

1.12 O SILÊNCIO DO RETRATO: SOBRE A SOBREPOSIÇÃO DOS SENTIDOS OU A IMPLICAÇÃO DA METHEXIS NA MIMESIS EM JEAN-LUC NANCY

[THE PORTRAIT'S SILENCE. THE SUPERPOSITION OF THE SENSES
OR THE IMPLICATION OF METHEXIS IN MIMESIS IN JEAN-LUC NANCY]

PEDRO CARVALHO MOREIRAⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-4853-5234>

Universidade Federal de Ouro Preto – Ouro Preto, MG, Brasil

Resumo: O presente artigo trata de parte da teoria estética do filósofo Jean-Luc Nancy que se refere a uma dinâmica de participação dos sentidos na experiência da estética ou, para colocar nos termos do filósofo, uma implicação fundamental da *methexis* na *mimesis*. Para tanto, a obra *Retratos Silenciados*, do artista brasileiro Dalton Paula, serve de ponto de partida para uma reflexão sobre o modo como os nossos sentidos podem ser colocados em jogo por um retrato.

Palavras-chave: mimesis; methexis; retrato; Dalton Paula; sentidos

Abstract: This article deals with a part of the philosopher Jean-Luc Nancy's aesthetical theory which refers to a dynamic of participation of senses in the asthetical experience, or rather, to put in the philosopher's terms, a fundamental implication of *methexis* in *mimesis*. For this purpose, the work *Silenced Portraits*, by the Brazilian artist Dalton Paula, is used as a point of departure for a reflexion about the way in which our senses can set in motion by a portrait.

Keywords: mimesis; methexis; portrait; Dalton Paula; senses

O artista brasileiro Dalton Paula produziu, em 2014, uma série de pinturas, intitulada *Retratos Silenciados* (Fig. 1), que faz referência a um tipo particular de retrato recorrente no Brasil. Trata-se de um gênero popular de pintura criada a partir de uma base fotográfica que posteriormente é retocada com pigmentos de tinta e tem como resultado final uma espécie de fotopintura. Geralmente, esse tipo de trabalho é encontrado dentro de salas de milagres em capelas e igrejas espalhadas pelo país como peças de ex-votos. Também é comum vê-los dentro das casas no interior do Brasil, onde quase sempre estão dispostos na sala de estar como objetos que desempenham a dupla função de decorar e recordar. Entre as personagens que figuram nesses quadros estão entes queridos que já se foram, casais, mães e pais com os seus filhos, crianças, avós e avôs e membros da família em geral. Elas assumem, na maior parte das vezes, uma pose rígida e um olhar fixo no infinito que se projeta para o interior desses cômodos. Na série *Retratos Silenciados*, Dalton Paula mergulha nesse universo, lançando mão dessa técnica popular, para trazer à tona retratos que mostram uma série de figuras, todas elas negras, pintadas nas capas de antigas enciclopédias com os olhos fechados.



Figura 1 - Imagens da série *Retratos Silenciados* (2014) de Dalton Paula.

A partir do gesto de pintar esses retratos, por meio de uma técnica vernacular, em outro tipo de suporte e de olhos fechados, Paula produz um desvio significativo em relação aos pressupostos estéticos que definem um retrato clássico, além de inscrever esse gênero tradicional da pintura em um contexto tipicamente brasileiro – seja pelo diálogo que ele estabelece com a nossa cultura popular, seja pelo modo como a obra comenta as particularidades da nossa formação social. A escolha do suporte, por exemplo, coloca as figuras pintadas por Paula na capa de livros que se propunham a reunir o conjunto de

todos os conhecimentos humanos, embora nunca tenha incluído em seus volumes conhecimentos desenvolvidos por povos não-brancos ou não-ocidentais. Nesse sentido, a escolha do artista pode ser lida como um comentário sobre silenciamento histórico e sistemático ao qual estão submetidos homens e mulheres negras que vivem em uma sociedade fundada e organizada sob a lógica do latifúndio escravista e estruturada, desde então, pelo racismo. Mas o silêncio ao qual o título da série faz referência também diz respeito a outro tipo de operação, menos vinculada a uma reflexão ou comentário sociológico e mais atenta ao funcionamento dos nossos sentidos. Os retratos de Paula não parecem ser silenciosos como qualquer retrato, pois são, como o próprio título sugere, silenciados. A diferença entre esses dois estados talvez se expresse no fato de que não temos acesso aos olhos das figuras retratadas, ou seja, é como se de olhos fechados elas estivessem impedidas de nos dizer algo.

No ensaio *Imagem, Mimesis e Methexis*, Jean-Luc Nancy (2017) aventa a possibilidade de uma fala associada ao retrato ao sugerir que os nossos sentidos não estão isolados em seus próprios domínios e podem, inclusive, interferir uns nos outros, produzindo sensações e modulações de sentido. Para caracterizar de que modo ocorre esse processo de participação mútua entre os diferentes registros de sentidos, Nancy escolhe justamente uma situação hipotética na qual alguém, diante de um retrato, ao tentar descrever a própria experiência de se relacionar com a obra, afirma que “ele [o retrato] só falta falar”. De acordo com o filósofo, essa que parece ser uma afirmação trivial, por um lado, evoca a “privação da expressão verbal” que caracteriza a obra e, por outro, “nos transporta já a um sentimento ou uma sensação da fala do retrato” (NANCY, 2017, p. 55). Essa privação de expressão verbal, ou essa sensação de falta constitutiva associada à obra, diz respeito a uma operação de distinção necessária a toda e qualquer obra de arte que o filósofo nomeia de *o distinto*. Para expor este conceito, Nancy propõe uma analogia com a ideia de sagrado que, segundo ele,

é aquilo que, em si, permanece à parte [*reste à l'écart*], distanciado, e com o qual não se faz ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). É aquilo que não se pode tocar (ou permite somente um toque sem contato). Para escapar de confusões, irei nomeá-lo o distinto. (NANCY, 2016, p.97)

O distinto, portanto, é aquilo que é diferente, que jamais se confunde com o ordinário, pois dele se distanciou para se apresentar de uma maneira muito particular,

capaz de cativar e incitar o nosso respeito. Nesse sentido, é preciso que o retrato também sustente certa distância, ou seja, se separe daquilo que é trivial e cotidiano, do contrário ele seria um mero objeto de identificação. “Assim é a imagem”, enfatiza, Nancy (2016, p.98),

é preciso que ela seja destacada, colocada fora e diante dos olhos (ela é, por isso, inseparável de uma face oculta, que não se descola: a face sombria do quadro, sua subface, quem sabe sua trama ou seu subjétil¹), e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta.

A partir desse entendimento, a pessoa a quem o retrato se refere precisa necessariamente emergir de outra forma no quadro, pois somente se diferenciando de seu modelo que ele pode se afastar da mera reprodução das formas, isto é, daquilo que já está dado de antemão. A própria noção de identidade do retrato pressupõe uma operação delicada de diferenciação, uma vez que ele sempre remete ao seu modelo, ao mesmo tempo em que precisa se distinguir dele para criar uma identidade artística singular. Nancy (2000, p.23) argumenta que “a identidade referencial [do modelo] e a identidade pictórica (autônoma ou autorreferencial) se identificam assintoticamente uma com a outra”. Diferente de uma reta tangente, na qual há um ponto de contato, uma reta assíntota está sempre disposta em relação a uma curva infinita, de modo que esta, por mais próxima que esteja da reta, jamais a toca. Desse modo, a identidade pictórica, por mais que se aproxime da identidade referencial (ou civil), nunca coincide inteiramente com ela. Em outras palavras, o retrato é uma demonstração de que a semelhança nada mais é do que uma forma de diferença que tende infinitamente a zero.

Dito isso, a afirmação “ele só falta falar” pode ser compreendida como a expressão de reconhecimento dessa operação de diferenciação efetuada por uma imagem artística. É como se a constatação do silêncio do retrato fosse uma forma de reconhecimento dessa diferença fundamental ou de uma ausência constitutiva que o mantém separado de nós,

¹ Subjétil é uma palavra derivada do latim *subjectus* – que significa “colocado embaixo” – usada no Renascimento italiano, para designar uma superfície que serve de suporte a uma pintura (tela, parede ou painel). Contudo, Nancy se refere aqui à discussão que Jacques Derrida faz no texto *The Secret Art of Antonin Artaud* sobre o uso da palavra subjétil em textos de Antonin Artaud. De acordo com Derrida o subjétil é aparentemente um suporte, mas o prefixo “sub” o esconde, e a terminação “étil” o lança como um projétil. Nas palavras do filósofo (1998), o subjétil está, “entre estabelecer e lançar, o subjétil é uma figura do outro para o qual devemos desistir de projetar qualquer coisa (p.78). Desse modo, a discussão sobre o subjétil se apresenta no texto de Derrida como um movimento análogo a um jogo de adivinhação, no qual ele persegue uma espécie de objeto sutil, traiçoeiro e que não é passível de tradução.

pois se ele de fato falasse, a pessoa figurada no quadro seria restituída em vida, pois já não lhe faltaria mais nada. No entanto, Nancy (2017, p. 55) nos lembra que essa mesma sensação de falta é justamente o que nos leva “a um sentimento ou uma sensação da fala do retrato”. Ou seja, o silêncio do retrato é tanto aquilo que o mantém na condição de uma arte visual – sustentando a diferença e autonomia que ele apresenta em relação a nós, seres vivos e falantes – quanto o que provoca a sensação de iminência de uma fala associada à obra. Essa dimensão sonora da obra não diz respeito a um exercício de especulação sobre a possível voz do sujeito retratado, mas antes a uma voz própria que a obra engendra em nós toda vez que nos relacionamos com ela. O filósofo argumenta que é precisamente a sensação de falta que produz modulações de sentido não só no retrato, mas também em outras categorias artísticas, uma vez que

as artes se empenham em cultivar suas diferenças: não por faltar completude, mas ao contrário, pelo excesso de profusão de uma partilha originária do sentido e da verdade. Cada uma das artes constitui a invenção ou a intensificação de um registro de sentido por exclusão de outros registros: o registro privilegiado desencadeia, em sua ordem, uma evocação dos outros, segundo o que se poderia nomear uma proximidade contrastada. (NANCY, 2017 p. 56)

Assim, tanto o registro de sentido ausente na obra (no caso do retrato, o sonoro), quanto o presente ou intensificado (o visual), participam da produção de sentido, de modo que o retrato faz ressoar, segundo o filósofo, a “sonoridade do mutismo”, enquanto a música, por exemplo, faz refletir a “visualidade do invisível” (NANCY, 2017, p. 56). Isso quer dizer que enquanto uma pintura ocupa nossa visão ela também convoca a nossa escuta, ao passo que a música mobiliza nossa escuta ao mesmo tempo em que nos sugere imagens. A partir desse entendimento, o filósofo estabelece um princípio de participação mútua dos sentidos ou, para falar em termos conceituais, uma implicação fundamental da *methexis* na *mimesis*. A sensação de uma fala do retrato seria uma manifestação desse princípio de participação, no qual nossa audição interfere na fruição de uma obra puramente visual. Segundo o filósofo, “visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente metéxico (quer dizer, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que estas tendências não se recortem em nenhum lado” (NANCY, 2014, p. 24-25). Essa contaminação sonora é aquilo que “nos afina com uma ordem do sentido e da verdade cuja essência difere da ordem visual do reconhecimento” (NANCY 2017, p. 56) Noutras palavras, caso não houvesse esse

princípio de participação, jamais seríamos capazes de ultrapassar a dimensão mimética de um retrato e, portanto, ficaríamos limitados ao seu reconhecimento visual. O que é também uma maneira de dizer que sem essa contaminação ou participação sonora a própria obra fracassaria em sua tarefa, visto que, para o filósofo, a *mimesis* que não implica a *methexis* incorre sobre a “pena de não ser nada além de cópia, reprodução” (NANCY, 2017, p. 57)

Não se trata, portanto, de uma simples correspondência entre diferentes modalidades artísticas e os sentidos aos quais elas supostamente estariam endereçadas, como se houvesse uma implicação direta da pintura com visão, da música com a audição, da escultura com o tato e assim por diante. A participação ou contaminação dos diferentes registros de sentido obedece a uma dinâmica mais intrincada que define, inclusive, o funcionamento do regime mimético do começo ao fim. Para o filósofo, mais do que uma simples imitação, a *mimesis* pressupõe alguma participação, isto é, alguma relação diferencial que mobiliza a “economia geral dos sentidos, dos sentimentos, dos significantes. Essa economia, essa comunicação, essa partilha, é isso que faz a imagem. É o que me conduz a ela ao mesmo tempo que ela penetra em mim.” (NANCY, 2017, p. 65-66). Logo, se a imagem faz alguma coisa é porque ela age sobre nós, ou seja, não pode ser considerada um simples objeto diante de um sujeito que a contempla. O retrato, por exemplo, também “nos faz ouvir um falar antes ou depois da fala, o falar da falta de fala. E nós o compreendemos, ele nos comunica esse dizer, seu sentido e sua verdade. De maneira simétrica, desejamos entender a voz da ausência ou a ausência (NANCY, 2017 p.55)”. Em suma, ele nos faz ouvir na exata medida em que desejamos entender a sua voz e vice-versa. Logo, há um desejo de fundo que está ao mesmo tempo aquém e além da própria imagem que determina o funcionamento da *mimesis*. Dito de outro modo, o desejo, nesse caso, é uma condição de possibilidade para a imagem. Esse vínculo é algo que se expressa, segundo Nancy, na própria *imago* romana:

Se a *imago* se forma pela primeira vez, em princípio, uma máscara mortuária, é porque desde o momento da modelagem a *mimesis* modula a *methexis* pela qual os viventes partilham a morte do morto. É a partilha da morte – sua força atroz e alucinante –, é a *methexis* do desaparecimento que faz propriamente o modelo para a *mimesis*. A imagem é efeito do desejo [do desejo que reúne o outro], ou melhor: ela abre o espaço para isso, abre o escancarado. Toda imagem é a Ideia de um desejo. (NANCY, 2017, p. 57)

Assim, se toda imagem pressupõe um desejo, todo desejo também “pressupõe seu prazer”, como nos lembra Nancy (2017, p. 59). No entanto, esse prazer ao qual o filósofo se refere não pode ser confundido com gozo e satisfação, pois carrega o sentido freudiano de *Vorlust*, isto é, de pré-prazer. Este tipo de prazer se refere menos a um instinto do que as nossas pulsões, visto que estas expressam a busca por mais excitação, um tipo de prazer sentido no acréscimo de tensão, enquanto aquele busca o seu apaziguamento, isto é, a satisfação de uma necessidade. Diferente dos instintos que precisam se satisfazer em nome da manutenção da própria vida, a pulsão tem sua origem no inconsciente e expressa uma busca sem fim, que não encontra satisfação integral. É em relação a esse prazer pulsional, sempre carente de ligação e em constante tensão, que Nancy estabelece uma analogia com o modo que as imagens agem sobre os nossos sentidos. De acordo com ele, em Freud

a questão do prazer se joga em paralelo e em quiasma, simultaneamente, sobre o registro sexual e o registro estético(...) de uma parte e de outra, trata-se da beleza, aqui qualificada de estética e lá de erógena, sem que seja possível separá-las sem resto de uma na outra. (NANCY, 2017, p. 60)

Sobre essa analogia com as zonas erógenas, o filósofo acrescenta que elas não são definidas com um propósito prévio, mas da maneira que Freud (apud NANCY, 1994, p. 33) as descreve: “parece provável que qualquer parte da pele e qualquer órgão de sentido – provavelmente, na verdade, qualquer órgão – pode funcionar como uma zona erógena”. Desta afirmação de Freud, Nancy observa dois aspectos importantes: o primeiro é a indiferença qualitativa entre as zonas erógenas; e o segundo a importância atribuída à pele – órgão responsável pelo sentido do tato – para compreensão desse processo. Para ele, esse órgão que recobre praticamente toda extensão do nosso corpo, onde qualquer ponto é potencialmente uma zona erógena, expressa de forma emblemática o fato de nosso corpo ser, antes de qualquer coisa, uma interface sensível de interação com outros corpos no mundo. A partir dessa analogia, às artes podem ser pensadas como formas particulares de tocar e estimular esse corpo sensível de diferentes maneiras. Nas palavras do filósofo, “isso que se nomeia ‘arte’, um termo muito indistinto, é essa ressonância das ressonâncias, essa refração das refrações entre zonas de emoção” (NANCY, 2017, p. 64). Cabe sublinhar que essa ressonância entre as diversas zonas de emoção – ou, se quisermos, entre as diferentes modalidades artísticas – não as torna indistintas, mas antes

estabelece entre elas áreas de sobreposição, reverberação e contaminação que nos impede de interpretá-las como categorias isoladas e estanques.

Assim, Nancy (2017, p. 60) propõe uma espécie de “erótica da imagem”, na qual as formas sempre carregam no fundo um desejo que não se apazigua e que nelas reverbera, produzindo efeitos de ressonância em diferentes “zonas de emoção”. Esse fundo, segundo o filósofo, precede qualquer forma, ele se distingue e se separa delas “que se levantam sobre ele e se destacam dele, não se tornando nem tomando ele mesmo nunca propriamente uma forma, restando sempre ao fundo” (NANCY, 2017, p. 61). Esse fundo é aquilo que reverbera em uma imagem, tal como o desejo de partilha da morte que ecoa na *imago* romana ou a voz que ressoa no silêncio do retrato. A forma, por sua vez, é o que faz com que esse fundo se torne distinguível e possa chegar até nós. Nancy insiste em sublinhar que a capacidade de mobilizar nossos sentidos, sentimentos e causar emoção decorre justamente da *methexis*, pois sem a participação desse fundo, desse desejo de partilha que implica o outro, não haveria *mimesis*:

O que repercute e emociona é a *methexis* da *mimesis*, quer dizer, o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir a superfície. Desde que grava e pinta nas cavernas – no lugar de se contentar de olhar figuras e objetos como queria Platão – o homem não exerce outra coisa ou não é ele mesmo exercido por outra coisa senão por esse seu desejo e prazer de ir ao fundo. (NANCY, 2017, p. 60)

Esse desejo de fundo, portanto, é o que se preserva desde os primeiros registros das imagens em cavernas até hoje e que também se projeta em direção ao futuro. A forma, no entanto, é a parte que varia, que mostra a sua plasticidade ao longo da história. Com o retrato não poderia ser diferente, ou seja, ele também é uma zona de ressonância específica que se reformula ao longo do tempo para que esse fundo continue a reverberando. Nancy observa que o empreendimento original de um retrato, ao menos em essência, está intimamente ligado à tarefa de certo setor do pensamento ocidental que buscava oferecer as bases necessárias para compreensão do processo de constituição dos sujeitos nas sociedades modernas. Em função disso, a noção moderna de sujeito se expressaria de modo inequívoco em uma modalidade específica de retrato que ficou conhecida entre os historiadores da arte como “retrato autônomo”:

uma pintura que se organiza em torno de uma figura, na medida em que essa figura é, em si mesma, o fim ou meta real da representação, excluindo qualquer outra relação ou cena,

qualquer outra representação ou valor representacional, qualquer outra evocação ou significação. (NANCY, 2000, p. 14)

Nancy acrescenta que olhar dessa figura também cumpre um papel decisivo nesse tipo de retrato: “antes de qualquer outra coisa, o retrato olha: não faz mais do que isso, e nisso se concentra, se envia e se perde. Sua ‘autonomia’ reúne e aglutina o quadro, o rosto todo, no olhar: ele é a meta e o lugar dessa autonomia” (NANCY, 2000, p. 72). Trata-se da representação clássica de um retrato, na qual vemos uma pessoa que não executa nenhuma ação ou possui qualquer tipo de expressão que possa desviar a nossa atenção dela. Toda essa soberania da figura, expressa a condição de um sujeito auto suficiente, alheio ao seu entorno, encerrado em seu próprio domínio e que é, sobretudo, causa de si mesmo. Para o filósofo: “um *si* em si e *para si*, tal é tarefa única e exclusiva do retrato: como sabemos em abundância, esta tarefa terá sido a mesma do pensamento desde Descartes [ou desde Agostinho] até hoje [ou até o amanhã ...]” (NANCY, 2000, p. 17, grifo do autor).

Mas se quisermos refletir sobre o gênero retrato praticado nos dias de hoje é necessário reconhecer as variações sofridas por ele de lá para cá. Em *O Outro Retrato*, um dos dois ensaios que Nancy dedicou exclusivamente a este tema, ele aborda justamente uma modalidade de retrato mais condizente com o que chamamos hoje de arte contemporânea. O termo “arte contemporânea” aqui carrega o mesmo sentido proposto por ele, que advoga que esse termo diz menos respeito a um período histórico do que a uma prática que “não herda nenhuma forma ou referência (...) Ela herda somente o enigma que nasce com essa palavra - arte - que foi inventada no momento em que todas as figuras de uma “representação” possível começavam a escapar” (NANCY, 2014, p. 107). Nesse sentido, um retrato contemporâneo jamais poderia ser tributário da noção moderna de sujeito e, por consequência, também não poderia mais obedecer às mesmas coordenadas formais do “retrato autônomo”. Isso quer dizer que pensar o gênero retrato hoje implica, inevitavelmente, em revisitar a noção de sujeito sob outra perspectiva:

o que está em jogo hoje é o deslocamento do sujeito no qual o retrato tem suas raízes: a questão do retrato contemporâneo é uma questão de um sujeito que não pode mais ser sujeito de uma auto-certeza ou de um ‘humanismo’ que reúne as propriedades do divino no homem. (NANCY 2014a, p. 91)

A esse retrato, mais afinado com o nosso tempo, Nancy (2014, p. 94) dá o nome de “outro retrato”, cujo desafio é abordar um sujeito que, nas suas palavras, “nunca se instala, mas passa e, de passagem, acena para nós”. Cabe ressaltar que a mutação que ocorre entre o “retrato autônomo” e o “outro retrato” é um longo e gradual processo de transformação que se desenrolou ao longo de muitos séculos, razão pela qual a tarefa de descrever em detalhes o seu desenvolvimento não seria viável aqui. No entanto, ele é perfeitamente observável se tomarmos em termos comparativos o *Retrato de Inocência X*, de 1650, pintado por Diego Velázquez, e um dos estudos sobre este mesmo quadro realizado pelo pintor Francis Bacon, exatos trezentos e três anos mais tarde (fig.2).



Figura 2 - *Retrato de Inocência X* (1650), de Diego Velázquez, ao lado de *Estudo baseado no Retrato do Papa Inocência X*, de Velázquez (1953) de Francis Bacon.

Diante das duas obras, fica evidente que a mudança do centro gravitacional do quadro (do olhar para a boca) não pode ser lido apenas como um desvio formal de alguns centímetros, pois ele é parte um processo maior que fez com que as coordenadas que um dia foram capazes de organizar o retrato moderno perdessem sua centralidade. Se antes o olhar era centro aglutinador de uma autonomia, o ponto a partir do qual todos os outros elementos formais do quadro se organizavam, em Bacon a boca escancarada atesta, entre outras coisas, a impossibilidade de um centro gravitacional único e estável para o retrato,

ao mesmo tempo em que nos confronta com o desaparecimento de um sujeito autônomo e soberano – ou com a emergência de um sujeito descentrado.

Não por acaso, o artista Dalton Paula também nos propõe, à sua maneira, um deslocamento em relação ao estatuto figurativo do retrato autônomo ao pintar todas as figuras de sua série *Retratos Silenciados* de olhos fechados. O olhar do retrato, conforme vimos, sempre foi um elemento decisivo na sua organização formal, bem como indica um modo específico de compreensão do sujeito. Logo, suprimir o olhar dessas figuras é um gesto relevante – análogo ao que Bacon faz com a boca em seu *Estudo baseado no Retrato do Papa Inocêncio X, de Velázquez* (1953) – que nos obriga a refletir sobre o sentido da visão e a dinâmica do olhar vinculada a ele.

Diferente dos demais sentidos, a visão é a que mais se afasta de seu órgão responsável, isto é, ela está sempre à frente dos olhos. Ao contrário da audição, paladar, olfato e tato, cujo funcionamento se dá a partir de uma espécie de contaminação – de algo que entra em contato com nossos tímpanos, papilas gustativas, narinas e pele – o olho “está perdido para visão porque ela é projetada e expelida dele, o olho não pode ver a si mesmo e, ainda, o que ele quer ver é a visão, sua visão” (NANCY, 2014a, p. 58). A dinâmica do olhar, por sua vez, carrega um sentido suplementar que se expressa, de acordo com Nancy (2000, p.75), no próprio verbo *regarder* em francês - que traduzimos para o português como “olhar” - a saber, o de guardar algo (*garder*), vigiar, tomar conta. Nas palavras de Nancy:

olhar não é uma relação com o objeto. Talvez "ver" seja esse relacionamento – e, nesse sentido, o retrato não vê nada e não está lá para ver (nem visão, nem visada, nem clarividência). Ver está em conformidade com o domínio dos objetos. O olhar leva o sujeito adiante. (...) Ao olhar [*en regardant*], eu cuido e (me) guardo [*garde*]: estou em relação com o mundo, não com o objeto. Só assim eu consigo dizer “eu sou”: ao ver, vejo por causa da óptica; ao olhar, sou colocado em jogo. Não posso olhar sem que isso me olhe, me interpele [*me regarde*] (NANCY, 2000c, p. 75, *grifo do autor*).



Figura 3 - Da série *Retratos Silenciados* (2014) de Dalton Paula.

Há, portanto, uma dinâmica fundamental referente ao olhar que nos coloca em relação com o mundo, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade para que esse mundo nos devolva seu olhar. Caso não houvesse essa devolução, estaríamos aprisionados na condição de um sujeito ao redor do qual tudo se tornaria um objeto, ou seja, o mundo se apresentaria como uma mera extensão de uma subjetividade soberana e absoluta. No entanto, o olhar do outro é sempre aquilo que nos confronta com o fato de que não somos unidades isoladas e fechadas em si mesmas, mas um ponto singular de interação com outros corpos no mundo. De certa forma, somente o reconhecimento da exterioridade absoluta do outro nos permite reconhecer nossa própria singularidade e vice-versa. Para Nancy (1996, p. 47), “a compreensão do Ser nada mais é do que uma compreensão dos outros, que significa, em todos os sentidos, entender os outros através do ‘eu’ e entender ‘eu’ através dos outros, o entendimento uns dos outros [*uns des autres*]”. Essa dinâmica de interferência e compreensão mútua já está inscrita em nossos próprios sentidos e é precisamente por aí que o retrato – e arte de forma geral – encontra um caminho para nos interpelar. Cada um dos nossos cinco sentidos opera de modo específico – embora nunca de forma isolada – para nos colocar em relação com o mundo e com nós mesmos.

Nesse contexto, o retrato se apresenta como uma pintura que está sempre à espera da nossa chegada, como um tipo de armadilha pronta para nos capturar em uma relação entre sujeitos, na qual ele é uma espécie de “sujeito-obra” meticulosamente construído

para interpelar com seu olhar aqueles que, porventura, venham a se colocar diante dele. Uma vez em seu campo de visão, temos a sensação de sermos fiscalizados pelo olhar incessante da figura que ocupa o centro do quadro, como bem descreveu Carlos Drummond de Andrade no poema *Os Mortos*:

Na ambígua intimidade
que nos concedem
podemos andar nus
diante de seus retratos.
Não reprovam nem sorriem
como se neles a nudez fosse maior.

Esse olhar indiferente, que não se constrange diante de nossos gestos, é um vetor da obra capaz de nos implicar em uma relação de alteridade intensificada, em um entrecruzamento de olhares onde temos a chance de nos ver sob um olhar que não cessa de nos interpelar e que parece sempre estar prestes a nos dizer algo. O próprio título do poema, mais do que vincular o retrato à ideia da morte, reforça a noção de que a própria morte está vinculada a essa dinâmica de alteridade ou de exterioridade absoluta. Nancy (2000b, p.53) também reconhece esse vínculo – ou um desejo de fundo semelhante ao da *imago romana* – quando afirma que o retrato “é feito para guardar a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um afastamento ou a morte”. Contudo, essa morte, seja ela real ou virtual, é mais do que a expressão de um desejo de superá-la, está para além da tentativa vã de reter alguém em um quadro por mais tempo do que foi consentido por nossa constituição fisiológica. Ela é tanto o que motiva o retrato, quanto o que nos coloca diante da certeza de que só podemos experimentar, sofrer ou compreender a morte de outrem, jamais a nossa própria morte. Da mesma forma, nossa morte nunca será nossa, pois é um fenômeno que só pode ser vivido e experimentado pelo outro. É nesse sentido que o filósofo afirma que “menos que imortalizar uma pessoa, o retrato apresenta a morte (imortal) em (uma) pessoa” (NANCY, 2000, p.54). Dito de outra maneira, diante de um retrato somos confrontados com a opacidade intransponível da nossa própria finitude.

Assim, toda vez que nos colocamos diante de um retrato, ele nos devolve uma imagem de nós mesmos. Essa imagem jamais pode ser compreendida como expressão da nossa subjetividade, pois ela é, ao contrário, a intrusão de algo que não depende da nossa vontade, é a interferência de uma força capaz de nos afinar com uma ordem de reconhecimento mais sutil, que mobiliza a participação dos nossos sentidos para que uma

relação de alteridade muito particular possa se estabelecer. É somente por meio dessa diferença constitutiva que o retrato pode, com sua “nudez maior”, tornar palpável a nossa vulnerabilidade; com sua “morte imortal” nos recompor finitos e com seu silêncio fazer audível uma voz. Ou, como nos diz Nancy, somente assim a mimesis encontra a “sua garganta na *methexis*” (NANCY, 2017, p. 72).

Diante disso, caberia agora indagar o que podem nos dizer os *Retratos Silenciados* de Dalton Paula. Uma vez que, conforme nos diz Nancy (2000, p.75), somente por meio do olhar “eu consigo dizer ‘eu sou’”, o que essas figuras de olhos fechados ainda podem nos dizer? E se “tudo o que nos confronta também nos olha: (...) diz respeito a nós, penetra-nos, importa para nós – é assunto nosso” (NANCY, 2006, p.20), de que forma essas figuras silenciadas podem nos dizer respeito? De olhos fechados, elas definitivamente rompem com o estatuto figurativo moderno do retrato e a ideia de autonomia vinculada a ele. Mas isso, no entanto, não quer dizer que de olhos fechados esses retratos estejam impedidos de nos dizer algo. Nesse cenário, o desafio que os *Retratos Silenciados* de Paula nos coloca é o de saber por qual via eles “penetram” em nós. Em outras palavras, trata-se de compreender de que modo eles se dirigem aos nossos sentidos, sentimentos e quais “zonas de emoção” eles fazem reverberar.

Sabemos que Paula se mantém mais ou menos fiel à organização formal de um retrato e ao seu estatuto figurativo, embora proponha um desvio significativo em relação ao olhar. Mas ele também acrescenta um índice da realidade à sua proposta quando lança mão da técnica popular das fotopinturas. Paula fotografou (ou re-fotografou) essas figuras em diversos quadros que encontrou em salas de milagres durante seu processo de pesquisa sobre esse retrato popular brasileiro e, posteriormente, essas imagens serviram de suporte para seus *Retratos Silenciados*. Essa base fotográfica, mais do que preservar um certo estatuto figurativo, acrescenta a ele um elemento factual, aquilo que o semiólogo francês Roland Barthes chamou de *noema* da fotografia, o “isto foi”. Para ele, a imagem fotográfica testemunha que algo esteve “indesmentivelmente presente” diante da câmera (BARTHES, 2012, p. 87). Isso quer dizer que ao utilizar a fotografia como suporte para criação das pinturas, Paula acrescentou um elemento de testemunho a sua obra, ou seja, associou a ela a ideia de que estamos diante de pessoas que efetivamente existiram em algum momento, embora tenham sido modificadas pelo gesto artístico para se tornarem mais que um mero documento de identificação. Em outras palavras, as figuras que vemos

não são apenas produto da imaginação do artista, pois em algum momento estiveram diante de uma câmera e, mais tarde, suas imagens foram levadas às salas de milagres, onde possivelmente foram depositadas como expressão de fé, devoção, agradecimento, mas também como pedidos de cura.



Figura 3 - Da série *Retratos Silenciados* (2014) de Dalton Paula.

O tema da cura, segundo Paula, é central nessa série de retratos: "Minha produção perpassa basicamente a temática do corpo silenciado, e acredito que esse silenciamento seja uma enfermidade. Trabalhar com tais imagens de ex-votos representa, em meu processo artístico, uma possibilidade de cura²". Nesse contexto, o silêncio dos retratos de Paula não pode ser confundido com a supressão do registro sonoro característico de toda e qualquer arte visual, pois na verdade ele expressa um estado, uma enfermidade. Os olhos fechados dos retratos também parecem ser parte desse processo de silenciamento que mantém essas figuras em uma espécie de transe, isoladas do mundo ou – para preservar a colocação de Nancy – impedidas de dizerem “eu sou”, isto é, de enunciarem a sua condição de sujeitos. O próprio título da obra também corrobora com a interpretação de que esses corpos e rostos que vemos não são silenciosos, mas silenciados. A ideia de cura, portanto, tem que estar ligada ao que produz esse silenciamento, a algo que está para

² Trecho retirado do site do artista, acessado pela última vez em 11/08/2022 através do endereço <<http://daltonpaula.blogspot.com/2014/10/retrato-silenciado-silenced-portrait.html>>.

além da parte visível do quadro, que se projeta para fora do espaço figurativo. Mas afinal, se elas não nos olham e, portanto, não se dirigem a nós, como é que ainda podem nos dizer respeito? Talvez, se diante delas nada escutamos, seja porque das grossas capas de antigas enciclopédias que nunca lhes deram ouvidos elas confrontam é a nossa incapacidade de ouvir.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2012.

DERRIDA, Jaques. *The Secret Art of Antonin Artaud*. Massachusetts, London: Massachusetts Institute of Technology, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *A Imagem - O Distinto*. Revista *Outra Travessia*, Ilha de Santa Catarina, nº 22, p. 97-110. Universidade Federal de Santa Catarina - 2º Semestre de 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97>>. Acesso em 30 de setembro de 2019.

NANCY, Jean-Luc. *The Given Gaze*. In: *An Inner Silence: The portraits of Henri Cartier-Bresson*. Thames & Hudson, Nova Iorque, 2006. p.13-21.

NANCY, Jean-Luc. *Être Singulier Pluriel*. Paris: Éditions Galilée, 1996

NANCY, Jean-Luc. *Imagem, Mimesis e Méthexis*. In: *Pensar a Imagem; org. Emmanuel Alloa*. Coord. Trad. Carla Rodrigues. 1.ed.; 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014a.

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

ⁱ **Pedro Carvalho Moreira** é fotógrafo e cineasta. Doutorando em Estética e Filosofia da Arte pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia Arte e Cultura da UFOP/MG e membro do grupo de pesquisa *Intersubjetividade e Política*. **E-mail:** pedro.carvalhomoreira@gmail.com