

## 1.1 MÃOS QUE (NÃO) TOCAM, SEIVA E RESÍDUO: DA IMAGEM EM JEAN-LUC NANCY E GIUSEPPE PENONE<sup>1</sup>

[HANDS THAT (DON'T) TOUCH, LYMPH AND RESIDUE:  
ON IMAGE BY JEAN-LUC NANCY AND GIUSEPPE PENONE]

**ALICE MARA SERRA<sup>i</sup>**

<https://orcid.org/0000-0001-6484-5238>

Universidade Federal de Minas Gerais – Minas Gerais, BH, Brasil

**Resumo:** Esse texto parte do vínculo, ressaltado por Jean-Luc Nancy em algumas de suas obras (*Le poids d'une pensée; Corpus*; dentre outras), entre pensamento, imagem e corpo. Em seguida, são tematizadas suas ponderações acerca das condições peculiares de corpos e do tocar (*toucher*) que, figurados em imagens (pinturas e gravuras), apresentam o motivo do *Noli me tangere* (Não me toque) em sua obra homônima. Num segundo momento, esse texto se volta a obras do artista plástico Giuseppe Penone, nas quais o trabalho não figurativo a partir de impressões e rastros implica uma remissão mais acentuada a gestos de mãos não mais presentes. O pensamento de Nancy e o de Jacques Derrida, cuja intertextualidade foi especialmente sublinhada por este no livro *Le toucher: Jean Luc Nancy*, propiciarão uma aproximação da obra de Penone; esta, por sua vez, permitirá reler, através de um “desvio textual”, alguns passos de pensamento de Nancy.

**Palavras-chave:** Jean-Luc Nancy; Giuseppe Penone; imagem; *toucher*; Jacques Derrida

**Abstract:** This text starts from the connection between thought, image and body emphasized by Jean-Luc Nancy in some of his works (*Le poids d'une pensée; Corpus*; etc.). Then his considerations on the peculiar conditions of bodies and touching (*toucher*) are discussed, which, figured in images (paintings and engravings), present the motif of *Noli me tangere* (Do not touch me) in his homonymous work. In a second moment, this text turns to works by the visual artist Giuseppe Penone, in which the non-figurative procedure based on impressions and traces implies a more accentuated remission to hand gestures that are no longer present. Nancy's thought and that of Jacques Derrida, whose intertextuality was particularly underlined by the latter in the book *Le toucher: Jean Luc Nancy*, will provide an approximation to Penone's work; this, in turn, will allow rereading, through a “textual detour”, some steps of Nancy's ponderations.

**Keywords:** Jean-Luc Nancy; Giuseppe Penone; image; touching; Jacques Derrida

<sup>1</sup> Parte deste artigo resulta de um projeto de pesquisa apoiado pelas Fundações Alexander von Humboldt e CAPES para “pesquisador/a experiente” (“Experienced Researcher”) (Nº 88881.145471 / 2017-01) desenvolvido na Freie Universität Berlin em cooperação com a École Normale Supérieure de Paris e a Albert-Ludwig Universität Freiburg.

*Il est déjà parti, il n'est plus là où il est, il n'est plus comme il est. [...] il n'est proprement que son impropriété.*

(Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*)

*Le signe fixé sur la plaque se substitue au geste de la main, c'est un geste en suspens, fossilisé dans le temps et attendant de se poser sur le papier.*

(Giuseppe Penone, 1999. In: *Sève et pensée*)

## **I. Imagem-pensatur**

O pensar toca: eis a ideia que perpassa a obra de Jean-Luc Nancy: *Le poids d'une pensée* (1991/2008). O pensar reassume a sua consistência, a sua matéria, o seu peso – *pesantur*. Ele é tangível e é sensível, permite experimentar a vinda, a intensificação, a resistência daquilo a que se volta. Não se pensa simplesmente sobre, mas se pensa desde o cerne das coisas ou atravessando-se momentos de seu tornar-se, na condição em que o pensamento se refrata de uma atividade intelectual que se colocasse diante daquilo a ser apreendido. Assim também, duas superfícies se tocam, como a ponta de um lápis na superfície em que emergirá um desenho, uma imagem, inscritos em corpos e enquanto corpos que, por sua vez, inscrevem pensamento.<sup>2</sup> Isso ocorre mesmo quando ‘o tocar propriamente’ não tenha lugar, ou seja, o toque da mão que se endereça a outrem ou que se volta a si reflexivamente quando uma mão ‘própria’ toca a outra. A imagem e o tocar, o pensar enquanto tocar, assim se dispõem em intensidades e superfícies, em gestos de

---

<sup>2</sup> Em *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*), Martin Heidegger diversamente demarca que uma cadeira, por exemplo, não pode tocar a parede: “Rigorosamente, nunca se pode falar aqui de “tocar” (*Berühren*), não decerto porque afinal, após um exame mais exato, é sempre possível constatar um espaço intervalar entre a cadeira e a parede, mas porque a cadeira por princípio não pode tocar a parede, mesmo não havendo espaço intermediário. [...] Um ente só pode tocar outro ente subsistente dentro do mundo se tem por natureza o modo-de-ser do ser-em (*In-Seins*) – se, com seu ser- “aí”, algo assim como um mundo já lhe é descoberto a partir do qual um ente possa se manifestar no contato, para assim se tornar acessível em sua subsistência.” (HEIDEGGER, 2012, p. 175). Segundo essa acepção, no contexto de *Ser e tempo*, uma das obras de Heidegger retomadas por Nancy, assim como uma cadeira não toca a parede por não ser própria a tais entes a relação de co-pertencimento originário ao modo do *ser-em* (*In-sein*) em que se é “no mundo” (*in der Welt*) – o que somente ao *Dasein*, ente privilegiado, compete – do mesmo modo, por analogia se pode derivar que, para Heidegger nesse contexto de pensamento, um lápis jamais tocaria “propriamente” (*eigentlich*) uma superfície na qual ou através da qual emerge uma imagem.

trazer o fundo das coisas à manifestação e de, nesse mesmo passo, suspendê-lo.<sup>3</sup>

Embora não se possa apreender o peso do pensamento nem o pensamento mesmo do peso, apresenta Nancy como condição para o pensar – sua “condição sensível a priori” – o “peso de um corpo localizado” (NANCY, 2008, p. 11 s). A imagem torna-se um dos âmbitos em que assim se recupera a concreção do pensar, um modo de dar forma no qual também é dada a matéria, condição em que não mais uma forma é pressuposta para acolher o sensível, mas em que peso e matéria se copertencem.<sup>4</sup> Esse sentido de participação ou copertencimento Nancy sublinha na assim denominada *methexis* da imagem: a imagem é primeiramente “participação” da vista – mas o será também dos demais sentidos – naquilo que é visto. “Entre a imagem e a vista, não é imitação, mas é participação e penetração. É participação da vista no visível e, por sua vez, visível ao invisível que não é algo outro senão a própria vista.”<sup>5</sup> Como um outro texto seu reforça (NANCY, 2015), nenhuma *mimesis* faz-se possível sem *methexis*, no sentido de que o princípio da semelhança por imagem não se encontra na relação extrínseca entre aquilo que é reproduzido ou copiado e seu modelo, ou entre aquilo que se manifesta e sua ideia abstrata. Haveria, antes, uma diferença interna à ideia, a imagem que dessa diferença resulta provém do desejo de trazer o fundo à superfície: “A imagem destaca, difere, deseja uma presença dessa precedência do fundo [...]” (NANCY, 2015, p. 59). Nesse movimento, a imagem despontaria como “tensão ontológica”, antes que como “intencionalidade fenomenológica” (NANCY, 2015, p. 59): seu advir-imagem ocorreria independentemente de uma instância subjetiva que assegurasse suas condições de mostração. Desde a noção de um fundo que a precede e cuja manifestação ela “deseja”, também designado de “fundo das coisas” ou “ressonância das formas”, a imagem emergente não implicaria a primaziada visão, mas traria intrínseca a “ressonância” na qual o auditivo, o visível, o tátil, ainda não se distinguem, coparticipam. Nesse sentido, alude Nancy à imagem como “corpo dançante”, “corpo erótico”, “corpo imaginal”, remissões à gama de intensidades daquilo que ainda

---

<sup>3</sup> Como se exporá na sequência, essa ideia é desenvolvida especialmente em: NANCY, 2015.

<sup>4</sup> Em alusão implícita a Kant, Nancy ressalta a limitação da noção de forma, enquanto uma outra estética transcendental da sensibilidade implica uma materialidade que não seja derivada ou secundária. O privilégio da noção de peso se contrasta, neste caso, com um princípio formalista no acesso ao sensível: «Dans cette esthétique transcendantale, le concept de « forme » a priori de la sensibilité devient insuffisant. La pesanteur n'est pas simplement une « forme » : avec elle est donnée la « matière », la matérialité même de la raison. » (NANCY, 2008, p. 12).

<sup>5</sup> « Entre l'image et la vue, ce n'est pas imitation, c'est participation et pénétration. C'est participation de la vue au visible et visible à son tour à l'invisible qui n'est autre que la vue elle-même. » (NANCY, 2003, p. 15, tradução nossa).

não se compartimentou em campos sensoriais delimitados (NANCY, 2015, p. 63). Intensidades que, todavia, são ainda perpassadas por outras instâncias através das quais a imagem advém e resta, para além do sensível, como esse texto apontará.

Em *Corpus* (1992/2000), Nancy pontua que imagens se refratam à condição de representações e fantasmas e se tornam “o como” dos corpos disporem-se, atravessarem-se, iluminarem e delimitarem mundo.<sup>6</sup> Como se depreende da abordagem de Hans Belting em *Bildantropologie* (BELTING, 2001), da qual Nancy extraiu uma das epígrafes do texto supra-citado, imagem e corpo vinculam-se primordialmente, a começar pelas imagens oníricas: “imagens que nascem em nosso corpo, a exemplo das imagens do sonho” (BELTING, 2001, citado por Nancy, In: NANCY, 2015, p. 55). Vínculo que, na abordagem de Belting, implica articular mais originariamente a noção de *medium*, não simplesmente como instância física que serve de suporte às imagens, mas como *medium* em que as imagens se fazem. Nessa acepção, as pinturas corporais, por exemplo – e não apenas ‘sobre o corpo’ – são também a condição em que tais corpos não simplesmente se expressam por meio de imagens, por estar em jogo uma “corporeidade das imagens” (*Verkörperung von Bildern*). Para Belting, nesse sentido, torna-se indispensável uma abordagem antropológica do fenômeno pictórico, com a análise de suas concreções culturais e das modalidades em que, em detrimento da consciência subjetivamente identificada, algo já atua corporificado como imagem. Nesse direcionamento, Belting enfraquece a distinção entre imagem e suporte embasada na distinção clássica entre forma e matéria. Enquanto para W.J.T. Mitchell o termo *pictures* em geral se refere a imagens físicas que, por exemplo, são penduradas na parede e devem ser distinguidas das imagens (*images*) manifestas nelas, Belting propõe o termo *medium* para ressaltar, além da “corporificação das imagens”, seu respectivo tempo histórico com as interpretações singulares que lhe sobredeterminam (BELTING, 2001, p. 21 s. Cf. MITCHELL, 1986).

Mas o que dizer das imagens que, para além da centralidade do sensível, da profusão de intensidades do sensível, ressaltadas por Nancy, e desse vínculo originário com seu aparecer e atuar em sua corporeidade e historicidade singulares, além disso, aludam a um corpo que é também memória de outro evento e que, ao invés de tornar esse corpo manifestação ou epifania, parecem, antes, atuar ou restar como vestígio ou resíduo?

---

<sup>6</sup> Cf. NANCY, 2000, p. 104 s.: « Les images ne sont pas des semblants, encore moins des fantômes ou des fantômes. C’est comment les corps sont offerts entre eux, c’est la mise au monde, la mise au bord, la mise en gloire de la limite et de l’éclat. »

## II. Mãos que (não) tocam

Num primeiro decurso a partir da questão acima, cabe primeiramente salientar que acerca das imagens que atuam como parábolas, como aquelas dispostas em *Noli me tangere* (2003)<sup>7</sup>, Nancy sublinha o seu modo de ressaltarem a si mesmas ao invés de outra coisa, não tendo, com isso, a função alegórica de remeter a outro sentido para além do que se faz manifesto; antes, é o sentido que não se apresentaria enquanto tal, se não se concretizasse em e por imagem. As imagens que evocam os episódios da vida de Jesus atuariam assim como parábolas, mais precisamente na condição em que o *logos* não se faz delas distinto, mas é *logos* que se figura: não uma vida que ilustraria um significado invisível, e não imagens que ilustrassem essa transcendência, mas uma verdade que, tendo sido manifesta, recuperaria em imagem o sentido de seus episódios (NANCY, 2003, p. 8 s). Dentre estes, faz-se tema de *Noli me tangere* justamente aquele em que vida terrena e elevação transcendente se imbricam, em aparente contradição.

O tema da revelação, precisamente enquanto revelada em suas figurações, deve entender-se, para Nancy, como “identidade entre imagem e original”, “entre verdade e suas figuras”, tal como divino e humano, invisível e visível se mostrariam copertinentes (NANCY, 2003, p. 10 s). A parábola deixaria de ser, desse modo, um relato que, através das palavras apropriadas, reconduziria ao sentido moral de uma sucessão de eventos, e se tornaria uma relação de *methexis* entre imagem e vista, sendo que esta, como anteriormente sublinhado, implica a profusão de intensidades sensíveis. Essa pretensão de coincidência entre apresentação por imagem e sentido, entre assimilação do sentido e sua manifestação, Nancy a afirma em *Noli me tangere* através de uma sucessão de figuras que expressariam, em especial, a inscrição terrena do divino e, ao mesmo tempo, o intervalo no cerne do tocar. Na gravura de Albrecht Dürer, “Planche 32<sup>o</sup> de *La Petite Passion*” (xilogravura, ca. 1510) (imagem abaixo), o Cristo teria sido inscrito de forma que seu rosto e peito aparecem sombreados, enquanto a luz do sol ilumina seu dorso que, todavia, não se faz visível; diante e abaixo dele, observa-se de costas Maria Madalena ajoelhada, a estender-lhe a mão. Inscrita antes do toque que não se completará, essa gravura de Dürer não seria simples apoteose do Cristo ressuscitado; este, antes, se projeta e se refrata, “terreno” e “sombreado”. Nas palavras de Nancy: “O corpo ressuscitado resta

---

<sup>7</sup> NANCY, 2003. Trata-se das diversas imagens (pinturas e gravuras) comentadas por Nancy em que tem lugar o aparecimento de Jesus, após sua morte, a Maria Madalena, como se abordará na sequência.

terrestre e na sombra: sua glória não lhe pertence e a ressurreição não é uma apoteose, é ao contrário a *Kénose* continuada [...].”<sup>8</sup>



Albrecht Dürer, “Christ Appearing to Mary Magdalen” (ca. 1510).  
In: “The Small Passion”. Xilogravura, 12,7 x 9,8 cm.<sup>9</sup>

Por sua vez, no quadro de Rembrandt “Christ and St Mary Magdalen at the Tomb” (1638)<sup>10</sup> em que igualmente tem lugar esse encontro perpassado por uma dissimetria, o pintor posiciona Maria Madalena diante do túmulo e, ao mesmo tempo, voltada a Jesus, a quem ela confunde com um suposto jardineiro – Rembrandt o retrata com um chapéu – , enquanto a tônica dessa imagem persistiria em apresentar um Jesus terreno, na circunstância de que “o mistério da ressurreição não é evocado por qualquer glorificação da carne recomposta”<sup>11</sup>. Já em outras figurações do episódio, em que o Cristo aparece

<sup>8</sup> «Le corps ressuscité reste terrestre et dans l’ombre: sa gloire ne lui appartient pas et la résurrection n’est pas une apothéose, c’est au contraire la *kénose* continuée [...]» (NANCY, 2003, p. 45, tradução nossa).

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387431>> . Acesso em: 09 jan. 2023.

<sup>10</sup> Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Buckingham, Elizabeth’s collection. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/404816/christ-and-st-mary-magdalen-at-the-tomb>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<sup>11</sup> « Le mystère de la résurrection n’est pas évoqué par quelque glorification de la chair recomposée [...]. » (NANCY, 2003, p. 44, tradução nossa).

semidespido, como as de Tiziano<sup>12</sup> e Bronzino<sup>13</sup>, tensionam-se essa mostração do corpo e a interdição do toque. Mesmo quando este parece ocorrer, como no quadro anônimo, exposto na Basílica de Saint-Maximin (*Provence*) (imagem abaixo), em que a mão de Jesus alcança levemente a cabeça de Maria Madalena ajoelhada, este gesto assinalaria que ela não pode tocá-lo: “Não me toque, pois eu te toco, e esse toque é tal que ele te mantém à distância”<sup>14</sup>. Como se a aparente proximidade deste gesto disposto de forma descendente – de Cristo a ela – apontasse para uma distância insuperável (*écart*) – “ao mesmo tempo ele a abençoa e a mantém à distância”<sup>15</sup> –, a mão de Maria, dissimétrica à dele, paira no ar, como se em expectativa e cesura diante de um tocar (*toucher*) que se suspendeu.



**Anônimo**  
Igreja de Saint-Maximin, Provence<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Tiziano Vecellio, “Noli me tangere” (ca. 1514). Óleo sobre tela, 110,5 x 91,9 cm. National Gallery, Londres. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<sup>13</sup> Agnolo di Cosimo Bronzino, “Christ appears to Mary Magdalene” (ca. 1561). Óleo sobre tela, 289 x 194 cm. Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <<https://www.akg-images.co.uk/archive/Christ-appears-to-Mary-Magdalene-2UMDHUF7QCE5.html>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<sup>14</sup> « Ne me touche pas, car je te touche, et cette touche est telle qu’elle te garde à l’*écart* » (NANCY, 2003, p. 60, tradução nossa). Nancy aí se reporta à legenda “Noli me tangere” que acompanha uma relíquia de Maria Madalena conservada na Basílica de Saint-Maximin, a mesma que abriga a mencionada imagem anônima.

<sup>15</sup> « [...] en même temps il la bénit et la tient à distance ». (NANCY, 2003, p. 57, tradução nossa).

<sup>16</sup> Foto nossa da imagem publicada em *Noli me tangere* (NANCY, 2003). Faltam as informações sobre sua produção.

Perpassado por mãos que ora apontam, quase se tocando, ora parecem *a priori* retrair-se, *Noli me tangere* encontra nas mãos o tema não marginal, a meio caminho entre o que, na imagem e desde a imagem, é apontamento para e também mostração, gesto e desejo que se movem, suspendem-se, restam.

Essas mãos são os signos e os sinais da intriga de uma chegada (aquela de Madalena) e de uma partida (a de Jesus), mãos prestes a se atarem, mas já disjuntas e distantes, assim como a sombra e a luz, mãos que permutam saudações/salvações (*saluts*) mescladas a desejos, mãos que mostram os corpos enquanto designam o céu.<sup>17</sup>

Jacques Derrida volta-se a esse motivo das mãos e do tocar, justamente ao escrever *Le toucher: Jean-Luc Nancy* (2000), em intertextualidade com este que lhe era próximo – embora raramente conversassem sobre filosofia, como ressalta Nancy<sup>18</sup>, mas o fizessem por uma escrita semiendereço de um a outro, como que a esperar uma contra-assinatura que, contudo, se desvia e difere pelas entrelinhas dos respectivos textos e suas remissões. Especialmente nos capítulos “Tangente II” e “Tangente III” de *Le toucher*, Derrida reforça o assim chamado “paradoxo da mão” introduzido por Edmund Husserl em *Ideen II* e amiúde retomado por Maurice Merleau-Ponty.<sup>19</sup> Husserl assinalava que a intencionalidade, supostamente direcionada pela atividade da consciência, assim não se mantém, como no caso das mãos “próprias” (*eigene*) que se tocam: a instância que toca é ela mesma tocada, o “direcionar-se a” e o “ser afetado por” são concomitantes e se intercambiam. O paradoxo ressaltado por Derrida consiste em este ‘exemplo’ de Husserl, por um lado, “melhor ilustrar a pura auto-afecção psíquica do tocante-tocado” e nisto impor “o desvio pela visibilidade, a exposição à superfície”; mas, por outro lado, a mão é nisto um fenômeno de “ap-presentação” (*Appräsentation*) – que se traduz como apresentação mediata de algo, ou relação mediata de si a si – implicando “a ex-apropriação, a apropriação interminável de um não próprio irredutível, que, ao mesmo

---

<sup>17</sup> «Ces mains sont les signes et les signaux de l'intrigue d'une arrivée (celle de Madeleine) et d'un départ (celui de Jésus), mains prêtes à se joindre mais déjà disjointes et distantes autant que l'ombre et la lumière, mains qui échangent des saluts mêlés à des désirs, mains qui montrent les corps autant qu'elles désignent le ciel» (NANCY, 2003, p. 56, tradução nossa).

<sup>18</sup> Ver o depoimento de Nancy no filme dirigido por Safaa Fathy acerca de Derrida: FATHY, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

<sup>19</sup> Cf. DERRIDA, 2000. Cf. HUSSERL, 1952, especialmente: § 36. Merleau-Ponty, a quem Derrida em *Le toucher* também e especialmente se endereça – neste caso, todavia, com um distanciamento filosófico acentuado – retoma ao longo de sua obra esse tema, que em Merleau-Ponty melhor se designa como “fenomenologia do contato” e que se desdobra em seus textos mais tardios como “reversibilidade da carne” (Cf. especialmente: MERLEAU-PONTY, 1964).

tempo, condiciona, constitui e limita todo processo de apropriação”.<sup>20</sup> Essa disjunção, essa não-reciprocidade no cerne do tocante-tocado encontra sua intensificação naquilo que Nancy e Derrida elaboram como ex-apropriação (*ex-appropriation*): quase-conceito que se formula nos respectivos desvios textuais em relação a uma fenomenologia do “corpo próprio” – uma das traduções de *Leib* – e a uma reversibilidade no cerne do contato.

Se, a partir de uma fenomenologia do corpo, poder-se-ia dizer que a mão tocante é a mesma que é tocada, já na ex-apropriação do tocante-tocado o cenário se diferencia: tanto porque o corpo próprio, vivente ou animado (*Leib*) é perpassado por diferença e alteridade, espaçamento que adia e atrasa a presença e a apropriação, como já assinalava Derrida, especialmente em resposta a Merleau-Ponty (DERRIDA, 2000, p. 209-243), quanto por haver uma cisão na noção mesma de corpo vivente ou próprio, como *Noli me tangere* traz à apresentação. Pois o que seria o corpo próprio (*Leib*) de Maria é tender para outrem, em postura de demanda; Jesus, por sua vez, enquanto memória e remissão a um *Leib* outrora havido, portanto presumido, é indicação fugaz de uma suposta presença passada. Se o signo na modalidade de índice tem lugar a cada vez que algo presente aponta para uma ausência (Cf. HUSSERL, 1984, I, § 2-4.), essa ‘indicação’ só pode assim ainda denominar-se, caso se considere esse deslize, a presença que não se faz plena nem naquilo que atua como indiciante nem naquilo que atua como indiciado. Remetendo à expressão de Freud – *Psyche ist ausgedehnt: weiss nichts davon*, no sentido da concomitante constatação e não-saber sobre a alma não ser uma abstração sem corpo – Nancy assinala igualmente em gesto de constatação e perplexidade esse ser-dado-aí, em que o corpo expõe e é exposto, efração e existência que não são simples derivações de um significado dado em separado: “O corpo não é nem significante nem significado. Ele é expoente/ exposto: *ausgedehnt* [extenso], extensão da efração que é a existência. Extensão do *aí* (*là*), do lugar de efração por onde *isso* (*ça*) pode *vir do mundo*.”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> «[...] alors même qu’elle [*la main*] était destinée à mieux illustrer la pure auto-affection psychique du touchant-touché, la main imposait, plus que toute autre partie du corps propre, le détour par la visibilité, l’exposition à la surface. Finalement, par cette sortie même, la main imposait la possibilité de l’apprésentation intropathique: l’ex-appropriation, l’appropriation interminable d’un non propre irréductible, qui à la fois conditionne, constitue et limite tout processus d’appropriation ». (DERRIDA, 2000, p. 207 s., tradução nossa). Sobre o conceito de *ap-presentação* (*Appräsentation*) ver o verbete: ESPINET. *Appräsentation*. In: GANDER, 2010, p. 32-34.

<sup>21</sup> « Le corps n’est ni « signifiant », ni « signifié ». Il est exposant/ exposé: *ausgedehnt*, extension de l’effraction qu’est l’existence. Extension du *là*, du lieu d’effraction par où *ça* peut *venir du monde*» (NANCY, 2003, p. 24, tradução nossa).

Muito embora não tenha lugar em *Noli me tangere* uma semiologia do índice em sentido estrito, a saber, a cada vez em que algo presente aponta para outro algo, não dado no mesmo sentido e ao mesmo tempo no campo perceptivo, todavia, a relação indiciante-indiciado faz-se atuante, tanto em detrimento do suposto vínculo originário entre significante e significado, quanto em detrimento da exposição recíproca de dois corpos perceptivos em contiguidade. Reportados a uma peculiar condição, perpassados pela ausência sensível do toque, e memória de um corpo outrora havido, os corpos de *Noli me tangere* desestruturam, via a relação indiciante-indiciado, a hipóstase do *Leib* como corpo próprio perceptivamente dado, como condição prévia para a constituição de outrem (Cf. HUSSERL, 1973, V. Meditation). Há, antes, para dizê-lo parcialmente com Nancy, *corpora* já demasiadamente atravessados por outrem e pela condição em que se instanciam circunstancialmente<sup>22</sup>, desapropriando-se. Poder-se-á, assim, dizer que o corpo de Jesus na condição de ressuscitado é *vestigium Dei* e vestígio da vida mundana decorrida, enquanto Maria, em sua finitude, é corpo desejante diante do que não é ausência a se presentificar nem presença a se tocar; suas mãos pairam no ar como que diante deste impasse. E nesse gesto escapam a uma mostração de si e a um retorno a si via a identificação de outro corpo contíguo que lhe fosse semelhante, espelhamento analógico e contiguidade perceptiva emparelhante desde os quais Husserl situava a passagem de dois corpos próprios ou viventes (de dois *Leiber*) às noções de pessoa e intersubjetividade.<sup>23</sup> Mas, em *Noli me tangere*, a relação a si e a outrem, a si enquanto outrem, se torna, antes, distância incontornável e *différance* – diferença espaço-temporalizante (DERRIDA, 1972) – a si, via uma mediação de outrem que, contudo, se furta a uma identidade dada de antemão ou visada como *telos*.

Como citado na epígrafe, *Noli me tangere* finalmente porta o assinalar a outrem que não mais se está onde se supusera: aquele cuja partida antecede seu dizer e anuncia seu gesto, aquele cujo toque não se concretizará efetivamente, já está a meio caminho entre presença e ausência: um movimento em que advir diante de é concomitante deslizar para

---

<sup>22</sup> Cf. SERRA, Variations circonstanciées: différenciation de l'autre chez les Amérindiens, 2021.

<sup>23</sup> Nas *Meditações Cartesianas* a constituição de outrem dá-se através do emparelhamento (*Paarung*) – que implica a necessidade de dois corpos espacialmente situados, dados um ao outro no campo perceptivo – e através do espelhamento (*Spiegelung*), que implica, via a apercepção de si como corpo que sente, a transferência analógica do sentido de própria a outrem: este não é passível de ser acessado enquanto tal – enquanto próprio, enquanto consciência, enquanto ego, enquanto ego transcendental – sem essa mediação. Cf. HUSSERL, 1973.

aquém ou além da aparição. Desconstrução do fenômeno, naquilo que neste aparece, poderá dizer-se com Derrida e Nancy, e desconstrução do corpo próprio, animado ou vivente (*Leib*), que fora reforçado desde a reciprocidade das mãos que reflexivamente se tocam.

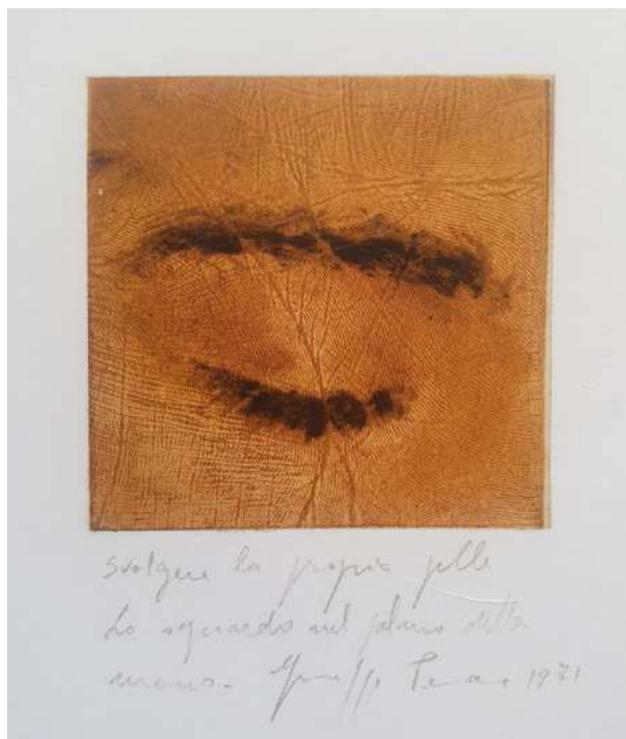
Mas, o que ainda dizer das imagens que ‘aludam a um corpo que é também memória de outro evento e que, ao invés de tornarem esse corpo manifestação ou epifania, parecem, antes, atuar ou restar como vestígio ou resíduo?’ Repetiu-se aqui esta passagem com a pergunta anteriormente feita neste texto: pois resta agora considerá-la de outro modo que a descrita preponderância figurativa das imagens de *Noli me tangere*, e de outro modo que numa abordagem voltada a outrem desde a centralidade do homem, do humano. Um desvio pela obra de Giuseppe Penone (1947) faz-se aqui senda desde essa pergunta.

### III. Seiva e resíduo

“Desdobrar a própria pele/o olho na palma da mão”: assim subscreve Giuseppe Penone sua obra “Lo sguardo nel palmo della mano” (1971)<sup>24</sup>. Previamente deixou-se mapear sob a forma de molde a palma de uma mão com suas linhas inscritas em baixo-relevo; em seguida, essa impressão restante atuou como *medium* para o desenho de um olho fechado e sobrancelha. No ponto central do olhar – poderá dizer-se, *il punto dell'occhio* da perspectiva clássica (Cf. DAMISCH, 1987) – cruzam-se duas linhas da mão. Um traçamento em cruz atravessa, assim, a pálpebra fechada e prossegue em dois veios até o recorte inferior da imagem. Como uma espécie de suplemento à imagem, a caligrafia de Penone traz na primeira palavra *svolgere* (desdobrar, distender) o contraponto entre a abstenção da visão, retorno do olhar fechado a si, e os sulcos sobre e através dos quais se norteia a imagem restante. Outras duas linhas da mão – de fato, linhas contínuas às anteriores – cortam, na direção superior, a sobrancelha. Mas, ‘de fato’, na inscrição da sobrancelha sobre os veios anteriores, subjacentes, é ela que se interrompeu ali, na dobra que a linha do desenho segue. Entender-se-á aqui: sucede, como se a seiva da pele fosse, ao mesmo tempo, hiato da linha, resistência ao traçamento e sua condição.

---

<sup>24</sup> Imagem reproduzida abaixo. Ver o catálogo da exposição que teve lugar na BNF (Bibliothèque Nationale de France), em 2021: MINSSIEUX-CHAMONARD; POCHEAU-LESTEVEN, 2021.



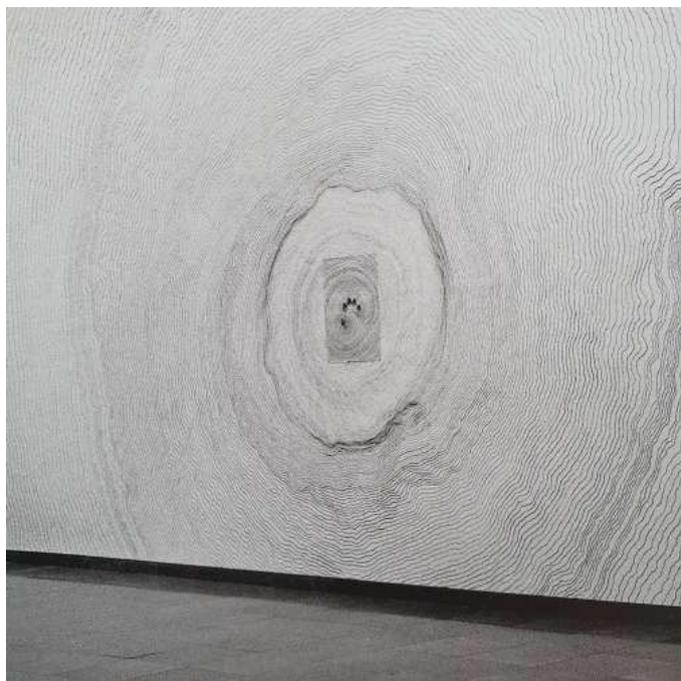
**Giuseppe Penone, “Lo sguardo nel palmo della mano” (1971)**  
Pigmentos, lápis e fita adesiva sobre papel, 33,5 X 33,5 cm. Coleção particular.<sup>25</sup>

Outras vezes, a seiva é ela mesma o norte da linha do desenho, que segue na direção daquela, propagando-a e, por vezes, intensificando os sulcos prévios, como se observa em outro trabalho de Penone: “Propagazione” (1994) (imagem abaixo), apresentado na mesma exposição *Sève et pensée* (BNF, 2021). As linhas precedentes são agora aquelas das impressões das digitais sobre papel japonês. O trabalho do artista as perpetua na parede em torno, desde as direções que se indicam nas impressões das finas digitais. É como se o ‘umbigo do desenho’ fosse a mancha de tinta dessas minúsculas linhas, em torno da qual a paciência dos traçamentos que dali se propagam vão e retornam em movimentos elípticos, do centro em direção às margens, e em retorno, caminho da mão e do olhar. A mancha, ou melhor, as cinco manchas que restaram do contato dos cinco dedos com o papel aludem *a posteriori* a um gesto de mão que ali esteve e partiu. Após um hiato de tempo, desdobrando-se ainda mais no *a posteriori*, outro gesto de mão ecoa o anterior, a desvendar, nas linhas que se desatam desde as manchas das digitais, aquilo

---

<sup>25</sup> Foto nossa da imagem publicada em: MINSSIEUX-CHAMONARD; POCHEAU-LESTEVEN, 2021, p. 53.

que das primeiras seivas ainda se repercute.



**Giuseppe Penone, “Propagazione” (1994)**

Tinta chinesa e tinta topográfica sobre papel japonês, feltro sobre a parede, 70 x 50 cm.  
Vista da exposição, Carré d’Art, Musée d’Art Contemporain,  
Nîmes. Coleção particular.<sup>26</sup>

Ambas essas obras de Penone em torno do vínculo seiva-pensamento, nome dado à exposição, parecem evocar duas experiências primordiais, *a posteriori* identificadas como narrativas acerca da origem da imagem. A primeira delas remete à lenda de Dibutade, filha do oleiro Butades de Sicião.<sup>27</sup> O traçado de uma silhueta na parede advém de uma partida, no duplo sentido de alguém que parte de um lugar a outro e de algo que se torna em um lugar ou instância outra, ao que se segue uma partilha: desde as sombras que se projetam, as de seu amado que está a partir, ela delinea seus contornos sobre a parede. Os traços que assim se formam e através dos quais se vislumbra uma imagem, procedem de um retraçar sobre a sombra: retração de presença e também remissão a outrem (Cf. DERRIDA, 1990, p. 54 ss).

---

<sup>26</sup> Foto nossa (detalhe) da imagem publicada em: MINSSIEUX-CHAMONARD; POCHEAU-LESTEVEN, 2021, p. 66.

<sup>27</sup> A lenda teria sido primeiramente descrita por Plínio, o Velho (23–79), em *Naturalis historia* (História Natural), Liv. XXXV, § 152. Cf. STOICHITA, Victor. I. *Brève histoire de l’ombre*. Genève: Droz, 2019; cf. ALLOA, Emmanuel. *Anthropologiser le visuel?* In: ALLOA, 2015, p. 5-41.



**Jean-Baptiste Regnault**

Desenho preparatório para o quadro *L'origine de la peinture, ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1785 (detalhe selecionado pela autora)

17,2 x 21,5 cm. Pedra negra, pena e tinta marron sobre papel creme<sup>28</sup>

Nascida desse encontro, ou desse desencontro, ou antes, de um espaçamento em relação a outrem que está a se ausentar, a imagem que resta é remissão a esse evento, enquanto um outro gesto do tocar tem momentaneamente lugar: o da ponta do lápis cujo traço implica o acolher-se em outra matéria e a intensidade de resistência desta, ou o da ponta dos dedos que improvisam o traçar em outra superfície com o resto de argila disponível<sup>29</sup>, ou ainda, o dos pelos do pincel que tocam uma outra superfície – e dela se retiram para que a imagem se suceda, se instancie e finalmente se apte a desprender-se, supostamente, do suporte. ‘Supostamente’, se fosse virgem a superfície, se ela já não guardasse em suas camadas, em seus filamentos, um sinal de trilha, uma seiva mais arcaica que o traçado perpetua ou desafia, por vezes atravessando-a em ruptura, levando o subjacente a outra direção.

A segunda experiência é aquela das mãos que se deixaram restar na gruta de Chauvet<sup>30</sup>, mas ao modo de indício, como se a imagem exigisse esta retração de presença

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://collections.chateauversailles.fr/#d382026a-7cf3-441e-85a5-bc1c843cbb4e>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

<sup>29</sup> Hipótese que igualmente remonta à lenda de Dibutade, em que ela se serviria do material de trabalho do pai.

<sup>30</sup> Registro datado de aprox. 30.000 a.C. e designado de “Mãos negativas” (*Mains negatives*) ou “Mãos vermelhas” (*Mains rouges*). Ver, em especial: MONDZAIN, In: ALLOA, 2015, p. 39-5.

para emergir. “Essas mãos que são simplesmente postas sobre a pedra”, dirá Marguerite Duras. “Sobre a terra vazia, restarão essas mãos sobre a parede de granito [...]”<sup>31</sup> Como se o gesto – por assim dizer, humano ou ainda “antropológico”, como esta experiência foi, na maior parte dos casos, interpretada<sup>32</sup> – não pudesse ser nunca, do modo em que se tornou e em que sobrevive, sem a rocha que já se inscrevia por debaixo, com suas tonalidades e hachuras prévias, com suas saliências e dobras, por onde o pigmento de terra – mais os resíduos que vieram a se depositar – transpassou e se sobrescreveu.



“Mãos negativas”.  
Aprox. 30.000 a. C. Gruta Chauvet (Ardèche, França)<sup>33</sup>

Costumou-se pensar o desenho como condição prévia ao preenchimento pela tinta ou pela cor, como um delineamento subjacente que dá forma. E convencionou-se pensar a imagem classicamente desde a centralidade da visão que, ora identifica as figurações em perspectiva através de um ponto central em que se coloca o olhar, ora é a instância que, na profusão de linhas ou manchas, faz emergir a imagem enquanto a visa, enquanto acolhe o sentido na nova visada – ‘de imagem’ – que emerge. De um modo outro, Giuseppe Penone, com seu *crayon* sobre e a partir das impressões que restaram de um

---

<sup>31</sup> Falas extraídas do curta-metragem de Marguerite Duras: DURAS, (1979). Tradução nossa. Agradeço a Helena Elias pela indicação dessa obra.

<sup>32</sup> Cf. MONDZAIN, 2015. Cf. JONAS, In: ALLOA, 2015, p. 57-76; cf. ALLOA, 2015.

<sup>33</sup> Imagem disponível em: <<https://www.hominides.com/art-prehistorique/main-prehistoire/>>. Acesso em: 26 jan. 2021.

contato – não entre duas mãos, mas de uma mão com um *medium*, de dedos com outro *medium* –, deixa as manchas e trilhamentos se intensificarem, enquanto atravessados ou continuados por outros cujos indícios o artista perscruta no que previamente teve lugar. Gesto similar ao que Derrida justamente denomina não “precipitação” (*précipitation*), mas “antecipação” (*anticipation*) (DERRIDA, 1990, p. 12 s), como um movimento de cego, em que as mãos que se localizam no espaço, tateiam-no com ou sem o apoio de uma bengala ou outro instrumento análogo, e se projetam em movimentos curtos ou longos, um tanto ou um pouco antes que a cabeça se oriente ou se “precipite” (*prae-cepit*) quanto à direção a seguir. “A seguir”<sup>34</sup> torna-se, neste caso, o que admite a precedência de algo anterior e se redime: não simplesmente anterior no sentido em que um instante do tempo preceda o subsequente, mas tal como uma camada de resíduos, formando um desenho suposto de bisonte, é anterior aos demais resíduos que se lhe sobrepõem, mas é também ‘em si’ o que se tornou em termos de pigmentação desde esses resíduos posteriores, e é ainda resíduo, no sentido do que resta de um gesto que teve lugar, e neste restar resiste duplamente: supostamente ‘ao tempo’, dentre outros registros análogos que teriam se apagado em milênios, e às intempéries possíveis que teriam ameaçado a sobrevivência da rocha e das inscrições sobre – ou através – dela. E essa questão não é menos primacial: se o traço se inscreve ‘sobre’ ou ‘através’, como justamente o abalizou Hubert Damisch:

Uma coisa seria prestar atenção à direção e à espessura relativa do traço, à disposição das hachuras, à maneira como o grão do papel pode contribuir para a qualidade gráfica do todo. E outra coisa seria considerar a maneira em que este acolhe, no irreal, o que Sartre nomeia “seu sentido verdadeiro”. Noção ela também suspeita, mas que tem o mérito de impor distinguir entre o registro que pode ser aquele do signo e aquele da imagem, marcando, ao mesmo tempo, o vínculo que os une.<sup>35</sup>

Acerca desta distinção mencionada por Damisch entre traço e imagem e, remontando a Sartre, entre signo e imagem, este último autor acentuara o ato de posição da consciência sempre que algo percebido desata-se de sua ancoragem real ao ser posto como imagem, tornando-se possível distinguir as percepções ‘enquanto tais’ e o campo

---

<sup>34</sup> Remissão ao texto de Derrida. In: DERRIDA, 2006, p. 15-162.

<sup>35</sup> «Ce serait une chose de prêter attention à la direction et à l'épaisseur relative du trait, à la disposition des hachures, à la façon dont le grain du papier peut concourir à la qualité graphique de l'ensemble. Et c'en serait une autre de considérer la façon dont celui-ci prend, dans l'irréel, ce que Sartre nomme «son sens véritable». Notion elle aussi suspecte, mais qui a le mérite d'imposer de distinguer entre le registre qui peut être celui du signe et celui de l'image, tout en marquant le lien qui les unit» (DAMISCH, 1995, p. 83, tradução nossa).

do imaginário, que assim igualmente se instaura ‘enquanto tal’.<sup>36</sup> Mas a dificuldade em relação a essa distinção estanque remonta, em especial, à indeterminação do traço como elemento sensível ou ideal, material ou afetivo. ‘Nem um nem outro’, mas justamente desafiando tais distinções, o traço tanto porta a imagem que sobre ou através dele emerge, quanto desafia a lógica meramente icônica<sup>37</sup> em sua condição de poder deslocar a cada vez o que é posto como imagem e como sentido da imagem. Derrida alude, neste sentido, ao movimento retraçante (*retrait*) do traço, que, não se adequando ao que simplesmente se faz visível ou retratado, desliza e difrata-se nos espaçamentos entre a ideia ou objeto visado no desenho e a imagem emergente. A visada ou a ‘emergência por si’ do traçado, das hachuras, das manchas, de um detalhe, servem, com isso, não apenas de passagem à imagem, mas podem efetivamente ‘não servir para’, oferecendo-se em imprevisibilidade no advir-imagem e desafiando a delimitação entre imagem e seus entornos (*parerga*)<sup>38</sup>. Jean-Luc Nancy, em *Le plaisir du dessin* (2009), assim se volta a este tema que ele aborda em intertextualidade com Derrida:

O traço, ou antes, o traçado, ou melhor ainda, o traçamento do traço – esse gesto não é nada outro que o infinito em ato que o desenho nos mostra, que ele nos estende para que produzamos de novo em nós, para que nos tornemos nós mesmos *mimesis* dessa *mimesis* de forma nascente. O que implica também *methexis*: eu esposo a curva da linha que eu vejo ou aquela do movimento musical que eu escuto. Seu desejo renasce em mim, para mim – ou antes, em meu corpo retirado, que não sou “eu”, e sim, aquele, este outro “si” em mim que sabe consentir a essa moção, essa emoção.<sup>39</sup>

É como se o traçamento, assim, para além das condições de resistência e repetição das diferenças de inscrição e intensidade que lhe subjazem, assinaladas por Derrida<sup>40</sup>, se deixasse enfocar, em Nancy, antes do traço inscrito, no vir-a-ser da linha, cujo movimento – “moção” e “emoção” – estaríamos em condições de acompanhar. Ou não apenas ‘de acompanhar’, mas, como acima citado, em aptidão a coparticipar, em *mimeses-methexis*

---

<sup>36</sup> Cf. SARTRE, 1986, p. 32 s. Cf. DASTUR, In: BENOIST, 2008, p. 105-124; cf. SERRA, 2022.

<sup>37</sup> Sobre a “lógica icônica” ver: BOEHM, In: ALLOA, 2015, p. 23-38.

<sup>38</sup> Cf. DERRIDA, 1978, p. 44-94.

<sup>39</sup> «Le trait, ou plutôt le tracé ou mieux encore le tracement du trait – ce geste n’est rien d’autre que l’infini en acte que le dessin nous montre, qu’il tend vers nous pour que nous le produisions à nouveau en nous, pour que nous devenions nous-mêmes *mimesis* de cette *mimesis* de la forme naissante. Ce qui emporte aussi *methexis* : j’épouse la courbe de la ligne que je regarde ou celle du mouvement musical que j’entends. Leur désir renaît en moi, pour moi – ou plutôt, dans un corps retiré, qui n’est pas « moi » mais cela, cet autre « soi » en moi qui sait s’accorder avec cette motion, cette émotion. » (NANCY, 2009, p. 114 ss., tradução nossa).

<sup>40</sup> DERRIDA, 1990; cf. SERRA, 2018.

da “forma nascente” e do “desejo” que a impele.

\*\*\*\*\*

“Quem dirá o que é próprio ao pensamento e ao peso, ao pensamento como ao peso, não sendo, pois, propriamente nem um nem outro?” – pergunta-se Nancy<sup>41</sup>. Relendo – via Penone e Derrida – *Noli me tangere*, Nancy ali alude, a seu modo, ao evento indatável da origem da imagem e dos cursos de suas inscrições, por vezes sobrepostas, por vezes atravessando-se – através ou a revés dos indícios de trilha precedentes. Por sua vez, neste evento ao qual Nancy amiúde se volta – a revelação de Cristo após sua morte a Maria Madalena, enquanto esta lhe estende a mão – evoca-se um motivo parcialmente análogo àquele da lenda de Dibutade e àquele das inscrições das quais partem o lápis de Penone, transmutados na possibilidade impossível do toque (*noli me tangere*), a não ser aquele que resta subjacente à imagem, ou justamente às imagens que o rememoram. Se, para Nancy, conforme foi sublinhado, no acontecer da imagem e ainda antes, no traçado, há sempre *methexis*, participação no visto, coparticipação dos demais sentidos, desejo partilhado, então terá havido um tocar, senão de ‘mãos próprias’, mas como um tocar de mãos: a “renascer” desde esse fundo que emerge – “emoção”, “moção”, “desejo”.

Se, por um lado, imagem e pensamento dispõem-se, assim, para Nancy, como se sem mediações, nesse mesmo movimento, por outro lado, poderá dizer-se que restam – peso-pensamento – como o que escapa à coincidência com o próprio, às pretensões – conceituais, perceptivas, judicativas – de apropriação. O tocar e o pensar nisso reinscrevem a suposta relação originária com a imagem, com o traçado e finalmente com outrem: desde a origem presumida, que, todavia, já abriga um intervalo e uma ressonância – intermitência em que se separa de si e ecoa, deixando-se propagar e, por vezes, condensar-se em veios, às vezes diáfanos, em seus desvios e retornos.

---

<sup>41</sup> « Qui dira ce qui est propre à la pensée et à la pesée, à la pensée comme à la pesée, n'étant donc proprement ni l'une, ni l'autre ? » (NANCY, 2008, p. 9, tradução nossa).

## Referências bibliográficas

ALLOA, Emmanuel. Anthropologiser le visuel? In: ALLOA, Emmanuel (Éd.). *Penser l'image II: Antropologies du visuel*. Dijon: Les Presses du réel, 2015, p. 5-41.

BELTING, Hans. *Bildanthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, 2001.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. Trad. Carla Rodrigues. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. C. Rodrigues (coord.), F. Fragozo, A. Serra, M. Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987. DAMISCH, Hubert. *Traité du trait: Tractatus tractus*. Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux, 1995.

DASTUR, Françoise. L'approche du problème de l'imagination. In: BENOIST, Jocelyn (Éd.). *Husserl*. Paris: Cerf, 2008.

DERRIDA, Jacques. La différance. In: DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. Le parergon. In: DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p. 44-94.

DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques. L'animal que donc je suis (à suivre). In: DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006, p. 15-162.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

ESPINET, David. Appräsentation. In: GANDER, Hans-Helmuth. (Ed.). *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: WGB, 2010.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. F. Castilho. Unicamp: Editora da Unicamp/Petrópolis: Vozes, 2012.

HUSSERL, Edmund. *HUA IV: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch*. Haag: Martinus Nijhoff, 1952.

HUSSERL, Edmund. Cartesianische Mediationen. In: HUSSERL, Edmund. *HUA I: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hrsg. S. Strasser. 2. Auf. Haag: Martinus Nijhoff, 1973.

HUSSERL, Edmund. *HUA XIX/1: Logische Untersuchungen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Hrsg. von U. Panzer. The Hague: Martinus Nijhoff, 1984.

JONAS, Hans. La liberté par l'image. Homo pictor et la différence de l'homme. Trad. E. Alloa. In: ALLOA, Emmanuel (Éd.). *Penser l'image II: Antropologies du visuel*. Dijon: Les presses du réel, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.  
MINSSIEUX-CHAMONARD, Marie; POCHEAU-LESTEVEN, Cécile. *Giuseppe Penone Sève et pensée*. Paris: BNF, 2021.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago/London: Univ. Chicago Press, 1986.

MONDZAIN, M.-J. A imagem entre proveniência e destinação. Trad. C. Rodrigues. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. C. Rodrigues (coord.), F. Fragozo, Serra, M. Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 2e. éd. Paris: Métailié, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Paris: Bayard, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Le poids d'une pensée, l'approche*. Strasbourg: La Phocide, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Le plaisir du dessin*. Paris: Galilée, 2009.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. Trad. C. Rodrigues. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. C. Rodrigues (coord.), F. Fragozo, A. Serra, M. Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1986.

SERRA, Alice M. Image et structuration minimale chez Derrida, Deleuze et Didi-Huberman. *La Part de l'Œil*, Bruxelles, v. 32, 2018.

SERRA, Alice M. Variations circonstanciées: différenciation de l'autre chez les Amérindiens. *Études phénoménologiques*, Leuven, vol. 5, 2021.

SERRA, Alice M. Virada icônica e Fenomenologia da consciência de imagem: considerações em retorno às análises de Edmund Husserl e sua faceta semiótica. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 151, p. 215-236, 2022.

STOICHITA, Victor. I. *Brève histoire de l'ombre*. Genève: Droz, 2019.

### **Links das imagens mencionadas:**

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387431>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<<https://www.rct.uk/collection/404816/christ-and-st-mary-magdalen-at-the-tomb>>.

Acesso em: 09 jan. 2023.

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<<https://www.akg-images.co.uk/archive/Christ-appears-to-Mary-Magdalene-2UMDHUF7QCE5.html>>. Acesso em: 09 jan. 2023.

<<http://collections.chateauversailles.fr/#d382026a-7cf3-441e-85a5-bc1c843cbb4e>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

<<https://www.hominides.com/art-prehistorique/main-prehistoire/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

### **Links dos filmes mencionados:**

DURAS, Marguerite (Dir.). *Les mains negatives* (1979). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QxNuUCXW3mQ>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FATHY, Safaa. *D'ailleurs*. France: Arte, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQUrQ6ctM>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

---

<sup>i</sup> **Alice Mara Serra** é doutora em Filosofia pela Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemanha. Atua na área de filosofia contemporânea francesa e alemã. É “pesquisadora experiente” (experience researcher) pelas Fundações Alexander von Humboldt e CAPES, com estadias de pesquisa na Freie Universität Berlin, École Normale Supérieure de Paris etc. **E-mail:** [alice.m.serra@gmail.com](mailto:alice.m.serra@gmail.com)