada: um quase, um por vir, nunca apaziguado.

Essas seriam as condições ideais dos autorretratos, dos objetos que pretendo, portanto, analisar: que estejam nessa obscura região: que façam aparecer em si a fricção, o atrito por trás das semelhanças, uma espécie de confissão distópica: não posso dizer tudo, isto aqui é também o que não posso dizer.

1.1 Notas sobre o efeito espelho

Diante de si, em si, para si. No entanto, não tão estático, não tão situável, não tão "si". A provação de uma angústia silenciosa, a aberração. Uma existência de múltiplos lugares, mas nunca fixa, nunca estável. Sempre deslizando, desmoronando, sempre incontornável. É possível tocar no peito e dizer: este sou eu. É possível dizer, afinal, não sem que este "eu" seja sempre outro, sempre deslocado, lançado ao paradoxo. Da qualquer coisa que se diga, nunca se escapa de um duelo, um encontro de corpos: a palavra e "eu" (este sendo, sempre sendo).

A angústia se apresenta nesse esfacelamento. Onde se quer "eu sou", encontra-se também um sopro, um hálito, que se desprende das paredes dos pulmões e encontra um espaço que nunca o retém. Um sopro que espalha suas

partículas ao vento, que embaça os espelhos, e que desenha uma figura animada, perdendo-se novamente na cadeia de inalações e exalações, no tempo de um rio, de ventilações.

O ser está no mundo tão incerto que posso projetá-lo onde quero – fora de mim. É uma espécie de homem desajeitado – que não soube desmanchar a intriga social - que limitou o ser ao eu. De fato, o ser exatamente não está em lugar nenhum e foi uma brincadeira apreendê-lo divino, no cume da pirâmide dos seres particulares. [O ser é “inapreensível”, ele só é apreendido por um erro; o erro não é somente fácil, nesse caso, mas é a condição do pensamento]. (BATAILLE, 1992, p. 89)

O autorretrato moderno surge desse impasse estético: da rarefação de si a uma inquietude que direcionaria o retratista a um lugar de reconstrução. Já o sabe, não se revela no corpo, não se revela na imagem. Já o sabe não estar diante, portanto, de um enigma existencial, mas de uma fabricação estética, a fecundação de um novo corpo, por assim dizer, um autorretrato que se esculpe em um conjunto de encenações. A encenação de si surge dessa inquietude, mas provoca tantas outras. O autor que se sabe encenado, para além de sua obra, nas remissões de seu próprio estar no mundo. Aqui não está em jogo uma exposição de si, uma apoteose de si, mas a conversão de seu drama, de sua precariedade, em movimento: inventar-se através da angústia, tornar a vida uma constante fabricação de autorretratos.

Em sua implicação com o objeto espelho, nota-se o reflexo de seu corpo, seu rosto pervertido pelo ruído do encontro do hálito com a superfície do espelho: o vento que sai de seus pulmões se revela na subversão de sua própria imagem espelhada. As implicações com o objeto espelho, o seu confronto com a presença no artista mimetiza os movimentos da confecção do autorretrato: transfigura o objeto, sua massa modelável, transfigura o autor.

Deste modo, o autorretrato se distingue do autobiográfico, na medida em que se lança para além dos limites históricos e referenciais, ou que recusa a construção de uma obra que crie o efeito de uma vida apoteótica. A tensão do artista na confecção de seu autorretrato aponta para a sua transfiguração, para sua reinvenção. Não está tampouco em jogo a revelação de uma vida subjetiva, mas um posicionamento, a criação de um modo de subjetivação, um corpo. É possível dizer que parte da angústia do autor, das inquietações das mãos vacilantes do artista

(sem esse, o autorretrato seria impossível), mas guarda uma espécie de solidão, na medida em que não se ancora em representações. Aqui a obra é um corpo-sim, lança o seu próprio olhar, encara o autor, o perturba, o desloca. O autorretrato se sintomatiza portanto no confronto provocado pela potência da encenação de si, na potência da fabricação de tantas outras relações estéticas com o mundo.

No gênero autorretrato interessa, por conseguinte, e sobretudo, o rompimento das semelhanças do amplo gênero autobiográfico, já que, trabalhando com diversas faces de diferenciados momentos, estranhamento e rupturas com conteúdos fixos, ou cronologias estáveis, escreve (pinta, esculpe) para o corpo novas superfícies, aspectos diferenciais, recomeços, retomadas, citações intertextuais e intratextuais como se fossem variadas escrituras do 'eu', como novas tatuagens escritas sobre antigas. Nesse sentido, o reflexo especular do pronome Eu (com maiúscula), como é pensado no senso comum, está rasurado pela intercorrência destas faces diversas, das coisas do mundo, dos outros, do circunstancial, o que torna rarefeita a percepção da primeira pessoa sobre si mesma como árduo trabalho de pintar sobre água. (CHIARA, 2015, p. 66)

Figura 3 - Dieter Appelt, *Erinnerungsspur* (Traço da memória)



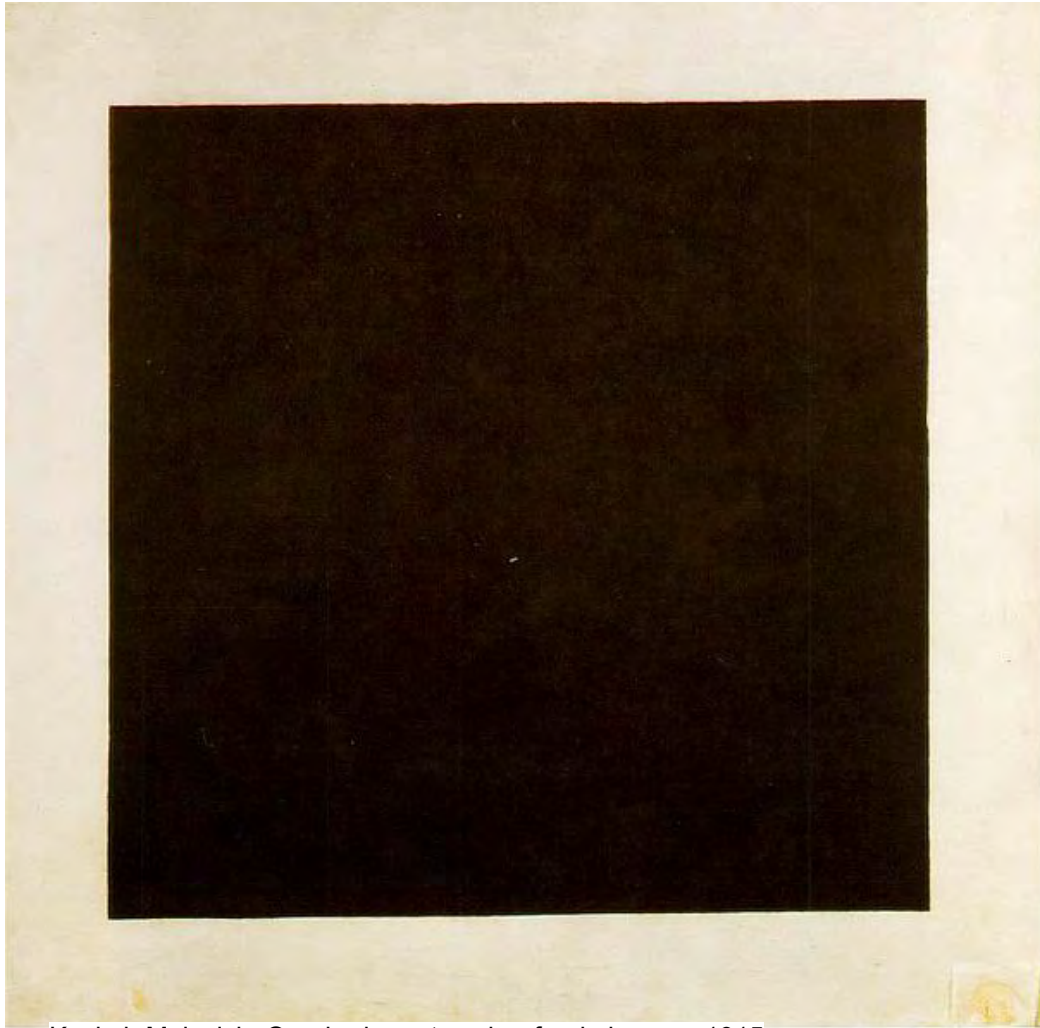
Dieter Appelt, *Erinnerungsspur* (Traço da memória), 1978-1979

Fonte: Disponível em:

<http://theredlist.com/media/database/photography/contemporaine/anatomy_body/dieter_appelt/007_dieter_appelt_theredlist.jpg>

2 EU SENTIA APENAS NOITE DENTRO DE MIM

Figura. 4 - *Kazimir Malevich, Quadrado preto sobre fundo branco*



Kazimir Malevich, Quadrado preto sobre fundo branco, 1915

Fonte: Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/images/research/2148_10.jpg>

Quadrado preto sobre fundo branco. O título descreve a cena. A obra apresenta apenas as formas singelas: do ponto de vista tautológico são apenas dois quadrados. Contrastante, o preto sobre o branco carece de perspectivas, só mantém a magia de uma negrura em quadrilátero, um eclipse quadrangular. A obra determina um passo decisivo de seu autor, Kazimir Malevich, em direção ao que denominava “um mundo sem objetos”, em um impulso de abstração radical. Na intenção do pintor, estaríamos diante da supremacia do puro sentimento, ideia que deu origem ao Suprematismo, movimento artístico russo iniciado em 1915. Após 12

anos, em 1927, Malevich descreve no livro *O mundo sem objeto*, publicado pela Bauhaus, uma tradução verbal desse “sentimento puro” que o teria inspirado na criação da obra: “eu sentia apenas noite dentro de mim” (MORENO, s/d).

Debruço-me sobre uma perspectiva particular dentre todas as múltiplas inflexões possíveis surgidas a partir dos sentimentos provocados pelo quadro. Chamo atenção para a cor preta descrita como a “noite dentro de si”. A noite provoca inúmeras insurgências, muitas formas de pensá-la do ponto de vista simbólico, evoco sua imagem dual, o dia, para pensar a noite como ausência do dia, ausência de luz, breu. O dia pressupõe a luz que faz entrar em cena os objetos, nos apresenta um mundo visível que segue suportando uma paisagem “exterior”: há um mundo “fora” de mim. O dia é quando se pode ver, onde o espaço se dilata, as cores se definem, as formas são contornadas. A noite quer associar-se a outros aspectos, imagens do inconsciente: escuridão, negro, borrões, distopia de cores, mas principalmente, quando nos referimos ao aspecto visual da noite, salvo a retina dilatada e tantas correções do cérebro. Estamos mais próximos daquilo que propõe Malevich, o mundo sem objetos. Há de se pensar que um mundo sem objetos não pressuporia a ausência de tudo, o mundo sem objetos seria, antes, o mundo da supremacia dos sentimentos, dos afetos: a imagem potente do Resto, daquilo que a razão não reveste, não contorna. Branca, marca a aparição do negro quadrado interior. É o corpo da Obra, quer fazer-se corpo. Dizia Malevich:

Quando no ano 1913, na desesperada intenção de libertar a arte da rêmora da objetividade me refugiei em uma forma quadrada e expus uma tela que não teria outra coisa senão um quadrado negro sobre um fundo branco, os críticos e com eles o público disseram: “tudo o que amamos desapareceu. Estamos em um deserto... Ante a nós não há outra coisa senão um quadrado preto sobre um fundo branco”. (MORENO, s/d)

Ao que o filósofo espanhol César Moreno contrapõe, dando o tom necessário à ambiguidade:

Fosse branco, teria ficado suspensa a potência crítica, ao suscitar quase natural ou espontaneamente o projeto de pintá-lo, rabisca-lo, borrá-lo. No entanto, o desafio era apagar, distanciar-se (pelo menos estratégica e experimentalmente) dos objetos, não apenas se opondo ao caos, mas à saturação de imagens fabricadas, em paralelo com o seu crescente processo de autonomia, para uma profusão vertiginosa e uma enlouquecedora tortura. O gesto de Malevich não é apenas o distanciamento dos “objetos cotidianos” geralmente tão a resguardo de nossas representações, mas também das distâncias, das diferenças, do devir... Se o espaço da Arte deveria seguir o da liberdade - uma liberdade

segura, protegida ao menos pelo experimental - ainda era necessário encontrar a imagem iconoclasta, a Imagem da Não-Imagem, o Objeto do não-Objeto. Esse é o quadrado negro de Kassimir Malevich: redução da complexidade e miscelânea a um quase-nada ou um nada-a-ver. (MORENO, s/d)

Quisesse Malevich, sua pintura acabaria nos apontando direções mais difusas que uma suposta vanguarda do “zero”, fosse o zero a superação da coisa. Quadrado negro é noite, escuridão que sobrevive não apenas conceitualmente, mas como imagem, como potência de sentimentos ruidosamente associados. Este “grau zero” seria unicamente possível, portanto, se nos referíssemos a ele como a uma janela, um espaço aberto a uma imensidade íntima, comovedora, correlacionada ao proposto não-objeto. Mesmo Malevich não considera a representação de um quadro vazio, mas a sensação de ausência de objetos. Insisto nesta hipótese por uma razão específica: o reaparecimento do quadrado negro sobre o fundo branco como assinatura de seu autorretrato, feito anos mais tarde, em 1933:

Figura 5 - *Autorretrato de Kazimir Malevich*



Autorretrato de Kazimir Malevich, 1933

Fonte: Disponível em: http://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/self-portrait-1933?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral

Aqui temos o autorretrato de Malevich, pintado em 1933, exatamente dois anos antes de sua morte. É preciso, para evocar o sentido que sugiro, contextualizar o momento histórico em que foi concebido. Malevich havia sido proibido pelo regime de pintar quadros abstratos, restou-lhe criar seu autorretrato na única maneira permitida pela política cultural estalinista: o Realismo Socialista. Era necessário seguir a corrente realista nas artes plásticas, o que culminou com uma representação “tradicional” de si: um autorretrato que quer, principalmente, revelar as formas de seu rosto, delineá-lo sem a produção de abstrações, uma construção que não baseada em formas geométricas, afasta-se do cubismo e se aproxima de uma arte figurativa. O quadro é inspirado por obras renascentistas, que sugerem interpretações diversas de sua postura. É possível compará-lo ao autorretrato realizado pelo pintor alemão Albrecht Durer, de 1500, no qual produziu uma imagem de si mesmo idealizada, com características físicas semelhantes às de Jesus Cristo. Em ambos os quadros, percebemos os retratados posicionando suas mãos direitas na altura do estômago. Em Durer, enquanto suas mãos seguram a gola de pele do casaco, as linhas de seus dedos indicam a posição de uma benção, mesma situação encontrada nas mãos de Sandro Botticelli em seu *Retrato de um jovem*, realizado entre 1442 e 1445. Era também em posição semelhante que inúmeros retratados apareciam segurando um pequeno quadro ou medalhões com a imagem de santos, ou de seus amantes, como em um segundo autorretrato do mesmo Botticelli: *Retrato de um jovem com um medalhão*.

Figura 6 - Autorretrato de Albrecht Durer



Autorretrato de Albrecht Durer, 1500

Fonte: Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Durer_selfporitrait.jpg

Figura 7 - Retrato de um jovem, Sandro Boticelli



Retrato de um jovem, Sandro Boticelli, 1482-1485

Fonte: Disponível em:

http://historylink101.com/art/Sandro_Botticelli/images/51_Portrait_of_a_Young_Man_jpg.jpg

Figura 8 - Retrato de um jovem com um medalhão, Sandro Boticelli



Retrato de um jovem com um medalhão, Sandro Boticelli, 1480-1485

Fonte: Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Botticelli's_workshop_\(Francesco_Botticini%3F\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Botticelli's_workshop_(Francesco_Botticini%3F).jpg)

O segundo sentido abordado mais me interessa, porque então estaríamos diante de um Malevich segurando um “objeto ausente”, que em uma primeira leitura remeteria-nos à ideia propulsora de seu *Quadrado preto sobre fundo branco: O mundo sem objeto*. Uma segunda leitura sugiro sobre a ausência: a produção de ausência em um autorretrato. Enquanto o rosto desfigurado de Dieter Appelt nos afasta das linhas de seu rosto, Malevich evoca a ausência de um objeto: um autorretrato que estaria para sempre incompleto, que recusaria um aspecto acabado.

Malevich opta então pelo fundo branco, em referência ao Suprematismo. Também as cores de sua roupa imaginada remetem ao movimento: a parte superior repete as cores de suas obras criadas no período suprematista. Malevich não nos olha, lança seu olhar para um ponto “indefinido”, desconhecido para o autorretrato. O detalhe mais importante, que gostaria de chamar a atenção, encontra-se no canto

inferior direito: no lugar da assinatura de Malevich vê-se uma pequena representação de seu *Quadrado preto sobre fundo branco*. Notamos, portanto, o “retorno” desta obra concebida quase 20 anos antes. O pintor parece nos indicar que a representação realista de seu rosto não basta, não satisfaz, evocando para isso o signo maior da não-representação, do não-objeto. Como se pudesse de uma só vez questionar as restrições do regime stalinista e lançar-se em uma imagem de liberdade irrestrita que pressupõe o quadrado preto. Como se nos dissesse Malevich: o autorretrato direciona-se à produção de semelhança, uma semelhança atribuída espontaneamente que não precisa ancorar-se em um aspecto físico ou histórico, a imagem de si se suspende, é elevada a um patamar de irrestritos encontros e produção de sentidos, um lugar escuro, noturno, no entanto potente do ponto de vista simbólico. Talvez quisesse nos indicar Malevich: eu sou também quadrado preto em um fundo branco.

Figura 9 - Detalhe da assinatura no autorretrato de Malevich



Detalhe da assinatura no autorretrato de Malevich

Aqui me interessa mais pensar a subversão dos modos clássicos de representação de si que fazer uma ode ao abstracionismo. Penso autorretrato neste ponto de vista, sob este paradigma; me interessa entender os processos de

corporação - nota-se corpo como o lugar de aparição de si –, dos tantos modos de criação de semelhança, passando da fotografia à pintura para mais tarde chegar à literatura, ao texto como corpo.

Se o reino da imagem pode ser dito “vasto como a noite”, é, portanto, sobretudo em razão desta perpétua remissão – ruminante – de semelhança a semelhança. Traços remetem a outros traços e criam, pouco a pouco, e depois por intervalos, uma superfície indefinidamente dobrada, desdobrada, redobrada. Nessa rede interminável, os aspectos passam ao pano de fundo das relações. Depois, as relações proliferam e passam ao pano de fundo de um efeito de meio, daquele “meio absoluto” invocado por Blanchot para descrever o tornar-se-imagem da linguagem na literatura. A semelhança é vasta como a noite, ou seja, como um meio impessoal, fluido mas opaco, espécie de intangível drapeado que envolveria todas as coisas e não teria mais fim. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

A noite é uma imagem interessante para este raciocínio porque guarda em si o vigor do todo (de tudo o que poderia iluminar-se) sem, no entanto, encerrar-se em um objeto: não seria escuridão, portanto, que não pudesse se iluminar com a chegada do dia. Como se com seu quadrado preto, antes de implodir algo no qual se pudesse olhar, abrisse uma fenda à multiplicidade de coisas vislumbráveis. Lembremos que me refiro antes de tudo ao autorretrato, não no intuito de negar as possíveis semelhanças entre um sujeito e um corpo, uma forma específica de aparição de si, uma pose, delegando a produção de semelhanças de um sujeito à mera ausência de tudo, a um oco absoluto. Muito antes, gostaria de aproximar-me de uma vasta produção de semelhanças, de um “si” que esconde a força de inúmeros aparecimentos, ou como quer Georges Didi-Huberman: “a salvação da *aparência*”.

Afirmaria, como Maurice Blanchot: “A noite revela-se feita de órgãos”. Por isso, como Didi-Huberman, associaria a noite - imagem da qual também se apropria Malevich - a uma *semelhança interminável*, salvaguardado o fato de que nenhuma semelhança se ancora, isto é, substitui sua origem. A semelhança pressupõe ao contrário a ausência de qualquer origem, ou um eterno deslizamento ao múltiplo, mas que somente se desloca, somente produz tantas reaparições, no encontro – é justamente sobre encontros que tanto escrevo – entre a noite (a noite de um retrato, de uma obra) e o sonho (de um leitor).

O retrato está feito para guardar a imagem em ausência da pessoa retratada, trate-se de um afastamento ou da morte. O retrato é a presença do ausente, uma presença, in absentia que está encarregada não somente

de produzir características, mas de apresentar uma presença entanto ausente: de evoca-la (e até de invocá-la), e também de expor, de manifestar, o retiro em que essa presença se mantém. (...) O retrato põe a própria morte em obra: a morte obrando em plena vida, em plena figura e em pleno olhar. A morte – ou a castração –, ou seja, aquilo que reduzimos ao conceito de “finitude” ou “divisão”: a saída do em-si, a ex-istência, a exposição. (NANCY, 2006, p. 53)

É importante ressaltar que a semelhança à qual me refiro não está pura e simplesmente relacionando diretamente à imagem ou palavra à coisa em vida, coisa vivida. Semelhança é como uma rede de muitos encadeamentos possíveis. Ainda segundo Didi-Huberman, é a semelhança que tornaria possível o tornar-se imagem da linguagem na literatura. A imagem potente que evoco por aqui é noturna, silenciosa. Não é possível exprimi-la, dizê-la, sem evocar o sentimento do resto, ou seja, uma imagem que não se cristaliza na linguagem, que não encontra na linguagem seu fechamento, mas um lugar de profunda e interminável tensão, como fosse a linguagem uma imagem repuxada, o resultado de um esforço sempre vasto e único de criação de semelhanças. “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”. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Seguindo ainda o pensamento do crítico francês, gostaria de recordar para a reflexão, como o sentido da semelhança, uma relação entre as três possibilidades levantadas pelo filósofo: que toda semelhança a que aqui recorro seja interminável (múltipla e vasta), impessoal (essa que produz a imagem) e dessemelhante (meio absoluto anterior à imagem, inapreensível). As três possibilidades se encontram nos objetos aqui até então analisados. No caso da fotografia de Appelt, por exemplo, é possível que a imagem de si diante do espelho produza vastas semelhanças, aponte inclusive para a ideia de si diante de um espelho, é algo ao qual sob esta ótica não se poderia escapar; em um segundo momento, encontra-se a potência de produção de tantas imagens, como o quadrado preto sobre o fundo branco produziu a noite em Malevich; mas a terceira semelhança, sobre a qual me debruço, está nos apontando para uma *des-imagem*, um caminho afetivo *desapalavrado*, que talvez se construa sob a forma de um sentimento que não se ancore em sentido algum.

A semelhança desconjunta: ela cria a relação, mas não a unidade. Ela cria a relação para melhor escavá-la. Ela divide o ser. Ela impõe o desvio no

momento mesmo em que propõe o contato. "Tornada imagem, instantaneamente, ei-la [a coisa] tornada a inapreensível, a inatural, a impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento." É preciso então compreender a semelhança como o que desconjunta o rosto de sua vida. Colocação à distância – à estranheza – que constitui para acabar, aos olhos de Blanchot, a própria caracterização da imagem: "Talvez a estranheza cadavérica fosse também a da imagem." (DIDI- HUBERMAN, 2011)

Porém o destino do sentido que busco para o autorretrato depende de um duplo movimento: fazer ruído e ruir, movimento que só se completa em ferida, em abertura permanente em direção ao outro, em uma busca constante por um olhar marcado pela falta: um ato tão fértil quanto sacrificial. Fértil porque a obra “acabada” está sempre pronta a nos devolver um olhar, produzindo tantos estranhamentos, mas sacrificial naquilo que ela não pode carregar do autor: não pode roubar-lhe a identidade, não pode depositar todo o sujeito que a concebe, seria, melhor - em uma analogia batailleana -, transporte de calor, contágio.

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efetua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efetuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez in-terminável. (FIADEIRO; EUGÉNIO, s/d)

A escolha pelas obras analisadas - de Malevich e Appelt - se encontra aqui no sentido da produção dessa falta, na elaboração de autorretratos que se autoquestionam, não simplesmente no sentido de oposição, mas na perturbação de uma ideia rígida de autorretrato. Ambos se dedicam a realização de obras que exigem em primeiro momento uma “leitura” de si, para enfim uma exposição de si (exposição de si como problema, lugar de tensão), mas inserem nos quadros, cada uma a seu modo, o sentido que frustra a expectativa da exposição de si através da figura de um corpo realista. Se por um lado é uma maneira de dialogar com as crises de representação, é fundamentalmente, por outro, a busca por outros modos de relacionar-se a um eu, que se desfigura no olhar do outro (um outro que compreende também o artista criador), do coágulo à dissolução, do estático ao extático.

Ao se semelhar a alguém, e um aspecto singular de alguém, um retrato não se assemelha ao mesmo tempo a nada, salvo à própria semelhança, ou à “pessoa” no tanto que ela se assemelha. Ao assemelhar-se, ela mesma é ela mesma, ou seja, uma identidade *para si*, e não uma *coisa em si*. O sentido primeiro de pintar ou retratar é justamente traçar linhas, ou seja, arrancar do “em-sí” (que, estritamente falando, permanece em seu interior, em seu fundo noturno, a identidade própria de um “a si”). A semelhança se saca (se retira) do idêntico escuro não identificável. (NANCY, 2006, p. 50)

Em se tratando de autorretratos, a leitura se direciona à investigação dos enunciados identificatórios, presentes no quadro, texto, fotografia... Mas a maneira como esses elementos, nos objetos escolhidos, nos apontam sua insuficiência, no sentido de uma vasta noite interior, que se enuncia de tantos modos, que nos toca em aparição, mas que não se cristaliza – ou se cristaliza nesses autorretratos, mas que inserem em si o signo do ruído, das ranhuras e imperfeições - de um espelho.

Seria factível analisar com minúcia todas as variações possíveis desses enunciados identificatórios, que vão desde a exterioridade de um nome inserido fora do quadro até a inclusão de uma autorreferência da pintura: em última instância, sempre se trata, não de uma remissão do quadro à pessoa real que ele representa (em todo caso, não somente), mas de uma forma geral de relação a si, forma do nome próprio e sua não-significância ou da pintura postulando-se como verdade. Dito de outro modo, a identidade referencial e a identidade pictórica (autônoma e autorreferencial) se identificam assintomaticamente uma com a outra, ao menos que o retrato proceda antes de tudo de sua identidade inicial. (NANCY, 2006, p.23)

Ao que parece, ambos, Malevich e Appelt, lançam signos para escapar radicalmente da analogia - ainda que, de certa maneira, a pintura e fotografia muitas vezes recriem esse movimento. Quando me refiro à analogia, dialogo com um pequeno capítulo de *Roland Barthes por Roland Barthes* (encaro esta obra decisivamente como um autorretrato que se aproxima dos objetos aqui escolhidos na medida em que lança um olhar de desconfiança para si: obra-biografia): *O demônio da analogia*³. Considero isto pela deformação do objeto mimetizado (anamorfose), transgressões à analogia, ou no mínimo um constrangimento, se encararmos a analogia como simplesmente *a relação entre duas coisas*.

Trata-se de um constrangimento que ele sentiu desde muito cedo; ele se esforça por dominá-lo – sem o que deveria deixar de escrever – representando-se que é a linguagem que é assertiva, não ele. Que remédio irrisório, convenhamos todos, o de acrescentar a cada frase uma cláusula

³ Expressão utilizada anteriormente em artigo por Stéphane Mallarmé: “minha tentativa será compreender por que o que preludiu a efusão de uma arte adquire, desde então, por alguma surda potência, um motivo outro” (MALLARMÉ, 2010, p. 192)

de incerteza, como se algo vindo da linguagem pudesse fazer estremecer a linguagem. (BARTHES, 2003, p. 61)

Talvez fosse o emergir desse constrangimento o impulso que afastou o próprio Barthes da perspectiva semiológica em suas primeiras obras teóricas, ou melhor, uma semiologia que se se ancore nas relações entre significado e significante. Por fim, essa é a analogia que está agora sob questionamento. Como na crítica de Gilles Deleuze:

Se a semiótica de inspiração linguística me perturba, é porque ela suprime tanto a noção de imagem como a de signo. Ela reduz a imagem a um enunciado, o que me parece muito estranho, e por conseguinte descobre, forçosamente, operações linguísticas subjacentes ao enunciado, sintagmas, paradigmas, o significante. É um passe de mágica, que implica em colocar entre parênteses o movimento. (DELEUZE, 1992, p. 83)

Para retomar o constrangimento com relação à analogia, cito o filme de Jean-Luc Godard, *Viver a vida*, onde a personagem principal, Nana, interpretada por Anna Karina, sem alternativas, decide se prostituir para pagar as contas atrasadas e quitar o aluguel de sua casa. Na cena rodada dentro de um café, Nana descreve suas características físicas, escrevendo-as em uma carta mais tarde enviada a um cafetão. Enquanto escreve, Ana procura por todas as características e sinais desconhecidos de seu corpo – detalhes que em outro momento talvez não tivesse dado tamanha importância -, chegando a calcular sua altura com as palmas das mãos. Ao fim, o constrangimento (no sentido da dissonância, de um afastamento) em sua prostituição se confundiria aos tantos centímetros de sua altura, à cor de seus olhos ou seu cabelo, ao formato de seu rosto. Quero dizer que, neste momento, o corpo é retratado como um lugar de “achatamento”. Anatomia, uma única possibilidade(?).

Utilizo outra referência cinematográfica para desenhar esse constrangimento. É a cena inicial do filme *O espelho*, de Andrey Tarkovsky (obra que considero também autorretratística, de uma linha muito similar à que abordo neste trabalho). Em quadro vemos um personagem que parece o paciente de uma clínica médica (talvez psiquiátrica ou neurológica, o filme não nos revela), a doutora lhe pergunta o seu nome completo, ao que responde “Iuri Jari”, mas com muita dificuldade, como que gaguejando, e assim segue respondendo às tantas perguntas pessoais,

piscando os olhos como um tique persistente, responde a tudo com muita dificuldade. A médica enfim se propõe a curar-lhe, pedindo para que olhasse fixamente para seus olhos. Ao fim, como última etapa do procedimento, pede-lhe para concentrar todas as tensões em suas mãos: *concentra toda a sua vontade, todo o seu irresistível desejo nas mãos*. O paciente se cura passando do estado de gagueira à fala inteligível, repete em perfeita pronúncia após a ordem da médica: *eu sei falar*. Assim o filme se inicia.

Utilizo essas duas passagens para explicar imagetivamente o constrangimento a que se refere Barthes. Inserir em suas obras o excesso, imagens do excesso, é, por fim, a maneira como parece que os artistas de cada autorretrato aqui abordado contestam essa analogia, escapam a ela. Seria talvez o último grau dessa quebra: descolar qualquer sentido de si. Desse sujeito, prefiro como Bataille: “os fluxos e os jogos fugidos de luz que se unificam em ti” (BATAILLE, 1992, p. 101).

O touro vê tudo vermelho quando o engodo lhe cai sobre o focinho; os dois vermelhos coincidem, o da cólera e o da capa: o touro está em plena analogia, isto é, em pleno imaginário. Quando resisto à analogia, é de fato ao imaginário que resisto: isto é: a coalescência do signo, a similitude do significado e do significante, o homeomorfismo das imagens, o Espelho, o engodo cativante. Todas as explicações científicas que recorrem à analogia – e elas constituem legião – participam do engano, formam o imaginário da ciência. (BARTHES, 2003 p. 57)

3 ALGUMA COISA QUE NO REAL FAZ FURO

Ana Cristina César. Ana C. Obra e corpo expandidos e abreviados. Movimentos de sístole e diástole: como quem estende e recolhe a mão (ao leitor). Escrita e corpo, a maneira conflituosa de encontrá-los. Há sempre de nos lembrar, Ana C, da angústia que evocaria qualquer escrita primitiva: naquele momento onde ainda não se entendia muito bem a diferença entre a sereia e o papel. Daquele momento onde se escrevia nas paredes das cavernas: ou seria morar na escrita? Habitar os espaços labirínticos do texto. Noutra momento, uma escrita que não esconde nenhum sujeito – porque sujeito é o que sobra -, que se restringe à sua própria potência, muitas vezes recriando os movimentos de uma espécie de clausura deste escritor que se apresenta por trás do texto, que está aos pés do leitor sem, no entanto, se realizar em leitura.

São dois caminhos aparentemente opostos, embora os utilize apenas para sugerir um entre-lugar. Interessa essa ação ininterrupta do que se realiza em texto, aquele texto deslizante, texto que nunca se banha nas águas do rio; em uma palavra: ressoo. A leitura infinita que aqui evoco é a leitura sublime, leitura da tradução. Algo que Ana C preferiu chamar de “pensamentos sublimes”. Para sustentar a ideia de uma leitura sublime, utilizo a noção de Jean-François Lyotard – sem desconsiderar a tradição do conceito no pensamento filosófico, como em Immanuel Kant. Para Lyotard, o sublime se funda sobre uma contradição (eu diria, para melhor colocação, sobre um movimento: fazer emergir)⁴ - algo muito próprio do sentido da tradução:

O *delight*, esse prazer negativo que caracteriza de modo contraditório, quase neurótico, o sentimento sublime, vem da suspensão de uma dor ameaçadora. Esta ameaça, cujos “objetos” e situações são volumosos, que pesa sobre a conservação do ser, Burke dá-lhe o nome de *terror*: as trevas, a solidão, o silêncio, a aproximação da morte podem ser “terríveis” ao anunciarem que o olhar, outra pessoa, a linguagem, a vida pode vir a falhar. Sentimos que pode já não acontecer nada. O que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo, tenha “lugar” e anuncie que não está tudo acabado. Um simples *eis*, a mínima ocorrência, é esse “lugar”. (LYOTARD, 1997, p. 90)

Na mesma medida, busco uma noção abrangente de tradução para sustentar o pensamento de uma veia autorretratística na obra de Ana C. Em primeiro lugar, é

⁴ O pensamento do sublime será novamente analisado sob a ótica da sublimação, em Jacques Lacan.

preciso deixar que a própria escritora explique como se dão os processos tradutórios sugeridos:

As variações vão desde bobagens a exercícios de pirotecnia equivalentes adestrados do trot compromissado com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê. (CESAR, 1999, p. 234)

O caminho oposto ao da tradução como fidelidade matrimonial, então, é sobre o qual me debruço por agora. Aqui exercito uma certa recusa à ideia de tradução como passagem de um texto para língua qualquer: como se fosse a palavra um depósito de sentido, onde em uma tradução só se buscaria, portanto, o recipiente que melhor lhe caiba. É importante notar que Ana C. utiliza as palavras “paixão” e “vacila”, dois sentidos que abrem a noção de tradução para o movimento, para a possibilidade de tornar outro em outro em outro texto. Para citar Eduardo Prado Coelho: “O sentido é um ponto de partida, não de chegada. E não se parte apenas dele, mas com ele”. (COELHO, 1982, p. 99)

Trata-se aqui de encontrar no texto a sua abertura, na tradução que não aponta simplesmente para qualquer coisa, mas interpreta, embora não sendo qualquer coisa, um número infinito. Essa é a primeira hipótese, um texto que guia, que se impõe enquanto texto, mas que não se cansa de abrir para um sem número de traduções.

Que isto dizer que se pode interpretar de qualquer maneira? Não. Há certos limites que o texto impõe. Mas que apenas existem para a rejeição de interpretações, sem que se possa positivamente delimitar o campo das interpretações possíveis. Na verdade, quaisquer pontos de discurso objeto são sempre ocorrências únicas. Não podemos esperar que da sua repetição resulte a confirmação de determinada hipótese explicativa. Acontece que outras ocorrências do texto podem aparecer como análogas e corroborar qualquer linha de leitura. (COELHO, 1982, p. 96)

Voltemos ao texto de Ana C. A escritora nos guia em suas reflexões através da letra da canção de Caetano Veloso, *Elegia*, que consiste supostamente – apenas se considerando a noção de tradução de Ana C. – na tradução de um poema de John Donne, feita por Augusto de Campos. O que se passa na tradução é analisado pela escritora em dois movimentos: (a) “um gesto de ler nele a sensibilidade do

tempo” (CESAR, 1999, P. 235), na primeira tradução sugerida, de Augusto de Campos; (b) a tradução como interferência, o contágio da voz de Caetano, o que Caetano é capaz de representar, que perverte uma noção de “pura tradução”. O segundo movimento encontra um cruzamento interessante, um sentido que se refaz, que se perfura: “A América na voz de Donne / A América na voz de Caetano” (CESAR, 1999, p. 237)

O que está em voga na obsessão da poeta pela tradução cantada por Caetano é o que justamente faz a apropriação uma reabertura do sentido. Essa reabertura é o próprio Caetano (Caetano enquanto voz de Caetano, Caetano enquanto um Caetano-imagem), como ressalta ao fim do ensaio: “Uma canção manifesta onde estou” (CESAR, 1999, p. 238). É preciso reconhecer a voz de Caetano como tradução e presença, um Caetano que se faz presente em um poema de John Donne: ele não recita, ele recia.

Por isso essa vertigem, tantas e tantas voltas em um tema que se dobra sobre si. Voltando ao pensamento de Didi-Huberman, estaríamos lidando com uma tradução enquanto processo de atribuição de semelhanças. Mas é importante notar o quanto essas semelhanças se referem também às “imitações” de Ana C., ao menos em um ponto muito fundamental, essa coisa fascinante que cria vozes descoladas, que não se fixam a nenhum real (porque real é aquilo que não é). O caminho proposto a partir de agora não está mais colocando o jogo da tradução como um tubo por onde se passa o sentido de um lado a outro, mas uma abordagem delicada, que coloca em cena toda a noção de sujeito: a literatura como tradução. Para melhor exemplificar, volto à ideia de Proust, do fazer literário como tradução do livro que existe dentro de cada um de nós.

Por isso não é possível falar sobre tradução sem que se problematize toda existência em si, sem que se reconheça que há muitas forças em jogo. Não há aqui nenhum sujeito a alcançar, mas um interesse específico pela tensão que se produz no simbólico, pelo sujeito enunciado, o fastígio do sujeito, para eludir Lacan:

O símbolo tem o índice 2, indicando que faz um par, isto é, introduz a divisão no sujeito, qualquer que seja, pelo que se enuncia aí de fato. Pois esse fato permanece suspenso ao enigma da enunciação, que é apenas fato fechado em si – o fato do fato, como se escreve, o fastígio do fato ou o fato do fastígio, como se diz. Esses fatos são de fato iguais. Equívoco e equivalente, o fato é, por isso, limite do dito. (LACAN, 2007, p. 20)

A tradução compreende um 'sujeito sem garantias', no entanto se autoriza numa linguagem que se lê – e que só pode ser lida na/pela linguagem. Mas podemos admitir também que a tradução se relaciona (é elástica para tradução-escrita, tradução-leitura), não é movimento autista, ela é, antes, a produção de forma, produção de presença, e não há forma que não seja uma meia-verdade. É supostamente o resto que impede o fechamento da palavra (sempre traduzida, retraduzida, reposicionada, reapalavrada) em uma verdade completa, mas fazendo – “apenas” - tremer o que não foi dito. Para a tradução, não há indizível, é preciso entendê-la como *sinthoma*, que não se priva de entregar-se ao movimento do símbolo, de por vezes apoiar-se logicamente, até atingir o seu real, até se fartar: lalangue.

E agora verificamos que o metadiscurso é um discurso sem garantias. Como conclui Alexandrescu, “a avaliação de um metadiscurso é indecível em si; apenas um discurso cultural exterior nos dá a possibilidade de a realizar”. Donde, temos literariedade mais metadiscurso mais discurso cultural exterior, num encadeamento em aberto que impede a consolidação de qualquer metalinguagem (isto é, de qualquer dispositivo de poder) e nos lança num desejo metonímico de um discurso do Outro. Discurso intotalizável: porque a verdade nunca se diz toda, a língua é sempre curta para isso. Há, em todos os projetos de análise científica da literatura, um lugar de hemorragia. Este em que se desemboca no mar anônimo da linguagem-que-se-fala (“lalangue” de Lacan), linguagem que se assinala como nem-tudo. No dizer de Milner, “a língua é o que suporta lalangue como nem-tudo”. É por aí que a verdade toca no real – impossível. (COELHO, 1982, p. 94)

Há, portanto, algo de que me aproprio para compor a noção de autorretrato: a tradução como contágio. É importante situar esse contágio não como transporte, mas como perversão, como equívoco, como uma tensão – elástica. Se existe um encontro entre as duas vozes – Caetano e Donne -, existe antes um encontro outro: Caetano e a palavra. As imagens que indiquei para iniciar esta reflexão (de Dieter Appelt e Kazimir Malevich) começam a se dobrar neste ponto da tradução, quando começamos a entender que as obras sugeridas propõem um certo afastamento entre o referencial rosto-corpo e uma imagem de si. Assim também os versos de Donne são tomados por Caetano, são contagiados por sua voz. Estou propondo uma dupla dimensão, dupla camada de interpretação, como se uma colisão fizesse tremer a Caetano e Donne, de um lado, ao artista e o autorretrato, do outro.

Não se trata mais de divulgar eruditamente Donne. Também não se trata de “pura tradução”. Quando Caetano canta Donne, essa combinação não releva exatamente um projeto mas tem sim uma coerência, uma consistência, uma – identidade, arrisco. (CESAR, 1999, p. 236)

O que nos faz supor um Caetano “real”, Caetano-desejo, é exatamente essa colisão, o que quer dizer que a existência, não só do artista, mas a existência em geral, só pode ser verificada através dos sintomas. Veja bem, utilizo imagens e conceitos que se encontram: colisão -> sintoma -> retenção. Se queremos a colisão entre real e simbólico, podemos dizer que a presença seja tremor(?). Sobre a existência para Lacan:

Ao sistir [sistir] fora do imaginário e do simbólico, o real colide, movendo-se especialmente em algo da ordem da limitação. (...) Isto quer dizer que o real só tem ex-sistência ao encontrar, pelo simbólico e pelo imaginário, a retenção. (LACAN, 2007, p. 49)

É como nos nós borromeanos, exaustivamente apontados por Lacan, que mimetizariam os infinitos e inseparáveis real, imaginário e simbólico, que encontram uma retenção, isto é, uma aparição, em um quarto anel chamado de *Sinthoma*. A existência não se trata da inexistência, de uma existência frouxa, deslocada de tudo, mas de existência sempre incompleta, como a consciência de um furo no real (Caetano, onde estás?), a ex-sistência se dá em uma “linguagem que come o real”. (LACAN, 2007, p. 31).

Figura 10 - Nó borromeano de quatro aros com reforço (sinthome) no Simbólico



Nó borromeano de quatro aros com reforço (sinthome) no Simbólico.

Fonte: Disponível em: <http://www.scielo.br/img/revistas/agora/v11n2/a08fig02.gif>

O que o movimento elástico recobra está na fala, na ação da fala, a fratura do real, mas que acompanha um movimento (do próprio sentido: partimos com o sentido), um ser que se nos dá como deslizamento. A marca de sua inconstância, sua variabilidade, da sua polifonia, mas que só se funda em ambiguidade, porque seu fim é o corpo, a palavra, o drama. Para ser mais direto: fora do nó, tudo é insubstancial, o que não despreza de maneira alguma sua ex-sistência nodular (volto a frisar a importância da ambiguidade). E como *riverrun* (JOYCE, 1999, p. 3) para Joyce, *falasser* para Lacan:

Esse nó, qualificável de borromeano, é insolúvel sem que se dissolva o mito do sujeito – do sujeito como não suposto, isto é, como real – que ele não torna mais diverso do que cada corpo que assinala o falasser, cujo corpo só tem estatuto respeitável, no sentido comum da palavra, graças a esse nó. (LACAN, 2007, p. 37)

Para explicar melhor a associação sugerida entre a tradução e os nós borromeanos, sugiro o pensamento do nó como pregnância, nó que só poderia ser verificado pelo sintoma, ou seja, o nó só poderia ser demonstrado em sua não existência, como no jogo do desejo com a tradução: desejo é aquilo que não é, inverificável, mas a tradução é a produção de seu sintoma. O poema poderia ser o escancaramento do desejo – como quer Ana C. - neste sentido. Ainda segundo Lacan:

Para dizer o que penso, sempre com meu modo de dizer que é meu penso, creio que este nó ex-siste. Quero dizer que não é aí que toparemos com um real. Portanto, não me desespero para encontra-lo, mas é um fato que não posso lhes mostrar nada dele. Assim, a relação entre mostrar e demonstrar está nitidamente separada. (LACAN, 2007, p. 43)

Este nó (mais especificamente, a ideia de nó como aparição, como pregnância) está diretamente associado à noção de resto brevemente proposta no primeiro capítulo deste trabalho. Quero dizer que uma série de fatores possibilitam a existência deste nó, sua inscrição, *ex-crição*. O nó não é o real, não é o imaginário, não é o simbólico, embora sejam essas três variáveis, na perspectiva de Lacan, circunstâncias para sua aparição. Como procurei definir no primeiro capítulo, resto é

o sintoma de que um discurso não se completa. Isso porque o simbólico se apoia sobre uma falta (que seja a falta a ausência do objeto). Assim aparece em Lacan:

Para ser curto e grosso, direi que a natureza se especifica por não ser una. Daí, para abordá-la, o procedimento lógico. Pelo procedimento de chamar de natureza o que vocês excluem pelo simples fato de ter interesse em alguma coisa, alguma coisa que se distingue por ser nomeada, a natureza não se arrisca a nada senão a se afirmar como uma miscelânea de *fora-da-natureza*. (LACAN, 2007, p. 13)

Em outra passagem, Lacan associa o mesmo resto a uma ideia de falta, tão cara ao autorretrato que desenho, principalmente porque relaciona a linguagem (mesmo a que se toma um corpo presente, ou corpo do autorretrato) a uma espécie de insuficiência. Tudo o que resta:

“O equívoco toma de nossa língua o que ela tem de picante, sob a forma do *mas isso não*, tal como se diz tudo, *mas isso não*. Essa era efetivamente a posição de Sócrates. O *mas isso não* é o que introduzo sob meu título desse ano como *sinthoma*” (LACAN, 2007, p. 15)

O resto é propriamente este *mas isso não*. O que desemboca numa espécie de constrangimento da consciência de que, quando se diz algo, não se diz *tudo*. O que certamente não faria o autorretrato “calar”, mas se fundar por esse equívoco, aparecer através dele, ser presente e singular por não ser *tudo*. Mas equívoco é um termo insuficiente para Lacan, que se refere especificamente à possibilidade de uma meia-verdade. É como se eu dissesse que – no sentido do que se pode ser visto em um corpo – o corpo sólido é uma meia-verdade do corpo (mais especificamente, sua superfície). Em se tratando de superfície, a meia-verdade está também para incompletude desta aparência, em primeiro lugar porque, se exponho um corpo, exponho apenas sua superfície - mas que contém camadas e camadas interiores (carne, ossos, sangue) -; em segundo por questão de perspectiva, porque só posso ver um corpo de determinado ângulo a cada vez, não posso ver de todos lados o mesmo corpo (se eu olho para o seu rosto, não vejo sua nuca). Essas são imagens para o resto, embora o resto seja, assim como o real (indefinível, para Lacan), inestancável, irrefreável: por quanto mais se mostre, resto sempre terá. Esta é a ausência-presença (porque só há resto com presença e presença com resto). Assim também em Ana C, como veremos mais tarde, a escrita é um corpo-escrita, escrita que evoca os restos da própria escrita. Relaciono portanto as vacilações, os atritos do texto de Ana C ao constrangimento, ao resto, à meia-verdade. É precisamente a meia-verdade que faz possível um gesto afirmativo do corpo fotografado ou do texto

como autorretratos (não precisamos abandonar a superfície, mas seria impossível associa-la a uma totalidade, à totalidade de um corpo, por isso as imagens do saco vazio, da bolha, em Lacan). O resto não é, portanto, o indizível, mas o *não-dito* (mas *isso não*). Para algo que se diga, outros milhares *não-ditos*, dizer tudo é infinito.

Comparo então a ideia do real impossível (o furo no real), à própria aeralidade do desejo: se para a fala o real é impossível, ao autorretrato o desejo. Nesse sentido, o resto não pode ser sequer o real. O resto é um mal-estar, é um inacabado, um sintoma.

Por outro lado, Lacan e Ana C. também se referem ao sublime (*Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*). Se é para fazer esse paralelo, suponho que Ana C. tenha imaginado um sublime muito próximo à sublimação de Lacan, já que o próprio é citado em gesto debochado no mesmo texto – “E já chega! Ler Spinoza / Sentir cheiro de comida no fogão. Uma barra que não é lacaniana” (CESAR, 1999, p. 239). Na perspectiva lacaniana, a sublimação seria a recuperação do objeto pelo artista. Não seria a ideia de tradução assim tão próxima à noção de sublimação de Lacan? Não seria a tradução o movimento de “dar existência de discurso à sua criatura” (LACAN, 2003, p. 203).

Antes de parecer sugerir uma aplicação da psicanálise à arte, e que tudo desemboque numa ideia controversa de sexualidade, retifico que me atenho unicamente na relação de um tratamento de um suposto real (que colide na experiência) e o simbólico. Para voltar ao trilho que interessa, e a que se destinou até agora o esforço desse trabalho, chamo atenção para a noção de presença desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht. Essa noção é o elo que nos devolve à pergunta que interessa a este capítulo: o que tem a ver a tradução com o autorretrato? Que poderia ter se formulada também assim: como tornar-se Outro? E iria além, num terreno movediço: como ser menos que Outro?

A produção de presença se encaixa aqui na medida em que antecede o sentido epistemológico, que dialoga com o caráter de “materialidade”, “não hermenêutico”, algo que antecede qualquer interpretação, uma latência entre a percepção sensível e os efeitos do sentido: na passagem da aberração (aquilo que é incircundável, ilocalizável), para o reino epistemológico - vê em Dieter Appelt atrasar a presença de um rosto embaçado, permanecer mais meio segundo irreconhecível,

o ruído a que tanto me referi, a complicação do código. Vamos à definição de presença em Gumbrecht:

O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* que dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor intencionalidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 38)

Quero dizer com isso que traduzir o livro que existe no interior de todos nós (ideia proustiana para o trabalho de um escritor), significa passar à presença, colocar à frente. Como havia dito, produção de presença se confunde com a produção de ruído o que é próprio da forma poética. Ainda segundo Gumbrecht:

Mais uma vez, há motivos para sublinhar que a redescoberta dos efeitos de presença e o interesse nas “materialidades da comunicação”, o “não hermenêutico” e a “produção de presença” não eliminam a dimensão da interpretação e da produção de sentido. A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. (...) A suspeita de que, em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido, revelou-se um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 40)

É a presença que parece, portanto, colocando Ana C. aos teus pés, porque Ana C. não esteve mais em lugar nenhum que no seu drama, sua escrita, porque seus excessos acompanham essa “passagem”. A teus pés sugere súplica, mas presença, proximidade, porque talvez mesmo os dois, que nessa perspectiva da tradução se relacionaria com um “traduza-me”. A figura do leitor perpassa toda a obra de Ana C. também pela razão específica de que o leitor faz a aparição, “traduzindo” sua poesia, escutando sua canção, dando-lhe forma ou mesmo sentido (mas um sentido que inclua sempre um resto, um “aqui não”). Como quer Ana C, em um artigo escrito durante sua segunda passagem pela Inglaterra (período em que dedicou-se a estudar o tema da tradução) intitulado *O ritmo e a tradução da prosa*:

Depois de lermos um romance durante toda uma tarde e nos deixarmos envolver pelo fascínio da leitura, pode se entranhar em nós uma espécie de melodia, um ritmo da narração, que flui e retorna como uma canção – e que pode até moldar o rumo do nosso pensamento. É mais do que uma melodia, é uma corrente sintática, uma corrente musical que organiza o mundo do romance e que teima também em organizar o nosso próprio mundo interior. É uma impressão que pode nos marcar mais profundamente do que a própria trama, porque vai penetrando imperceptivelmente, tal qual uma voz inesquecível. (CESAR, 1999, p. 364)

Aqui Ana C. admite no ritmo uma relação que atravessa o sentido, sobra. Seria o ritmo a presença? Creio que o ritmo nos serviria como imagem dessa sobra, como o furo no real, mas seria pouco admitir apenas o ritmo como presença. Eu diria que existe uma grande diferença admitível entre falar sobre o mar e entrar no mar (sentir a temperatura da água, o toque na pele, a pressão da água no corpo), uma não estaria sobrepondo-se a outra, minha intenção não é a de estabelecer hierarquias, tampouco diferir experiência de palavra. Quero dizer, antes, que ambos os mares se interpenetram em mergulhos – é tão possível criar uma narrativa de imersão no mar enquanto nele se banha, quanto é possível sentir um resto, tantos afetos, na narrativa de imersão no mar. Assim como o escritor, que ao dar forma à sua obra traduz uma imagem em palavra, a poesia (especialmente a de Ana C., que evoca essa dicotomia presença/falta) aponta para um sem número de imagens, somente teorizáveis em um esforço de tradução. Ou seja, é na linguagem que está inserido o real impossível, a palavra compreende tudo o que não foi dito. Na poesia, o que não foi dito: o corpo.

A autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer a consciência ou *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. (...) Se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou “o sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que os corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). (GUMBRECHT, 2010, p. 106)

Por isso reitero algo passível de conclusão a essa altura, o autorretrato só pode ser pensado como autorreferência em “cultura da presença”, já que me refiro ao autorretrato, desde o princípio como a criação de corpos. As arestas aqui se encontram: a criação é a tradução. Na perspectiva da presença, nada há a se

conhecer (já vimos também que a presença não se separa do sentido, forma com ele uma ambiguidade). Continuo com Lacan: “Sim, apesar da existência dos apertos de mão, a mão, no ato de apertar, não conhece a outra mão.” (LACAN, 2007, p. 43) E assim se tocam as mãos de Lacan e Nancy (a minha e a tua? A de Ana C. e de Caetano?) - porque tocar está sempre a acontecer na escrita:

Talvez isso não aconteça exatamente na escrita, se ela possuir um “dentro”; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, só acontece isso. Ora, a escrita tem o seu lugar no limite; se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o tocar. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o incorpóreo do “sentido”, e assim tornando o corpo tocante, ou fazendo do sentido um toque. (NANCY, 2000, p. 11)

De agora em diante o caminho que se desenvolvia no sentido da ex-sistência deste nó cruzará o caminho da tradução como ex-posição de si. Há aqui uma esquina.

Por ora, para representar essa passagem, solicito uma experiência ao leitor: diante da tradução, exemplo de Ana C., conclusões, o seu próprio furo no real, sombra do que toda escrita é.

Trecho do poema de Donne:

License my roaving hands, and let them go,
 Before, behind, between, above, below.
 O my America! My new-found-lande,
 My kingdome, safliest when with one man man'd.
 My Mine of my precious stones, My Emperie,
 How blest and I in this discovering thee!
 To enter in these bonds, is to be free;
 Then Where my hands is set, my seal shall be.
 Full nakedness! All joys are due to thee,
 As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,
 Totaste whole joves

..... like books gay covering made
 For lay-men, are all women thus array'd;
 Themselves are mystick books, which only wee
 (Whom their imputed grace will dignifie)
 Must see reveal'd. Then since that I may know

 (CESAR, 1999, p. 236)

Trecho da tradução de Elegia feita por Augusto de Campos e cantada por Caetano:

Deixa que minha mão errante adentre
 Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre
 Minha América, minha terra à vista
 Reino da paz, e um homem só conquista,
 Minha mina preciosa, meu império,
 Feliz de quem penetre o teu mistério
 Liberto-me ficando teu escravo
 Onde cai minha mão meu selo gravo
 Nudez total! Todo prazer provém
 Do corpo (como a alma sem corpo) sem
 Vestes. Como encadernação vistosa, feita
 Para iletrados, a mulher se enfeita,
 Mas ela é um livro místico e somente
 A alguns (a que tal graça se consente)
 É dado tê-la.
 Eu sou um que sabe.
 (CESAR, 1999, p. 237)

4 QUEM ESCOLHEU ESTE ROSTO PRA MIM?

Figura 11 - Retrato de Ana Cristina Cesar



Retrato de Ana Cristina Cesar

Fonte: Disponível em : <http://empreendedorismorosa.com.br/wp-content/uploads/2015/11/Ana-Cristina-Cesar.jpg>

Antes de adentrar ao estudo da poesia de Ana Cristina César, algumas prévias ressalvas se fazem necessárias. Em um primeiro instante preciso advertir que a poesia escolhida para análise, aqui presente, foi selecionada pelo critério de proximidade com o assunto até então desenvolvido. É preciso notar que me interesse primordialmente pelo atrito, pela tensão que aparece na poesia de Ana C. entre o desejo e a escrita, desejo e corpo (característica fundamental da tradução). Assim como sugerem os autorretratos analisados nos primeiros capítulos, não pretendo construir nenhuma relação direta entre a obra de Ana C. e sua biografia. Aqui pretendo exclusivamente observar a escrita como passagem, escrita como presença, e mais tarde como toque. Interessa a superfície, por onde se toca, ainda que se suponha tanto sangue, ainda que nada definitivo se conheça.

Gostaria de iniciar este capítulo chamando a atenção para um poema de Ana C. publicado no livro *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*, intitulado *Ulysses*:

Ulysses

E ele e outros me veem.
quem escolheu este rosto para mim?

Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
estilete da minha arte tanto quanto
eu temo o dele.

Segredos cansados de sua tirania
tiranos que desejam ser destronados

Segredos, silêncio, de pedra,
sentados nos palácios escuros
de nossos dois corações:
segredos cansados de sua tirania:
tiranos que desejam ser destronados.

o mesmo quarto e a mesma hora

toca um tango
uma formiga na pele
da barriga,
rápida e ruiva,

Uma sentinela: ilha de terrível sede.
Conchas humanas.
(CESAR, 2013, p. 232)

O poema se inicia com um rosto, em um rosto que se supõe duplicidade, *dois corações*, texto e corpo. O outro é quem vê um rosto, um rosto que ninguém

escolheu (?). É possível responder *ninguém*, do ponto de vista da presença, da “cultura da presença”, porque há de se notar, desde o furo no real à ideia de existência, que todas as noções de sujeito se constroem sobre o fracasso de um projeto que quer aprisionar no sentido a *noite dentro de si*. Fora disso meia-verdade, mas meia-verdade tocante. Há um rosto, e há aqueles que olham o rosto. Ana C parte do princípio do toque (o toque entre leitor e escritor, por exemplo), porque parece saber que sempre sobra o texto, esse dejetivo - coisa plástica, corpo que se faz presente. Nosso caminho parte de um sentido, não há a mínima pretensão de evita-lo, mas olha, a pergunta sem resposta, o caminho do abismo.

Empate outra vez. Porque Ana C. fala em texto, é tão texto quanto corpo, não há sobreposição, não há hierarquia: *quem escolheu esse texto pra mim?* Mas há duplicidade de novo, ou menos a chance da aparição, reaparição, que a noite se torne um sobrolho franzido, todos os sujeitos da história da filosofia, que se torne poema. Falamos de uma equidade das aparições, ex-sistência – palavra que compreende aquilo que aparece e sombra do que jamais poderia aparecer; e o que não aparece, permanece em lugar nenhum, algo semelhante ao que Jacques Derrida recupera em Platão, a *khôra*.

Ricas, numerosas, inesgotáveis, as interpretações vêm, em suma, informar a significação ou o valor de *khôra*. Consistem sempre em dar-lhe forma, em determiná-la, ainda que ela só possa oferecer-se ou prometer-se subtraindo toda a determinação, a todas as marcas ou impressões das que vemos expostas: a tudo o que queríamos dar-lhe sem a esperança de receber nada dela. (DERRIDA, 2011, p. 25)

Neste momento noto um apelo para o que há por trás do texto, um delicado “nada” que precisa de uma sombra, pois só assim sustento a ideia da elasticidade do texto, a mancha no espelho feita pela respiração. Não vejo o ar que sopra, mas a mancha no espelho. A mancha é a pregnância, assim como é pregnância o texto de Ana C., o rosto de Ana C., onde apareceriam infinitas palavras e expressões, mas que agora se abre nos olhos dos *outros que veem*.

Temos assim uma zona obscura onde se encontram as pregnâncias biológicas matriciais – informulável. E temos depois as várias pregnâncias locais através das quais se formula a relação com essa zona obscura. (...) É possível que a pressão, a insistência, a obsessão, sobre certas pregnâncias locais sirva para assinalar que para elas se deslocou o dizer do indizível da pregnância global. É assim que certas pregnâncias locais se tornam significantes de significados impossíveis, metáforas de uma pregnância global articuladas em torno do desejo e da predação. Do informulável do

amor e da posse. Sempre que o conhecimento consegue que as pregnâncias locais instituídas funcionem como metáfora de outra coisa - excede-se o nível da inteligibilidade, passa-se para o lado de uma racionalidade mais profunda, cresce-se para dentro. (COELHO, 1982, p. 83)

Mas há passagem, contaminações, Ana C. bem o sabe - entre o poema e o leitor, os que *veem*; entre o hálito e o espelho; entre o poema e o seu rosto: o rosto do desejo(?). Um movimento que ameace o estático do corpo, que desfira os rostos em um cruzamento interminável. Para Ana C, nesse sentido, a escrita, sua *arte*, só poderia ser mesmo um estilete que ameaça qualquer permanência. Porque sua escrita é sempre colocar em movimento, em ressoo, em ressonância. E ameaça, causa temor, porque desafia a rigidez, um corpo exclusivamente sólido, uma ideia de Ana C., todas as elaborações, todo o aspecto completo do sujeito. O que ela pode parecer, sua presença, aponta para lugar nenhum, Ana C. está ex-posta.

A metáfora do mergulho (da presença, se preferirem) cabe aqui outra vez, passagem por onde se destrona o tirano (do sentido?). E a válvula do poema se reabre para outra direção, no momento em que Ana C. nos aponta, do outro lado, o tocar do tango, o tato da formiga caminhando sobre a pele da barriga, o toque nas mãos do poema, do olhar dos Outros que veem, Outro porque animal, no sentido da presença:

Os animais me olham. Com ou sem rosto, justamente. Eles se multiplicam, eles me saltam cada vez mais selvagememente aos olhos à medida que meus textos parecem se tornar, como quiseram fazer-me crer, cada vez mais "autobiográficos". (DERRIDA, 1999, p. 67)

A formiga - animal que toca o "sujeito" do poema – aparece aqui para sugerir (talvez mais para mim do que para Ana C., que importa?) outra via de afirmação, afirmação animal, do toque, da vida sensível. No final das contas, que diferença há entre uma Ana C. e a formiga, se ambas se tocam? Ainda que se funde em dúvida, há um gesto afirmativo perpassando o poema de Ana C. (também os autorretratos de Appelt e Malevich). Um gesto que eu imito – porque há uma dissertação -, uma liberdade de sentir-se tocado e dizer "eu", sem nenhuma certeza do que há por trás disso.

Os problemas começam aí, supomos, e que problemas! Mas eles começam aí onde se concede à essência do vivente, ao animal em geral, essa aptidão que é ele-mesmo, essa aptidão a ser si-mesmo, e então essa aptidão a ser

capaz de afetar-se a si-mesmo, de seu próprio movimento, de afetar-se de traços de si vivente, e pois de se autobiografar de alguma maneira. Ninguém jamais negou ao animal esse poder de se traçar, de se traçar ou de retrair um caminho de si. Que se lhe tenha recusado o poder de transformar esses traços em linguagem verbal, de se nomear em questões e respostas discursivas, que se lhe tenha negado o poder de apagar esses traços (como o fará Lacan, com tudo o que isso supõe e para o que voltaremos), é em verdade aí o lugar do problema mais difícil. No cruzamento dessas singularidades genéricas, o animal (l'animot) e o "eu", os "eu", re-partamos deste lugar onde em uma língua, em francês, por exemplo, um "eu" diz "eu". Singularmente em geral. Pode ser qualquer um, vocês ou eu. Que se passa então? Como eu posso dizer "eu" e o que faço então? E de antemão, eu, que sou eu e quem sou eu? (DERRIDA, 1999, p. 91)

Termino este capítulo com o poema *Confissão*, de Ana C, presente no mesmo livro, *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*:

Confissão

meus cavalões irmãos
 eu rimei falso
 eu menti mal
 eu perdi o júbilo
 eu desorganizei as florestas
 eu pronunciei eu
 não sei de nada
 quebrei o juízo
 parti anéis de vidro
 desertei sem delongas
 ME ABAIXEI!

meus pais
 me espanquem
 e aos cavalões também
 (CESAR, 2013, p. 173)

5 DESLIZAR PARA A ANATOMIA DE UM CORPUS

Pretendo neste momento me debruçar especialmente sobre o epílogo do livro *Luvras de pelica*, para estabelecer correlações entre as ideias de corpo e escrita na poesia de Ana Cristina Cesar. Como o autorretrato pode ser pensado nesse contexto? A ideia da perda de um rosto é central neste momento, é o pontapé do que termina em um autorretrato da presença. Ana C. é infotografável, não discordaria de quem o dissesse, mas na outra ponta, no outro lugar da existência, dentro do texto, da escrita, algo “noturno” quer se revelar. Fossem todos os autorretratos, autorretratos de si próprios(?).

Ser infotografável, neste sentido, traduz a impossibilidade de ser paralisada numa forma única, imagem captada e eternizada por uma lente. Diz respeito a uma impossibilidade de repetição, de representação por uma imagem mimética, tomando-se aqui, a fotografia como metáfora da repetição ‘realista’ ou ‘naturalista’ da experiência. Não remete, portanto, a uma referência biográfica, a um momento passível de ser retido, figuração de uma individualidade, mas a algo mais íntimo e mais secreto, mais ligado às sensações do que é a constatação objetiva. (CHIARA, 2008, p. 134)

Uma atenção aos gestos de Ana C. faz-se necessária. Em um texto que considero crucial para o pensamento do autorretrato. Aqui Ana C. utiliza inúmeros artifícios para criar um sentimento de aparição, de uma escrita por trás da escrita – ainda que este lugar nunca seja revelado.

Proponho uma leitura:

Epílogo

I AM GOING TO PASS around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards.

Num minuto vou passar para vocês vários cartões-postais belos e brilhantes.

Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.

Reparem nas minhas mãos, vazias.

Meus bolsos também estão vazios.

Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.

Viro de costas, dou uma volta inteira.

Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.

A mala repousa nesta cadeira aqui.

Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo, se me permitem a brincadeira.

A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas.

Ei-las.

Pelica.

Coisa fina.

Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte... perfeito.

Isso me lembra...

Um artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque, sozinho, em vão procurando por prazer. Passa um grupo ruidoso de patinadores, e uma mulher de branco deixa cair a sua luva, uma luva com seis botões forrados, branca, longa, perfumada. O jovem corre, apanha a luva, mas reluta se deve aceitar ou não o desafio. Afinal decide ignorá-lo, guarda a luva no bolso e volta caminhando para o seu hotel por ruas mal iluminadas.

Mas assim me desvio do propósito desta noite. Pois se houver tempo concluirei esta história fantástica., onde entra até uma carruagem de Netuno, um morcego gigantesco que sorri e foge sempre, e um oceano de folhagens.

Quem sabe não é exatamente aquela luva? No entanto temos aqui não apenas uma, mas o par, é muito delicado e contrasta com este terno preto.

A valise de couro conterá objetos do toucador?

Não, meus amigos.

Como todos podem ver, mediante uma ligeira rotação que faço na cadeira sobre a qual se encontra, a valise contém apenas papel... cartões... dezenas, talvez centenas de cartões-postais.

Estranha valise!

E agora, atenção.

Com minhas mãos enluvadas – um momento enquanto abotoo uma... e depois a outra... cuidadosamente... não há fraude... ajusto os punhos, assim... – agora com estas mãos, ao acaso, apanho o primeiro cartão-postal, que contemplo por um instante sob a luz... há um reflexo... mas vejo aqui uma moça afogada entre os juncos... passo o primeiro cartão, por favor passem um para os outros... segundo cartão: a Avenida Atlântica... vão passando... cadilque em Acapulco... Carmen... Centro Pompidou... igreja no Alabama... castelo visto do levante... dois cupidos de óculos escuros... o ladrão de joias e a duquesa... e este aqui, Fred Astaire em Lady be good, ou não faz arte, menina... nostálgica... e uma Marilyn, e aqui a praia de Clacton com bingo e fish and chips... o Boeing da Air France... bondes subindo a ladeira em São Francisco... um urso-polar no zoo de Barcelona... Salomé... Londres... outra Salomé... vão passando, vão passando.

Meus amigos, isto é uma valise, não é uma cartola com coelhos.

Temos cartões para a noite inteira. Alexandria... Beirute... Praga...

Sejam misteriosas, um quadro de Paul... Gauguin, seguido de *O que, estás com ciúme?*, uma pergunta malandra em tom capcioso, assim tomando sol na praia.

E outros de museu aqui:

O olho, como um balão bizarro, se dirige para o infinito;

No horizonte, o anjo das certitudes, e no céu sombrio, um olhar interrogador;

A dama em desespero;

O sangue da medusa;

As mães malvadas;

Tranco a porta sobre mim;

O beijo;

Outro beijo;

O ciúme novamente,

E agora o verdadeiro Morro dos ventos uivantes, seguido de uma curiosa competição esportiva, e de alguma pornografia, e um padrinho Cícero.

Meus amigos, eu não sei onde nós vamos parar.

Continuo a passar mais rapidamente esses cartões. Reparem nesses bolinhos presos com elástico, e aliás ia me esquecendo de dizer, podem e devem verificar se no verso há palavras rabiscadas, este aqui por exemplo, “para quando serão nossas próximas horas exquisitas?”, exquisitas com xis, ou este aqui, “O posto 6, onde passei minha infância e minha adolescência, como está mudado!”, ou este outro, ouçam só, “Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre”. E um com letra bem miúda: “Acalmei bem, me distraí, não penso tanto, penso a te”. Acho que o final está em italiano. Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença.

Eu preciso sair mas volto logo.

Um cisco no olho, um pequeno cisco; na volta continuo a tirar os cartões da mala, e quem sabe, quando o momento for propício, conto o resto daquela história verdadeira, mas antes de sair tiro a luva, deixo aqui no espaldar desta cadeira.

(CESAR, 2013, p. 72)

O texto se inicia com uma frase do livro *Lolita*, do escritor russo Vladimir Nabokov⁵. No momento seguinte, vemos a tradução elaborada por Ana C. Aqui notamos uma utilização convencional da tradução, tradução como ofício de passar uma língua à outra - algo que também se nota em outros textos da escritora. Para o leitor resta notar o que nessa passagem se transforma, como um texto inicial “vira” outro, sem a pretensão de que nenhum dos dois revista um significado de antemão.

⁵ Apesar de russo, Nabokov escrevia em inglês, língua com a qual teve contato desde criança. Há neste gesto de sua escrita uma troca de língua-mãe, um desfazer de origem ou precedência.

Em cada um uma potência plástica, um corpo distinto, digitações distintas. Mas notamos como, em sequência, os textos se relacionam. Os pensamentos sublimes da tradução sugeridos pela escritora em seus textos críticos trazem para este momento uma nova camada interpretativa, no início do texto o próprio processo da escrita se “revela”, como se mimetizasse o processo da escrita, de uma escrita que surge na tradução. Mas é importante observar como o texto nos apresenta seus múltiplos mecanismos de aparição: do russo de Nabokov, ao inglês e, agora, ao português. Onde começaria o processo, então? Penso em uma massa disforme, delicada, que se passa de mão em mão, mas que cede nas intencionalidades e resiste nos lugares comuns. Há qualquer aspecto de boneca russa na língua de Ana C.: língua viva.

Na boneca russa, uma nova analogia se apresenta com o corpo. É difícil alcançar o pensamento de um corpo em todas as camadas do interior, mas a superfície se nos apresenta, lugar de toque possível. A presença dialoga com este lugar da superfície, não cobra um interior, não preenche o corpo, não quer que “toda a demonstração seja sustentada para demonstrar o imaginário que ela implica” (LACAN, 2007, p. 19). Como se algo na forma apontasse para nada mais do que a si própria.

O espantoso é que a forma só libera o saco ou, se vocês quiserem, a bolha, pois é alguma coisa que incha. (...) O indica como podendo nada conter, como podendo ser um saco vazio. Nem por isso um saco vazio permanece um saco, ou seja, isso que só é imaginável pela ex-sistência e pela consistência que o corpo tem, de ser pote. É preciso apreender essa existência e essa consistência como reais, ponto que apreendê-las é o real. (LACAN, 2007, p. 19)

Por outro lado, a frase traduzida revela um personagem que exhibe cartões-postais belos e brilhantes. Um apelo à visualidade, ao toque sensível. Nos cartões-postais a boneca russa reaparece: a imagem da imagem da imagem... Mas lindos e brilhantes, entre tantas camadas que se contagiam (que se traduzem): paisagem, olhar, fotografia, cartões-postais, livro, escrita, leitor...

Ainda como numa gravura, um enorme processo de transferência literal de uma superfície para outra está na base de tudo o que funciona ali – o pé na areia, a marca do lençol na pele de um corpo horas depois de horas de sono, os sulcos de um pente no cabelo, a fossilização de uma superfície mole pelo mineral. Esta é a boneca russa principal, no centro de todas as outras: o fato de uma superfície aceitar a outra, deixando-se imprimir por ela. Todas as superfícies, num espaço de tempo mais largo, acabam

confundindo-se, embrulhando-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras. Este nasce-morre tem sua primeira etapa na impressão de um corpo nos corpos vizinhos (é nessa primeira etapa que a linguagem se detém, gravando a tinta no papel, o signo na pedra, sem acompanhar a sequência do processo – a fusão da matéria inteira, não apenas de suas camadas superficiais). (RAMOS, 2008, p. 102)

No momento seguinte, Ana C. simula a apresentação de um ilusionista. Bolsos e mãos vazias, nada nas mangas e no chapéu, não há nenhum truque. Não há nenhum nas engrenagens do texto, é uma passagem, lugar que um corpo reformula outro: das mãos que escrevem às mãos que seguram o livro. Toda a ideia de sujeito se problematiza aqui, porque toda ideia de sujeito está ancorada em pressupostos teóricos, cálculos do pensamento. Mas há todo um mundo fora disso, vê. O texto de Ana C. quer ser mergulhado, porque carrega um mar (ex-sistência) nos bolsos da calça, ou poderia dizer, como a escritora, nada (palavra deslizante, como a pronúncia de “silêncio”, que faz barulho).

É então que a personagem do texto abre uma mala (objeto que guarda algo, salva algo dos olhos do outro), e dela retira uma luva. “Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte... perfeito” (CESAR, 2013, p. 72). As luvas que vestem as mãos sugerem um sem número de significados, de correlações possíveis: objeto de sedução, intermediador de toque, vestimenta... Me atendo em primeiro instante ao corte perfeito, ideia de molde, boneca russa. É preciso estar atento que esta luva é também metáfora da escrita e o molde das mãos é o que sugiro de transferência: o que um escritor qualquer “passa” ao texto. Mas também uma ideia de presença, de bolha, das mãos que seguram nada, da luva que nada veste - imagem parecida à que se encontra na mitologia grega, de um Tanatus sem rosto que só aparece, toma forma, através de Eros.

A escrita pensada como encarnação, é uma escrita de *massa*, de *corpus*, (de)composição. É uma relação necessária para pensar um “transporte” da existência, para a ex-posição. A trajetória se baseia numa ex-posição ilegível, ilocalizável, porque por trás de toda conclusão possível, todos os entrelaçamentos entre vida e obra, autorretrato, subsiste um resto. Resta a imagem ex-crita, de onde partem inúmeras analogias e interpretações (algo que preciso fazer agora), mas que se encontra apenas no toque – ou “emoção”, como relaciona Jean-Luc Nancy – o lugar na incompreensão, visto que duas mãos que se apertam não se compreendem.

Nesta anatomia das massas, isto é, no espaço das emoções, o *corpus* não se confunde mais com uma superfície de inscrição – se esta consistir numa gravação de significados. Não há mais “corpo escrito”, a escrita que adere ao corpo, nem tão-pouco essa somatografologia na qual por vezes se converteu “à moderna” o mistério da Encarnação, e uma vez mais o corpo num puro signo de si, e puro si do signo. (...) Só há excrição através da escrita, mas o excrito *resta* esse outro *bordo* que a inscrição, mesmo continuando a significar sobre um bordo, se obstina em indicar como o seu outro-próprio bordo. Assim, de toda a escrita um corpo é o outro-próprio bordo: um corpo (ou mais do que um corpo, uma massa, ou mais do que uma massa) é portanto também um traçado, o gesto de traçar o seu rasto (*aqui*, vejam, leiam, tomem, *hoc est enim corpus meum...*). De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda a literalidade, uma “letricidade” que já não é para ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo. (NANCY, 2000, p. 84)

A luva é um artefato, um molde, algo que se separa do corpo. Posso vestir luvas sob a medida das minhas mãos e jogá-las pela janela. É uma máscara mortuária, no sentido que constrói Didi-Huberman. E por isso voltamos à semelhança, já que o molde daquilo que veste imita as formas do corpo, sem, no entanto, sê-lo. Trata-se - em meios a tantos objetos que circulam pelo mundo em maior ou menor distância - de uma questão de proximidade: pressionar, atritar, transferir... até que o lençol onde se dorme marque o corpo, até que a marca permaneça (uma questão de tempo) no corpo e no lençol. Estar molhado pelo mergulho, onde a água toca toda a extremidade do corpo, todos os poros, um abraço completo, oferenda, uma troca com o corpo, água que hidrata a pele e lambe os restos que lá se depositam, aquilo que do corpo se desprende e incorpora: trata-se da escrita, trata-se da leitura. Por isso creio que o pensamento da separação drástica entre as formas do mundo – aqui uma árvore com os galhos que balançam ao vento, aqui o vento que sopra - se sustenta por uma fragilidade que é própria do pensamento: da história de um sujeito que se funda no imóvel, achatado, que não se transfere para lugar algum. Mas veja, na cultura da massa (para repetir o termo de Gumbrecht) há troca, sobrevivência, imortalidade, para aludir Borges. Na cultura da massa, Ana Cristina César está mesmo aos teus pés, leitor: A-N-A, autorretrato.

Torna-se evidente que devemos compreender a leitura não como uma decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contato com as massas do corpo. Escrever, ler, questão de tato. Mas ainda – e isto também deve ficar claro – na condição de que o tato não se concentre, não aspire, (à semelhança do tato cartesiano) ao privilégio de uma imediatez que poria em fusão todos os sentidos e “o” sentido. Também o tato, e antes de tudo o tato, é local, modal, fractal. (NANCY, 2000, p. 85)

Nas passagens do texto, muitas imagens são recriadas pelos cartões-postais que passam de mão em mão. Não há cartola com coelho, apenas uma valise, mas em cada cartão-postal um afeto distinto, uma frase mal-acabada, mais e mais memórias suscitadas pelas imagens, de tantos lugares visitados. Mas é com a luva que a narradora toca os cartões, que os faz passar de mão em mão. Sugiro a imagem da luva tanto como contágio tanto como assepsia, porque ao final do texto é ela que fica no cenário, no espaldar da cadeira, é ela quem resta, é ela a libertação dos dedos, para comparar à fotografia de Appelt (fig.2). E nenhuma magia, mas um cisco no olho. Nenhum coelho, mas um cisco no olho. Apenas cartões, mas um cisco no olho. Cisco no olho de qualquer narrativa, porque afeto é o que resta.

E então muitos toques, uns dentro dos outros, uma escrita que toca, uma imagem que toca e que a luva expele. Aqui se refaz a presença, justamente com a imagem de alguém que abandonou a sala. Parece agora a consciência de que é esse abandono que procuro desde o início, vasculhando por tantas imagens uma ideia de autorretrato. Chegamos a um autorretrato como abandono (para dizer melhor: presença como abandono), como ex-posição. Porque sempre que o corpo faz uma incursão no espaço, esse espaço é alterado, há contágio. É como um risco, risco aqui nos dois sentidos que o português me permite: risco como marcar o espaço, sujá-lo; risco como perigo, ou como uma iminência – e que de novo gostaria de associar à presença. Um espaço riscado, alterado pelo risco, como um pedaço de papel riscado, manchado, que deixa de ser branco (e no espaço o branco é o que não há). A ideia de risco tem outros aspectos: aquilo que se deposita no movimento, o peso, a respiração – infinitos. Se cria um traço-presença, memória-presença, assim se pode falar em autorretrato. E o corpo de quem foi (que não é exatamente meu objeto de estudo) eternamente riscado pelo espaço. O pontiagudo estilete do espaço.

A “exposição” não significa extrair a intimidade do seu retraimento, levá-la para o exterior e pô-la à vista. O corpo seria então uma espécie de exposição do “si”, no sentido de uma tradução, de uma interpretação, de uma encenação. “Exposição” significa, pelo contrário, que a expressão é ela própria a intimidade e o retraimento. O *a si* não se traduz na expressão, nem aí se encarna, mas resta aquilo que é: este vertiginoso retraimento *do si* que é necessário para que se abra o infinito retraimento *até si*. O corpo é uma partida de si, a si. (NANCY, 2000, p. 34)

6 NÃO ME TOQUES

O que toca é um corpo. A noite da linguagem é um corpo. O texto que recorto para a sequência está do lado de lá do toque, no lugar possível de um abandono, ou melhor, se trata de um retorno negativo, não me toques. O que se pode afirmar através disso? Que há um corpo próximo, corpo que ameaça, sempre na iminência do toque. Não me toques soa como advertência, mas também abnegação. A frase negativa que guarda uma afirmação, o lugar de toque desde então sugerido para o texto de Ana C. neste estudo. Mas com que corpo tocar uma lembrança?

Pour mémoire

Não me toques
nesta lembrança.
Não perguntes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem feita.
Estas são as faces da minha fúria.
Sob a janela molhada
Passam guarda-chuvas
na horizontal,
como em Cherbourg,
mas não era este
o nome.
Saudade em pedaços,
Estação de vidro.
Água.
As cartas
não mentem
jamais:

virá ver-te outra vez
 um homem de outro continente.
 Não me toques,
 foi minha cortante resposta
 sem palavras
 que se digam
 dentro do ouvido
 num murmúrio.
 E mais não quer saber
 a outra, que sou eu,
 do espelho em frente.
 Ela instrui:
 deixa a saudade em repouso
 (em estação de águas)
 tomando conta
 desse objeto claro
 e sem nome.
 (CESAR, 2013, p. 355)

Um jogo de sentidos táteis é observado em *Pour mémoire*, poema de Ana C. que compõe a obra *A teus pés*. O texto se inicia em advertência, a ordem para não tocar algo que no verso seguinte se revela – a lembrança. Antes que se desperte a fúria da narradora, ou que vire pedra-lage. Não tocar uma memória. Há aqui algum resíduo entre o corpo e o simbólico, um tão perto do outro, tão a ponto de colidir. Por cima desta tensão se constrói o texto de Ana C., como se em significante flutuante, algo que está sempre cobrindo um corpo, dando-lhe forma e aparência. Se há dentro disto um corpo (ou fora, porque o corpo está junto à extremidade), algo se pode tocar.

“Não me toques” não constitui uma formação linguística notável, nem responde a nenhuma classe de idioleto. Mas é uma frase que tem valor por si mesma como indicação de um contexto ao menos difuso. Enquanto que uma frase homóloga como “não me fales” fica suspensa a espera de um contexto (“necessito silêncio”, ou “não quero te ouvir”, ou “não acreditarei em você”, ou, pelo contrário, “já te entendi”), “não me toques” se situa necessariamente ao menos em um registro de advertência ante um perigo (“me farias dano”, ou “te farei dano”, “colocaria em jogo minha integridade” ou “me defenderei”). Para dizer em poucas palavras e fazendo um jogo de palavras – difícil de evitar -, “não me toques” é uma frase que toca, que não

pode não fazê-lo, inclusive, isolada de todo o contexto. Enuncia algo do ato de tocar em geral, ou toca o ponto sensível do ato: esse ponto sensível que o tocar constitui por excelência (é, em resumo, “o” ponto do sensível) e o que nele forma o ponto sensível. Pois bem, esse ponto é precisamente o ponto em que o tocar não toca, não deve tocar para exercer seu toque (sua arte, seu tato, sua graça): o ponto ou o espaço sem dimensão que separa o que o tocar reúne, a linha que separa o tocar do tocado e, portanto, o toque de si mesmo. (NANCY, 2006, p. 24)

E com que corpo tocar a memória? O corpo da memória, o corpo do texto. É, em uma analogia ao cristianismo, abrir o túmulo de Jesus Cristo, o toque de sua ausência, da ausência do cadáver - assim é a comoção da leitura (tento evitar a palavra emoção, tão fora de moda, algo que não pretendo desenhar, delimitar, mas acompanharia Nancy no paralelo com o toque). O toque é a semelhança dessemelhante, por isso o que chamo de autorretrato, os que aqui analiso, produz sempre dessemelhança, é um vasto lugar de encontro. Daí a relação da obra de Ana C. com o desfoque, por isso ela se posiciona assim tão perto da lente (pensando em fotografia), excedendo a distância focal. No entanto aquilo que excede, aquilo que escapa, é no próprio corpo que escapa. A poesia de Ana Cristina Cesar se revela assim, encontra assim uma afirmação, uma verdade. Não se trata de uma espiritualização da escrita, mas corporização.

Por que, pois, um corpo? Porque só um corpo pode ser abatido ou levantado, porque só um corpo pode tocar ou não tocar. O espírito não pode fazer nada disso. Um “puro espírito” oferece somente um indicador formal e vazio de uma presença inteiramente fechada sobre si. Um corpo abre essa presença, a apresenta, a põe fora de si, a afasta de si mesma e por isso se leva com outros: assim, Maria Magdalena deve o corpo verdadeiro do desaparecido. (NANCY, 2006 p. 76)

Nesse sentido, Ana C. parece fabricar um texto como secreções. Por fim, é ao leitor que se dirige, disfarçado em um terceiro fantasmático. É ao leitor que sobra o sentimento de uma proximidade, da iminência desse toque. Algo no texto evoca o sentido de um corpo, um texto físico, uma memória física (aqui as “materialidades” se confundem), porque estamos no limite. A abjeção é sempre limite, pois é a perturbação do fechamento de um corpo. Se tenho agora um braço amputado, posso apontá-lo como o braço de um terceiro? Algo (uma ideia) fazia daquele membro meu? Exemplos menos drásticos: o suor, a merda, a urina, a porra, a poesia(?). Aqui entra o autorretrato, daí a tradução como ex-posição, o pressuposto de que algo que não se fecha porque – em infinitas camadas - se expele.

O significante flutuante surge sempre acompanhado de uma espécie de resíduo do que denota – uma certa energia: sob a forma de um pouco de pele, um osso, um cabelo, um resto de carne seca, um dente. (...) De um modo geral tudo o que se deita fora, saliva, excrementos, fragmentos de unhas, contém em si poderes, uma vez que se coloca no limiar de vários pares de disjunções: entre natureza e cultura, corpo vivo e inerte, entre o interior e o exterior, já que se trata de secreções ou excreções que provêm do interior do corpo. (GIL, 1997, p. 26)

Mas vê, o resíduo que aponto é um corpo-sim. O autorretrato é fabricado por esse interesse – o corpo-sim:

Ao corpo-sim todos os excluídos interessam, todos os excrementos, suores, todas as dermes, e conhece perfeitamente, conhece por dentro, por experiência própria, a diferença física, cromática, entre a carne de um lábio e a de um pedaço de pâncreas. Para ele, toda matéria – morta, gnóstica, geodésica, mapeável, celular, gasosa ou eletrônica – é líquida e alcoólica, repleta de interesse, como se uma luz sempre renovada iluminasse por dentro seu mecanismo. Sua na palma da mão fechada, cresce como um bicho incontrolável e nada há agora (nem averá depois, na morte) que lhe pareça estranho, alheio. (RAMOS, 2008, p. 256)

Estamos diante do limite da tradução porque é sempre um descolar interessado, remete sempre a uma passagem, movimento, deslizamento - que o livro seja devorado por cupins. O desejo não é livro nem é texto, nem desejo o desejo é. Por trás de uma animadora aparência de uma ordem conservadora, estamos diante do tempo. O autorretrato é nesse sentido é um descolar. Conserva, portanto, uma aparência e uma solidez, uma mancha no espelho, mas permanece aberto em tantos orifícios que compõe a aparência, um furo no real, um *objeto claro e sem nome*.

7 O ABANDONO PRESENTE, A PELE QUE REFAÇO

Em que medida o abandono é presença? Em que medida um escritor, ao esculpir um autorretrato, se apresenta em ausência? É algo realmente difícil de sistematizar, porque sempre se funda sobre uma ambiguidade. Não é fácil ver surgir um objeto consistente disto, mas é possível observar sua sombra. O trabalho de Ana C. tantas vezes se confunde com o de desenhar essa sombra, se produz por sobre um sentimento de que ela (Ana Cristina Cesar, ideia fechada) escapa, mas deixa rastros, resíduos, fragmentos (como uma sombra).

Uma sequência de poemas intitulados justamente de “fragmentos” dá os contornos que agora necessito, porque faz emergir um sem número de sentidos, sentimentos, atmosferas, através da subtração. No decorrer da narrativa (vamos tratar a sequência dos poemas como uma grande narrativa, embora eles pudessem se sustentar isoladamente) vemos as palavras abandonando e ressurgindo no poema, em consonância a esse “ressecamento”, cresce, na medida do tempo, um corpo “invisível” (mas não menos presente). É como se o mínimo, o ínfimo, aquilo que resiste ao desabamento de tantas palavras, reconstruísse um corpo, revestido de uma pele só que é sua, mas marcada pelos lençóis do texto que desabou: assim também o escritor “toca” o autorretrato, se ausenta do texto, como tivesse dormido sobre a obra.

Vamos aos poemas⁶:

sequência de versões de “fragmentos”

vasculho uma bolsa velha como quem revira um túmulo.
 e na curta efusão de palavras (no medo que
 disseste, na aventura tímida de registrar a indevida fenda)
 tanto posso achar o ardil
 como essência como o botão de plástico. Persigo
 então o achatamento sem ousar

⁶ Os fragmentos são exercícios de Ana C. que tiveram publicação rejeitada, mas foram guardados na pasta rosa.

desistir da fluência,
de todos os truques para estar-me
e da bruta castidade que me aflige.

Escrevo a covardia com saudade
(me reconheciam em versos naquele tempo)
porque talvez qualquer coisa tua me lembre
a mãe que era difícil percorrer
naquele tempo.

Compreendo também por que acredito, preservo, imito
as mesmas formas da pureza recusada:
nela reside a dúvida da sombra
e ainda a pele que refaço.

fragmentos

efusão de palavras
aventura de registrar a fenda
desistir da fluência
de todos os truques
da bruta castidade.

(me reconheciam em versos naquele tempo)
qualquer coisa tua me lembra
a mãe difícil percorrer
naquele tempo

as mesmas formas da pureza recusada:
a dúvida
a pele que refaço

fragmento 2

curta efusão das palavras
aventura tímida de registrar a fenda
desistir da fluência
de todos os truques
da bruta castidade que me aflige
(me reconheciam em versos naquele tempo)
porque talvez qualquer coisa tua me lembre
a mãe que era difícil percorrer
naquele tempo
preservar
as mesmas formas de pureza recusada –
nela resiste a dúvida
a pele que refaço

fragmento 3

efusão de palavras
aventura de registrar a fenda
desistir da fluência
todos os truques
bruta castidade
(me reconheciam em versos naquele tempo)
qualquer coisa tua me lembra
a mãe difícil percorrer
naquele tempo
as outras formas
pureza recusada
a dúvida a pele
que refaço

fragmento 4

efusão de palavras

aventura

bruta castidade

(me reconheciam)

lembrar a mãe

percorrer

aquele tempo (em versos)

fragmento 5

efusão

aventura

bruta

(reconhecer)

a mãe

difícil

tempo

fragmento 6

aventura

bruta

(em versos)

(CESAR, 2013, p. 359)

De novo voltamos à ideia de boneca russa, pois se tratam de fragmentos, são títulos iniciados em letra minúscula. Fragmento nesse contexto quer dizer: o pedaço perdido de outra parte maior, um corpo perdido de outro maior, estilhaços que compõem um cenário. Isso está diretamente associado a uma ideia de sujeito sugerida por Gumbrecht, que confronta a noção de sujeito construída na cultura ocidental. Porque ao falarmos de estilhaços - sujeito como estilhaço, texto como estilhaço -, falamos sobretudo de relações. Um pedaço de corpo que toca outro, que não quer de imediato conhece-lo nem dominá-lo, mas antes friccioná-lo, atritá-lo – o toque como sentido de si mesmo. Assim sugiro o pensamento de um autorretrato como encurtamento de distâncias (e que resulta em um aparecimento tão improvável no universo simbólico, seja como em *Quadrado preto em fundo branco*, seja em *Roland Barthes por Roland Barthes*, seja na obra de Ana C.).

Em uma cultura do sentido, a forma predominante da autorreferência humana sempre corresponderá ao esboço básico daquilo que cultura ocidental chama de “sujeito” e “subjetividade”, isto é, ela remeterá a um observador incorpóreo que, de uma posição de excentricidade diante do mundo dos objetos, atribuirá significados a esses objetos. Uma cultura de presença, por sua vez, integrará igualmente as existências espiritual e física à sua autorreferência humana (pense, como ilustração, no motivo da “ressureição espiritual e física dos mortos” do cristianismo medieval). (...) Em um nível maior de complexidade, dentro de uma cultura de sentido, a existência humana se desdobra e se realiza em constantes e contínuas tentativas de transformar o mundo (“ações”), baseada na interpretação dos objetos e na projeção de desejos humanos sobre o futuro. Esse ímpeto para a mudança e transformação está ausente nas culturas de presença em que seres humanos apenas desejam inscrever o seu comportamento naquilo que consideram ser estruturas e regras de uma dada cosmologia (aquilo que chamamos de “rituais” para esse tipo de tentativa de corresponder aos sistemas cosmológicos). (GUMBRECHT, 2012, p. 64)

Apesar da citação utilizada acima, preciso fazer certa crítica ao texto de Gumbrecht, ressalva que o próprio autor faz ao mencionar um constrangimento na construção de uma dualidade cultura de presença x cultura de sentido. Prefiro distingui-los não como meio de opô-los, mas de apontar, assim como faz Ana C., que ambos fazem parte de um mesmo, que são dois anéis necessários à ambiguidade. Como visto nas leituras de Lacan, essa ambiguidade se apresenta no pensamento do resto, que não é, em nenhuma hipótese, uma oposição à linguagem. É algo que a escritora desenha no primeiro de seus fragmentos, em uma passagem que mimetiza, metaforiza, os movimentos da escrita, como um “vasculhar a bolsa velha”. Os dois caminhos aqui precisam se encontrar: registrar (isto é, fazer sintoma,

pregnância; o achatamento, o sentido) sem desistir da fluência (abertura, o que escapa ao sentido, a presença), necessariamente, como venho apontando desde o princípio na ideia de autorretrato, um truque para “estar-me” (algo que no fragmento seguinte pode ser notado como um oposto: para registrar a fenda, desiste do truque).

A crise sugerida é um passo atrás, uma “covardia”, algo que localiza a escrita de Ana C. em um lugar de atrito, de fricção, e por isso um lugar ruidoso. Por isso a saudade de algo que em sua trajetória tenha ficado para trás (nos seus escritos de criança, talvez, já que escrevia desde os 6 anos de idade) do tempo em que a reconheciam em versos. A “pureza recusada”, evocar a “dúvida da sombra” (eu sentia apenas noite dentro de mim), uma pele se refaz.

E os poemas seguem um encurtamento, em uma economia de palavras, mas pelas refeitas. Como se em toda crise apresentada, desde o princípio, o poema em seu estado mais longo, se diluísse, decompondo-se em aventura bruta (em versos). Estamos aqui no cerne da escrita de Ana C., uma escrita-aventura que compreende o risco, o perigo, o registro, a narrativa, o resto.

Pode-se imaginar um objeto mais “específico” e mais “simples” (...) que um simples cubo de aço preto? Pode-se imaginar um objeto mais “total”, estável e desprovido de detalhes? No entanto, será preciso admitir diante dessa forma perfeitamente *fechada* e autorreferencial, que alguma outra coisa poderia de fato nela estar *encerrada*... A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. A suspeita de algo que *falta ser visto* se impõe doravante no exercício do nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What you see is what you see*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma”. Então, a estabilidade temporal do cubo – correlativa de uma idealidade geométrica – também se abisma, porque sentimo-la votada a uma arte da memória cujo conteúdo para nós (assim como para o artista) permanecerá sempre defeituoso, jamais narrativizado, jamais totalizado. A repetição em obra não significa mais exatamente o controle serial, mas inquietude heurística – ou o heurístico inquieto – em torno de uma perda. O inexpressivo cubo, com sua rejeição consequente de todo “expressionismo” estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fotos de imagem, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um *antropomorfismo* em obra. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 118)

CONCLUSÃO – AS FORMAS DA PRESENÇA

Vi-me de repente diante da difícil tarefa de apontar um sentido para o autorretrato. É justo ser difícil para mim, em igual medida desejoso, já que me sinto em um lugar de tantas dissonâncias com o corpo. Daí chegar à uma conclusão que não negue o corpo, muito menos o apazigue. É preciso pensar, traduzir, uma maneira de “refazer sua pele”. Assim os objetos que busquei estavam todos indo em direção similar, juntos a uma corrente filosófica muito disposta a desfazer esses limites, a repensar um sujeito, um *sub-jectum*, e o lugar que faz corpo-sujeito (em que retenção?).

Corpo próprio, corpo estranho e estrangeiro: o que *hoc est enim* mostra, o que ele torna tangível e dá a comer, é o corpo *próprio*. O corpo próprio ou a própria Propriedade, o Ser-a-Si em *corpo*. Mas nesse mesmo instante, é sempre um corpo estrangeiro que se mostra, monstro impossível de engolir. Não as;imos disto, enredados numa embrulhada de imagen que vão do Cristo que medita sobre o seu pão ázimo até ao Cristo que extirpa um Sagrado Coração palpitante, sanguinolento. Isto, isto... *isto* é sempre demais ou insuficiente para ser *aquilo*. (NANCY, 2000, p. 7)

Não há chão a pisar, eu desejo apontar o abismo. Passar para o lado de uma escrita afirmativa que não se confunda com “fazer chão”. É preciso dar forma, procura-la na literatura, na filosofia, nos bolsos da calça. O que faz na verdade um autorretrato? Inúmeros fotógrafos imprimem um olhar simples e “ingênuo” (para usar a expressão de Ana C.), buscam somente a superfície, fotografar o próprio corpo e nada mais - o que para mim segue soando como um enorme enigma. Meu compromisso é com o atrito, com as imperfeições, porque só assim a coisa me toca – é uma forma de ver, uma perspectiva. Há um retorno insistente de tantas e tantas ideias que reaparecem neste trabalho, e que sugerem sobretudo imagens - noite, sombra, boneca russa, espelho... Sentia ser preciso inventar uma forma de dizer, de trazer objetos para a cena, se para mim subsiste um sentimento de insuficiência (mais minha que da linguagem, confesso). Óbvio, é dentro da linguagem que construo, e me apego a ela com tanta pujança porque o que digo reconheço em mim como angústia – força motriz do erotismo. Procuro um autorretrato destelado, porque esse autorretrato é contágio, é confusão dos limites: da minha pele à tua, da pintura à moldura, da palavra às orelhas (do corpo, do livro).

Mas pode-se imaginar a angústia tremenda: “eis” não é seguro: é preciso assegurar-nos dele. Não há a certeza de que *a própria coisa* possa estar aí. Aí, onde estamos, talvez nunca chegue a de um reflexo, sombras flutuantes. É preciso insistir: “*hoc est enim, em verdade* vos digo, e sou eu que vos digo: quem poderia estar mais certo da minha presença *em carne e em sangue*? Esta certeza será a vossa, com este corpo que terão encorpado”. Mas a angústia não acaba: o que é *isto* que é o corpo? Será isto que vos mostro, mas *cada* “isto”? Todo o indeterminado do “isto” e dos “isto”? Tudo isso? Uma vez tocada, a certeza sensível torna-se um caos, uma tempestade, e todos os sentidos que aí se confundem. (NANCY, 2000, p. 6)

É importante dizer numa conclusão - trata-se de uma conclusão? -, em que medida o assunto abordado se confunde com a minha trajetória. Tentar entender, por fim, como sou tocado por tudo isto. Lembro-me de uma passagem do livro *As armas secretas*, de Julio Cortazar, que li quando ainda adolescente. No conto *O perseguidor*, o jornalista Bruno, narrador, descreve o período em que dedicou-se à realização da biografia do músico Johnny, personagem construído em homenagem ao saxofonista Charlie Parker. Em uma conversa entre os dois, Johnny diz:

Veja o pão ali, na toalha – diz Johnny, olhando o ar. - É uma coisa sólida, não se pode negar, com uma cor belíssima, um perfume. Algo que não sou eu, algo distinto, fora de mim. Mas se o toco, se estiro os dedos e o agarro, então algo se transforma, não acha? O pão está fora de mim, mas o toco com os dedos, o sinto, sinto que esse é o mundo. Mas se eu posso tocá-lo e senti-lo, então não se pode dizer realmente que seja outra coisa, ou você acha que se pode dizer? (CORTAZAR, 2009, p. 131)

Venho perseguindo, portanto, o que quis dizer com isso Cortazar, algo que de certa forma se sente, mas fica ali num quarto escuro enquanto não se corporiza.

Depois, uma compulsão pela ideia de resto, algo havia ali que parecia juntar todas essas nebulosidades. No primeiro semestre de 2015, participei de uma aula na pós-graduação da PUC-Rio, Escrita e Cultura Contemporânea, ministrada pela professora Ana Kiffer. Como objeto de avaliação ao final do curso, produzi um pequeno caderno que chamei de *presença* (assim, com letra minúscula) e que foi mais tarde exposto no evento “Cadernos do corpo” realizado também na PUC, acompanhado por uma etiqueta onde se via o resumo da proposta: “Uma incursão no espaço, um espaço alterado. A energia da matéria é infinita: cria traços, traumas e memórias. A fragilidade do papel cede ao trânsito dos objetos-vida. Nos ossos do caderno resistem os riscos de tantos afetos”.

Pretendo trazer para este momento de conclusão as motivações que me guiaram na confecção deste material porque algo ali me parece que traz à superfície

o núcleo deste esforço; pensava: como criar a imagem de um resto (algo que os objetos aqui analisados percorrem em medidas distintas)?

A deia era, a princípio, simples: fazer transitar por sobre folhas brancas, e que mais tarde se tornariam o caderno, inúmeros objetos que deixariam suas marcas, rastros (lenha, terra, frutas, café, lodo, limo...) e outros elementos que não imprimiriam claramente sobre a superfície (desde formigas à sombra da minha mão). Mas então tudo poderia ficar muito disperso e hermético, porque um caderno simplesmente marcado por objetos que não resistem mais ali - a não ser pelo risco - estaria simulando apenas a ponta do processo, e eu queria o processo, o movimento, dentro dele. Então decidi expor dois cadernos, que juntos dariam o tom do deslocamento: o primeiro com as marcas dos objetos e um segundo com fotografias dos objetos no momento em que estiveram "presentes" por sobre as folhas. Ora, os objetos não estão mais lá, só ficaram rastros, e isso eu chamo de presença.

Como capa do primeiro caderno, escolhi um simples desenho dos contornos de uma mão, algo que de maneira nada premeditada acabou dialogando com o sentido das mãos de Appelt ou mesmo das luvas em Ana C. É um rastro, provoca uma sensação de que uma mão "passou" por ali. A sensação que busquei evocar durante essa pesquisa (porque fazer o caderno era parte dessa pesquisa) acabou por convidar o "leitor" (eu chamaria, sim, de leitor - leitura da presença) para pensar as múltiplas camadas que a proposta sugere: "aqui passou um objeto, agora as minhas mãos". Por isso, no dia da exposição, deixei sobre a mesa onde estava o caderno uma caixa de madeira com um pó de carvão, e uma mensagem: "suje suas mãos antes de manusear o caderno". O objetivo era fazer do leitor um organismo que transita por sobre a leitura, que deixa suas marcas.

Neste momento, percorro essas lembranças para pensar os limites do corpo, e dizer que esses tantos autorretratos também o fazem. Os autorretratos estão aqui fazendo algo muito similar ao ocorrido na experiência do caderno, enquanto tratam-se de tocar e deixar rastros desse toque, uma memória de tintas, fotografias e poemas. Fazer o toque permanecer não é simplesmente passar um corpo por um lugar, é pensar que tudo, o tempo todo, se toca, e que o toque é um lugar ilimitável, o toque é por si o corpo de tudo, desafia o intervalo, a aeralidade. O toque é um corpo oferecido, um corpo que frui.

Figura 12 - Sombra da mão sobre o papel do caderno



Sombra da mão sobre o papel do caderno (caderno presença, 2015)

Figura 13 - Lenha sobre papel do caderno



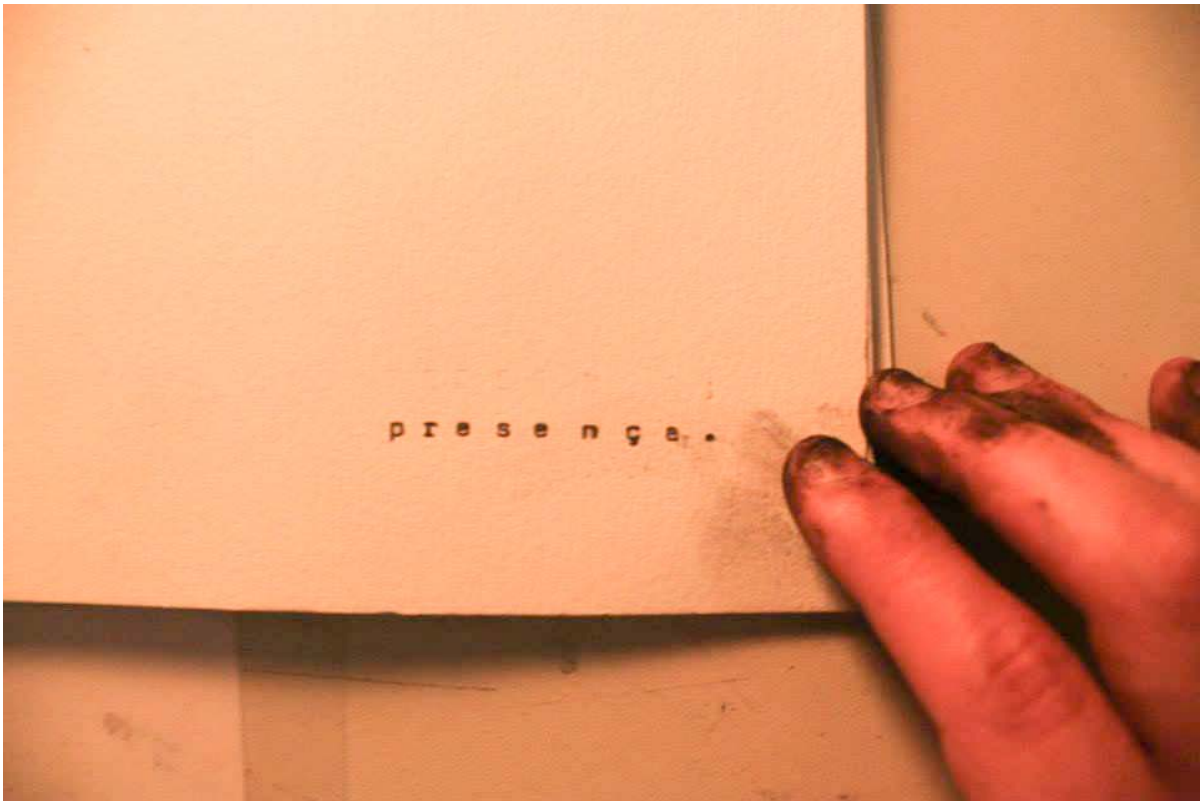
Lenha sobre papel do caderno (caderno presença, 2015)

Figura 14 - Escrita de lodo e de limo



Escrita de lodo e de limo (caderno presença, 2015)

Figura 15 - Exposição do caderno presença 1



Exposição do caderno presença 1. foto: Maria Clara Contrucci. 2015

Figura 16 - Exposição do caderno presença 2



Exposição do caderno presença 2, foto: Maria Clara Contrucci, 2015

Figura 17 - Exposição do caderno presença 3



Exposição do caderno presença 3, foto: Maria Clara Contrucci, 2015

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boi Tempo, 2007.
- APPELT, Dieter. **Dieter Appelt**. Forth Bridge: Tangent 2; Zurique: Lars Muller Publishers, 2009.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, [19--].
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. **La conjuración sagrada**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BERNARDO, Gustavo (Org.). **As Margens da Tradução**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Lisboa: BBC, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaio de teorias e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. **Album de retazos: Antología Crítica bilíngue: poemas, cartas, imágenes e inéditos**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.
- _____. **Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- _____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- _____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHIARA, Ana. Ana Cristina César e Ana Mendieta: as infotografáveis. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

_____. Um corpo que vaza: da série *Autobiografias e Autorretratos*. CHIARA, Ana; SANTOS, Marcelo; VASCONCELLOS, Eliane (Org.). **Corpos diversos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

COELHO, Eduardo Prado. **Os universos da crítica**. Porto: Edições 70, 1982.

_____. **A mecânica dos fluidos**. Lisboa: INCM, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Las armas secretas**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o declínio da “sinceridade”**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **O Animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 1999.

_____. **Khôra**. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

_____. **Papel-Máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. 2011.
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 09 dez. 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Humberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. **Graciosidade e estagnação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O encontro é uma ferida**, [19--].
Disponível em: <http://and-lab.org/wp-content/uploads/2013/08/O-encontro-e%CC%81-uma-ferida-_final.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Porto Alegre: Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.

LACAN, Jacques. **O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Santa Catarina: Ed. da UFSC, 2010.

MORENO, César. **Sin Objeto**, [200-].

Disponível em :

<http://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen06/pdf/20_MORENO.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.

_____. **El Intruso**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. **Embriaguez**. Lanús: Ediciones La Cebra, 2014.

_____. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. **Noli me tangere**. Madrid: Editorial Tortta, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo, como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia de Bolso, 1992.

_____. **Aurora**. São Paulo: Editora Escala, 2007.

PERNIOLA, Mario. **Desgostos: novas tendências estéticas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**. Madrid: Siruela, 2009.

VIEGAS, Ana Cláudia. **Bliss & Blue**. São Paulo: Annablume, 1998.