

O ROSTO E A ARTE: ONTOLOGIA DAS ABERRAÇÕES

Gustavo Deister Dias (Doutorando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Em qualquer espaço no qual se crie uma concepção de homem, esta parece ser rasgada pela arte, a produzir-se, com a obra, uma inumanidade, uma aberração no escopo do homem. Desse modo, alguns procedimentos na literatura, na pintura, entre outras artes, rompem o limite do território humano enquanto presença oblíqua, reflexão de si sobre si mesmo. Uma das características que desenharam nossa identidade desde muito foi o rosto, o rosto reconhecidamente humano. Esta pesquisa pretende explorar a construção e as deformações do rosto através da filosofia e da arte sobre os problemas da identificação e da rostidade. Por fim, chegamos aos autorretratos do pintor irlandês Francis Bacon e à descrição que faz o herói de Proust do rosto decadente de sua avó, em *O caminho de Guermantes*.

Palavras-chave: Aberração. Arte. Rosto.

ABSTRACT

Any space in which a conception of man is created, it seems to be torn by art, to produce, with the work, an inhumanity, an aberration in the scope of man. Thus, some procedures in literature, in painting, also like other arts, break the limit of human territory as an oblique presence, self-reflection on itself. One of the characteristics that have long drawn our identity was our face, the face certainly human. This research intends to explore the construction and deformations of the face through philosophy and art about the problems of identification and of the faciality. Finally, we come to the self-portraits of the Irish painter Francis Bacon and to the description that makes the hero of Proust of the decadent face of his grandmother, in *The Guermantes Way*.

Keywords: aberration; art; face.

1 ABERRAR

Il me faudra errer tout seul: este é o título da fala que elabora o sr. Derrida em decorrência da morte de meu amigo Deleuze. Aqui não tratarei do texto em si, o que seria tentador, pois é belíssimo. Detenho-me, contudo, no título: terei de errar só. Mas que erro é este, erro que Derrida diria ter companhia enquanto Deleuze ainda maquinava monstros? É um erro, pois não se acertou, pois não se procedeu corretamente? Pois se furtou à verdade? O que é errar?

De Aristóteles a Pedro Abelardo e São Tomás de Aquino, de Descartes e Spinoza a Kant, o erro produziu grandes discussões. Um tópico comum, eu diria, é a noção de erro pensada epistemologicamente, isto é, o erro como um processo do juízo, do intelecto, da mente, e não do objeto ou da coisa, o que afirmaram praticamente todos os filósofos. Pedro Abelardo, entretanto, também ensina algo precioso. O erro não é somente uma afirmação enganosa do intelecto, isto é, diz ele: “Na verdade, embora eu pense num corvo racional, sem acreditar em tal, não me engano” (ABELARDO, 2005, p. 85). Errar ou enganar-se envolve acreditar naquilo que se está propondo. E como envolve a vontade do indivíduo de crer naquilo, cada erro não pode ser somente um processo de equívoco do juízo mental, mas sim um processo de equívoco na ação, na *physis*, também na fisionomia do mundo, de alguma forma, no corpo. Um rastro, meus queridos Freud e Derrida. A errância é um caminho, uma forma de vida.

Erra-se quando não se está *de acordo com*, quando há um desvio, uma ruptura ou quebra de algo consolidado, de um conhecimento, quer dizer, de uma matéria regular, e quando a vontade corrobora isso. O erro é, assim, uma fissura nesse sólido, nessa imagem segmentada. Mas o sólido e a segmentação só existem, sabemos, através da repetição: as moléculas se unem repetidas e repetidas vezes ao longo dos milhares de anos de existência até formar um sólido. O conhecimento, como as moléculas que se movimentam para unir-se ou separar-se, é uma repetição do dado. É preciso ver algumas vezes o sol nascer para conhecer o fato de que amanhã ele nascerá novamente, nos ensinou Hume. O erro seria, de

outro lado, a negação desse hábito, dessa repetição? Se assim fosse, ele nem seria um erro, um equívoco, pois tudo valeria, já que poderíamos excluir a repetição e pensar na eterna novidade do mundo. Mas a verdade é que um erro nasce justamente da repetição: realizando nela uma fissura, uma rasgadura, para tomarmos o termo do Sr. Didi-Huberman¹. Por essa razão, errar é também um *quando*, sempre em um tempo. O erro como *páthos*, e não somente como *logos*. Errar, portanto, envolve pensar o espaço, os planos, a matéria, a geografia, a horizontalidade, mas também o tempo, a memória e o esquecimento, a queda, o abismo não-vertical. Ai de quem não sabe quedar na horizontal! É preciso, então, pensar essas situações-limite do espaço e do tempo.

O prefixo *ab* diz de uma separação, de um movimento para o fora. Uma aberração pode ser compreendida, assim, como uma coisa errante que se espacializa em direção ao fora. Se pensarmos em termos de território, é uma desterritorialização, um movimento de saída do território. Mas, quando lembro e brinco com Deleuze e Guattari, não posso deixar de notar que não haveria reterritorialização, pois o movimento de aberrar não pode virar-se para um dentro, à maneira oblíqua, e por isso seu habitat é sempre a fronteira de um território, sempre estrangeiro. A desterritorialização não exige, aqui, uma reterritorialização, como pude mostrar no semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares em meu ensaio sobre a metafísica e o processo heteronímico em Pessoa. E o tempo? Estar fora do tempo seria como a transcendência dos medievais, e somente Deus pode estar fora do tempo. Os gregos, aí, foram grandes. O tempo cronológico, aquele medido pela consciência, era o mais terrível (*Chrónos*), mas ainda havia ainda dois modos de tempo: o *Kairós* e o *Aeon*. *Kairós* era o momento oportuno, de grande prazer, um acontecimento valioso. Já *Aeon* era a eternidade à qual tudo é submetido. *Aeon*, em certo sentido, está fora de *Chrónos*, pois que engloba todos os outros tempos. Uma ruptura ou síncope no tempo regular, e aqui recorro diretamente do *sub specie aeternitatis* de Spinoza, ou da noção de duração de Bergson, rasga o tempo cronológico para fazer emergir alguma espécie de eternidade. É o tempo segundo Blake, em *Jerusalém*, na multiplicidade inquieta dos nomes, ou na fórmula de outro poema: “Num grão de areia ver um mundo / Na flor silvestre a celeste amplidão / Segura o infinito em sua mão / E a eternidade num segundo” (BLAKE, 2010, p. 87). Cito Blake não

¹ Conceito desenvolvido no *Diante da imagem*.

[217] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 - 231. ISSN 18092586.

gratuitamente, mas porque ele consegue colocar o problema da eternidade sem pensar em termos de transcendência, isto é, não é preciso, como numa doutrina religiosa, transcender a condição física para alcançar algum tipo de experiência real do tempo, mas é aqui, no corpo, na areia, na flor silvestre, onde se pode ver a eternidade. Este tempo, mesmo que não seja como o de Einstein, uma só coisa, uma só teia com o espaço, irrompe no espaço e na horizontalidade, na imanência. Talvez coubesse o termo de Jean Luc-Nancy em *Les Muses*: transimanência.

Aberrar, portanto, é não somente um movimento de desvio, mas um movimento de desvio e rasgadura no interior da borda, dentro do fora. Este espaço fronteiro é que possibilita a abertura para um novo tratamento do tempo, tempo que não será a negação de uma cronologia, mas a ruína desta, “um pouco de tempo em estado puro”, diria Proust, que o encontrara em situações convencionais, porém inesperadas, nos abismos da memória involuntária e esquecida. As aberrações fundam, no homem, uma lógica de desconstrução da humanidade. Ora, quando John Merrick (*O homem elefante* de David Lynch) grita, sendo perseguido na estação de trem: “Eu sou um ser humano!”, se revela não somente o que nele há de humanidade, mas, sobretudo, o que há de inumano em cada um do público, semelhante à leitura que Blanchot faz das sereias em *O livro por vir*. Lembremos que o canto das sereias mostrava o que havia de inumano no canto do homem. O errante nada mais é que um metafísico das fronteiras, dos abismos, das bordas. Deleuze morre; Derrida terá de errar sozinho.

2 GEN-ÉTICA DO ROSTO

O movimento de desvio é uma ação. Não somente uma ação intelectualmente atualizada, porém, ao mesmo tempo, é o corpo que abre o procedimento de *poiesis*. E se, como vimos, essa errância é uma diferença que rasga a repetição, não negando-a, mas furando-a de dentro, como a flor que fura o tédio, o asfalto – ó meu amado Drummond, o quanto me ensinaste sobre haver – é preciso que os corpos realizem esse jogo. Neste momento, ao invés de proceder com a discussão teórica sobre o erro, gostaria de observar diretamente o corpo, especificamente uma parte que sempre foi de suma importância para as artes: a face, o rosto. Desde que Aristóteles disse, na *História dos animais*, que somente o

homem tem face, diferente dos outros entes animados, estejamos ou não de acordo, parece ser necessário que compreendamo-la como um código que define o território e os limites de alguma humanidade. E como isso é possível? Alguns caminhos se me abriram em diálogo com os srs. Deleuze e Sloterdijk.

Nasço. Uma das primeiras coisas que vejo, com certa regularidade, é o rosto de minha mãe, rosto que provavelmente se repetirá ao longo de muitos anos, e que se não for esse, será o de outra pessoa de qualquer modo. Um grande rosto me aparece. A imagem do rosto constituirá uma espécie de consciência primeva e, por conseguinte, junto à memória, a fixação de uma identidade: este é o rosto de minha mãe. E quando aprendemos os artifícios do espelho, podemos falar: este é o meu rosto. Sloterdijk diz:

A experiência inicial da facialidade repousa sobre o fato elementar de que seres humanos que olham seres humanos são, por sua vez, olhados por seres humanos e, desde o olhar do outro, voltam-se para si mesmos. Nessa medida a visão (*Gesicht*) é o rosto (*Gesicht*) do outro (2016, p. 183).

O modo de existência do rosto humano, assim, envolve o outro e a repetição através da memória. O rosto invoca uma história das relações intersubjetivas. E eu diria não somente história de um rosto individual, mas também uma história enquanto percurso da civilização. Os rostos das esculturas gregas, com pouquíssimas exceções, simétricos e ideais, sobretudo, nos bustos que representavam deuses. Depois a apatia nos rostos cristãos, o que resultou em Michelangelo, por exemplo: a placidez de Maria segurando Jesus na famosa *Pietà*. Na modernidade, contudo, grosso modo, vemos emergir a importância da expressividade. A expressão, de alguma forma, será aquilo que constitui a subjetividade. Ora, sabemos que os gregos, segundo os cursos de Foucault intitulados *A hermenêutica do sujeito*, não tinham propriamente uma noção de sujeito, a não ser através do corpo e seus cuidados. Mas a modernidade é o tempo dos ensaios de Montaigne, onde a autobiografia, a revisão da própria vida, se torna a condição humana. Não à toa a arte do retrato garante o maior lugar entre os pintores, sobretudo os franceses. Hyacinthe Rigaud, François Boucher, Maurice Quentin de Latour, Rembrandt! Um sem-número de retratos e autorretratos pintados em poucos séculos. Olhar para si no espelho... Parece que a expressão facial é sempre expressão de um modo de ser: a alma do sujeito está ali, no rosto. E mesmo

Shakespeare viu, através de Lady Macbeth, esta relação, quando ela fala com seu amor: “Teu rosto, meu Barão, é como se fosse um livro, onde os homens podem ler estranhas matérias” (SHAKESPEARE, 2000, p. 26). A partir do rosto se pode ler: livro e sujeito, aqui, se confundem, numa época onde estudar a obra é estudar o autor, como faz Giorgio Vasari com a biografia dos grandes artistas do renascimento italiano. E qual é a primeira certeza de Descartes nas *Meditações Metafísicas*, aquela da qual não se pode duvidar: o *cogito*, o Eu, o sujeito que duvida. Quando tratarmos do rosto, assim, inevitavelmente estaremos tratando de modos de subjetivação, de formas de tornar-se humano. O rosto, portanto, é um meio de distinguir e figurar o homem, o que Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche já haviam percebido em seu belo trabalho *História do rosto: exprimir e calar as emoções* (2016).

A fisionomia entre os séculos XVI e XVIII, lembram os historiadores, se separa da medicina e se marginaliza como ciência, pois era inevitavelmente ligada à astrologia (2016, p. 47). Havia uma relação direta entre o “pequeno mundo” (o rosto) e o “grande mundo” (o cosmos)², onde o pequeno era o centro do grande. Para a ciência e a mecânica da época, é claro, soaria ridículo, mas o rosto não ocupa mesmo um certo centro do mundo? Se as expressões são os afetos e as relações do indivíduo, no momento em que se realizam, não seriam o centro nervoso da linguagem comunicativa? Mas se o reconhecimento de uma expressão facial é um movimento de centralização da linguagem para pontuar uma identidade, o que acontece quando se procede com uma destruição do rosto, deformações, rasgos?

Ora, se tal processo de separação da fisionomia ocorre na ciência, não aconteceria com a arte, que abusa dos estudos fisionômicos e dos retratos. Veja o exemplo do *Portrait de Jean-Baptiste Monginot*, pintado por Hyacinthe Rigaud (ANEXO I). O artista olha com expressão de satisfação para o espelho, onde é refletida a imagem da moça que será retratada. De certa maneira, espelho e quadro se confundem, isto é, não sabemos se o que Rigaud segura é um espelho ou um quadro já pintado com o rosto da moça, que, com uma leve inclinação dos lábios, esboça também um sorriso de satisfação com sua própria

² Aqui os historiadores dialogam com os escritos sobre astrologia e fisionomia de R. Saunders.

[220] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 – 231. ISSN 18092586.

imagem. Minha tese: a preponderância que as artes deram ao rosto a partir do séc. XVI ocasionará dois modos de uso do rosto. Um deles nos é claríssimo: o rosto continua a realizar um movimento de centralização, ocupando um espaço tão soberano que se torna o que há de mais importante para cada indivíduo: o advento das redes sociais, as *selfies*, as cada vez mais disseminadas fotografias que suprem a devida carência de cada um. O segundo, mais interessante me parece, é o que a própria arte veio a fazer ao longo dos próximos séculos. A partir do séc. XIX, o rosto sofre dezenas de curtos-circuitos e desterritorializações. O pensador brasileiro Gerd Bornheim dizia, por exemplo, que no impressionismo não havia rosto. Não duvidamos de que o interesse não era mais desenvolver uma identidade, um centro, um território preciso. E talvez fosse o inverso, era preciso desfazê-lo. Van Gogh, quando raramente se pinta, faz expressões muito estranhas, como se não se reconhecesse. “Eu não sou mais eu”, se pudesse fazer ecoar os sons de sua loucura para dentro do meu quarto. Ahab, o famoso capitão do Pequod de *Moby Dick*: sua loucura e seu perigo também eram vistos rasgando seu rosto, e Ishmael disse, na primeira vez que o viu: “Palmilhando seu rosto desde entre os cabelos grisalhos, e seguindo por uma das faces queimadas e pelo pescoço, até desaparecer em suas roupas, via-se uma fina marca em forma de risco, extremamente branca” (MELVILLE, 2008, p. 142). Os retratos de Modigliani: o olhar sempre grisalho das pessoas, as faces em cadência junto aos ombros. E como não citar, já no séc. XX, Francis Bacon e seus autorretratos deformados? Sua famosa série (ANEXO II) nos revela não qualquer deformação, mas antes uma lógica precisa e singular de aberrações: os cortes circulares desfazem a possibilidade de expressão, descentralizando o rosto, destruindo a possibilidade de identificar-se expressivamente. Talvez por isso Deleuze diga que Bacon é um pintor figurativo e não abstrato, ele ainda se encontra na linha figurativa inaugurada pela modernidade, mas minando-a, erodindo-a. O pintor, ao invés de ignorar o rosto, toma-o como falha, e desfaz a lógica comunicativa das expressões, realizando um processo de aberração na face, uma ética de destruição da mensagem. E aqui, finalmente chegamos a Proust, para tratar de seu procedimento, que, a meu ver, parece próximo ao de Francis Bacon.

É quando, bruscamente, o pequeno encontra a avó a ler um livro, sem ter a mínima ideia do que se passa em sua mente, e o resultado é uma síncope irrevogável na identidade de ambos:

Infelizmente, foi esse mesmo fantasma que vi quando, tendo penetrado no salão sem que minha avó estivesse avisada do meu regresso, a encontrei lendo. Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa própria ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que nunca mais tornará a ver. O que, mecanicamente, se efetuou em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! Jamais vemos os entes queridos a não ser no sistema animado, no movimento perpétuo de nossa incessante ternura, a qual, antes de deixar que cheguem até nós as imagens que nos apresentam a sua face, arrebatam-as no seu vórtice, lança-as sobre a idéia que fazemos deles desde sempre, fá-las aderir a ela, coincidir com ela. Como, já que eu fazia a frente, as faces de minha avó representarem o que havia de mais delicado e permanente no seu espírito, como, já que todo olhar habitual é uma necromancia e cada olhar que se ama é o espelho do passado, como não o omitiria eu o que nela pudera ter-se tornado pesado e diferente, quando até nos espetáculos mais indiferentes da vida, a nossa vista, carregada de pensamento, despreza, como o faria uma tragédia clássica, todas as imagens que não concorrem para a ação e retém exclusivamente as que lhe podem tornar inteligível o desfecho? Mas que, em vez da nossa vista, seja uma objetiva puramente material, uma placa fotográfica, que tenha olhado, e então o que veremos, no pátio do Instituto, em vez da saída de um acadêmico que quer chamar um fiacre, serão os seus titubeios, as suas precauções para não cair para trás, a parábola de sua queda, como se estivesse ébrio ou o solo coberto de gelo. O mesmo acontece quando uma cruel cilada do acaso impede o nosso inteligente e piedoso afeto de acorrer a tempo para ocultar a nossos olhares o que jamais devem contemplar, quando aquele é ultrapassado por estes que, chegando primeiro e entregues a si mesmos, funcionam mecanicamente, à maneira de uma película, e nos mostram, em vez da criatura amada que já não existe desde muito mas cuja morte o nosso afeto jamais quisera que nos fosse revelada, a nova criatura que cem vezes por dia ele revestia de uma querida e enganosa aparência. E como um enfermo que a si mesmo não via desde muito tempo, e que, compondo, a cada instante, o rosto, que ele não vê, segundo a imagem ideal que forma de si mesmo em pensamento, recua ao avistar no espelho, em meio de um rosto árido e deserto, a proeminência oblíqua e rósea de um nariz gigantesco como uma pirâmide do Egito, eu, para quem a minha avó era ainda eu próprio, eu que jamais a vira a não ser em minh'alma, sempre no mesmo ponto do passado, através da transparência

de recordações contíguas e superpostas, de súbito, em nosso salão que fazia parte de um mundo novo, o do tempo, o mundo em que vivem os estranhos de quem se diz “como envelheceu!”, eis que pela primeira vez e tão só por um instante, pois ela desapareceu logo, avistei no canapé, congestionada, pesada e vulgar, doente, cismando, a passar em cima de um livro os olhos, um olhar um pouco extraviado, a uma velha consumida que eu não conhecia (PROUST, 1981, p. 105-107).

Perdoem-me a violência extensiva da citação, é que não posso me furtar de comentá-la inteiramente, parte a parte. A avó é avistada no meio do salão, a ler um livro, e seus pensamentos, o mundo interior excluído da percepção do herói, causam um golpe duplo: de um lado, o fato de a avó não saber que o neto está ali, o faz sentir sua própria ausência, como se ele estivesse de fora da ocasião, a reduzir-se à existência de um olhar, um testemunho, uma fotografia; de outro, ou melhor, num segundo movimento do mesmo ato, quem se torna ausente é a própria avó, pois o herói não sabe o que se passa em seus pensamentos, um lado que o pequeno Marcel nunca havia antes visto em sua avó, e, pela novidade e estranheza do momento, era impossível que dissesse: “sim, é ela, minha avó de sempre, a mesma”. Ele é menos que um sujeito e ela é outra coisa que não ela. Nesse instante de dupla ruína – Proust faz questão de dizer que dura somente um instante, como Blake –, sua avó é completamente desconhecida. Ele não pode dizer a ela do acontecimento, do estranhamento. O próximo passo da cena se converte, então, na repetição do mesmo, o ocultamento daquilo que poderia destruir um rosto, a imobilização e identificação concedidas pelo hábito. A cena sofre um deslocamento quando se torna uma tragédia clássica, onde as minúcias e menoridades dos afetos sucumbem em prol de um desfecho, de uma imagem final, de uma síntese. O hábito tem esse poder de ignorar o novo, de repetir o cômodo conhecido, de trazer à face os mortos, isso que já se foi, a presença passada, a repetição que, por contato constante durante toda uma vida, não pode simplesmente cessar por haver se tornado outra coisa, ou até por não mais existir. Para contrapor ao olhar do hábito e à formação do rosto, o rosto da avó que representava “o que havia de mais delicado e permanente no seu espírito”, Proust nos oferece uma fotografia, muito diferente da lógica fotográfica com a qual estamos acostumados: esse novo olhar, ao menos como é exposto, traz à tona não o contexto visual, não o *studium* da imagem, se quisermos novamente nos remeter ao *A câmara clara* de Barthes, mas sim o *punctum*, o

detalhe tornado visível, o que rompe a forma instituída do hábito e da memória voluntária. Ora, isso não poderia acontecer se não houvesse, diante da imagem, um leitor. O texto de Proust é, assim, não somente uma escritura, mas também uma leitura (neste momento, através de deslocamentos, há limite exato entre escrever e ler, entre receber e produzir um texto?). Após contemplar toda mecânica e formulação do hábito, aquilo que Beckett parece ter lido como um dos centros nervosos da *Busca*³, o trecho irá, aos poucos, desconstruí-lo, submetê-lo à força irrevogável do novo, do antes nunca visto, da diferença. Seria melhor, já aqui, dizermos de uma diferença (*différance*). Para concebê-la, a estratégia de Proust será desfazer o rosto. Demorarei nesse trecho.

Os srs. Deleuze e Guattari, no platô da *Rostidade*, expõem algo precioso: “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala [...]” (2012, p. 36), desse modo, o rosto é visto como um elemento de identificação e reconhecimento, significante guia na determinação de um significado, de uma interpretação consolidada, fixa. Mas a avó, naquele momento, era uma desconhecida. Não à toa, ao longo de sua doença em *O caminho de Guermantes*, ela sofre diversas deformações no rosto, “a alteração da fisionomia, o desvio da boca” (PROUST, 1981, p. 247) e depois, mais à frente, perde a visão, a audição e a voz. A avó, Bathilde, se posso chamá-la pelo nome, é como os autorretratos deformados de Bacon. Demoramos a desfazer o rosto, repetimos o ser amado como se ele existisse desde sempre, o mesmíssimo ser a nossa frente, minha avó de sempre. Ou pode ser eu mesmo, diante do espelho, o mesmo Gustavo através dos anos e das coisas. A verdade é que é estranhíssimo ao *modus operandi* da consciência pensar que, antes da morte, da tal morte absoluta, diversas mortes tenham acontecido, e que a diferença, assim como a repetição, esteve sempre aí, a nova criatura que repete 100 vezes por dia o ato de simular uma identidade, de revestir a diferença inevitável de ser no tempo. Aqui, porém, precisamos tomar um cuidado: não poderemos tomar o par hábito x singularidade fotográfica como termos de uma dialética. Essa fotografia nasce no processo de ruptura, de catástrofe, de rasgadura no interior do hábito. É uma “economia do mesmo”, segundo o sr.

³ Cf. *Proust*, livro de Beckett publicado no Brasil pela Cosac & Naify, traduzido por Arthur Nestrovski. [224] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 - 231. ISSN 18092586.

Derrida (2009, p. 292), isto é, uma perda de território, de espaço do habitual. Creio que é preciso explicar melhor esse procedimento de ida e vinda sem torná-lo dialético.

Numa dialética, os termos estariam em relação de oposição, a produzir nessa tensão uma síntese. Contudo, não parece haver síntese desse tipo em Proust, tampouco em Derrida, Deleuze. A tensão não produz sínteses simétricas, mas permanece tensionada, em choque, uma coisa entroncada na outra, a diferença que nasce no processo de desfazimento do hábito, nessa catástrofe. Por essa razão, no trecho lido, não há ultrapassagem do hábito para outra coisa definitiva, mas sim uma ida e vinda através dele: num momento sua avó é desconhecida, mas é preciso ocultá-lo, como num jogo, similar ao que Freud vê numa criança ao brincar com um carretel de madeira que vai e volta, o jogo do *Fort-Da*⁴.

O enfermo que avista seu rosto diante do espelho, então, toma um susto. Aquilo que lhe fornecia identificação pela repetição cotidiana, agora lhe traz terror, desertifica. Na ordem, segundo o que vimos: primeiro a si (reduz-se ao testemunho), depois a avó (desconhecida a ler um livro), depois volta a si (ele que via a avó no mesmo ponto do passado), e novamente à avó (agora velha e consumida). É uma ida e vinda em vários sentidos. O rosto, como disse Sloterdijk, é antes de tudo uma questão de alteridade. E por que Proust escolherá a fotografia para transparecer o novo? Ora, a fotografia, a princípio, parece o que há de mais mecânico, repetitivo, representativo, imóvel, por ser uma pura repetição. E aqui precisamos de todo auxílio que pudermos, pois a complexidade desse trecho é imensa – este que, se não é o umbigo de meus sonhos, é o umbigo deste trabalho, um umbigo descentrado, à margem. Barthes parece elaborar uma teoria muito interessante sobre a fotografia, ou ao menos um conjunto de pensamentos singulares sobre. Em *A câmara clara*, o crítico francês quer pensar o *punctum*, o ponto de singularidade da fotografia, a contrapô-lo, inicialmente, ao *studium*, “um meio-desejo, um meio querer”, o que fica a gosto do sujeito, “gosto / não gosto, *I like / I don't*”, diz Barthes (1984, p. 47-8). O *studium*, afinal, é um problema de educação, o que também é lembrado, pois é aquilo que na imagem chama a atenção geral de certa cultura. Mas com o *punctum* estamos

⁴ Encontramos sua análise no início de *Além do princípio do prazer*.

[225] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 – 231. ISSN 18092586.

solitários, somos espectadores de algo nunca antes ocorrido. Derrida, leitor de Barthes, explica que

Punctum traduz ademais, em *La chambre claire*, um valor à palavra “detalhe”: um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução – e inclusive da produção, – das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre (razão pela qual a palavra “Referente” podia incomodar, se o contexto não a modificara), quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser *eu*; eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia. (2008, p. 274-275).

A mim, é encaminhada a singularidade do outro: Proust vê sua avó lendo; na fotografia que o pequeno imagina de um acadêmico a buscar o fiacre, o que se vê é seu titubeio; no espelho, o rosto árido, o nariz piramidal; o próprio texto de Proust em seu porvir. Tudo na economia do mesmo, numa espécie de pequena ruína, de pequena morte que nos golpeia. Barthes olha para a fotografia de uma mãe que cobre seu filho morto na rua com um lençol, em Nicarágua, 1979. Sua questão: “(por que esse lençol?)” (1984, p. 43). O detalhe impossível, entre parêntesis – como várias das questões mais fortes do texto vêm entre parêntesis. Não o diverso, o dado, o lençol, a cor, sua brancura e sua sujeira, mas a diferença, a diferença, a diferença ontológica, aquilo pelo qual o dado é dado, como disse Deleuze. Todavia, como dito, o par *studium-punctum*, ou, se quisermos, hábito-singularidade, ou ainda, rosto-morte, não tem um limite bem traçado entre si. “Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer” (*Ibidem.*, p. 68). Essa co-presença do par, sem síntese, mas em tensão, é o que cria o movimento de ida e vinda na recepção de uma singularidade. Proust se aproxima muito de Barthes, pois ambos nos ensinam algo valioso. É preciso a coexistência de memória e esquecimento, quer dizer, na verdade, não se tratam de duas coisas, mas uma só, como o carretel de madeira da criança de Freud. Proust vê na mecânica de uma troca de películas a capacidade do esquecimento:

cada película é algo inteiramente novo que esquece a anterior, mas o afeto está sempre (ou quase sempre) a revestir a nova criatura de seus rostos passados. Quando o afeto não consegue esse revestimento, em outras palavras, quando o recalque falha, quando o impossível de ser aceito, de algum modo, escapa, é que estamos diante de uma diferença. Derrida, a discorrer sobre Freud, soube apontar: “Recalque não conseguido: em vias de desconstituição histórica. É esta desconstituição que nos interessa, este não triunfo que confere ao seu devir uma certa legibilidade e no limite a opacidade histórica” (2009, p. 290). O que nasce, então, é uma assimetria no interior da memória e da história, uma quebra, uma falha, uma fissura. Dessa forma, Deleuze chamará tal procedimento de síntese assimétrica do sensível, cf. *Diferença e Repetição* (2006), e ao invés de criar um neologismo como Derrida (a diferença), ele contrapõe a diferença ao diverso: “A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado” (2006, p. 313). Todos, de certa maneira, no rastro do par ôntico-ontológico elaborado por Heidegger. Por que tantas estratégias ao invés de simplesmente chamar a singularidade de diferença? Ora, a diferença simplesmente dada não é diferença. Ela se apoia sobre um mesmo que é determinante, necessário para identificá-la como diferença, tendo-o que afirmar primeiro. Por isso Heidegger, Deleuze, Derrida, entre outros grandes pensadores do séc. XX, criam caminhos e conceitos tão distintos para contornar um problema próximo, para retirar o significante ou o referente de seu lugar de domínio. Proust parece fazê-lo também, às margens e fronteiras de seu próprio território.

Ao invés de criar polos, o rosto ou o hábito versus a diferença, ele pensa a diferença na deformação do rosto, o *Aeon* nas rugas de *Chrónos*; a eternidade da duração e da escritura no tempo que corre e põe “humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens”, para não esquecer de Campos; a fronteira singular nas margens e limites do cômodo no qual se encontrara sua avó, de onde o sempre pequeno Marcel assistira, recluso e assustado, as ruínas aberradas do rosto de Bathilde.

REFERÊNCIAS

ABELARDO, Pedro. **Lógica para principiantes**. Trad. Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História do rosto**: exprimir e calar as emoções. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. Trad. Mauro Guilherme Pinheiro Koury. In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção (RBSE)**, v. 7, n. 20, p. 264 a 336, Agosto de 2008.

_____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**, ou, A baleia. Trad. Irene Hirsh; Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes**. Trad. Mario Quintana. 5. ed. Porto Alegre, Rio de Janeiro : Editora Globo, 1981.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: bolhas. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

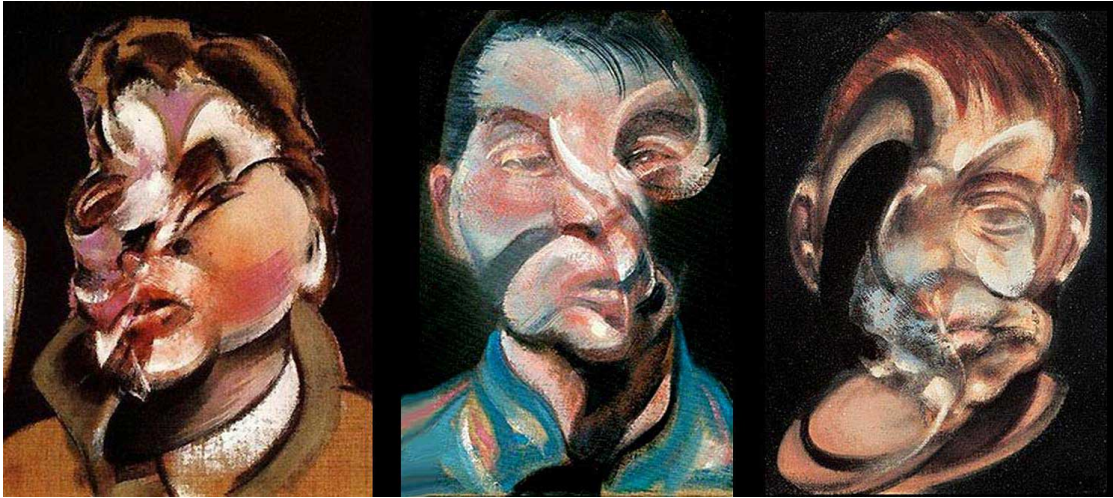
THE ELEPHANT Man (O homem elefante). Direção: David Lynch. EUA: Brooksfilms, 1980, filme.

ANEXO I



Portrait de Jean-Baptiste Monginot (Retrato de Jean-Baptiste Monginot, séc. XVII), por Hyacinthe Rigaud.

ANEXO II



Three studies for a self-portrait (Três estudos para um autorretrato, 1974), por Francis Bacon.