

Retratos, autorretratos, alter-retratos: um ensaio-testemunho

Evando Nascimento

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Estudo do retrato e sobretudo do autorretrato como relação entre o artista ou escritor e o modelo na literatura e nas artes visuais. Fotografia, desenho, pintura, teatro e cinema são artes abordadas para entender as conexões entre imagem, vida e morte, tendo como referência inicial o livro *retrato desnatural: (diários de 2004 a 2007)* do autor do artigo. Assim, o próprio texto se torna um testemunho da relação do autor com a autobiografia e com a autoficção. Por fim, é evocado o dispositivo de “alter-retrato”, ou seja, o retrato de si mesmo através do outro.

Palavras-chave: retrato, autorretrato, alter-retrato, autoficção, imagem.

Résumé : Étude du portrait et surtout de l’autoportrait comme relation entre l’artiste ou l’écrivain et son modèle en littérature et dans les arts visuels. La photographie, le dessin, la peinture, le théâtre et le cinéma sont des arts abordés pour comprendre les liens entre l’image, la vie et la mort, en prenant comme corpus principal le livre *retrato desnatural : (diários de 2004 a 2007)* de l’auteur de l’article. Ainsi, le texte lui-même devient un témoignage de la relation de l’auteur avec l’autobiographie et l’auto-fiction. Finalement, est évoqué le dispositif d’« alter-portrait », c’est-à-dire le portrait de soi à travers l’autre.

Mots-clés : portrait, autoportrait, alter-portrait, autofiction, image.

1 - Preâmbulo

Ao receber o convite dos organizadores para abordar a questão do retrato, no dossiê sobre o tema para a revista *Iberic@l*, levando em conta essa temática em minha obra ficcional, me indaguei, com certa perplexidade, como seria possível escrever sobre textos que eu mesmo publiquei. Como evitar cair no narcisismo, sem se furtar à demanda do outro, que, nesse caso, é sempre irrecusável e soberana? Depois de muito refletir, decidi me concentrar na questão do *autorretrato*, como correlata daquilo que recentemente passei a chamar de “alter-retrato”. Para isso, fiz um recorte na releitura de alguns fragmentos de meu primeiro livro ficcional, o *retrato desnatural* (assim mesmo, com as iniciais em minúsculas¹), bem como de ensaios sobre o que ficou consagrado como autoficção, escrita de si ou bioficção — expressões que não são sinônimas mas guardam várias relações entre si. Do mesmo modo, ainda atendendo à solicitação inicial, trago à pauta um trabalho visual em que a questão do “alter-retrato”, anunciada no título deste artigo, aparece com nitidez fotográfica, por assim dizer.

Nesta deambulação inicial, começaria então refletindo sobre o “autorretrato”. Por que alguém se toma como *modelo* de pintura, de fotografia, de cinema ou de escrita em geral? Essa pergunta um tanto retórica (porque já supõe um princípio de resposta) comporta diversas ilações ou hipóteses de solução. Destacaria, desde logo, a ideia mesma de “modelo”. O que é ou para que serve um modelo? Indagação igualmente retórica, implicando ao menos duas possibilidades semânticas do termo. Modelo é, por um lado, um *paradigma*, ou seja, um elemento que se toma como exemplar das qualidades de um conjunto. Fala-se então de uma pessoa que ela é modelo de bravura, de gentileza, de cultura etc. Mas modelo também é qualquer *motivo* ou *pretexto* para se realizar uma obra de arte: desde os tempos antigos, presume-se que o modelo seja “belo”, mas já existe também uma *História da feiura*², que remonta a tempos arcaicos, mostrando que o feio e o belo sempre coexistiram como “modelos” para as obras. De qualquer modo, mesmo feio (dentro de certos padrões normativos, ênfase) supõe-se que a escolha de um modelo nunca é casual: o indivíduo ou a “coisa” feia deve ser *modelar* em sua estirpe, ou seja, deve representar o conjunto suposto de indivíduos ou coisas consideradas feias. Feio ou bonito, o modelo deve ser sempre *primus inter pares*, ou, traduzindo a expressão latina, primeiro entre iguais.

De modo que, parece, nunca saímos do círculo vicioso ou tautológico: o modelo, bonito ou feio, deve ser de fato modelar. Pode-se contestar a escolha, afirmando-se que os critérios do artista ou do escritor não se sustentam na escolha desse ou daquele modelo para realizar determinada obra. Todavia, não se pode contestar o *arbítrio*, que determina ter alguém o direito de designar, segundo sua própria vontade, o que ou quem é um modelo (positivo ou negativo) para si ou para sua comunidade. Há sempre algo de empírico (contingencial) e de transcendental (paradigmático, absoluto) nos modelos: uma vez feita a escolha do vivente ou da coisa particular em determinadas circunstâncias, os elementos selecionados tendem a se absolutizar, a serem reconhecidos como universalmente modelares, no bom ou no mau sentido. Ainda que esse intento fracasse, como diversas vezes acontece, o arbítrio da escolha deseja ser perene, definitivo, irrefutável. Nenhum modelo é

1. NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural: (diários 2004 a 2007)*, Rio de Janeiro, Record, 2008.

2. ECO, Umberto, *História da feiura*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2007.

escolhido ao acaso, muito menos quando se trata de “eu mesmo” o escolhido, ainda que esse “eu-mesmo” seja desde sempre compreendido como outro-eu, mais além de mim. Sim, eu-mesmo posso ser o objeto de um retrato que componho, tornando-o um autorretrato — eu como “modelo de mim”, com toda a complexidade que isso implica.

2 - Autorretrato como ruína

Retomo então as questões do início: *como falar* de si, sem transformar isso num ato narcisicamente paralisante, no limite do cabotinismo? Mas, também, e em contrapartida, *como não falar* de si, se o tempo todo estamos resolvendo pequenos dramas pessoais *por escrito*? Há sempre algo de autobiográfico mesmo na escrita supostamente mais neutra, pois ninguém é capaz de abordar um assunto que, de modo direto ou indireto, não lhe diga respeito, a não ser obviamente que seja coagido a isso. Inclusive o burocrata mais estrito se encontra implicado em todos os seus gestos administrativos, por mais mecânicos que sejam; Kafka entendeu isso muito bem. Noutras palavras, há sempre algo do indivíduo no que ele faz ou escreve. E os pintores ou escritores de autorretratos, de autoficções ou de autobiografias apenas explicitam esse gesto de autobiografar-se ao escrever, pondo em evidência o “eu” por trás de toda escrita.

Retrato desnatural foi um livro que escrevi entre 2004 e 2007 e publiquei em 2008. Ao longo de quase quatro anos, foram surgindo poemas curtos, em verso ou prosa, pequenos ensaios, aforismos e reflexões, que, aos poucos, configuraram *seções* de caráter ao mesmo tempo temático e formal. E um dos temas mais recorrentes ao longo do livro é justamente o do autorretrato com todos os paradoxos e aporias que o dispositivo carrega, dentro de uma longa tradição artística, que não é exclusivamente ocidental. Não pretendo elencar todos os momentos em que o tema comparece, mas apenas sinalizar alguns pontos-chaves para desdobrar algumas questões que não afloraram naquela publicação. Já há uma boa fortuna crítica sobre o *retrato desnatural*³, e essa é uma razão para tomar este texto aqui mais como um testemunho desdobrado do que como uma impossível tentativa de “autocrítica” ou de “autointerpretação”.

Com o subtítulo paradoxal de (*diários — 2004 a 2007*), seguido da indicação de gênero “ficção”, na capa e na folha de rosto, a ideia de combinar relato de si e literatura ficcional se inscreve no limiar da obra. A primeira epígrafe, escrita do próprio punho autoral, confirma o propósito do diário: “pedaços/ talvez de uma/ vida que se faz de/ instantâneos// (snapshots)”⁴. Ou seja, são fragmentos de uma existência a serem expostos como instantâneos ou, em inglês, *snapshots*. E, se são instantâneos diários de uma vida, só podem então configurar “autorretratos”. Claro está que se trata de uma metáfora fotográfica, na medida em que nenhum retrato do próprio autor em sentido literal comparece no volume.

3. Os textos críticos sobre minha produção ficcional foram publicados em periódicos e livros. A maioria se encontra reproduzida em meu site, na seção “Textos críticos sobre a ficção do autor”. 12 de janeiro de 2021 www.evandonascimento.net.br.

4. NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural*, *op. cit.*, p. 5.

E logo abaixo desta primeira inscrição, uma segunda epígrafe, retirada dos *Ensaio de Montaigne*, confirma o que está em jogo na escrita, tal como já foi anunciado: “*car c’est moi que je peins*”⁵ [“pois é a mim mesmo que pinto”]. Agora a fotografia é deslocada pela pintura — não se trata mais de instantâneos fotográficos, que, reunidos em sucessão, darão o painel fragmentado de uma existência, mas sim de uma *pintura* a ser realizada ao longo de todo o livro, como uma obra progressiva, um *work in progress*. Como se um rosto, um busto ou um corpo inteiro pudesse ser visualizado ao final da composição da obra. Sem dúvida, nem em Montaigne, nem no caso do *retrato desnatural*, essa totalidade corporal é atingida, ficando sempre o retrato por assim dizer inacabado, incumbindo aos leitores completá-lo.

Esse inacabamento se deve também ao fato de que o retrato nunca é apenas de si mesmo. Na maior parte das vezes, o “eu” se dá a ver por meio do outro, da outra ou dos outros, e não somente por meio de um reflexo especular. Isso também vem explicitado na epígrafe da primeira parte do livro, intitulada “escrevendo no escuro”: “pois se tornou/ imperativamente necessário/ escrever na primeira pessoa, mas/ sem ingenuidades, com todos os disfarces// o a(u)tor”⁶. Por uma razão que logo explicitarei, para mim, naqueles anos iniciais do século XXI, a escrita na primeira pessoa estava na ordem do dia, embora muitos escritores tenham se recusado a obedecer a essa “ordem”. A partir do ano 2000 e durante mais de uma década, foi difundida no meio universitário e na grande mídia a chamada escrita autoficcional, que se encontra atualmente menos em evidência. Todavia, a advertência da epígrafe é clara: a escrita na primeira pessoa deve ser realizada de modo não ingênuo, disfarçando-se as múltiplas intenções. Surge então uma terceira metáfora, a do teatro: é preciso disfarçar, das mais variadas maneiras, esse discurso pessoal, evitando a autoexposição gratuita. E o assinante do texto explicita a teatralidade da escrita, pois se trata de um “a(u)tor”, um autor que é um personagem e um ator em seu próprio texto, e como todo bom ator-personagem, ele assume uma ou diversas máscaras, disfarçando-se⁷.

Fotografia, pintura, teatro, eis as artes convocadas na abertura do livro, montando um aparato metafórico para evitar a ingenuidade da exposição narcísica. Como quem diz: se essa vida tem interesse, ela só pode ser montada e mostrada como arte, arte fotográfica, pictórica ou dramática. Somente assim me permiti tomar minha vida e a alheia como sujeito-objeto de meu próprio discurso, assumindo outras máscaras. Nesse sentido, convoquei múltiplos escritores e artistas, que, cada um a seu modo, elaboraram seu autorretrato: além de Montaigne, comparecem, entre outros, Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Andy Warhol, Louise Bourgeois, Hélio Oiticica, Bruce Nauman, Duane Michals e Frida Kahlo.

Devo confessar, nessa altura, que o *retrato desnatural* é fruto de um equívoco interpretativo, como talvez aconteça com alguns livros. Em 1997, eu havia assistido a uma palestra da grande teórica e escritora francesa radicada no Canadá Régine Robin sobre autoficção, na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde então eu estagiava na categoria de recém-doutor. O assunto era praticamente inédito no Brasil, e até onde sei, apenas Eurídice Figueiredo, professora da UFF, que convidara Robin, o pesquisava. Fiquei absolutamente encantando com a conferência e com o livro

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 11.

7. A esse respeito, Piero Eyben escreveu um ensaio esclarecedor. Cf. EYBEN, Piero, “O auto do a(u)tor”, 12 de janeiro de 2021 www.evandonascimento.net.br/retrato_desnatural.html.

que Robin acabara de lançar, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*.⁸ Decidi que tudo o que eu realizasse a partir de então em termos de escrita faria parte de um grande *diário*. Os ensaios e artigos, os testemunhos e as entrevistas, os poemas, contos e qualquer romance que viesse a inventar teriam sempre uma data e um local de inscrição, a fim de se enquadrar na concepção do diário. Entre 1998 e 2001, cheguei a escrever um romance sob forma de diário, tendo como inspiração a autoficção, que sempre considerei um *dispositivo* e não um gênero a mais⁹. Por razões que não cabe aqui evocar, esse romance permanece até hoje inédito. Depois disso, continuei com uma produção acadêmica regular de ensaios e artigos, bem como de alguns poemas e textos curtos ficcionais. Foi somente em 2004, e no contexto de uma forte crise de saúde, que comecei a escrever os primeiros “instantâneos”, que viriam a informar o *retrato desnatural*. Fui acumulando escritos até o momento em que me dei conta de que remetiam a uma mesma problemática: o drama pessoal por que eu estava passando, embora poucos fragmentos na verdade explicitassem isso. Foi provavelmente no início de 2005 que me ocorreu a ideia de continuar a produzir aqueles pequenos ensaios, poemas e narrativas curtas dentro do que chamo de *pró-jeto*, assim grafado para indicar o que se lança para a frente, como jatos de tinta. E à medida que o tempo passava, o *pró-jeto* foi se materializando numa forma necessariamente fragmentária. A partir de 2006, dado o volume considerável de textos já então produzidos, resolvi dividir os escritos em seis seções temático-formais: “escrevendo no escuro”, “pedaços”, “interversões”, “respirações”, “microensaios” e “restos”. À composição já fragmentária dos instantâneos vieram então se somar as subdivisões textuais, multiplicando as facetas abordadas, sem jamais atingir a configuração de um único “rosto”.

A escolha do título foi um capítulo à parte. Finda a escrita do livro em 2007, faltava encontrar um título que o representasse oficialmente. Cheguei a submeter, por e-mail, uma lista com alguns títulos a um grupo de amigos, para que elessem o preferido. Porém, não houve consenso, e os argumentos contra e a favor de cada título me convenceram de que nenhum deles servia. Foi então que me lembrei do título de uma poeta que sempre admirei, mas que fez um tipo de literatura que eu jamais faria, antes de mais nada por me faltar a competência: o *Retrato natural* de Cecília Meireles.¹⁰ Contudo, por todos os motivos, eu não poderia me apropriar literalmente do título de uma obra tão famosa; razão pela qual resolvi “rasurar” a inscrição titular de Meireles, qualificando a minha própria como “desnatural”. Com um só lance, disfarçava a apropriação (poucos leitores se deram conta disso, a não ser os que leram uma entrevista em que eu me explicava) e revelava o caráter teatral, “mascarado”, voluntariamente artificial de meus “diários”. *Diários desnaturados* para um *retrato desnatural*: em vez da naturalidade do testemunho verídico, a artificialidade da confissão inventada, teatralizada pelo *a(u)tor*. As *Confissões* de Rousseau,¹¹ que li estimulado por comentários de minha ex-professora na Sorbonne, Sarah Kofman, e por meu antigo mestre na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Jacques Derrida, foram outra fonte de inspiração.

8. ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005.

9. Escrevi dois textos sobre autoficção, o último deles: NASCIMENTO, Evando, “Autoficção como dispositivo: alterficções”, *Matraga*, nº 42, 2017. 12 de janeiro de 2021 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295.

10. MEIRELES, Cecília, “Retrato natural”, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 311-367.

11. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, prefácio de J.-B. Pontalis, organização Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, notas Catherine Koenig, Paris, Gallimard / Folio Classique, 1996.

E assim pude lançar, sem pompa nem circunstância, no ano de 2008, meu autorretrato desnaturado, ao mesmo tempo muito fiel e traidor do suposto modelo. Esse livro, como disse, nasceu de um equívoco, pois não corresponde integralmente ao que se chama de autoficção, embora tenha sido inspirado por ela. Digamos que há diversos traços autoficcionais em algumas das narrativas, porém no conjunto predomina uma mistura de gêneros, tornando o *retrato* realmente *desnatural* e *inclassificável*.

Passo agora a explorar algumas das referências artísticas já aludidas na consideração das epígrafes. Princípio com o desenho e a pintura, mas a fotografia e o teatro os acompanham o tempo todo, perseguindo a imagem de um im-possível “(auto)retrato”.

3 - Desenhos e desígnios

A origem mítica do desenho e da pintura está relacionada à filha de Dibutade, um oleiro ou ceramista de 600 A.C., que vivia em Sicião ou em Corinto. A jovem Callirrhoé ou Kora, sentindo falta de seu amado camponês, consegue vê-lo numa sombra projetada na parede, produzida pela luz de uma lâmpada. Ela então toma um pequeno bastão de carvão e desenha o ausente a partir da silhueta vislumbrada. Em seguida, seu pai faz um alto-relevo sobre o desenho realizado pela filha.

Vários fatores se sobrepõem nessa lenda, dos quais destacaria dois. Primeiro, a imagem projetada pela luz corresponde a uma *skiagraphia*, a uma escrita da sombra, *skia*. Ou seja, o primeiro retrato do camponês ausente, “retraído”, se fez de forma espontânea, sem intervenção humana: um desenho da sombra, sem que o corpo do outro estivesse presente. Tal como no mito da caverna de Platão, essa sombra produzida por luz artificial pode ser também associada tanto à fotografia (a “escrita da luz”) quanto ao cinema (imagem projetada em movimento). Ao desenhar a partir do perfil, a jovem já está fazendo a imagem de uma imagem, a representação de uma representação. Nessa perspectiva, a origem do desenho é dúplice: a partir da sombra espontaneamente projetada e a partir da intervenção juvenil. Na verdade, a origem é tríplice, pois o que permitiu a projeção primeira da imagem na parede foi a *memória* da jovem, ativada pela força do amor. É por isso que, em algumas representações da cena da origem, Eros ou Cupido comparece, fazendo a intermediação alegórica. Noutras palavras, a origem do desenho é duplamente erótica, pois foi a lembrança do amado que o trouxe de volta, em efígie, e foi essa mesma recordação erótica que levou a amada a empunhar o bastão para desenhar. Erotismo transmitido em seguida ao pai ceramista, que esculpe a imagem do camponês sobre a silhueta desenhada pela filha. Há uma tradição de representar esse mito em tela, ora nomeando-o como *A origem da pintura*, ora como *A origem do desenho* — com esse último título, um dos quadros mais conhecidos é o de Jean-Baptiste Regnault, que se encontra no Château de Versailles¹². Mas também poderia se chamar *A origem do alto-relevo*, *A origem da fotografia* e *A origem do cinema* — ou, mais genericamente, *A origem das artes visuais*.

De certo modo, foi a invisibilidade do modelo original (o camponês) que levou à necessidade de desenhá-lo. A visualização se tornou possível por meio da invisibilidade original do

12. REGNAULT, Jean-Baptiste. *Dibutade ou l'Origine du dessin*, Château de Versailles, 1786.

modelo, que ativou o processo erótico da criação. O desígnio de desenhar foi impulsivo, quase irracional, de algum modo “cego”. O retrato do outro se fez, portanto, às cegas, “*de tête*” ou “de cabeça”, como Gauguin pedia a Van Gogh que desenhasse e pintasse, pois seu amigo estava acostumado a ter sempre um modelo à frente dos olhos para poder trabalhar¹³. Desígnio e desenho são palavras etimologicamente relacionadas¹⁴. Desenho vem do italiano do século xv *disegno*, substantivo do verbo *disegnare*, ambos relacionados a *sign-*, antepositivo derivado do latino *signum*, “sinal, marca distintiva; assinatura, selo; sino”. Desígnio vem do latim tardio *designñum*, “intenção, propósito”, derivado do verbo *designāre*, “marcar, indicar”, o qual se vincula também ao *signum*.

Em seu livro fundamental *Mémoires d’aveugle*, Jacques Derrida¹⁵ aponta a relação entre memória do invisível e cegueira: o *ponto cego* orienta desde dentro a operação do desenho, por força erótica da memória. Isso acontece independentemente da própria percepção, como um movimento de anamnese:

Que Dibutate, com a mão às vezes guiada por Cupido (um Amor que vê, não tendo nesse caso os olhos vendados), siga os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenhe sobre uma parede ou um véu, em todo caso uma *skiagraphia* — a escrita da sombra — inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela já escreve, portanto, na nostalgia. Afastada do presente da percepção, derivada da própria coisa que assim se divide, uma sombra é uma memória simultânea.¹⁶

Não há nenhuma dúvida: desenha-se ou pinta-se um retrato sempre por meio da memória. Ainda que o modelo esteja presente, no instante mesmo em que se desfere um traço sobre o papel ou sobre a tela, utilizando um lápis, um bastão de carvão ou um pincel com tinta, o modelo se ausenta momentaneamente dos olhos do desenhista ou do pintor, pois é impossível contemplar e ao mesmo tempo desenhar. O olho se movimenta sucessivamente entre o modelo e a superfície do suporte onde ele é reproduzido. O que se chama em artes de “desenho cego” é a tentativa vã de desenhar sem olhar para o papel ou para a tela, quer dizer, sem tirar os olhos do modelo. Porém, o resultado é quase sempre uma caricatura, dificilmente um desenho fiel aos traços do outro ou da outra. E o fato de ser chamado de “desenho cego” reforça em vez de anular a ideia de cegueira relacionada ao ato de desenhar e de pintar: nesse caso, é o papel ou a tela que precisam ser “recordados”, às cegas, para que o desenho se faça. A memória, de um modo ou de outro, se sobrepõe à percepção do presente, embora para o senso comum esta última é que vigora sempre. Assinalo que, não por acaso, a primeira seção do *retrato desnatural* é nomeada como “escrevendo no escuro”, ou seja, escrevendo às cegas, sem controle absoluto do ofício.

A importância decisiva da memória é válida tanto para o desenho em sentido estrito quanto para essa outra forma de desenho que se chama de *escrita*. A escrita fonética, hieroglífica ou

13. VAN GOGH, Vincent. “Lettre à Theo, Arles, vers le lundi 19 novembre 1888”, in *Les Lettres*, t. 4 organização Leo Hansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, Arles / Amsterdam, Actes Sud / Van Gogh Museum / Huygens Institute, 2009, p. 361.

14. Todas as etimologias citadas neste artigo foram retiradas de HOUAISS, Antônio, *Grande dicionário Houaiss*. 12 de janeiro de 2021 houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2.

15. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle : l’Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunions des Musées Nationaux / Louvre, 1990. Salvo indicação contrária, as traduções são minhas.

16. *Ibid.*, p. 54.

ideogrâmica, é sempre uma forma de desenho, um desenho que no caso da escrita fonética tenta se relacionar de modo arbitrário aos sons da fala, como já defendia Ferdinand de Saussure¹⁷. Todavia, a arbitrariedade original logo se torna amplamente motivada no sistema da linguagem; e é por isso que não se pode escrever de qualquer modo, mas sim dentro do que o sistema de aprendizagem permite em relação ao código. A escrita é um desenho programado para ser reproduzido através dos anos, dos séculos e dos milênios, e o que fazemos nada mais é do que repeti-la com muitas variações. Do mesmo modo, todo desenho é uma forma de escrita codificada. Mesmo nas inscrições rupestres da chamada pré-história (designação por certo etnocêntrica: uma forma de desqualificar qualquer história antes da História “verdadeiramente” humana, qual seja, a saga do *Homo sapiens sapiens*), percebe-se uma sistematicidade: há relações de isomorfismo entre as figuras de um mesmo conjunto, assim como se encontram homologias entre configurações de conjuntos diferenciados e separados no tempo e no espaço. Isso corresponde ao que chamei em meu último livro de ficção de “a desordem das inscrições¹⁸”: uma desordem bastante organizada, visto que há padrões de repetição entre os mais variados códigos inventados pelos humanos e pelos “pré-humanos”. *A desordem das inscrições* foi também o primeiro livro em que inseri treze de meus desenhos em grafite, retratando pessoas, animais, plantas, coisas e híbridos. Como digo no Prefácio do Autor, não se trata de meras “ilustrações”, por dois motivos: 1- não foram imagens feitas para ilustrar as narrativas, numa relação de subserviência; 2- pela simples razão de que nasceram junto com os textos, em alguns casos até os precederam. Há, no livro, uma relação de diálogo entre palavra e imagem, uma interferindo na outra, em vinculação cúmplice, criando ecos visuais e semânticos. Como tenho lembrado enfaticamente nos últimos tempos, toda palavra é antes de tudo uma imagem, imagem visual e/ou sonora, portadora de sentido¹⁹. Um signo verbal é para ser *lido* com os olhos ou com os ouvidos, daí se romper a dicotomia, que mesmo os estudos mais avançados de semiótica mantêm, entre palavra e imagem, e que o belíssimo filme de Jean-Luc Godard *Imagem e palavra* (*Le Livre d'image*), ajudou a dissipar²⁰.

4 - Retrato e autorretrato em ruínas

A palavra portuguesa retrato tem origem no termo italiano do século XVII *ritratto*, que significava “imagem ou figura humana que tem semelhança com uma coisa ou uma pessoa”. Indicava, portanto, uma relação de similitude. O verbo retratar se liga ao *retrahere* latino, cuja raiz é *traz-*, por sua vez relacionada ao *trahere* latino, “tirar, puxar, arrastar, mover, rolar, levar de rojo, atrair”, de que se originaram diversos vocábulos, entre eles os verbos “trazer” e “retrair”. De modo que o retrato tem algo de tirado, de retirado ou de “retraído”. E não por acaso dizemos “tirar um retrato” ou “tirar uma fotografia” de alguém ou de algo: é como se houvesse um movimento de

17. SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique Générale*, organização Túlio de Mauro, Paris, Payot, 1972.

18. NASCIMENTO, Evando, *A desordem das inscrições: contracantos*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2019.

19. Sobretudo numa conferência inédita, realizada na Universidade Federal da Bahia (em 4 de dezembro de 2017) e na Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (em 26 de outubro de 2017), com o título “O dom da literatura hoje: traços da éfrase na contemporaneidade”.

20. GODARD, Jean-Luc, *Le Livre d'image*, Paris, IMDbPRO, 2018.

tirada, de retirada ou de retração de uma imagem em relação a seu objeto, e com isso um desenho, uma fotografia, uma pintura se *traça*, configurando o retrato. A *tiragem* é justamente a série de imagens impressas que se pode obter a partir da *revelação* do que, em linguagem analógica, se chamava de “negativo”, e que hoje corresponde à imagem da fotografia digital.

O retrato é então o que se tira, se retira ou se retém de um vivente ou de um objeto ausente, sua *imago* visual, que assim se dá a ver *em ausência*. O retrato é um dom, uma dádiva ofertada ao leitor-espectador, comportando uma face invisível (retraída: o vivente ou objeto ausente) e uma face visível (a imagem obtida, como uma sombra ou silhueta em duas dimensões do corpo originalmente tridimensional, tanto quanto suas tiragens). Oscila, portanto, entre retração e exposição, ocultamento e revelação, dissimulação e ostentação, cegueira e visão.

No citado *Mémoires d’aveugle*, Derrida explora a ideia, a que já fiz alusão, do autorretrato como um elemento autobiográfico inevitável e estrutural:

Se o que se chama de autorretrato depende desse fato que se chama de “autorretrato”, um ato de nomeação deveria me permitir, *com muita razão [à juste titre]*, chamar de autorretrato qualquer coisa, não apenas qualquer desenho (“retrato” ou não), mas tudo o que me acontece e pelo qual posso ser afetado ou me deixar afetar²¹.

E o fundamento do desenho, da pintura e da fotografia como retrato é, para Derrida, uma *ruína*, como já comparece no subtítulo do livro, *L’Autoportrait et autres ruines*. No ato de retratar e de se autorretratar, há um fator que, desde a origem, arruína potencialmente o retrato e o autorretrato; e as gravuras de ruínas realizadas por Piranesi são a tematização eloquente desse retrato ou autorretrato como ruína:

É como uma ruína que não vem *depois* da obra mas fica produzida, *desde a origem*, pelo advento e a estrutura da obra. Na origem, houve a ruína. Na origem, acontece a ruína, ela é o que acontece em princípio à origem. Sem promessa de restauração. Essa dimensão de simulacro ruinoso nunca ameaçou o surgimento de uma obra, ao contrário. Simplesmente é preciso saber (*savoir*), portanto *é preciso de fato ver* isso (*voir ça*), que a ficção performativa envolvendo o espectador na assinatura da obra apenas dá a ver *através de* um engeguement que ela produz como sua verdade.²²

Não existe visão sem algum ponto cego: não há nunca vista total ou totalizante, pois sempre algo escapa, derruindo o conjunto; por vezes isso acontece num simples detalhe. Toda realização de autorretrato se faz por meio de algo que não se vê e que arruína a obra desde dentro, logo no começo. No princípio, a ruína. No *Retrato de Dorian Gray*²³, o processo é evidente, pois a ruína atinge o retrato pintado pelo artista Basil Hallward, enquanto o modelo “vivo” Dorian Gray aparentemente fica intacto, mas só mesmo em aparência, como quem porta uma máscara de

21 . DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle*, *op. cit.*, p. 68.

22 . *Ibid.*, p. 68-69.

23 . WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, organização Joseph Bristow, Oxford, Oxford World’s Classics, 2008.

eterna juventude. Ao final da história, quando o eterno jovem Dorian Gray (apesar dos muitos anos decorridos) tenta destruir o retrato envelhecido com um punhal, é a si mesmo que acaba ferindo, recuperando assim todos os traços da velhice que ele até aquele momento tinha evitado, transferindo-os para a pintura. O que preservou a aparência do modelo Dorian foi *a impostura da beleza*: o retrato absorveu todos os traços de envelhecimento e de feiura moral do retratado, servindo como um *disfarce* ou *escudo* contra os estragos do tempo, como logo veremos com Sarah Kofman, intérprete desse famoso retrato pintado com palavras por Oscar Wilde.

Não há nada pior para um escritor, pintor, fotógrafo, crítico, intelectual ou filósofo do que ficar preso à imagem (ou retrato) que os outros fazem de si. Trata-se de uma imago congelada, de que é necessário escapar, correndo-se o risco de se ficar preso a um retrato involuntário que os outros desejam fixar de si (“de mim”). Depois que se tornou um renomado teórico, crítico e professor, Roland Barthes, que tinha horror à doxa, à opinião corrente, ao senso comum, sofreu muito com esse congelamento de sua imagem pública num único retrato:

Desejo, suspiro pela Abstinência das Imagens, pois toda Imagem é ruim. A Imagem “boa” é sub-repticiamente má, envenenada: ou falsa, ou discutível, ou descreditada, ou instável, ou reversível (o próprio elogio me fere)²⁴.

Para Barthes, a única solução para se livrar da fixidez da Imagem que os outros fazem de si seria o distanciamento e a suspensão, e não a recusa ou a negação. É preciso então tratar as imagens como simples suplementos do sujeito e do objeto, e não como uma essência que os possa definir por assim dizer em definitivo. É fundamental que as imagens circulem no tempo e no espaço, para que nenhuma delas seja a mais essencial e única. Foi o que fizeram os holandeses Rembrandt e Van Gogh. O primeiro se retratou desde a juventude até a mais tardia velhice, ofertando imagens de si que vão da candura à mais cruel ironia — nenhuma delas sendo exclusiva nem definitiva. Não se pode dizer: esse ou aquele autorretrato nos dá o verdadeiro Rembrandt. O caso de Van Gogh é ainda mais radical, pois as transformações das autoimagens que nos legou por meio de suas pinturas não ocorrem ao longo do tempo, mas quase simultaneamente. Pode-se ver ou “ler” quatro, cinco ou mais Van Gogh radicalmente distintos no período de um ano. É como se a cada tela ele estivesse experimentando uma imagem de si, por uma necessidade de autoidentificação que nunca se completa. Chamo atenção para o fato de que o verbo pronominal *retratar-se* significa arrepende-se, pedir desculpas por alguma sentença ou ação, indicando o gesto de arrependimento pelo dito ou feito, o qual poderia produzir uma imagem ruim do falante ou agente.

E tal é a ruína do autorretrato de que fala Derrida: ele nunca dará a sonhada identidade do indivíduo, a qual se retrai (confirmando o *retrato*, a *retração*, o *retraço*) no momento mesmo em que parece se oferecer à visão. A face que se contempla oculta a outra, invisível, que acompanha nossas imagens desde a origem. Como se em cada rosto pudesse se ver a caveira que o sustenta, enquanto sua estrutura mais íntima e iniludível. Daí todo autorretrato ser uma forma de *Vanitas*, essa tradição pictórica e fotográfica que tanto celebra a vanidade das coisas e a vaidade dos humanos quanto as condena à morte, ao esquecimento, à eterna ruína. As *Vaidades* têm um fundo pedagógico-moral e, segundo Alain Tapié, “A função da imagem não é assustar, mas acostumar com

24. BARTHES, Roland, “L’Image”, in *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 874.

a passagem necessária da vida à morte²⁵. Não se pode imaginar ato mais vaidoso do que retratar-se por meio do desenho, da pintura, da fotografia ou da escrita; mas também nada mais cruel consigo mesmo, pois, sob a máscara da vida, se abriga a face oculta da morte. É o que se pode contemplar no autorretrato fotográfico de Robert Mapplethorpe com um crânio, quando já estava enfermo de Aids, sabendo que em 1988 isso equivalia a uma sentença de morte, como de fato ocorreu²⁶. Nenhuma máscara nos protege do mal de que ela também é estruturalmente composta, e esse não é um apanágio das máscaras ditas mortuárias. Eis o comentário de Kofman a respeito das estratégias de Dorian Gray para escapar da velhice, da doença e da morte:

Como nos poemas de Ronsard, no texto de Wilde, abundam essas flores que mascaram com sua beleza radiante e sua verticalidade, fazendo esquecer suas origens malcheirosas, sua fragilidade e seu caráter efêmero. Elas são o símbolo da caducidade da beleza humana e de sua impostura, a qual faz crer, ilusoriamente, em sua eternidade, servindo de máscara, “apolínea”, de biombo que protege o homem contra um “real” dionisíaco intolerável. Impostura da beleza porque parece, com seu próprio esplendor, proteger o homem contra a perda de suas seguranças narcísicas, contra toda queda, toda falha, falência, sujidade, degradação, corrupção; contra a ruína, a derrota, pela qual, na realidade, ela própria se encontra fatalmente ameaçada²⁷.

Todo retrato, todo autorretrato deseja preservar a imagem efêmera do retratado, a qual no entanto já se vê arruinada de partida, ainda quando produzida em plena juventude. É isso que torna toda imagem algo de teatral, pois toda máscara dramática nada mais é do que o disfarce do verdadeiro teatro da morte, tal como o definiu Tadeusz Kantor²⁸. Nesse sentido, meu *retrato desnatural*, assinado pelo *a(u)tor*, foi antes de tudo uma encenação de minha morte em vida, pois na origem estava a enfermidade que me acometia, e ainda hoje me acomete. Porém, ao encená-la, minha morte foi postergada, num *sursis* sem prazo de validade pré-definido. No entanto, no coração de meus diários ficcionais se revela uma outra cena dolorosíssima: a da mãe agonizante, que terminará seus dias num leito de hospital em 2005. Retratei-a como pude, mas não tive como salvá-la de um fim inelutável, sem recurso a instâncias superiores. Por esse motivo, o *retrato desnatural* se transformou também num “diário de luto”²⁹.

Na *Câmara clara*, Barthes chama a atenção para o caráter “achatado” ou “raso” (*plate*) da fotografia, que não permite uma leitura em profundidade. Porém, na horizontalidade reside toda sua riqueza, visto que se pode deslizar o olhar em múltiplas direções, observando cada figura, cada objeto, cada detalhe, sem a necessidade de descobrir o que se esconde atrás de cada um. E é por isso que Barthes acha equivocada associá-la, por uma razão técnica, à *camera obscura*, que de fato a originou. Explica então do seguinte modo o motivo pelo qual deu o título de *La Chambre claire* a seu livro:

25 . TAPIÉ, Alain. *Vanité : Mort, que me veux-tu ?*, Paris, La Martinière, 2010, p. 31.

26 . MAPPLETHORPE, Robert, *Selfportrait*, 1988.

27 . KOFMAN, Sarah, *L'Imposture de la beauté et autres textes*, Paris, Galilée, 1005, p. 25-26.

28 . KANTOR, Tadeusz, *O teatro da morte*, Tradução Jacó Guinsburg e Isa Kopelamn, São Paulo, Perspectiva, 2008.

29 . Cf. BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, 2009.

É *camera lucida* que se deveria dizer (tal é o nome do aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo e o outro no papel); pois, do ponto de vista do olhar, “a essência da imagem é ser toda exterior, sem intimidade, e contudo mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas convocando a profundidade de todo sentido possível; irrelutada e todavia manifesta, com essa presença-ausência que faz a atração e a fascinação das Sereias” (Blanchot)³⁰.

Como disse anteriormente, é o jogo entre ausência e presença, profundidade e superfície, impostura e ostentação, ocultamento e revelação, que faz a força do dispositivo fotográfico, em especial do retrato e do autorretrato. Numa entrevista publicada pouco antes do surgimento da *Câmera clara*, Barthes dá a seguinte resposta a uma pergunta a respeito de haver uma “gramática da imagem”, negando-a:

*Se realmente se quer falar da fotografia num nível sério, deve-se relacioná-la à morte. É verdade que a fotografia é uma testemunha, mas uma testemunha do que não existe mais. Mesmo se o sujeito ainda estiver vivo, trata-se de um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais. E isso é um trauma enorme e renovado para a humanidade. Cada ato de leitura de uma foto, e há bilhões delas por dia no mundo, cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não existe mais, quer dizer, com a morte. Creio que é assim que se deveria abordar o enigma da foto, ao menos é desse modo que vivencio a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre*³¹.

A meu ver, faltou a Derrida e a Barthes enfatizar que a duplicidade entre ausência e presença no retrato se refere não somente ao modelo retratado (vidente ou coisa), mas também a quem retrata: o fotógrafo, o desenhista ou o pintor. Esses três se ausentam no momento mesmo em que supostamente marcam presença diante do modelo. Eles também estão condenados ao desaparecimento cedo ou tarde, e isso a fotografia o demonstra instantaneamente, dispensando seu agente-fotógrafo logo depois de se servir dele. Os polaroides (ou, em francês, o anglicismo *photomations*) de Warhol são a prova manifesta dessa ambivalente revelação e desaparecimento do retratista que se autofotografa: quanto mais o artista pop replicou a série de suas próprias fotos, mais expôs de forma eloquente seu perecimento imediato ou futuro.

Há um texto do escritor brasileiro contemporâneo Amílcar Bettega que expõe bem esse drama do fotógrafo que *se retrata*, retirando-se no ato de fotografar o outro ou, no caso, a outra. Trata-se de uma curtíssima história intitulada “Fotografia na chuva”.³² A narrativa em primeira pessoa descreve minuciosamente o cenário de um domingo qualquer à noite, quando o indivíduo emerge do metrô e vai parar num estacionamento. Súbito passa uma figura feminina, que ele se recusa a chamar de “aparição”, pois não deseja que sua ficção assumira um aspecto fantástico. Trata-se

30. BARTHES, Roland, “La Chambre claire”, in *Oeuvres complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1183. A citação é de BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Folio, 1990, p. 23.

31. BARTHES, Roland, “Sur la Photographie”, entrevista concedida a Angelo Schwarz, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1237, grifos meus.

32. BETTEGA, Amílcar, “Fotografia na chuva”, *Prosa pequena*, Porto Alegre, Zouk, 2019, p. 93-95.

obviamente de uma *denegação performativa*: ao trazer o termo *aparição* para o texto, o narrador está dando ao que enuncia uma tonalidade fantástica. De qualquer modo, uma aparição é literalmente algo ou alguém que de repente aparece, podendo ser ou não um fantasma. No caso, trata-se de uma mulher com roupa e maquiagem carregadas, lembrando uma prostituta; mas ele concede que pode também ser uma mulher que vai “ao aniversário do afilhado na casa de sua melhor amiga”. Do encontro instantâneo e fugaz, sobra a imagem visual, mas também a olfativa, do forte perfume que a personagem usava. Ele conclui dizendo que a paisagem urbana descrita estava agora completa, com a aparição da passante, a qual difere da de Baudelaire porque esta portava as vestes do luto e não da festa: “tudo estava lá à espera que ela viesse, que ela cruzasse esse espaço na noite da cidade para compor a fotografia que a deixará sempre imobilizada, no meio de um passo, sob a chuva, num domingo entre oito e meia e nove da noite³³”. A fotografia aparece então perfeita, não lhe faltando nem o componente mortífero, a aparição feminina que a assombra. No entanto, um pequeno detalhe, que ainda não narrei, faz ruir todo o cenário fotográfico, desde dentro — o narrador declara entre parênteses, logo após dizer “eu próprio”, como um dos componentes da encenação fotográfica: “(não, eu não estava lá)”³⁴. Mais uma vez, tem-se aqui uma *denegação performativa*: o sujeito da narrativa se desdiz, mais do que se contradiz, afirmando e negando em seguida, numa dupla negação: “não, eu não estava lá”. O narrador-fotógrafo se ausenta da cena fotografada, apagando sua presença de sujeito soberano, que domina a paisagem com o olhar e com o dispositivo da câmera fotográfica. Desse modo, ele *se retrata*, em sentido duplo: arrepende-se do fato de se declarar como participante da cena retratada (“eu próprio”) e, portanto, se retira. Sobra então o retrato ausente do modelo que ele também é, e não apenas a “aparição” feminina.

Várias interpretações podem ser dadas para essa “presença ausente”; privilegiarei uma neste curto espaço interpretativo. “Fotografia na chuva”, embora desde o título se anuncie como testemunho verídico, com efeito *fotográfico*, não passa de uma ficção. A cena fotografada nunca aconteceu, embora todo o detalhismo realista tente nos convencer de que se trata de uma crônica verdadeira e não de um conto inventado, por assim dizer um “conto do vigário”. Se o leitor consumiu quase até o final essa história como real, acabou recebendo uma moeda falsa como verdadeira, tal como no poema em prosa de Baudelaire³⁵. Se assim for, esse suposto leitor ingênuo se deixou iludir pela impostura da beleza que o conto de Bettega produz, sendo seduzido pela máscara excessiva da personagem passante e fantasmática — mortífera. E mesmo que a história se baseie num fato dito real, não há mais como ter acesso a ele; o que resta nas mãos do leitor ou da leitora é apenas uma história reinventada, com todos os disfarces da (auto)ficção.

33. *Ibid.*, p. 95.

34. *Ibid.*

35. BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse monnaie”, *Oeuvres complètes*, t. 1, organização Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 323.

5 - Alter-Retratos: as lentes do amor

Para concluir, transcreverei um texto que posteie no Facebook, acompanhado da foto que o comentava. Considero a rede social como uma forma acabada de publicação, e não só porque as postagens vêm a público, mas porque uma parte desse público sempre faz comentários, na maioria das vezes muito mais imediatos do que os leitores de um artigo em periódico ou de um livro conseguiriam. Como explico no texto a seguir, o *alter-retrato* é o retrato de si feito pelo outro ou pela outra, e que o indivíduo assume como seu, legitimando-o não como propriedade, mas como elemento autoexpositivo, a ser aproveitado noutra dimensão. No caso, a dimensão assumida foi a da colagem de fragmentos de fotos tiradas no período dos anos de 1990, quando residia eu na França e viajava pela Europa nas férias.



Figura 1. — Colagem com fotografias & acrílica sobre papel Hahnemühle, 40 x 50 cm.

(QUASE) POSTAIS: RASTROS, TRAÇOS, RUÍNAS, CINZAS

Para Yohannis, em memória dos momentos fugidios

καλιμέρα! Uma pequena pausa nos horrores atuais. Durante este “grande enclausuramento”, além de pinturas & desenhos-escritos, tenho feito também COLAGENS, duas delas a partir de fotografias, que chamei de (QUASE) POSTAIS. Quando morei na França nos anos 1990 (dois anos em Paris, como bolsista do CNPq, para estudar filosofia na Sorbonne, com Sarah Kofman, e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), com Jacques Derrida, e mais três

dando aulas de literatura e cultura brasileiras na Université Stendhal de Grenoble), aproveitei para viajar a diversos países da Europa. Uma das viagens mais fascinantes foi à Grécia. Tenho amigos que vão todos os anos a Paris e nunca visitaram esse estupendo país mediterrâneo, que muito deu ao mundo, tendo recebido também o influxo cultural da Ásia e do norte da África (“o berço da cultura ocidental” teve outros berços).

Me senti então de volta às aulas de História no Instituto Social da Bahia (ISBA), onde cursei o ensino médio em Salvador, pois visitei Atenas e fiz também o tour do Peloponeso, que me lembrou da famosa guerra na Antiguidade. Conhecer a Acrópole e o Museu de Atenas, depois passar por Corinto, visitar o magnífico teatro de Epidauro, o templo de Apolo em Delfos e as ruínas de Olímpia e de Micenas, entre outras maravilhas, é inesquecível (estou seguindo a ordem geológica da memória afetiva, não a real). As aulas de grego, durante um semestre, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foram úteis para ler os caracteres escritos e, portanto, compreender algumas palavras e expressões.

Como fiz inúmeras fotografias nessas viagens, todas reveladas pelo laboratório da FNAC, pude me dar o luxo de rasgar e colar um tanto arbitrariamente algumas delas, sobretudo as repetidas. No centro da heteróclita colagem em anexo, se encontra uma imagem minha em plena juventude. O trabalho não é um autorretrato mas sim o que chamo de ALTER-RETRATO, pois a foto foi tirada “pelas lentes do amor”, como na linda canção de Gilberto Gil, no caso, lentes de meu amor grego, que os deuses mataria de inveja. Trazemos no corpo as ruínas do que fomos noutra época, sempre mais gloriosa do que a atual. A única coisa que eu sei de Cronos é que ele nos canibaliza e não há volta, a despeito das máquinas do Tempo que as ficções científicas imaginam. (Fiz selfies apenas em 2006, como experimento, quando adquiri uma câmera digital, e antes que virassem moda – voltei a tirar algumas recentemente, escondido atrás da máscara contra o coronavirus...)

Somos um MOSAICO dos vários momentos vividos. O passado não retorna, mas permanece como eterno vestígio do que fomos, até virarmos pó, névoa, nada. Vaidade das vaidades é o que somos – e o *Qohélet* é um dos grandes livros em todas as eras. Agora que me aproximo dos 60 anos, tudo começa a fazer outro sentido, que ainda não sei bem decifrar. Cedo ou tarde serei devorado pela Esfinge temporal... antes tarde!

Será por acaso que os meios de transporte público na Grécia se chamam METAPHORÁ? E o que dizer dessa outra linda palavra que os povos helênicos nos legaram, DEMOCRACIA, hoje tão ameaçada em tantos países?

P.S. 1: no último parágrafo, há a paráfrase implícita de uma famosa frase de Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações”. Reformularia assim: “todo CORPO é um mosaico de citações existenciais”. E, como diz a outra canção, de Monsueto & Arnaldo Passos, “Se seu corpo ficasse marcado,/ por lábios ou mãos carinhosas...” Tá na cara.

P.S. 2: Barthes relaciona o *punctum* da fotografia ao acaso, como um acontecimento que punge. Difícil é descobrir por que essa ou aquela foto punge, mas a maioria não.

P.S. 3: se desejasse um epitáfio — coisa que jamais terei, pois quero ser cremado, virando cinza de cinzas —, esse seria “Non, je ne regrette rien”, da canção de Piaf, que traduziria duplamente como “Não me arrependo de nada” e “Nada me faz falta”. Apesar e graças a tudo, nada tenho a lamentar, e nietzschianamente reafirmaria cada um dos momentos vividos, pelo bem, pelo mal. (Isso do ponto de vista pessoal — do ponto de vista coletivo, a História é bem outra: muito a lamentar. Hoje mais do que nunca.)

“[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”, Julia Kristeva.

30 de maio de 2020, às 06:55

Bibliografia

- BARTHES, Roland, “La Chambre claire”, *Oeuvres complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1105-1198.
- , “L’Image”, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 870-879.
- , “Sur la Photographie”, entrevista concedida a Angelo Schwarz e a Guy Mandéry, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1235-1240.
- BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse monnaie”, *Oeuvres complètes*, t. 1, organização Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 323.
- BETTEGA, Amílcar, “Fotografia na chuva”, *Prosa pequena*, Porto Alegre, Zouk, 2019, p. 93-95.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Folio Classiq, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle : l’Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunions des Musées Nationaux / Louvre, 1990.
- ECO, Umberto, *História da feiura*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2007.
- EYBEN, Piero, “O auto do a(u)tor”. 12 de janeiro de 2021
www.evandonascimento.net.br/retrato_desnatural.html.
- HOUAISS, Antônio, *Grande dicionário Houaiss*. 12 de janeiro de 2021
houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2.
- KANTOR, Tadeusz, *O teatro da morte*, tradução Jacó Guinsburg e Isa Kopelamn, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- KOFMAN, Sarah, *L’Imposture de la beauté et autres textes*, Paris, Galilée, 1995.
- MEIRELES, Cecília, “Retrato natural”, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 311-367.
- NASCIMENTO, Evando, “Autoficção como dispositivo: alterfições”, *Matraga*, nº 42, 2017. 12 de janeiro de 2021 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295.
- , *A desordem das inscrições: contracantos*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2019.
- , *retrato desnatural*, Rio de Janeiro, Record, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, prefácio de J.-B. Pontalis, organização Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, notas Catherine Koenig, Paris, Gallimard / Folio Classique, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique Générale*, organização Túlio de Mauro, Paris, Payot, 1972.

TAPIÉ, Alain. *Vanité : Mort, que me veux-tu ?*, Paris, La Martinière, 2010.

VAN GOGH, Vincent. “Lettre à Theo, Arles, vers le lundi 19 novembre 1888”, *Les Lettres*, t. 4 organização Leo Hansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, Arles / Amsterdam, Actes Sud / Van Gogh Museum / Huygens Institute, 2009, p. 361.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, organização Joseph Bristow, Oxford, Oxford World's Classics, 2008.