

2 OS OLHOS DA MACACA

*Não pode haver nenhuma história
do pensamento, o pensamento é uma
fuga nele mesmo.*

Lacan

Me lembro de uma história vivida por meu pai. Recordo a narrativa. Vivia ele em sua fazenda, arredores de Manacapuru. Acompanhado de seu cachorro Maradona, um da raça dos dog alemão. Bicho grande e abestalhado. Por lá, em outras casas, moravam também os homens trabalhadores da fazenda.

Ocorreu a visita de uma onça numa noite qualquer. O estrago foi grande, a fera correu pelo milharal da beira do rio, deixando tudo no chão, as galinhas iam sumindo pra dentro de seu estômago. E Maradona, no alto de sua falta de juízo, foi meter-se a enfrentar o demônio. Bastou a ponta da unha, um gesto só e o pobre cão caiu num ganido agudo. Caía ferido em sua virilidade. O grito do defensor da fazenda acordou Noronha, o faz tudo daquelas terras.

O homem que havia chegado do nordeste tempos antes, trouxe consigo um pedaço de rapadura e o hábito de deitar-se na varanda com uma espingarda na mão durante a noite toda. Rapadura se acaba mais depressa que os hábitos. Se dizia que Noronha nunca dormia mais de quarenta e cinco minutos seguidos. Por respeito ao silêncio dos homens de boa fé, como se diz, nunca lhe perguntaram o porquê. Se era medo ou bravura.

Pois bem, o homem já acordou atirando. O estopim assustou a pintada que fugiu. O cachorro ficou, ali, na beira do rio gemendo feito menino. Mandaram vir o veterinário, Maradona sobreviveu, mas não deixaria descendentes. Os homens, talvez por cumplicidade, se apiedaram e desejaram vingança. Com o sol já chegando, montaram em seus cavalos e foram, espingardas e pistolas atrás da coisa ruim. Meu pai, muito apegado ao companheiro e tendo visto sua agonia nas últimas horas, foi junto.

Nada de avistarem a felina. A fome do pão quente com manteiga já amarrava suas barrigas e paciência. Iam voltando. Mas sabe como são os homens de decisão. Sem morte, não retornariam à sede da fazenda.

Os caminhos, quase não se viam, misturavam-se na mata. Por ali vagava um bando de macacos. Praguinhas cujas invasões eram lamentadas pelos trabalhadores. Um bolo de fubá sumido numa tarde, a fruteira da cozinha desfalcada de manhã. Pronto. Era dali mesmo que sairia o sangue. Os *homenscavalos* correram atrás do bando. Davam tiros, mas os espertos desviavam pelos galhos. Exceto um. Tem sempre um. Esse corria mais devagar. Sua agilidade era prejudicada por um defeito nas costas. Corcunda. Pega o corcundinha, berravam os bárbaros. O pequeno foi encurralado. Viu-se, pois ele mostrou, em suas costas não havia defeito. O macaco, a macaca, tirou o filhote que vinha nela agarrado e o mostrou aos homens, enquanto lhes olhava nos olhos. A bicha pedia piedade. Sabia de sua iminente morte e pedia um pouco mais de existência, era por causa da educação que deveria dar ao pequeno. Justificava. Meu pai a olhou nos olhos. Voltou em silêncio. Foi beber café preto na porta da casa. Ficou calado, olhando o mundo. Com os olhinhos da macaca sempre cravados sobre ele. A macaquinha o enxergou, ela olhou para meu pai. Não foi o apelo, mas seu olhar que o fez calar. Passou a ser desconfiado com os bichos. Avesso à caça. Até o peixe, mandava que servissem sem a cabeça. Quando seu amigo, Maradona, morreu anos depois, não quis ver o corpo. Joguem na beira da estrada, ordenou.

Reafirmo. Não foi a pena da mãe ou saudade de seus próprios filhos o motivo de lançar-se em um silêncio secular. Foi aquele olhar. Foi que, naquela manhã, meu pai descobriu alguma coisa de perturbadora. O animal via. Devolvia-lhe o olhar. Era constrangedor ter sido assim, visto por um ser de outra espécie, um que não era sua imagem e semelhança. E quem pode ser, pai? Quem pode ser a imagem e semelhança de alguém? Ou até de si mesmo?

O olhar talvez seja o eixo mais impressionante quando se trata de um retrato. O olhar lançado sobre a fotografia e o olhar da fotografia devolvido para fora da foto. O horizonte desse trabalho está permeado das relações entre olhar, rosto, retrato e memória. Porém, será necessário, para pensarmos o olhar, retornar um momento à pintura.

Ao pensar em autorretrato dentro da história da pintura, é praticamente impossível não lembrar dos inúmeros autorretratos produzidos por Rembrandt, pintor holandês do século XVII. Não farei um panorama da história da arte para inserir

Rembrandt em um determinado contexto. Tenho um abuso danado de contexto. Gostaria somente de um apontamento: ao longo de sua vida, este artista produziu impressionantes quadros, e, dentre eles, muitos autorretratos. O que possibilita infinitas e interessantes leituras sobre sua obra. Uma abordagem recorrente sobre seu trabalho é, por exemplo, a comparação entre seus retratos de quando era jovem e os retratos feitos já em sua velhice, onde se percebe que não somente a imagem se modifica, pois o homem está velho, como também o modo de construção da imagem é diferente. Se percebe uma diferença de nitidez vinda da relação entre figura e fundo. Em seus últimos retratos, a figura, o corpo, tem seu contorno ligeiramente mais borrado, mais integrado ao fundo. o que pode sugerir que não houve uma linha de desenho a ser preenchida, mas a pintura foi feita com áreas de cor e sombra. Ou seja, a pintura foi construída puramente com sua própria técnica, não se misturando ao desenho.

Aqui, usarei um viés, dentre muitos outros possíveis, de seu trabalho. Falarei de como o olhar pictórico age provocando o espectador. Pois é sobre o olhar que procuro me deter agora. O olhar que sustenta a relação do retrato com seu espectador.



Imagem 1 - Rembrandt, Self-Portrait 1661; Óleo sobre tela, 114 x 94 cm; English Heritage, Kenwood House, London

Pode-se perceber o olhar do pintor diretamente para fora da tela. Ele olha fixamente para um lugar fora do quadro. Diante deste quadro estamos nós, espectadores, assim o olhar bate em nós, não é mais dirigido a um horizonte infinito, ele encontra um obstáculo, nosso corpo. Corpo de espectador, ou seja de quem vê. Há um encontro entre esses olhares que provoca uma espécie de constrangimento naquele que ocupa, a princípio, o lugar de sujeito. Uma espécie de nudez; o quadro, o objeto,

nos pegou vendo. Ocorreu um encontro entre dois *voyeurs* ¹. Porém um desses *voyeurs* é uma pintura, objeto inanimado. Aquele que olha para o objeto é quem comandaria a ação, tem olhos e vê. Como explicar, então, a sensação de estranhamento ao ver-se visto? E mais; ver-se visto por um outro, “*um totalmente outro*” (Derrida, 1999. p.29). Nem alguém que se possa dizer, ele é como eu, estamos em pé de igualdade, fomos pegos, ambos trocando olhares. Mas não se passa assim. Esse que vê é quadro, é objeto. Um objeto que age. Coisa que produz uma ação e nos torna alvo dessa ação, já que somos vistos.

No caso do retrato de Rembrandt, esse olhar da figura do quadro era dirigido a sua imagem no espelho enquanto pintava. Sendo assim, esse olhar nos joga para o lugar do autor do quadro, era ali que ele estava quando pintou. No momento em que a obra era feita havia o que chamo de “encontro de olhares”, artista pintando e artista no espelho, ambos se encarando. A pintura é o que resta desse encontro ou confronto. Resto capaz de desencadear esta experiência: encarar o lado de lá. Lado de fora ou do outro. Como se olhássemos para Rembrandt enquanto pintava, o quadro não apenas nos vê, mas nos coloca na pele do pintor. Mais uma vez um outro. Há uma surpresa, um espanto como um relâmpago e após esse estrondo, tudo parece voltar ao normal.

Esse momento é curto, nem é visto por todos, é necessário dar-se a ver, ver e dar-se a ver. Há uma predisposição para o olhar, e muitos não possuem essa predisposição. Gente que passa rápido pela vida e não liga muito para o meio do caminho. Quer chegar lá. Onde é “lá”? Pensa que o bom é a hora da chegada, voa pelo caminho e não olha pra nada, vai para o fim pensando ser abobado aquele que gosta de prestar atenção. Caminhar devagar pode ser arriscado. Escolho o risco, caso me façam escolher.

Ver uma dessas pinturas coloca o espectador e/ou vidente como elemento de uma operação ou mesmo equação: ser visto pelo objeto e ser colocado no lugar do outro, no caso, o próprio Rembrandt. Faço um parêntesis. É curioso, mas quanto mais permaneço na questão do autorretrato, mais as palavras vão se colocando em fuga. Mesmo, próprio, outro, sujeito... vão escapulindo. As coloco aqui e finjo não perceber

¹ Este conceito é explorado pelo escritor português José Gil (2005) no livro *Sem Título: Escritos sobre artes e artistas*.

o quanto elas não se encaixam, querem se deitar, ir embora, e eu amarrando as bichinhas. Esperem, finjam que está tudo bem, logo mais irão embora. Mesmo quando falar parece pouco ou inapropriado, o que fazer se não falar? Fecho meu parêntesis.

Essas operações me levaram a pensar o quanto o olhar do outro pode me constituir. Não me constituir, mas interferir no formato de meu rosto. Muitas vezes aconteceu comigo de mudar de rosto perto de alguém. Acontece. Ele incha ou se apruma, os olhos se afundam e ficam feios, ou a pele se amorena um pouco e surgem lábios. Sei lá se é assim, mas acontece.

Como o sujeito feito de casca de árvore: ele se enfurnava num quartinho de trás da casa. Esperava que a vida melhorasse, por enquanto vou indo, dizia. Vida não melhora, nem piora. É assim, como é. Possuía família, pai, mãe e uma ruma de irmãos. Arranjou até uma moça. A moça de olhos amarelados, meio verdes em dia de sol. Era nova e teve a curiosidade. Fizeram uma menina, filhotinha da moça e do homem de casca de árvore. Ficou amuado, irritado, sei precisar, não. Não presenciei, ouvi só. Não queria a menininha. É feia, esses olhos aí, tem brilho não, não puxou a mãe, não. Pra encurtar, chegar logo no sentido dessa história calhar por essas páginas, caso é que a menininha perto do pai se enfeava toda, feito raiz torta. Tiraram ela dali. Deixa a criança, deixa. Deixa a menina fora desse quarto de bolor. Foi o milagre, ficou uma flor de beleza. Uma riqueza que só vendo, não vi, mas soube. Era assim, tornou-se moça e a situação não mudou. Era só os olhos do pai de casca chegarem perto pra moça encrunhar. Pois bem, era o olhar dele. A moça em si, nem feia, nem bonita. A moça, em si, existia não.

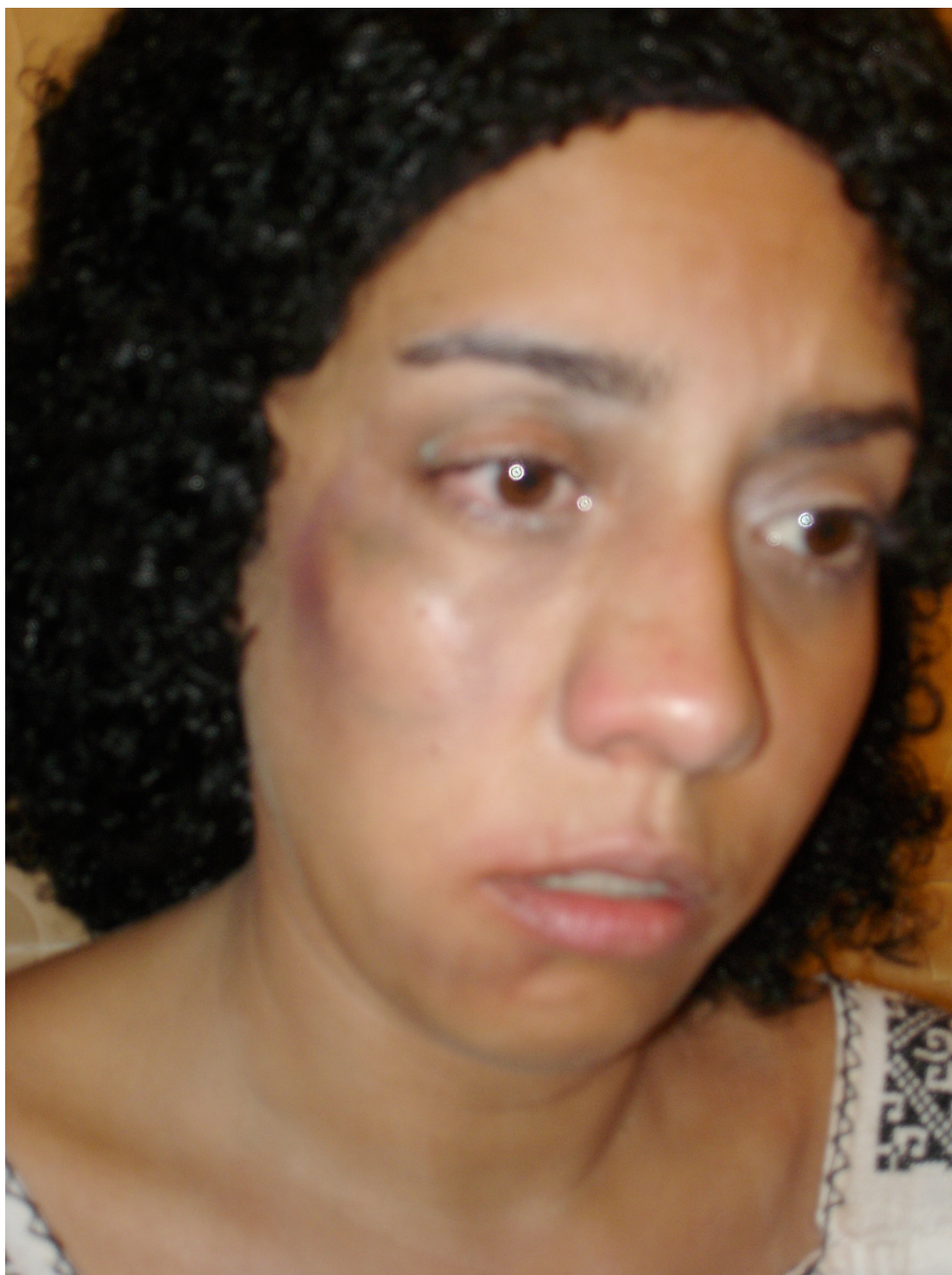


Imagem 2 - Autorretrato – mulher chorando; 2009; fotografia, 20 x 30 cm; Rio de Janeiro.

Iniciei este capítulo trazendo um conto sobre o olhar de uma macaca e o silêncio de quem recebeu esse olhar. Diante dos olhos do bicho, um silêncio secular. Esse encontro ocorre também no texto do filósofo francês Jacques Derrida (2002): *O animal que logo sou*.

Era o verão de 1997 e Derrida abria sua aula no terceiro colóquio de Cerisy, França.² Depois dos agradecimentos e lembranças, desenha uma cena. Também um encontro entre o humano e o animal. Descreve um breve encontro entre ele e seu gato, na verdade uma gata; a bichana o vira nu. Este olhar o constrangeu, a gata, nua desde sempre, o vira despido. Ele percebe que pode despir-se e encontrar-se nu, a gata não. Por nunca usar roupas, estar despida não fazia parte de sua natureza. Não há oposição. Assim é o bicho, por isso não pode despir-se, por isso não pode vir a ficar nu. Não pretendo discutir a nudez, mas o constrangimento do filósofo ao ser flagrado pelos olhos da gata, pelo “*ponto de vista do outro absoluto*” (Derrida, 1999. p.28). O outro vê, possui um ponto de vista. Ao nos darmos conta disso, há um transtorno nos lugares nos quais acreditamos habitar³. Ocorre um abalo na segurança, um abalo na nossa segurança. Passamos de sujeito que vê, para objeto visto. Esse abalo é também político. Ele se dá no campo político na medida em que o outro, o do lado de lá da borda é também vidente. Cuidado: “Eles” possuem olhos! Agem, são também dotados de possibilidade de ação. A ação de ver.

² Durante essa introdução, uma coincidência: o filósofo menciona e estima melhoras ao também filósofo francês, que passara, anos antes, por uma cirurgia de transplante de órgãos; Jean-Luc Nancy. Este último se fará presente logo mais neste mesmo capítulo e durante toda a dissertação, mas já aparece ali, nas palavras de Derrida. Como se presente desde antes de sua chegada, sua sombra percorre todo este texto.

³ Estenderei esta nota de roda pé para indicar a leitura de Eduardo Viveiros de Castro, especificamente seu texto sobre o perspectivismo ameríndio. Não lidei diretamente com seu ensaio aqui, mas seu pensamento me ajudou a perceber essa ideia de um outro olhar. Ele não é um texto fundamental para a construção desta dissertação, mas as idéias do antropólogo sopram de algum modo por aqui. Farei um breve e grosseiro resumo do que vem a ser seu texto. Eduardo Viveiros de Castro parte de uma análise do pensamento ameríndio. Tal modo de ver ameríndio se caracterizaria por entender a relação entre natureza e cultura de forma diferente daquela entendida pelo pensamento ocidental. Dentro do mundo ameríndio, a natureza não é vista como uma universalidade povoada de pequenas diferenças, chamadas de culturas. Mas ao contrário, teríamos várias naturezas, diferentes mundos.

Esta ideia fica clara se tomarmos a noção de “ponto de vista”. O que é um ponto de vista? Ora, o lugar do qual se vê. Como esse “olho” é moderno, ele possui um corpo, um sujeito. Pois bem, o “ponto de vista” é o lugar donde o sujeito vê. O que ele vê? O objeto.

Segundo este pensamento, o objeto possuiria, por sua vez, também um ponto de vista. Aquilo que é visto por nós, enquanto sujeitos, nos devolve o olhar, o ponto de vista constitui o sujeito, distorcendo a famosa frase do linguista Ferdinand Saussure: *o ponto de vista constitui o objeto*.

Para os ameríndios, o espírito não é o diferencial entre humanos e não humanos. Assim como ocorre aos ocidentais, aos colonizadores etc. No pensamento desses indígenas, o espírito seria substância material e integradora, enquanto o corpo, sujeito à afecções, seria aquilo que diferencia. Esse corpo está ligado à ideia de vestir uma roupa. Essa roupa seria um corpo que veste-se. No caso de rituais, o processo ficaria mais claro. As máscaras e inscrições vestidas serviriam para trazer o corpo do outro, o corpo estranho. Introjetar esse outro corpo. Portanto aí não cabe um conceito de essência e é preciso que isso fique claro. Não se trata de uma essência travestida, mas de corpos fundindo-se.

ver-se visto nu sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão. (Derrida, 1999. Pág. 30)

Derrida vê nessa oposição; animal/humano, esse “completamente outro”, mas com uma “proximidade insuportável”, outro que insiste em se fazer presente, outro que é também sujeito da ação de ver, uma oposição desequilibrada. Onde o ponto de vista humano ocupa o privilégio de ser o sujeito único. Esta unilateralidade seria balizada pela falta de palavra do animal. O homem nomeia, o animal responde ao chamado, mas não possui a palavra. O verbo do animal seria este: ver.

Os olhos da macaca são ligeiramente diferentes dos olhos da gata. Em um certo sentido, a macaca se aproxima mais dos olhos do retrato. Quantas vezes já não fomos violentamente afetados ao perceber a semelhança? Se poderia sussurrar: você vê a semelhança? Uma ida ao zoológico e aquelas figuras tão parecidas conosco enjauladas e a perturbação: parecem muito, não é? Sim. Também a literatura se apercebe dessa proximidade inconveniente. Kafka percebeu essa sombra em nossa história (“somos como eles”) e escreveu *Comunicação a uma academia*⁴, conto no qual um chimpanzé relata aos “prezados membros da academia” como se tornara um humano; mostra-se tão humano que também ele se sente desconfortável ao ver-se diante da fêmea de sua espécie. É afetado por esse não completamente outro.

⁴ Este conto está aqui trazido pela memória. Foi lido por mim diversas vezes há algum tempo em mais de uma edição. Ele é escrito na forma de uma carta, um relato mesmo à academia. O conto foi adaptado para o teatro no Brasil, com o ator Ítalo Rossi no papel do macaco e também em países da Europa.



Imagem 3 – Antigo cartão postal

O desconforto provocado pelo olhar do símio é diferente porque força uma proximidade, não pela convivência, mas pela semelhança. Talvez guardem algo de nossa origem, algo o qual não suportaríamos ver. Há uma semelhança, eles ficam em pé como nós, não ocupam o lugar do totalmente diferente, mas também não fazem parte de nossa espécie. Funcionariam como um calo, uma interseção entre o humano e o inumano, antes o quase-humano. O pai silencia diante desse olhar, aqui o silêncio é do homem.

O retrato ocuparia este mesmo lugar: quase-humano. Um rosto reconhecidamente humano, mas no lugar de objeto bidimensional. Este rosto nos olha, devolve o olhar. Mais apropriado que dizer “devolve o olhar”, seria simplesmente dizer: olha. O rosto olha o retrato, o rosto do retrato olha o rosto. Devolver implica em uma hierarquia; alguém age e alguém reage. É disso que tento fugir. No encontro de olhares entre retrato e retratado, há um jogo de forças onde nenhum dos lados assume o papel de ser o primeiro. Há um entrelaçamento quase que espiralado dos olhares.

O olhar do objeto é também assunto abordado pelo crítico de arte e filósofo francês George Didi-Huberman (1998) em seu livro *O que vemos, o que nos olha*. Mais especificamente, o objeto de arte. Didi-Huberman analisa esse choque de

olhares primeiramente quando nos encontramos defronte a tumba. O túmulo seria o lugar da perda e do esvaziamento. Portanto, um vazio nos veria enquanto vemos. Aquilo nomeado por Derrida de outro, seria, para o crítico de arte, esse vazio. Das tumbas, ele passa a trazer a discussão às obras do minimalismo norte-americano⁵. Os cubos dos artistas dessa corrente, trariam o vazio para a relação com o espectador. Vazio por se tratar de um cubo no qual seu interior era literalmente vazio e também por seus poucos recursos formais. O cubo era apenas o cubo, sua superfície de uma única cor, não havia muitas distrações para o olho do espectador. Este seria forçado e perceber-se diante do cubo e inserido no espaço ocupado por ambos.

Essa composição para se pensar a questão do olhar é muito interessante porque a traz para uma dimensão espacial. O ato de ver passaria e se inscrever no espaço. Ele atravessa esse espaço, seja vindo do objeto de arte, seja vindo do espectador. Além disso esses olhares partiriam de lugares, de pontos no espaço. O cubo guardaria esse lugar de vazio que nos olha. Nos confronta de igual para igual, o que nos faria pensar: há também um vazio em mim? Não se trata aqui de um vazio existencial, ou algo que o valha, mas um buraco, um espaço desocupado no qual nada pode morar ou estar.

Esse pensamento beira uma noção de interioridade inacessível e profunda. Algo como: lá, no interior do cubo, há o vazio. Colocar desta maneira, simplificaria a questão da qual tento me aproximar. A qual tateio aqui. Não é isso, antes é um espaço lá e aqui, no cubo e no espectador. O cubo vê, se equipara a nós e nos faz objeto que carrega também espaço vazio.

Porém, no retrato não há um cubo, não há uma redução máxima da forma. O que há é o rosto. Existe uma grande parte de artistas trabalhando com autorretrato sem usar o rosto, sem usar mesmo o corpo⁶. Mas aqui, é sobre o retrato do rosto que

⁵ Esta foi uma corrente artística que buscava reduzir ao máximo os elementos formais da obra. Eram trabalhos geométricos e não eram vistos como esculturas ou pinturas, mas como objetos mesmo. Havia aí uma relação com o espaço e a tentativa de se modificá-lo a partir da inserção do objeto na sala de exibição. Os exemplos mais conhecidos são cubos tridimensionais colocados em salas vazias. Os artistas desse movimentos mais conhecidos são: Donald Judd, Tony Smith, Sol LeWitt e Robert Morris, entre outros.

⁶ Cito o trabalho do artista pernambucano José Paulo. Em sua obra pode-se ver uma coleção de fotografias de envelopes e cartelas de remédios consumidos pelo artista, contando desta forma sua trajetória de vida. A esta seleção o artista dá o nome de autorretrato. Outro artista que não utiliza a imagem do rosto, mas a do corpo em seu trabalho é Nicholas Nixon. Este artista norte-americano possui uma extensa e impressionante obra fotográfica: *self*, na qual fotografa partes de seu corpo em preto e branco e com primor técnico. Este trabalho é bastante interessante, pois sua técnica se

escrevo. É o rosto que permeia essas páginas, essa busca. O interesse deste trabalho não é voltado para os diferentes modos de tentar representar-se a si mesmo. Este são conceitos complicados e por demais discutidos: representação e si mesmo. No momento, o que me interessa é o retrato do rosto. Deste mesmo rosto que carrego comigo e em mim.

Tela totalmente escura. A imagem, em p&b, se afasta lentamente, aos poucos se pode perceber outras regiões de espaços pretos em meio à uma paisagem muito branca. Agora vemos que a região escura inicial é uma boca aberta. Os outros espaços em negro são as duas pequenas narinas e os dois buracos mais acima, traçando uma linha horizontal, os olhos. Trata-se de um rosto. Agora este rosto ocupa a tela inteiramente. É uma imagem desfocada, mesmo assim, se vê o rosto.

Que rosto? É provável que se pudesse dizer de quem é o rosto, caso a imagem entrasse em foco. Não há créditos e o nome do ator permanece desconhecido. Não. Apenas um rosto sem pertencimento. Um não, o rosto. Rosto exposto com suas cavidades. Muro branco e buracos negros. Assim Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam essa figura.

O texto sete do volume três de Mil Platôs, de Deleuze e Guattari (2008), trata deste assunto, deste mistério; o rosto. A rostidade, como denominam os filósofos.

Deleuze e Guattari escrevem juntos esta série de platôs, como dizem, textos que não são tidos como capítulos e podem ser lidos em sequência ou não. Não há, portanto, uma linearidade.

Destaco agora somente este platô. Rostidade. O texto é construído seguindo dois eixos: significância e subjetivação. Ou, como eles dizem, muro branco e buraco

assemelha à publicidade, porém o corpo que se vê é velho, gordo e distante dos corpos que normalmente aparecem nas propagandas. Faz pensar nos limites do corpo cotidiano em oposição ao corpo “comercial.”

negro (Deleuze & Guattari, 2008). Um muro é uma linha de fronteira, uma linha de divisão, seja entre dois países ou em um mesmo território. Neste último caso, o estrangeiro é puramente político e religioso, não geográfico. Em um mesmo território, como aconteceu na Alemanha e como acontece em Israel, um muro faz um corte de separação. O estrangeiro vem da mesma terra donde vieram os que o exilam.

O buraco negro é fundo sem fim. O centro de força que tudo suga, onde não há luz, para onde qualquer corpo é tragado. Como convivem, o muro e o buraco? Esta pergunta não será respondida agora. Deixemos que ela ressoe um pouco, mais à frente voltarei a ela.

Existem duas afirmações no texto que surgem de forma contundente. São duas frases curtas. Foram elas as responsáveis por ter sido capturada pelo texto e por esta captura tê-lo trazido até aqui. “*O rosto é um conto de terror*”(Deleuze & Guattari, 2008, p.33) e “*O rosto é o homem branco*” (Deleuze & Guattari, 2008, p.43). Eu poderia jogar com as frases, fazer uma pequena brincadeira lógica e concluir que o homem branco é um conto de terror. Mas que novidade até aqui? Nós já sabemos disso.

O rosto é um conto de terror. O terror está no paradoxo que é o rosto. Teimamos em chamar: nosso rosto, insistimos com a ideia de propriedade, mas nos espantamos ao ver um espelho ou uma fotografia tirada de nós. Causa espanto aquela forma, as cavidades daquela imagem que nos estranha. E depois voltamos à teimosia, mas dessa vez dizendo: nem parece que sou eu. Caímos, pois, em um redemoinho que nos expulsa do rosto e expulsa o rosto daquilo no qual acreditamos estar e ser. Daí o horror que se repete.

O rosto é o homem branco. Ao ler essa frase, penso nos meninos e presos que escondem o rosto com camisetas, me lembro do sub comandante Marcos⁷ e seu rosto coberto por uma máscara. Rostos cobertos fazendo com que não sejam rostos individuais. São todos os rostos

Eles não possuem O ROSTO do homem branco, o rosto do cristo (Deleuze & Guattari, 2008). São o Outro desse rosto, vistos como anti cristos. O meu rosto no

⁷ Principal liderança do grupo mexicano Exército Zapatista de Liberação Nacional (EZLN)

autorretrato, comparado ao homem ocidental, ao cristo branco e louro, é também um não rosto, uma burca.

Porém, meu rosto, dentro do país em que vivo, assume o rosto do homem branco. Pois aqui, minha condição não é a do outro. Fora daqui posso sentir alívio por não ser o rosto do homem branco, não desejo este rosto. Mas no Rio de Janeiro, na Zona Sul, na PUC, nem a mutilação me livraria deste rosto. Será este o motivo de assumir outros rostos? Quem são esses outros? A mulher na cozinha? Essa tem nome: Helena de Oliveira. *“Helena de Oliveira tem no cu um bolão de cera com 25 carrapatos em cada beira”*, ela se apresentava assim. Nena. Sentava-se na cozinha, bebia todo domingo uma cerveja em um copo de geléia, era Flamengo e nunca se casou. Morreu virgem. Achava que Nena era minha avó lá da cozinha, fazia bolo de ameixa. Foi quando estava já pra morrer e disse aos meus avós (os lá da sala): “não me abandonem”, que eu percebi. Nena não era da família, era outro. Era objeto da cozinha e não a minha avó. Seu rosto era pardo, índia e negra, mesmo que fosse branca, seria negra. (*“Quase tão negros de tão pobres”*⁸) Era um rosto-limite, habitava a cozinha, espaço da casa, mas também de exclusão. Ela era um estrangeiro, sempre estrangeira nos limites da casa e fazendo tudo funcionar.

⁸ Trecho de letra de uma canção de Caetano Veloso. O Haiti.



Imagem 4 - Autorretrato – mulher 2 na cozinha; frame de vídeo, Rio de Janeiro.

“*Tout peintre se peint lui-même*” (Nancy, 2000. p.33) . “Todo pintor se pinta a si mesmo”. É com essa citação de palavras atribuídas a Cosme de Médicis que o filósofo francês Jean Luc Nancy inicia seu livro *Le regard du portrait*. O olhar do retrato. Através de um jogo de simetria, diz: “*tout autoportrait est d’abord un portrait*”. Todo autorretrato é, antes de tudo, um retrato.

Os olhos estão presentes na fotografia de um rosto. Aquilo que nos olha, são os olhos, pequenos globos que ocupam nosso rosto aos quais nunca vemos e um dia estão postos na fotografia e nos olham. Esses olhos não estão soltos no espaço, não se trata de um olhar que vem de lugar nenhum. Didi-Hubermnan fala do vazio que nos olha, sim há o vazio, mas não o lugar nenhum. O ponto de vista marca o lugar. São

dois os pontos de vista: o que vemos e o que nos olha. O ponto é o olhar. Os olhos habitam o rosto. Tudo se organiza a partir do olhar (Nancy, 2000), a partir desse ponto de toque no espaço, se organizam os rostos em confrontos.

Este olhar do retrato coloca espectador e criador sob a mesma mirada. Mirada esta desconcertante. Pois o objeto vê e além de ver, no caso do autorretrato, guarda uma semelhança. O pintor se coloca como modelo, como “outro”. Se vê diante do espelho e se retrata, este outro retorna como objeto no retrato. Mas desta vez olha para um terceiro, o espectador. Há, portanto, um infinito jogo de lugares, uma ocupação e expulsão que vão ocorrendo ao mesmo tempo e geram vertigem naqueles que vêem.

No autorretrato, há uma imagem reconhecível, diferente daquilo que ocorre com o objeto minimalista. Reconhecível, posto que é uma face, porém traz o que não se pode conhecer: nosso rosto. “Um **não** completamente outro”, mas que nos olha do lugar do outro. Um objeto ao qual não se pode chamar de “meu próprio rosto”, pois esta nomeação é problemática, no entanto, leva uma etiqueta que diz “autorretrato” ou “self portrait”, a foto do *self*. Há uma situação, portanto, de paradoxo no autorretrato.

O que há de semelhante no autorretrato, como mostra Jean-Luc Nancy em seu livro “O Olhar do retrato” (Nancy, 2000), não está nos traços possivelmente reconhecidos. A semelhança não seria uma questão de traços, mas uma operação que se dá pela ausência. No retrato, há um rosto ausente, é rosto, mas é também esse ausente. O modelo que ali esteve, mas não está mais completamente. Esse retrato que vê, vê do lugar do vazio e vê como um ausente. Essa semelhança se dá com esse ausente. Pois o “o rosto próprio” também nos é ausente. A semelhança é essa operação e repetição da ausência. Não reconhecemos o nosso rosto, mas o “estranhamos”, o retrato, portanto, se assemelha por apontar a condição dessa ausência do rosto. (Nancy,2000)

Le portrait est fait pur *garder* l'image en l'absence de la persone, que cette absence soit un éloignement ou la mort. (NANCY, 2000, p.53)⁹

⁹ O retrato é feito para *guardar* a imagem na ausência da pessoa, essa ausência sendo o distanciamento ou a morte.