

A SÍNDROME DE EURÍDICE

JEAN-CLAUDE BERNARDET



Al final, como dice Sebald, únicamente quedarán los que quepan sentados alrededor de un tambor. Imagen sensata de la nada. "Nadie nunca jamás", que diría Beckett, uno de los fotografiados. Hay una correspondencia artística de Sebald con este autor y, por supuesto, también con Robert Walser y Franz Kafka, tan próximos a lo marginal, a la pequeñez y a la desaparición. Acerca de ciertas desapariciones, leemos en el epílogo de Kohler: "Después de todo, W. G. Sebald, a medida que pasa el tiempo desde que se fue, se va convirtiendo progresivamente en ese caminante solitario que en una de sus últimas fotografías nos vuelve la espalda mientras que, con su bastón y su sombrero, va tomando una curva del camino tras la que un instante después desaparece..."

Nenhum texto ilustraria melhor a água-forte de Degas. Esse fragmento do *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas cria um espaço literário para a obra de Degas.

Ossessione, primeira ficção de longa-metragem de Luchino Visconti. Abertura: caminhão para. Motorista e acompanhante descem. Estão na frente de um restaurante. O dono sai e se aproxima deles. O amplo espaço entre o caminhão e o restaurante é construído. Os homens se voltam para a carroceria do caminhão: o vagabundo está dormindo, chapéu caído sobre o rosto. Obrigam-no a descer, ele fica meio encoberto pelos homens. O vagabundo vai na direção do restaurante, seu caminhar é lento e seguro.

A câmera passa por trás do caminhão, se ergue e descobre a área até o restaurante, que está sendo cruzada pelo vagabundo em direção à entrada. Ele está parado no limiar, a câmera nas costas. Plano do interior do restaurante antecipa o espaço em que ele está prestes a penetrar e que vai recebê-lo. Acompanhamos seus pés já dentro da sala, ele caminha lentamente, ultrapassa a câmera que então se levanta por trás dele e nós o veremos de costas chegar ao balcão, onde não há ninguém. Com a câmera nas costas, ele se desloca para a direita ao ouvir um canto feminino. A câmera o acompanha. Ele adentra a cozinha, nosso olhar o segue. Ao fundo, parcialmente ocultada pelas costas do homem, percebemos a presença de uma mulher. A voz do personagem de costas pergunta se aqui se pode comer. A mulher vê o que nós não vimos. Vemos agora o que ele vê: o rosto de Clara Calamai de frente. E agora será mostrado o que ela vê de frente: o rosto e o olhar transparente de Massimo Girotti. Visconti levou dois minutos e 26 segundos para nos revelar a face do moço belo e garboso.

Daniel Arasse comenta que na *Deposizione*, de Pontormo, Maria Madalena, por dar-nos as costas, faz-nos entrar no quadro. Tzevan Todorov considera que Robert Campin retomou um procedimento já valorizado por Giotto, dispondo em primeiro plano um personagem visto de costas, e acrescenta, “olhamos, portanto, o que este último olha”, procedimento que teria sido amplamente usado na pintura holandesa profana do século XVII. Erwin Panofsky havia observado que, ao introduzir figuras vistas de costas, Giotto “convida, até mesmo obriga, o espectador a partilhar a experiência da profundidade de campo por meio da empatia”. O personagem de costas é nosso embaixador dentro do espaço da representação, ele guia nosso olhar.

Samuel Beckett problematiza: “Sentada nas pedras, ela se apresenta de costas... Voltada para o norte. Para o túmulo. Ela fita o horizonte talvez. Ou de olhos fechados ela vê a pedra”. Arasse arremata: “A figura mais típica de Gerard ter Borch (1617-1681), a que será mais frequentemente retomada pelos contemporâneos, é a da moça de costas, de expressão necessariamente indecifrável”. A não ser no caso do escritor Serge Doubrovsky que “vê” o olhar do médico, embora este lhe vire as costas (*Fils*).

O personagem de costas que orientaria nosso olhar é aquele cujo corpo nos veda boa parte do espaço. Michel Foucault observa que o que vemos ironicamente reproduzido na cortina da direita, na brincadeira de René Magritte intitulada *Decalcomania*, corresponde à porção de paisagem que nos escamoteia a figura da esquerda. O personagem de costas produz *espaço off*.

O que vê a *Mulher à janela* de Caspar David Friedrich com a cabeça ligeiramente inclinada para baixo? Um barco. Com certeza, pelos vidros vemos o mastro. O vértice do mastro eleva nosso olhar para a cruz desenhada pela esquadria da janela. O que as costas da mulher vedam a nosso olhar é o invisível, o que não pode ser visto.

Ele disse: "Não podes ver a minha face, porque o humano não é capaz de me ver e continuar em vida". O Senhor disse: "Eis aqui um lugar perto de mim. Ficarás sobre o rochedo. E quando a minha glória passar, eu te porei na fenda da rocha, abrigando-te com a mão, enquanto eu passar. Em seguida, retirarei a mão e tu me verás de costas. A minha face, porém, não pode ser vista" (*Êxodo*, 33: 23).

Li em alguma *Superinteressante* ou revista similar que ser canhoto poderia não provir de alguma configuração cerebral. Que o fato poderia ter sua origem em uma falha, uma deficiência, uma incompetência na construção do outro. Essa construção exige um cruzamento: o braço direito estende a mão que a mão direita do sujeito em frente aperta. Se os braços esquerdos fizerem o mesmo, obtemos um *X*. Se o *X* não se formar e a correspondência for feita como em um espelho, com o lado direito de um correspondendo ao lado esquerdo do da frente, haverá perturbações na construção do outro e, conseqüentemente, na da própria identidade.

Quando o sujeito à frente está de costas, o lado direito e o esquerdo de um e outro correspondem ponto a ponto, e o *X* torna-se desnecessário. É só ir

seguindo. Mas se o sujeito da frente, cujas espáduas você vê, for você mesmo refletido em um espelho,



o estágio do espelho colapsa.

Esse olhar na nuca que persegue o personagem do filme dos irmãos Dardenne, *Rosetta*? Esse olhar na nuca de Buster Keaton no *Film* de Samuel Beckett? Da paranoia, do *Big Brother*, de Deus? Beckett mantém o enigma: só no fim se esclarecerá “que o olho perseguidor não é o de um terceiro qualquer, mas o olho do si.” “A busca do não ser pela supressão de toda percepção alheia esbarra na incontornável percepção de si.” Beckett transforma em tragédia o que, no paradoxo visual de Magritte, era troça do espelho: não vou te revelar tua face.

Vera Chaves Barcellos intitulou *Retratos* a série de oito fotografias de mulheres de costas (cortadas um pouco abaixo da cintura) que pertencem ao conjunto *Per(so)nas* e foram apresentadas na exposição *Imagens, migração*. O romancista e crítico Louis Edmond Duranty, amigo de Gustave Courbet, de Edgar Degas, batalhando sempre pela “nova pintura”, escrevia em seu manifesto de 1876: “Ao mostrarmos alguém de costas, queremos

que se revele um temperamento, uma idade, um estado social; ao mostrarmos um par de mãos, devemos expressar um magistrado..."

Magritte foi menos genérico e menos sociológico quando deu à *Reprodução proibida* um segundo título: *Retrato de Edward James*. Ele individualiza. Folheando um dicionário das artes plásticas do Rio Grande do Sul em busca de uma informação, passei por uma pequena reprodução em preto e branco e minha reação foi imediata: *é ele*. Se eu não conhecesse a pessoa de Mário Röhnelt, se não conhecesse seus trabalhos, possivelmente não teria identificado



seu autorretrato de costas.



P.S. Tudo isso é sério demais, os personagens de costas podem ser engraçados. Somos nós, você, eu ou o cara que anda na sua frente na calçada, cuidado para não pisar no calcanhar dele. Nas caricaturas de Cardon, os personagens de costas são principalmente “eles”, os poderosos que desgovernam as nossas vidas. Como a face dos políticos é mentirosa, Cardon os apresenta de costas para tirar-lhes a máscara:

<http://migre.me/aos77>

Referências

Edgar Degas (1834 – 1917)

No Louvre: a pintura (Mary Cassatt), 1876

Àgua forte e água tinta

30 x 12 cm

coleção Indianapolis Museum of Art, Carl H. Lieber Memorial Fund
Indianápolis - EUA

Luchino Visconti (1906 - 1976)

Ossessione, 1943

p&b, 140 min

<http://www.youtube.com/watch?v=IcCoK7qnjyo>

René Magritte (1898–1967)

A reprodução proibida (Retrato de Edward James), 1937

79 x 65,5 cm

coleção Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam – Roterdã- Holanda

Mário Röhnelt (1950)

Autorretrato de costas, 1983

grafite e tinta acrílica sobre papel

30 x 30 cm

coleção particular – São Paulo

Aloysio Raulino (1947)

Fotograma do filme Jardim Nova Bahia, 1971

35mm, p&b/cor, 15 min

acervo do artista - SP