

Conversas sobre Retrato

Portrait Talks

Coordenação científica:
Bruno Marques | Eunice Ribeiro

IHA/NOVA FCSH e CEHUM



Coordenação científica:

Bruno Marques | Eunice Ribeiro

Edição partilhada entre o IHA-Instituto de História da Arte da NOVA FCSH e o CEHUM-Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

© 2023: Autores e Instituto de História da Arte (NOVA FCSH) e CEHUM (UMinho)

Todos os conteúdos publicados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos autores.

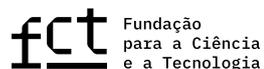
Publicação financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00417/2020 (Instituto de História da Arte) e UIDP/00305/2020 (Centro de Estudos Humanísticos).

Design Gráfico:

Diana Oliveira | André Simões

ISBN: 978-989-54405-9-7

DOI: <https://doi.org/10.34619/wodx-p2wj>



Índice

- 04** **Introdução**
Bruno Marques e Eunice Ribeiro
- 20** #01 **Fernando António Baptista Pereira** (CIEBA / FBAUL)
Francisco de Holanda e o retrato
- 38** #02 **Paula Morão** (CEC / FLUL)
O Retrato em literatura – alguns aspectos
- 48** #03 **Eduarda Neves** (CEAA / ESAP)
Thomas Ruff - Porträt
- 55** #04 **Daniel Rodrigues** (CELIS / Université Clermont Auvergne)
Pele: Retratos e autorretratos do desejo
- 66** #05 **Joana Baião** (CIMO, LAM-GM / IPB)
Do retrato e auto-retrato na obra de Graça Morais
- 78** #06 **Carlos Reis** (CLP / FLUC)
Sair do caixilho: retrato e intermedialidade n'Os Maias
- 89** #07 **Xaquín Núñez Sabarís** (CEHUM / UM)
Heisenberg (Breaking Bad) o El posmoderno Prometeo
- 97** #08 **Emília Ferreira** (IHA / NOVA FCSH)
Paula Rego. Selfportrait in red.
- 106** #09 **Daniel Tavares** (CEHUM / UM)
Impressões: notas para a contemplação do último rosto
- 117** #10 **Madalena Miranda** (ICNOVA)
Para além da selfie
- 126** **Notas curriculares**
-

Introdução

Bruno Marques
Eunice Ribeiro

O Retrato entre as Artes e as Letras: Prólogo para uma conversa infinita

Bruno Marques¹

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal

Eunice Ribeiro

Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas
Universidade do Minho, Braga, Portugal

Desmentindo uma repetidamente anunciada 'morte', decorrente das sucessivas crises da representação, da linguagem e do sujeito que marcaram a modernidade cultural no Ocidente, a pujança e a variedade da prática retratística hodierna têm reafirmado a importância do género no contexto quer da expressão artística, quer das políticas culturais, e das próprias filosofias sobre o humano. Nas atuais sociedades do espetáculo e no universo global e digital que habitamos, onde as imagens do 'eu' circulam e se multiplicam diariamente a ritmos vertiginosos, poderemos afirmar que os retratos se transformaram, na verdade, numa espécie invasiva. A resistência do Retrato à sua dissolução e às mais variadas alterações do contexto cultural, social, político e filosófico tem feito deste género um lugar único de questionamento sobre as fundações da nossa própria cultura e dos sistemas de valores que constroem a sua identidade.

Com uma história longínqua, o Retrato manteve-se durante vários séculos associado a princípios de representação naturalista e a obrigações de semelhança e fidelidade, assente numa epistemologia visual que pensou a representação em termos de semelhanças analógicas, cometendo à *imagem* a 'vantagem' de uma relação aparentemente espontânea ou imediata com a ordem do mundo. Por outro lado, o género erigiu-se num instrumento privilegiado de legitimação e manutenção de modelos político-sociais seletivos e exclusivos em que o direito de acesso ao retrato e à produção da imagem retratística se encontravam cuidadosamente controlados. Com o paradigma liberal nascido dos ideais iluministas, votado à autonomia dos sujeitos e à afirmação de singularidades, garantiu-se o direito generalizado à 'propriedade' de si, e, com isso, a possibilidade da aparente e total representabilidade do 'eu próprio' (cf. Marques & Braz 2015).

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

A partir das primeiras décadas do último século, assistimos, todavia, a alternativas complexas de conceptualização e representação retratísticas. A hipótese de identidades fragmentárias, descentradas ou dissipativas, assim como a posterior emergência de regimes identitários pós-humanos vieram problematizar os próprios conceitos de identidade, tal como a 'verdade' e a 'fidelidade' das representações retratísticas. A tradicional conexão do género do Retrato com paradigmas de representação mimética é reequacionada pelos objetos retratísticos produzidos pela arte e pela cultura dos séculos XX e XXI e pela profunda reconfiguração das gramáticas figurativas sobre o corpo que levaram a cabo. Noções como as de *de-facement* (Paul De Man), fragmento (Linda Nochlin), ruína (Jacques Derrida), invisualidade (Carlos Vidal), aparição (Didi-Huberman), devir (Deleuze) têm vindo a reconfigurar a teoria da imagem e do Retrato na contemporaneidade e a potenciar a reinvenção de possibilidades para a prática do género.

Com a viragem para o novo milénio, confrontamo-nos com modalidades de retrato praticadas numa variedade crescente de *media* (associados à produção digital, ao vídeo, à instalação, à *selfie* fotográfica, entre outros), expandindo-se do domínio da arte erudita para o da arte popular e urbana, e confirmando a grande transversalidade desta categoria representativa. Os 'novos retratos' passam a expor-se em espaços públicos e redes sociais, além de acolherem tópicos da alteridade e da diferença donde resultará o perfil acrescidamente inclusivo das produções retratísticas contemporâneas, contra aquilo que tradicionalmente constituiu um regime de exclusividades e exemplaridades no que respeita artistas, modelos e públicos.

Com efeito, a nova democraticidade que caracteriza as políticas e as estéticas da imagem retratística na contemporaneidade distancia-se dos paradigmas elitistas e dos estereótipos idealizados de beleza e perfeição que caracterizaram a cultura do retrato até ao século passado. O repertório da mais recente representação retratística foca de maneira recorrente questões relacionadas com as migrações e as diásporas, o envelhecimento, a doença, os temas de género, a exclusão social, as identidades transculturais, num sentido menos singularizador e mais relacional e intersubjetivo, submetendo o 'próprio' a um deslize permanente que produz formulações heterogéneas da identidade e convertendo-se com frequência no lugar de uma afirmação política.

Fará sentido, nesta ordem de ideias, continuar a pensar e a classificar academicamente o género do Retrato quando nos reportamos às criações artísticas do final do século XX e do início do século XXI? Teremos, pelo contrário, de procurar alternativas às definições conservadoras que se mantêm vigentes quer em dicionários lexicográficos, quer em dicionários especializados e cuja capacidade descritiva sobre o género se revela agora reduzidamente operatória?

Por outro lado, as abordagens críticas sobre o género do Retrato que observam o caso do retrato em literatura são ainda escassas, sobretudo em Portugal. A forte associação entre retrato e imagem criou resistências à adoção fluente do género dentro de linguagens 'insuficientemente' icónicas que utilizam, e.g., palavras ou sons. De facto, e apesar de uma muito antiga tradição de retrato poético que remonta à literatura clássica e a práticas retóricas de descrição

ecfrástica, a aplicação ao caso literário do termo e do conceito de retrato não é ainda inteiramente comum. Para uma nova conceptualização do Retrato enquanto género, parece-nos cada vez mais oportuna uma visão holística e relacional que inclua o caso da literatura e dos retratos literários e poéticos que não é, regra geral, contemplado nos estudos que se dedicam à arte do Retrato sob o prisma cultural, filosófico ou historiográfico. Distinguindo-se potencialmente das narrativas biográficas, conforme argumentou Michel Beaujour (1980), e não restrito ao sentido particular de 'descrição de personagem' que toma no quadro dos estudos narrativos, o retrato tem na literatura contemporânea uma ampla continuidade que importa conhecer e analisar a partir de uma reflexão integrada.

À substancial produção teórico-crítica, filosófica e histórico-cultural sobre o género do Retrato no panorama internacional, com um número crescente de novos títulos nos últimos 30 ou 40 anos (cf. entre outros: Barthes 1980; Marin 1981 e 1999; Derrida 1990; Sparshott 1993; Woodall 1997; Pommier 1998; Nancy 2000; Brilliant 2002; West 2004; Baqué 2007; Cumming 2009; Bright 2010; Freeland 2010; Hall 2014), contrapõe-se, entre nós, uma ainda escassa atenção reflexiva em torno da deslocação das ideias e das práticas retratísticas na contemporaneidade, assim como a falta de uma possível teoria geral do Retrato que abarque a multiplicidade dos seus modos de manifestação. Para lá do exemplo pioneiro do pintor quinhentista Francisco de Holanda (1984 [1549]), autor do primeiro tratado exclusivamente dedicado ao Retrato no espaço europeu — sobre o qual se debruça, justamente, o texto de abertura deste livro — e de referências clássicas na investigação sobre o género como a de José-Augusto França (1981), destacam-se, na atualidade, as abordagens filosóficas de José Gil (2005), os estudos teóricos e histórico-sociológicos de Bruno Marques (2006, 2008 e 2020a), assim como a investigação historiográfica de fundo de Pedro Flor (2010) e de Maria Emília Vaz Pacheco (2018) sobre retrato e autorretrato em Portugal, ou ainda o trabalho de Leonor Sá (2018) sobre retrato judiciário no contexto nacional; no campo da fotografia, ganham ainda relevo os ensaios de Margarida Medeiros (2000) e de Eduarda Neves (2016). A recente organização de exposições dedicadas ao retrato (duas delas centradas no retrato em Portugal), no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), no Museu Grão-Vasco (MGV) e no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado (MNAC-MC), produziram catálogos com importantes textos críticos que indiciam um novo pensamento sobre o género (Franco, Oliveira & Vale 2018; Franco & Gonçalves 2019). No mesmo ano em que vimos o tema reabordado na grande exposição votada ao tema no MNAA e aquando da reposição de coleção do MNAC-MC, a organização de um congresso internacional merece aqui registo. *O retrato: representações e modos de ser* (FBAUL e MNAC, 2018), ainda que sem excluir antecedentes históricos, promoveu um fórum de reflexão sobre o contexto atual e as formas de receção do retrato na contemporaneidade, acolhendo assim estudos sobre vários média artísticos, bem como o recurso ao desenho científico, à entrevista, ao documentário, à reflexão filosófica e, desta vez, à criação literária. Quatro anos volvidos, *o retrato. teoria, prática e ficção. de francisco de holanda a susan sontag* (FBAUL, 2022), um extenso *e-book* situando-se no cruzamento de várias áreas disciplinares, constitui um importante avanço para a discussão da teoria e prática do Retrato atendendo a diversos domínios que vão do artístico ao histórico, do antropológico e social ao

político, sem negligenciar a dimensão ficcional e mitográfica que todos comportam. Nesse sentido, mais do que definir um enquadramento temporal, o volume privilegia “a porosidade dinâmica do tema investigado nos domínios da arte e da literatura e da sua mútua reversibilidade”.

No caso do retrato literário em particular, merecem referência vários estudos que, desde os finais do século passado e adotando frequentemente uma orientação comparatista, o têm tomado como objeto de atenção crítica: citem-se, entre outros exemplos, a coleção de ensaios organizada por Kupisz, Pérouse & Debreuille (1980), ou, dentro de uma perspetiva retórica, o volume de Miguel Á. Márquez (2001) dedicado ao retrato poético, os ensaios de Margarita Iriarte López (2004), assim como os levados a cabo pela Sociedade Espanhola de Literatura Geral e Comparada, nomeadamente no volume *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración* (2000); publicados recentemente pela Universidade de Zaragoza, na sequência de projetos de investigação dedicados ao retrato literário hispânico, refiram-se os dois volumes organizados por Rubio Jiménez & Serrano Asenjo (2018 e 2021), além da coletânea de estudos organizada por Ahnouch & Abida (2012), considerando o retrato na literatura, no cinema e na pintura.

No panorama nacional, as reflexões sobre retrato literário têm também optado por leituras preferencialmente comparatistas, destacando-se os rigorosos estudos de Clara Rocha (1992) e de Paula Morão (2004, 2007) equacionando questões de autobiografia e autorrepresentação, o conjunto de ensaios editados por Helena Buescu e João Ferreira Duarte (2007), assim como a mais recente e inovadora investigação levada a cabo por Carlos Reis (2015) sobre ‘figuras da ficção’, no âmbito dos estudos narrativos e de personagem. A estes se adiciona um número já expressivo de trabalhos ensaísticos e produção académica, vertida em capítulos de livros, artigos de revistas científicas, edição de periódicos científicos, teses e dissertações (Ribeiro 2008, 2018, 2019, 2021; Barros 2011; Caldeira 2014; Núñez Sabarís 2018; Tavares 2018; Ferreira 2019; Ribeiro & Rodrigues 2020).

O *ebook* que agora se publica, em acesso livre, pretende constituir um contributo para uma reflexão partilhada e integrada sobre o Retrato, a partir de um olhar cruzado entre as Artes e as Letras. Coligindo os textos apresentados no ciclo mensal de ‘conversas’ *online* sobre Retrato que se desenrolou ao longo do ano de 2021², durante um difícil momento pandémico, o seu propósito é o de reunir as conferências proferidas por um conjunto de investigadores e especialistas, nacionais e internacionais, em torno do tema da representação retratística em diversos média, dos mais tradicionais aos mais emergentes, (re)pensando ideias e práticas associadas ao género do Retrato, assim como as suas múltiplas implicações filosóficas, sociais, culturais e/ou políticas. A estreita ligação da representação retratística ao narcisismo e profissionalismo faz dos (auto)retratos uma via privilegiada para se aferirem mudanças profundas e decisivas ao nível dos costumes e mentalidades, não esquecendo as suas diretas repercussões no questionamento dos chamados *gender roles* vigentes num dado contexto sociocultural.

² Devido à impossibilidade comunicada por Pedro Lapa de enviar, para esta publicação, o texto da sua conversa *online*, os editores convidaram Eduarda Neves a integrar o índice de autores deste *ebook*.

Reunindo distintas abordagens oriundas dos campos das artes visuais e das artes literárias, de acordo com a proveniência científica e as áreas de trabalho dos oradores convidados, a presente publicação — que deliberadamente mantém o registo digital das conversas que lhe deram origem — visa a um tempo desafiar fronteiras e lugares-comuns sobre territórios genológicos afins à categoria do Retrato e interrogá-los a partir de um olhar menos academicamente formatado e restritivo, proporcionando à comunidade científica portuguesa e internacional, e a todos os leitores interessados nesta temática, novas abordagens críticas e metodológicas numa perspetiva transdisciplinar e transnacional.

De acordo com uma das *narrativas* fundadoras mais persistentes da História de Arte, a representação do rosto propriamente dito — e, em particular, o retrato —, não teria surgido no Ocidente antes da Renascença (Rouillé 1993, 4). George Didi-Huberman identifica o momento que, pela pena de Giorgio Vasari (1511-1574), marca o início dessa história. Teria sido com o advento do retrato *vivant, dal Naturale*, que a figura humana começa, no século XIV, a libertar-se progressivamente das potências tutelares, divindades e santos patronos que por ela velavam, em nome da afirmação do indivíduo, atendendo à sua anatomia, personalidade e *ethos social* (Didi-Huberman 1992, 27; Rouillé 1993, 4).³ Pensada na economia geral deste *ebook* como uma porta de entrada ao tema, é com este pano de fundo que começamos com uma reflexão inédita e profunda desenvolvida por **Fernando António Baptista Pereira** a partir do primeiro tratado escrito na Europa acerca do género artístico do Retrato. A abordagem contextual da exposição teórica e dos constantes conselhos de *Do Tirar polo Natural* é aqui posta em íntima articulação com a própria prática de retrato realizada pelo seu autor, Francisco de Holanda, o que inclui a autorrepresentação e o autorretrato. Alicerçado em novos dados e sugestões de leitura iconológica e semiótica, tal permite aclarar e compreender com maior precisão e segurança o modo como se correlaciona “o seu posicionamento teórico de artista” com o seu papel de “promotor da renovação da formação artística” no que particularmente à arte do Retrato diz respeito. *Do Tirar polo Natural* estabelece os grandes eixos desta arte, tão central ao Humanismo renascentista, que aparecerão posteriormente desenvolvidos pela tratadística italiana (e não só) dos séculos XVI e XVII. O que distingue então de forma substantiva o retrato de qualquer outra representação da figura humana encontra-se sistematizada nos “preceitos” para “tirar do natural” a “individualidade” de uma pessoa, ou seja, através de uma imitação (sempre ideal) conforme às concepções neoplatónicas, na qual os “olhos invisíveis” são orientados pelo sopro divino; o que, em suma, documenta a complementaridade entre a *Idea* e a *imitação* da Natureza e das obras realizadas na Antiguidade ou modernamente. A abordagem de Fernando António Baptista mostra, assim, como o estudo deste tratado, levado a cabo num diálogo revisionista com a prática retratística do (seu) autor, se afigura essencial para discutirmos a história, crítica e teoria de arte do Retrato não apenas do chamado Renascimento, mas também para a contemporaneidade, especialmente num momento em que este tem sido

³De assinalar que, também para George Duby, a evolução da descoberta do indivíduo começa justamente com o uso da dissecação, ao qual se adicionam o costume da confissão, a troca simultânea da correspondência privada, o uso generalizado do espelho e a descoberta da técnica da pintura a óleo (Cf. Duby 1990).

alvo de diversas crises, derivas, heterodoxias, indefinições e reinvenções. Rer ler as palavras de Francisco de Holanda atendendo aos avanços críticos, hermenêuticos e contextuais sobre *Do Tirar polo Natural*, e saldar quais os preceitos que ainda hoje seguem vigentes revela-se tarefa indispensável para todo aquele que pretenda traçar a história das ruturas epistemológicas e sucessivos paradigmas, mas também as retomas e revisitações que permitem que a tradição retratística seja continuamente (re)instaurada e permaneça, talvez hoje como nunca, tão decisiva para lidarmos com as atuais crises antropológicas com que nos confrontamos.

As conversas aqui apresentadas em torno da representação e autorrepresentação na escrita literária/poética oscilam entre visões panorâmicas e leituras de um autor ou de um texto particulares. No primeiro caso, situa-se o ensaio de **Paula Morão**: a partir de uma exímia ponderação crítica das condições discursivas das escritas autobiográficas e das sucessivas afinações terminológicas e conceptuais sofridas pela categoria da autobiografia (confluindo com conceitos afins como o da *autoficção* ou o da *autotanatobiografia*), examinam-se com notável subtilidade e agudeza crítica casos vários de representação narrativa (ou poética) em que as inevitáveis aporias ou *nódulos* dos processos de autoenunciação — suspensos entre verdade e ficção, memória e imaginação, presente e passado, vida e morte — se tornam evidentes. O percurso crítico-hermenêutico da autora inicia-se em Santo Agostinho, Montaigne e Pascal, tomados como referências fundadoras, para prosseguir com nomes da literatura portuguesa, dos mais recuados no tempo (como Sá de Miranda ou Bernardim Ribeiro) aos mais recentes (além de Pessoa e Régio, observados nas suas modernamente fragmentárias e desassossegadas autoindagações, adicionam-se à galeria Ruben A., Maria Gabriela Llansol e Marcello Duarte Mathias cujos registos autobiográficos e diarísticos se retomam). Deste périplo comentarístico em torno da representação do *eu* em literatura fica a “evidência do trabalho de escrita situado no fio da navalha” e da inesgotabilidade e amplitude das complexas questões suscitadas.

Redirecionando o tema para o domínio das artes plásticas, em “Paula Rego: *self-portrait in red*”, **Emília Ferreira** mostra como os preceitos históricos e mais normativos do Retrato – o “modo mimético”, o “registro verosímil”, a fidelidade para com a “realidade”, o “estatuto social”, a “representação estatutária” do sujeito – se tornam, por vezes, em ângulos cegos por impedirem ver outros modos de impulso (auto-)retratístico: por exemplo, numa “contadora de estórias”, como Paula Rego, para quem o universo íntimo, a subjetividade e a identidade pessoal se expressam, sobretudo, nos “labirintos narrativos das personagens”. Ao invés da figura autocentrada num rosto pretensamente reconhecível e revelador, será antes no vórtice do “faz de conta”, no “teatro” tátil de invenção e reunião do “passado com os destroços que nos ficam nas mãos”, na “função dramatúrgica e lúdica da máscara”, em suma, na fabulosa narração que dá acesso ao “quebra-cabeças” labiríntico “das nossas mentes”, a zona mais propícia para encontrar essa “tentativa de contenção ontológica”, esse “reflexo da subjectividade do criador”, essa passagem à “eternidade” que Emília Ferreira atribui ao desígnio essencial do Retrato. Por via oposta ao caso, também aqui abordado, de Thomas Ruff, o que dizer, afinal, deste autorretrato que acaba por ser tomado como “*anti-retrato*”,

mas agora justamente por reflectir o “poder autofágico”, a “força centrípeta do olhar interior”? A partir do momento em que, como afiança Emília Ferreira, “não há regras para a construção de um auto-retrato” e que “recordar é sempre também uma forma de imaginar” (Hustvedt 2012, 40 *apud* Ferreira), o que pensar quando se constata tal nível de confusão entre os planos do real e da ficção, ainda comumente tomados como antitéticos e inconciliáveis? Quando os criadores se colocam nos interstícios dos géneros e categorias pondo em crise todos os sistemas de definição – real e ficção, memória e imaginação, verdade e mentira, autorretrato e autobiografia —, como encontrar de modo claro e assumido a antiga figura do “retrato” na produção contemporânea? A maior dificuldade continua a assentar no carácter não absoluto da distinção estabelecida por Michel Beaujour entre autorretrato e autobiografia: ou seja, entre o discurso que diz *o que sou* e o discurso que diz *o que fiz* (Beaujour 1980, 9), dado que a matéria do seu fundamento, a memória, ao invés de permanecer estabilizada em estado puro, presta-se a todas as criatividadeas.

Dentro da mesma orientação panorâmica adotada por Paula Morão, mas optando agora por uma linha temática específica, **Daniel Rodrigues** centra-se na articulação entre pele e desejo como via para a leitura do autorretrato poético. Os *topoi* do corpo e da beleza femininos, enunciados em certos casos numa clave dialeticamente desconstrutora face à tradição e a convenções poéticas, são analisados em textos portugueses oitocentistas de Gomes Leal e Cesário Verde, percorrendo um largo trajeto comparatista que desemboca em poetas contemporâneos como Nuno Júdice, Luiza Neto Jorge, Herberto Helder, Casimiro de Brito, Gastão Cruz e Luís Miguel Nava. Destacando a dialética entre as sensações e a memória, equaciona-se criticamente o duplo erotismo dos retratos e dos autorretratos, inscrito na sua própria origem lendária pelos trânsitos que continuamente se instituem entre a recordação e o desenho *re-traçado* da pessoa amada; trânsitos que, ao mesmo tempo, sobrepõem e entrelaçam o gesto criativo (o ato da escrita ou do desenho) e a(s) identidade(s) criada(s), incluindo a própria identidade autoral. Como insinuante proposta crítica, o ensaio contrapõe distintos regimes de manifestação poético-retratística do desejo: à afirmação ou realização de uma sexualidade, no caso da poesia escrita por poetas femininas, à expressão da melancolia ou da rasura do desejo e do sujeito — logo, da possibilidade mesma do (auto)retrato — em textos de autores masculinos, sem esquecer, porém, a via de um certo homoerotismo desejante que, entre homens ou mulheres poetas, se verte frequentemente numa afirmação política de liberdade sexual, “determinando (...) o sujeito que escreve”.

Carlos Reis, Xaquín Núñez Sabarís e Daniel Tavares concentram a sua atenção em textos ou obras específicos, concretizados em *media* heterogéneos, da narrativa literária, à série televisiva e à performance teatral.

Salientando a forte valorização social do retrato e do autorretrato no contexto de Oitocentos, **Carlos Reis** examina, dentro do quadro teórico-crítico dos atuais estudos narrativos, o perfil intermediático do canónico romance queirosiano *Os Maias* e os diálogos que nele se estabelecem entre os dispositivos característicos da representação literária e os das outras artes, como a fotografia e a pintura, em

particular através dos retratos referidos, descritos e observados dentro do romance. Longe de constituir um mero ornato retórico, o recurso ao retrato por Eça de Queiroz integra uma dinâmica metanarrativa e intermedial com importantes incidências semânticas quanto “ao trânsito das personagens na ação”, conforme a análise arguta do texto vai demonstrando. Através da dupla representação (literária e pictórica/ecrástica), os retratos das personagens disseminam indícios e antecipam efeitos trágicos, integrando a economia narrativa a par com imagens da memória que, apesar de não materializadas numa tela ou numa fotografia, esboçam retratos íntimos que sobrevivem intensamente no plano psicológico das personagens. A dialética fundadora do retrato entre presença e ausência, verdade e ficção é aqui também convocada a propósito de certos episódios romanescos de destruição de retratos e de falsos reconhecimentos; por outro lado, o habitual imobilismo associado às imagens retratísticas surge subtilmente reequacionado a partir do que se entende por “tentativas protocinematográficas” que o texto queirosiano encena, revelando um potencial intermediático não só conforme à propensão mimética realista e naturalista do século XIX, como também ao pensamento estético do escritor.

Movendo-se para a esfera da cultura de massas, **Xaquín Núñez Sabarís** investiga os mecanismos de construção da personagem principal na série de TV *Breaking Bad*, tendo em conta a articulação entre a tradição literária e fílmica e os produtos populares e televisivos hodiernos. Retomando o tópico do homem contemporâneo, anti-heroico e perdido de si mesmo, que se transforma numa figura de vilão perversamente monstruosa, o ensaio chama a atenção para os vários questionamentos filosóficos, éticos e morais levantados pela densa arquitetura intertextual da narrativa onde vários clássicos da literatura (Whitman, Cervantes, Bolaño, Borges) podem ser convocados. A metamorfose identitária do protagonista da série, interpretável no âmbito das expectativas do género *noir* e do *thriller* policial, ainda que subvertendo-as, é colocada em paralelo com a estrutura narrativa da série cujas anacronias adensam o enigma em que se tornou a personagem e propiciam ambiguidades de leitura. Ao mesmo tempo, metáforas centrais ao conceito de retrato, como as da máscara ou do espelho, apresentam-se como reconfigurações de um imaginário cultural — o do sonho americano e o de uma certa épica *western* — que a narrativa serial recupera e parodia simultaneamente, ao tematizar as frágeis fronteiras entre o bem e o mal e a condição precária do homem pós-moderno.

Ao pôr em diálogo uma série de retratos de mulheres, *Marias* (1996), de Graça Morais, com um grandioso *Auto-retrato* do mesmo ano, **Joana Baião** indaga em torno de tópicos identitários, territoriais e de género. Ao partir do particular para o universal, o trabalho de Graça Morais permite reequacionar conceitos como os de “semelhança”, “autenticidade” ou “singularidade”, o que a coloca numa dimensão contemporânea de questionamento sobre o retrato ao complicar uma cascata de dicotomias: o individual e o coletivo, o rosto e a máscara, a pessoa e a personagem, o temporal e o atemporal, a imagem e a vivência, a observação direta e a recriação de imagens externas, a similitude e a metamorfose, o reconhecimento e o irreconhecimento, a beleza e a fealdade, a objetividade e a subjetividade,

a materialidade da pele e a dimensão espectral, a aparência e a essência, a carne e o espírito, a vida e a morte. A dimensão “cívica” enquanto “arte de denúncias” que Baião sublinha – ao percorrer tópicos que vão da violência doméstica e dos direitos das mulheres, passando pelo abandono e a velhice que marcam um mundo rural em extinção, até às crises humanitárias associadas à migração, aos refugiados e à guerra – torna o programa retratístico de Graça Morais num dos casos mais singulares e representativos da função decisiva que o Retrato hoje vem assumindo no espectro político do contemporâneo. Aqui a tônica “interrelacional” é chave para compreender a deslocação do impulso autorretratístico do lugar encerrado (e psicologizante) do génio romântico enquanto singularidade absoluta — i. e., “destacado de tudo aquilo que ele não é, retirado de toda exterioridade” (Nancy 2000) —, quando se agudiza uma nova fase de descentralização antropológica que aponta para um conceito de humano mais propenso à “hibridização” ou concomitância entre corpo próprio, corpo comunitário e corpo-território/planetário, com consequências inevitáveis para os regimes de representação do humano. Desse modo, as composições onde a artista, na qualidade ambivalente de rosto e máscara, pessoa e *persona*, “se relaciona ou por vezes se confunde com a imagem de outras personagens” levam-nos a pensar que, neste registo, Graça Morais se encaminha para a dimensão pós-humana da sua representação afeta a um arquétipo feminino que dilui as marcas individuais a fim de enquadrá-la num imaginário coletivo transmontano matricial. Também a introdução de elementos “telúricos de forte simbolismo, como as raízes dos tubérculos ou os ramos e folhas de oliveiras”, parece concorrer para “um paisagismo do corpo mediante o qual o sujeito pensa e se representa a si mesmo como paisagem” (Ribeiro 2021, 331); não já como individualidade autocentrada, antes como parte integrada num “ecossistema complexo com o qual necessita de renegociar a sua ontologia” (*idem*, p. 339).

Numa perspetiva correlacionável, embora numa direção diversa, é a partir da antecipação do fim do ser humano que **Daniel Tavares** se aproxima teórica e criticamente da categoria do Retrato, ensaiando a hipótese da sua expansão ao coletivo e à espécie. A proximidade à morte, cunhada na génese lendária e histórica do género, serve aqui a uma reflexão sobre os conceitos de *impressão* e de *figura* capazes de operar uma deslocação epistemológica do Retrato que da representação de identidades individuais desliza para a representação do grupo (humano), antes de se volver em marca do (próprio) fim e da extinção. O problema genológico da possível distinção entre registos biográficos e retratísticos é agora revisto em função de uma determinada circunstância contemporânea que nos obriga a pensar o desaparecimento coletivo como consequência de fatores de ordem ambiental, bélica ou epidemiológica: ‘o que fomos (enquanto espécie)’, em vez de ‘o que sou (enquanto indivíduo)’ corresponderia, pois, à versão apocalíptica dos retratos possíveis no/do nosso tempo histórico. A ilustração da hipótese colocada serve-se da encenação intermedial do *Requiem* mozartiano por Romeo Castellucci e Raphaël Pichon (2019), em que a música, juntamente com a palavra e o corpo figuram a celebração da vida e também a sua interrupção: fragmentariedade, incompletude, tempo, globalização, vertigem, ruína, extinção são sentidos que a fina leitura desta performance vai exumando, convocando

como pano de fundo interpretativo a terrível cartografia estatística da mais recente pandemia, ou estabelecendo paralelos — não só temáticos, mas da ordem das respetivas poéticas artísticas — com a última poesia de Herberto Helder, de modo a sobrelevar uma ideia central de *escatologia* como um fazer *extremo*, na múltipla aceção teológica, representativa e orgânica.

As práticas sociais do século XXI fizeram do Retrato já não o modo de revelação de uma “alma” ou “essência” do indivíduo (cf. Lascault 1982, 43; Girard 1992, 137; Courtine & Haroche 1995, 59-60), mas antes uma “aparência” impermanente de alguém enquanto simples “imagem de contato” (Didi-Huberman, 1998). Essas transformações encaminharam o género para uma prática de carácter processual, social e coletiva, passando da representação dos nobres e da alta burguesia do século XVI para a das *selfies* do nosso tempo. Nesse sentido, as práticas digitais *online* trouxeram profundas alterações no modo como idealizamos, construímos e disseminamos a imagem própria do *Self* no domínio público.

Num contexto em que o sucesso social do indivíduo se mede *pela* imagem, a mediação tecnológica torna-se decisiva (Hinkson, 2016). Problematizando o cruzamento entre a massificação das tecnologias de mediação digital e a dinâmica performativa da identidade contemporânea, **Madalena Miranda** aborda os novos usos que o dispositivo do “autorretrato” toma – *topos* especular onde, desde o advento da modernidade, a reflexibilidade do *eu* se tornou central não só para a definição da identidade pessoal, como também como meio de promoção profissional. Como é que a precariedade laboral molda as imagens que o indivíduo constrói de si próprio para o meio social ou para a diversidade de comunidades ou contextos em rede nos quais pretende agir? Partindo da confluência entre “autorretrato digital” e “entrevista de emprego”, o projeto de Madalena Miranda contribui assim para pensar criticamente o impacto social, antropológico e político que resulta da adaptação de um género histórico às práticas de *marketing* pessoal, que envolvem a criação de avatares digitais e profissionais. Neste âmbito, Miranda interroga uma (outra) ideia de retrato, no qual “esse espaço de criação de identidade é uma escolha, uma performance, e não uma descoberta ou revelação de uma verdade inerente e exterior? Poder escolher, mentir, omitir faz tanto parte de um gesto pessoal, como contar, mostrar, revelar.”

Um texto estimulante para pensarmos as ruturas que desafiam as concepções “substancialistas da identidade”, os mitos da “autenticidade” ou as crenças a respeito do “acesso a uma qualquer verdade oculta do sujeito” é o de **Eduarda Neves** acerca de um (putativo) autorretrato pertencente à série *Porträts-neutral background* (1986-1991) de Thomas Ruff. A partir da deleuziana “desmistificação da falsa profundidade” (Deleuze 1998, 10) e da correspondente valorização da profundidade da superfície, a ensaísta mostra por que razão Thomas Ruff se tornou numa das figuras de proa no que concerne a atual contestação da crença de que o rosto, enquanto “espelho da alma”, encerra verdades codificadas acerca do carácter e da personalidade: “Thomas Ruff evita qualquer interpretação de tipo psicológica do retratado, qualquer vestígio de emoção, expressão ou cumplicidade com o fotógrafo.” As palavras de Eduarda Neves tornam evidente que o Retrato

acolhe já um número considerável de posições críticas que apontam para o carácter “obsoleto” do género, defendendo-se, por conseguinte, a autonomização da categoria de “rostos”⁴. Se o corpo havia substituído a figura do Nu na arte, o rosto vem agora fazer a vez do retrato na paisagem artística contemporânea enquanto significância sem contexto (Loisy 1992, 11–12; Buisine 1993, 11). É nesse exato sentido que os adeptos da nova fotografia da cara se insurgem contra a ideia de que o retrato constitui, por definição, uma representação verosímil e fiável de um indivíduo (Ewing 2003, s/p). Não arriscamos muito se dissermos que habita no programa do artista alemão um impulso metarretratístico, como se, na pós-modernidade, fosse condição inescapável do Retrato o questionamento crítico de si mesmo enquanto linguagem de transparência do ‘eu’. Emerge daqui uma aparente contradição (ou autossabotagem) quando um autoproclamado “retrato” declaradamente subverte, pondo em cheque, o próprio género, circunstância que nos coloca no dilema da sua “morte” ou “reinvenção”, que, em outras ocasiões, abordámos (Cf. Marques 2008, 2014, 2020b). Uma profunda fissura se abre através da qual é possível entrever o espaço para uma liberdade que, para se realizar, tem de passar forçosamente por uma destruição, por uma negação crítica, pela ruína do “género”. E, nesse caso, um qualquer denominador comum capaz de fixar a *diferença específica* que estabeleça a sua essência define-se agora mais facilmente por aquilo que recusa do que por aquilo que institui.

O texto de Eduarda Neves representa, nesta discussão, um valioso contributo para repensar, através de um dos casos mais representativos da fotografia contemporânea, uma teoria do género essencialista, a-histórica e naturalizada. Com efeito, contrariando algumas abordagens teóricas mais conservadoras, impõe-se atender aqui ainda ao incontornável texto “La loi du genre” (1986) de Jacques Derrida, para quem o género vive em permanente extravasamento. De acordo com o filósofo francês, nenhuma obra literária existe sem referência àquela lei e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine, mas que a desloque ao afirmá-la. Para Derrida, a lei de género apoia-se num “princípio de contaminação”, numa “lei da impureza”, numa “economia parasita”. Consiste numa participação sem pertença; ou seja, algo que participa *de* mas não pertence *a*. Parece-nos, assim, válido argumentar que a força inerente à operacionalidade do género – enquanto peculiar sistema de classificação – está justamente na variação, recombinação e evolução dos seus códigos, sobretudo quando, atendendo aos propósitos intermediais desta publicação, imagem e palavra mutuamente se desafiam e confundem sob o signo de um mesmo impulso que aqui se designa de “retratístico”. Assunto para o qual o presente *ebook* pretende ser apenas um primeiro “lance de dados” rumo a outras, infinitas, conversas...

⁴No campo da teoria crítica, inúmeros autores já se haviam insurgido contra a ideia de que o rosto encerra verdades codificadas acerca do carácter e da personalidade (Girard 1992, 141; Fabbri 1995, 28–29; Clair 1995, XXXI). Em inícios dos anos 1980, Gilbert Lascault era peremptório: “Allons, vous n’allez plus croire maintenant à des sujets uniques, distincts, identiques à eux-mêmes, et s’offrant à l’étude psychologique” (Lascault 1982, 44). Uma década mais tarde, Louis Marin defendia que o rosto é por excelência o lugar da simulação, palco de ficções, não estando assim vinculado à substância de um “Eu” preciso e estável (Marin 1992, 82–84). Mais recentemente, José Gil afirma que “o rosto manifesta, de modo eminente, o esgueiro, a esquivia do interior à expressão directa” (Gil, 1999, p. 15), não possuindo o sujeito “um só rosto, mas múltiplos rostos” (Gil 1997, 171).

Para a realização deste livro foram imprescindíveis múltiplos apoios e estímulos que calorosamente aqui agradecemos. Antes de mais, o nosso sincero reconhecimento a todos os autores que, de forma pronta e generosa, partilharam as suas reflexões e cederam os seus valiosos textos.* Acresce uma imprescindível referência à disponibilidade manifesta por museus, galerias, colecionadores, editoras, artistas, escritores e/ou seus herdeiros/representantes que nos honraram com a cedência de imagens, documentos e informações até nós trazidas.

À Diana Oliveira, autora do desenho gráfico do volume, uma palavra obrigatória de gratidão pela forma imaginativa e empenhada como abraçou este desafio.

O nosso muito especial agradecimento ao Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho cujo apoio institucional tornou esta publicação possível.

Referências

- Ahnouch, F. & Abida, K. 2012. *L'Art du Portrait: Dans la littérature, le cinéma et la peinture*. Éditions Universitaires Européennes.
- Baqué, D. 2007. *Visages: Du Masque Grec À la Greffe du Visage*. Regard.
- Barros, C. F. 2011. *Auto-Representação: (Im)possibilidade do Auto-Retrato*. Universidade de Aveiro (Dissertação de Mestrado).
- Barthes, R. 1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Seuil.
- Beaujour, M. 1980. *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bright, S. 2010. *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. New York: The Monacelli Press.
- Brilliant, R. 2002. *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- Buescu, H. C. & Duarte, J. F. (eds). 2007. *Stories and Portraits of the Self*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Buisine, A. 1992. L'indéfigurable même. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* [cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 30–36.

* Respeitaram-se neste ebook as orientações ortográficas dos Autores.

- Caldeira, A. S. P. 2014. *Identidades em Fluxo: A Auto-Representação Fotográfica e o Caso Prático do Instagram*. Faculdade de Ciências Sociais de Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado).
- Clair, J. 1995. Impossible Anatomy 1895-1995 : Notes on the iconography of a world of technologies. In *Identity and Alterity: Figures of the body 1895/1995* (La Biennale di Venezia 46 espoizione internazionale d'arte) Marsilio Editori, XXV-XXXI.
- Courtine, J.-J. e Haroche, C. 1995. *História do Rosto. Expressar e Calar as Emoções*, Teorema.
- Cumming, L. 2009. *A face to the world: On self-portrait*. London: HarperPress.
- Deleuze, G. 1998. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Derrida, J. 1986. La loi du genre. In *Parages*. Paris: Galilée, 249-287
- Didi-Huberman, G. 1992. La grammaire, le chahut, le silence: Pour une anthropologie du visage. In *À Visage Découvert*. Paris: Fondation Cartier / Flammarion, 15-55.
- Derrida, J. 1990. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éd. de la Réunion des Musées Nationaux.
- Duby, G. (org.). 1990. *História da vida privada 2: Da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ewing, A. W. 2003. De caras! O retrato está morto! Viva a cara! In *Cara a Cara* (jornal da exp.). Culturgest/Musée de l'Elysée.
- Fabrizi, P. 1995. Deformities of the Face. In *Identity and Alterity: Figures of the body 1895/1885* (La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte). Marsilio Editori, 27- 31.
- Ferreira, T. P. R. J. 2019. *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [Tese de Doutoramento].
- Flor, P.. 2010. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- França, J.-A. 1981. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte [2.ª ed., revista e aumentada, 2010].
- Franco, A., Oliveira, F. & Vale, P. P. 2018. *Do Tirar polo Natural: Inquérito ao retrato português* [cat. exp] Lisboa: MNAA e INCM.
- Franco, A. & Gonçalves, R. (eds.). 2019. *Identidades, pronomes e emoções: As regras do retrato*. Viseu: MNGV.
- Freeland, C. 2010. *Portraits and Persons: A philosophical Inquiry*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Gil, J. 2005. A Arte do Retrato. In *Sem Título: Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 15-67.
- Girard, X. 1992. Portraits sans visage. In *À visage découvert*. Paris: Fondation Cartier / Flammarion, 137-146.
- Gschwend, A. J., Baptista Pereira, F. A., Gamito, M. J. (coord). 2022. *o retrato. teoria, prática e ficção. de francisco de holanda a susan sontag*. Edição Faculdade

de Belas-Artes da Universidade de Lisboa | CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – Grupo de Investigação em Ciências da Arte e do Património – Francisco De Holanda.

Hall, J. 2014. *The self-portrait: A cultural history*. London: Thames & Hudson.

Hinkson, M. 2016. Introduction: The time of the portrait is now. In Melinda Hinkson (org.) *Imaging identity : Media, memory and portraiture in the digital age*. ANU Press, 1-12.

Holanda, F. 1984. *Do Tirar polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte [1.^a ed. 1549].

López, I., M. 2014. *El retrato literário*. Navarra: Editorial EUNSA.

Lascault, G. 1982. Portraits. In *Du visage*. Presses Universitaires de Lille. (Reeditado em *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992*. [cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.)

Loisy, J. (1992). Préface. In *À visage découvert*. Paris: Fondation Cartier / Flammarion, 11–14.

Marin, L. 1981. *La Voix excommuniée: Essais de mémoire*. Paris: Éditions Galilée.

Marin, L. 1999. *L'Écriture de soi*. Paris: PUF.

Marques, B. 2006. *Mulheres do Século XVIII – Os Retratos*. Lisboa: Ela por Ela.

Marques, B. 2008. O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a desmitificação da retratística histórica oficial. *Revista de História da Arte*, 5: 188–207.

Marques, B. 2014. Crise do retrato: Dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro. In *Actas do IV congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França. Sessões simultâneas* (2.^a edição revista e aumentada). Lisboa: APHA, 435– 442

Marques, B. & Braz, I. A. 2015. Vasco Araújo et ALII: A inaturalidade da identidade contemporânea. *Revista de História da Arte*, 12, Lisboa: IHA-FCSH/NOVA, 217-233.

Marques, B. 2019. Quando o corpo se torna rosto. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 1, Especial:15-29.

Marques, B. 2020a. Uma revolta na melancolia? Cinco grupos de mulheres retratadas por Nikias Skapinakis antes do 25 de Abril de 1974. *Iberic@: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Numéro 17 – Printemps : 87-101.

Marques, B. 2020b. *Cartas fora do Baralho: Os retratos imaginados de Costa Pinheiro*. Lisboa: Caleidoscópio/São Roque.

Márquez, M. A. 2001. *Retórica y Retrato Poético*. Huelva: Universidad de Huelva.

Medeiros, M. 2000. *Fotografia e narcisismo: O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Morão, P. (ed.). 2004. *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Colibri/CEC.

Morão, P. 2007. Retrato e auto-retrato: Fronteiras e limites. In Kelly Basílio et al. (org.), *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras, 187-198.

Nancy, J.-L. 2000. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée.

Nancy, J.-L. 2000. *L'Autre Portrait*. Paris: Galilée.

Neves, E. 2016. *O Auto-Retrato: Fotografia e subjetivação*. Lisboa: Palimpsesto.

- Núñez Sabarís, X. 2018. Retratos mínimos: elipsis, deformidad y dualidad en el microrrelato. In Jesús Rubio y Enrique Serrano (eds.). *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 361-384.
- Pacheco, M. E. V. 2018. *O auto-retrato na pintura portuguesa*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Pommier, E. 1998. *Théories du Portrait: De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard.
- Reis, C. 2015. *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ribeiro, E. 2008. Poéticas do Retrato: O desgaste das imagens. *Diacrítica*, 22/3: 265-322.
- Ribeiro, E. 2018. Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI. In Rubio Jiménez, J. y Serrano Asenjo, E. (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 331-359.
- Ribeiro, E. (ed.). 2019. dezembro 31. Revista 2i: *Estudos de Identidade e Intermedialidade*, n.º Especial – Identidade e Retrato: Novos Paradigmas/Novos Media. URL: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/issue/archive>
- Ribeiro, E. 2021. Retrato y paisaje: De las poéticas especulares al pensamiento ecológico. In Rubio Jiménez, J. y Serrano Asenjo, E. (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos XIX – XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 323-341
- Ribeiro, E., & Rodrigues, D. (eds). 2020. *Iberic@I: Revue d'Études Iberiques et Ibero-Americaines*, 17 – Les Nouveaux Portraits. URL: <https://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/ibericl-n17-les-nouveaux-portraits/>
- Rocha, C.1992. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Rouillé, A. 1993. Éclipses du visage. *La Recherche photographique. Dévisager*, 14 Printemps: 4-7.
- Rubio Jiménez J. & Serrano Asenjo, E. (eds.). 2018. *El retrato literario en el mundo hispánico (Siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Rubio Jiménez J. & Serrano Asenjo, E. (eds.).2021. *El retrato literario en el mundo hispánico II (Siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sá, L. 2018. *Infâmia e fama: O mistério dos primeiros retratos judiciais em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- Sparshott, F. 1993. Portraits in Music: A Case-Study: Elgar's 'Enigma' Variations. In Michael Krausz (ed.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford: Clarendon Press, 231-245.
- Tavares, D. 2018. *Do retrato poético: Leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea*. Braga: Universidade do Minho [Tese de Doutoramento].
- West, Sh. 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Woodall, J. 1997. *Portraiture: Facing the subject*. Manchester and New York: Manchester University Press.

#01

**Fernando António
Baptista Pereira**
(CIEBA / FBAUL)

Francisco de Holanda e o Retrato: do tratado *Do Tirar polo Natural* (1549) ao seu autorretrato

Fernando António Baptista Pereira

CIEBA / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo:

O objetivo do presente ensaio é fazer uma reflexão aprofundada e inédita sobre o primeiro tratado escrito na Europa acerca do género artístico do Retrato, o *Do Tirar Pelo Natural*, da autoria do artista e humanista português Francisco de Holanda (ca. 1517-1584), texto que o autor deu por concluído nos inícios de 1549. Tentaremos cruzar a análise devidamente contextualizada da exposição teórica e dos conselhos constantes do tratado com a própria prática de retrato realizada pelo autor, principalmente nas suas obras gráficas *Livro dos Desenhos das Antigualhas* e *De Aetatibus Mundi Imagines*, incluindo também a autorrepresentação e o autorretrato.

Palavras-chave:

Francisco de Holanda, *Do Tirar polo Natural*, Retrato, Autorretrato, Autorrepresentação.

Abstract:

The aim of this essay is to make an in-depth and unprecedented reflection on the first treatise written in Europe on the artistic genre of the Portrait, *Do Tirar Pelo Natural* (*On Portraiture*), by the Portuguese artist and humanist Francisco de Holanda (ca. 1517-1584), text that the author concluded at the beginning of 1549. We will try to cross the properly contextualized analysis of the theoretical exposition and the advice contained in the treaty with the author's own practice of portrait, mainly in his graphic works *Livro dos Desenhos das Antigualhas* and *De Aetatibus Mundi Imagines*, also including self-representation and self-portrait.

Keywords:

Francisco de Holanda, *On Portraiture*, Portrait, Self-portrait, Self-representation.

Os vários tratados de arte da autoria de Francisco de Holanda (ca. 1517-1584) que chegaram até nós foram escritos aos pares e organizados num único códice por cada par, o primeiro códice, hoje perdido mas copiado em 1790¹, com textos terminados em finais de 1548 e inícios de 1549, e o segundo códice, ainda subsistente na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, datado de 1571.

Com efeito, no ano de 1548, mais precisamente a 13 de outubro, dia de S. Lucas, patrono dos Pintores, Francisco de Holanda deu por terminado aquele que é unanimemente considerado o seu *magnum opus*, o tratado *Da Pintura Antiga*, constituído pelo Livro I, de carácter expositivo, na linha da tratadística de matriz retórica com larga tradição no ensino da filosofia aristotélica, dividido em 44 capítulos, e pelo Livro II, os célebres quatro *Diálogos em Roma*, destinado a reforçar, no modelo literário em voga na época, o *diálogo* de clara influência platónica, os argumentos do Livro I com a «presença» das «autoridades», os humanistas (Lattanzio Tolomei, Vittoria Colonna) e os artistas (Miguel Ângelo, Holanda, Giulio Clovio e Valerio Belli).

Poucos meses depois, a 3 de janeiro de 1549, Holanda dá por terminado o pequeno Tratado *Do Tirar polo Natural*, o primeiro tratado escrito na Europa sobre o género retrato, que não só partilhava o mesmo códice, o que acontece também no códice que contém a tradução para castelhano dos dois tratados (factos que não têm sido devidamente comentados pela historiografia praticamente até aos nossos textos), mas também o modelo literário do Livro II do *Da Pintura Antiga*, organizando-se em onze pequenos diálogos entre um mestre (designado, consoante os textos originais disponíveis, por Feramando/Fernando, na cópia do original português, ou por Francisco, na tradução castelhana) e um discípulo (Brás Pereira), como, ainda, complementa, no que à especificidade do retrato diz respeito, vários dos capítulos do Livro I do tratado *Da Pintura Antiga* que são dedicados à figura humana.

De facto, tanto os fólios 184 a 213v do Manuscrito da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa (Ms. 650), como os correspondentes do Manuscrito da Biblioteca da Academia Real de San Fernando (Ms. 3-361) apresentam, na sequência do texto dos dois Livros do tratado *Da Pintura Antiga*, um outro tratado, em forma de Diálogo, *Do Tirar polo Natural*, pelo que concluímos, como de início afirmámos, que o perdido códice original de Holanda, a que tanto os copistas

¹Todas as edições modernas utilizaram o texto fixado por Joaquim de Vasconcellos na edição do Porto: Renascença Portuguesa, 1918 (2ª ed., 1930), a partir da cópia mandada realizar em Madrid por Monsenhor Ferreira Gordo em 1790 (Ms. 650 da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa), e tiveram igualmente em conta a tradução para castelhano realizada em 1563 pelo pintor português e amigo de Holanda Manuel Denis, editada por Sánchez Cantón em Madrid, em 1927. A edição espanhola de 1927 e a recente edição portuguesa de Patrícia Monteiro / Vitor Serrão, de 2019 (*Primeiros Tratados de Pintura*, Lisboa: Círculo de Leitores, edição crítica que compara os manuscritos da cópia Gordo com o da tradução de Denis, mas moderniza o texto), edição que prefaciámos, foram as únicas que reuniram os dois tratados que integravam o mesmo códice. É importante lembrar que o manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis reproduz o códice perdido de Holanda de forma ainda mais próxima do original, porque inclui a cópia de alguns dos desenhos que constavam desse original perdido, referenciados, mas não copiados por Gordo, e que quase nunca são reproduzidos nas edições modernas. As edições em português dos tratados de Holanda, desde Joaquim de Vasconcellos, optam por modernizar ligeiramente os textos, tanto na grafia (raras vezes aceitando a ênfase nas maiúsculas que é tão típica da escrita do autor) como na pontuação, o que, por vezes, pode alterar o sentido, como assinalámos recorrentemente nas notas à nossa transcrição do tratado *Do Tirar polo Natural* (in AA. VV., *On Portraiture*, Londres: Holberton, no prelo). As traduções noutras línguas incorrem no mesmo erro e procuram ser mais fiéis ao sentido do que à letra do texto. Haverá que, a partir da nossa edição e num futuro próximo, mudar o paradigma neste particular dos estudos holandeses: é absolutamente fundamental fixar com o máximo rigor possível o texto em português original de Holanda para se fazerem as mais fiéis traduções, de preferência com os textos par a par.

de Monsenhor Ferreira Gordo² como o tradutor para castelhano, Manuel Denis³, tiveram acesso, incluía os dois Tratados – *Da Pintura Antiga*, em dois Livros, e *Do Tirar polo Natural* – à semelhança do que acontece com o códice autógrafo de Francisco de Holanda *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* (Ms. BA-52-XII-24 da Biblioteca da Ajuda), que integra o tratado que dá título ao códice e ainda o *Da Sciencia do Desenho*.

No final do tratado *Do Tirar polo Natural*, Holanda afirma que o texto foi terminado a 3 de Janeiro de 1549, em Santarém⁴, portanto alguns meses apenas depois da conclusão, a 13 de Outubro (Dia de S. Lucas) de 1548, dos dois Livros do *Da Pintura Antiga*, como já referimos. Pensamos, na esteira do que John B. Bury já intuía, que Holanda terá escrito o *Do Tirar polo Natural* quase em simultâneo com a outra obra, o *Da Pintura Antiga*.

Os dois grandes pilares da teoria da Arte de Francisco de Holanda – a saber, a imitação de si próprio, da Natureza e da Antiguidade, de um lado, e a *idea*, do outro – têm, precisamente, como ponto de contato o processo criativo do artista descrito por Holanda nesses seus dois primeiros tratados. A centralidade do «tirar do natural» nessa Teoria da Arte, que Holanda explana e abundantemente ilustra nesses seus dois textos, assim como nos inúmeros desenhos patentes nos seus livros, especialmente no Livro dos *Desenhos das Antigualhas*, torna plenamente justificável a razão de ser de um tratado autónomo, *Do Tirar polo Natural*, complementar ao *Da Pintura Antiga*.

De resto, não é só a forma do Tratado, em modo de Diálogo, que é subsidiária do modelo utilizado no Livro II, *Diálogos em Roma*, embora reduzida a dois protagonistas, Brás Pereira e Feramando/Fernando⁵, mas também o são os conteúdos definidos no *Do Tirar polo Natural*, que, como já dissemos, prolongam, aprofundam e sobretudo especificam em tudo o que ao retrato diz respeito as temáticas relativas à representação da figura humana que ocupam os capítulos 38

²Foi Sylvie Deswarte-Rosa quem primeiro nos esclareceu acerca do ou dos possíveis copistas que terão ajudado Monsenhor Ferreira Gordo na cópia do códice original de Holanda, por si contratados em Madrid para procederem a essa e outras cópias, com diferentes atitudes perante a fidelidade aos códices originais. Essa historiadora prepara uma comunicação sobre o tema. O nosso doutorando e colaborador Alberto Faria investigou, aprofundadamente, o assunto, alargando-o à ação de Gordo nos estudos sobre Francisco de Holanda e, com os materiais inéditos recolhidos, elaborou um capítulo para a edição bilingue do tratado que será publicada em Londres no próximo ano (AA. VV., *On Portraiture*, Londres: Holberton, no prelo).

³A edição moderna da tradução de Denis, feita por Sánchez Cantón em 1921, integra os dois tratados, como já dissemos.

⁴Muito recentemente, Vitor Serrão publicou um estudo na Revista *Mátria XXI*, no número de homenagem a Joaquim Veríssimo Serrão, sobre a permanência documentada de Francisco de Holanda em Santarém e Almeirim, nos anos de 1547 e 1549, e, principalmente, sobre a possível influência deste artista e teórico no despontar do gosto italianizante no meio artístico local nos anos e nas décadas subsequentes.

⁵Na cópia empreendida por Monsenhor Ferreira Gordo (Ms. 650 da BACL), aparece uma única vez «Fernando» e, em todas as outras, «Feramando», tanto no encabeçamento de cada um dos Diálogos como em falas ao longo do texto. Denis alterou o nome desta personagem para Francisco, assumindo tratar-se do próprio autor, o que pode aceitar-se, uma vez que Fernando/Feramando é um claro alter ego de Francisco de Holanda. As edições espanholas que utilizam a tradução castelhana de Denis identificam a personagem sempre como Francisco de Holanda. A tradição historiográfica portuguesa, desde Joaquim de Vasconcellos, sempre assumiu Fernando, tradição que se interrompeu na edição Monteiro/Serrão (2019) e também na edição bilingue em preparação com a adoção de Feramando, como se justifica nas notas à transcrição a que procedemos. Sylvie Deswarte-Rosa, no texto intitulado «Do Tirar polo Natural (1549) de Francisco de Holanda», que escreveu para o catálogo da Exposição *Do Tirar polo Natural. Inquérito ao Retrato Português* (Deswarte-Rosa 2017, 18-35), defende que o nome Feramando (que, por lapso, aparece grafado como Feramondo) deve ser relacionado com a moda das novelas de cavalaria, dando como exemplo a novela «genealógica» *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros.

a 41 do Livro I do *Da Pintura Antiga*, capítulos muito subsidiários de Gáurico, de Alberti e até de Vitruvius, conforme demonstrou Ángel González García⁶. Faltava, todavia, nesses capítulos, o contributo decisivo do que, ao longo do tratado *Do Tirar polo Natural*, o autor nos vai descrevendo como os «preceitos» para «retratar» ou «tirar do natural» a «individualidade» de uma pessoa, que distingue de forma substantiva o Retrato de qualquer outra representação da figura humana.

Os onze diálogos do tratado *Do Tirar polo Natural*

O curto Prólogo do tratado apresenta as circunstâncias e o lugar do encontro – o regresso, por parte de quem se apresenta como primeira pessoa e autor, de uma romagem a Santiago de Compostela detendo-se na cidade do Porto, curiosamente apodada de «cidade estrangeira em Portugal» – assim como o principal interlocutor desse mesmo autor, Brás Pereira Brandão (1507-1587)⁷, amigo de infância de Francisco de Holanda.

Na economia narrativa do tratado, Brás Pereira será o «discípulo» que dirige as questões ao «mestre», o autor que se autoneomeia Feramando/Fernando (ou, ainda, Francisco, de acordo com a tradução castelhana), ou a quem este faz as perguntas para aquilatar da compreensão do que lhe haveria ensinado noutras ocasiões em que tinham discutido sobre o tema.

Seguem-se onze Diálogos, não numerados, mas encabeçados pelo tema de cada um e pela ordem dos interlocutores na entrada de cada um deles. No primeiro, discute-se a questão de quem merece ser retratado. Apesar de se defender o «preceito» de que um grande pintor «*pinte muito poucas pessoas. e estas muito singularmente escolhidas, pondo mais a perfeição e o cuidado no primor da pouca obra, que no numero da muita*»⁸ e de, conseqüentemente, se dar a impressão de que muito poucos, como os grandes Príncipes e Reis da História, merecem ser retratados, abre-se claramente uma gama de possibilidades, muito mais alargada, ao contemplar-se o retrato de Princesa ou Rainha «*que por sua virtude e saber he dina de ser conhecida dos vindouros*» ou o de «*qualquer homem famoso em Armas, ou em DESEGNO, ou em letras, ou em singular liberalidade ou Virtude*» ou, ainda, as galerias genealógicas, de modo a «*terem os filhos a memoria de seu Pay, Mãe, e AVOS tirados ao natural para sempre os terem presentes, para acrescentamento de sua Virtude e para sua consolação e dos seus*», e, finalmente, o retrato da pessoa amada: «*dino he de ser ao natural Pintado o Vulto que Ama, assi para as ausencias da vida: como para a lembrança de a buscar no Çeo depois da morte*».

⁶Cf. García 1983, 163-177 e respetivas notas infrapaginais.

⁷Brás Pereira, filho de Fernando Brandão, guarda roupa do Infante D. Fernando, em cuja casa Francisco de Holanda foi moço de câmara e iniciou a sua formação humanística.

⁸Utilizamos, em todas as citações deste tratado, a transcrição e fixação de texto que fizemos do Tratado, que será editada em Londres, com tradução de John B. Bury, revista e anotada por Annemarie Jordan, no próximo ano (AA. VV., *On Portraiture*, Londres: Holberton, no prelo).

No segundo Diálogo, discutem-se as circunstâncias da realização do retrato, com recomendações muito precisas sobre a posição do artista face ao retratado, a iluminação («*a luz da Janella temperada e musica*», ou seja, harmoniosa) e o delinear inicial do retrato com o stylo (ponta metálica) ou o carvão. Recomenda Feramando que devem estar artista e retratado preferencialmente sós, dando um curioso exemplo biográfico do pai de Holanda a retratar o Imperador Carlos V. Recomenda igualmente que a obra só deva ser vista depois de acabada, em nome da concentração a que deve estar sujeito o pintor, de modo a garantir que se não perca e desmanche «*a imaginação inteira do que faz a obra (se he excelente homem) stando toda junta e Recolhida em si mesma e aconselhada consigo mesma no intento que tem cuidado e no fim em que deparar*».

Aprofundando as tipologias de retrato, o terceiro Diálogo, em que Brás Pereira resume perante Feramando, que o interroga, o que fora em ocasiões anteriores aprendido, começa por recomendar a escolha dos pontos de vista de modo a ir ao encontro da maneira e postura habitual da pessoa a retratar («*que ella mais continuamente costuma parecer*»), para de seguida apresentar os três tipos de pose do retratado, frontal, de perfil e a três quartos, que no códice original estariam ilustrados com desenhos, com clara preferência pelo terceiro, de acordo com a tradição flamenga depois adotada por Antonello da Messina, Mantegna e Leonardo, em Itália. Brás Pereira ainda refere as poses recursadas, ou em escorço, sobre as quais sentencia o interlocutor Feramando que «*hasse de saber fazer e nunca se ha de querer fazer*».

Ambos, de novo nos papéis iniciais (o discípulo que interroga o mestre), ao longo dos cinco diálogos seguintes, vão debruçar-se sucessivamente e de cima para baixo sobre os três terços do rosto, segundo a teoria de Vitruvius, ocupando-se dos «preceitos» para tirar do natural os olhos (IV), as sobrancelhas (V), o perfil do nariz (VI), a boca (VII) e o primor e lugar da orelha (VIII). Brás Pereira remata este grupo de capítulos com a pergunta: «Onde me mandaes que toque mais para fazer parecer vivo a hum Rosto que não bolle?» ao que responde Feramando, numa síntese dos lugares em que pontos de luz realçam a figura e a aproximam do natural: «*é tocandolhe hum pouco nos olhos, e outro pouco na bocca, e outro pouco em o nariz e outro pouco na barba e nas fazes (sabendo-o bem fazer) Torna vivo o que he morto & parecer o que se não parece*».

No nono Diálogo, Feramando e Brás Pereira ocupam-se do corpo retratado, em busto, em meio corpo, sentado e em pé, dando ocasião ao autor para mostrar a sua erudição e referir o seu recente tratado *Da Pintura Antiga*, rematando com a recomendação: «*lembreuos que a Figura que ao Natural tirardes e Retratto para fazerdes de fantasia que debaxo do vestido ha de ter carne, e debaxo da carne metidos os OSSOS porque aqui acometem grandes inorançias os inorantes*». É no décimo Diálogo que os interlocutores tratam do vestido, com a explícita menção de que, da cabeça aos pés, «*Que se pareça ja no vestido e perfil da pesoa a pesoa & que se conheça quem he*». Mas, para Feramando, o maior desafio será

«quando começar a Desegnar os Retrattos de suas Altezas, ou el Rey ou a Rainha, que sem lhes pintar inda os olhos, nem o nariz nem a bocca (que são os indícios por onde se conhecem as pessoas, quando stão bem Pintadas), de fazer somente e[m] a feição e perfil ou talho da cabeça e do vestido ou do corpo: que quem quer que o tal começo vir diga sem duuida ser aquele ou el Rey ou a Rainha, não tendo inda nada no Rosto mas somente no primeiro Risco e talho que faz a feição da cabeça e do corpo, isto, porque o tenho eu por muito, desejo eu de o fazer».

Finalmente, no décimo primeiro e último Diálogo, surgem os finais «avisos» recomendados por Feramando no tirar do natural, com insistência nos «primores» que se traduzem numa certa idealização dos retratados, na atribuição da venustidade à idade que a justifica e nos corretos alinhamentos das proporções dos elementos do rosto, recorrendo, se for necessário, a um espelho, como se recomenda no Tratado *De Pictura* de Alberti, que Holanda lera há pouco e que se torna pretexto para a exaltação do seu próprio empreendimento teórico no *Da Pintura Antiga*.

E, ainda antes do elogio do desenho na capacidade de tirar do natural em tamanhos reduzidos (iluminura) e dos derradeiros avisos práticos («o REALÇO e a clareza ou Resplendor primeiro que dá a luz no Rosto sobre o mais alto delle»), em face da pergunta de Brás Pereira sobre «Qual he o mais eminente Pintor em Pintar Retrattos ao Natural que vos saibaes em EVROPA?», Feramando responde, sem hesitar, que é Ticiano, que nas Távoas finais do *Da Pintura Antiga* colocara em quarto lugar, depois de Miguel Ângelo, Leonardo e Rafael. Dada a data precoce deste Tratado, 1549, o primeiro em toda a Europa a tratar este género, cumpre conjecturar onde Francisco de Holanda pudera ver os retratos de Ticiano senão em Veneza, quando ali esteve durante a sua viagem a Itália (1538-1540).

Autorrepresentação e autorretrato em Francisco de Holanda

Nos onze diálogos de *Do Tirar polo Natural*, Francisco de Holanda fundamenta a possibilidade e a necessidade do Retrato (ou de qualquer representação «tirada do natural»⁹) e disserta longamente acerca de todos os domínios da sua estética e também das exigências da sua execução plástica, como acabamos de ver. Contudo, não abre, em contrapartida, nenhum subcapítulo para a autorrepresentação¹⁰, ou seja, para os retratos dos artistas por eles próprios, seja como sujeito ou assunto principal, os verdadeiros autorretratos, ou «em situação», em que a autorrepresentação é relativamente secundarizada face ao principal assunto ou sujeito da representação.

⁹ No título do Livro dos *Desenhos das Antigualhas* (Biblioteca do Escorial, Ms 28-I-20) - *Reinando em Portugal El Rei D. João III, que Deus tem, Francisco d'Ollanda passou a Itália e das Antigualhas que vio Retratou de sua mão todos os Desenhos deste Livro* - Francisco de Holanda alarga, como se vê, o acto de «retratar» a tudo o que é tirado do natural, como sejam os desenhos feitos das «Antigualhas» (quer as obras antigas, quer as modernas) que viu, o que documenta a complementaridade entre a «Ideia» e a «imitação» da Natureza e das obras realizadas na Antiguidade ou modernamente, seguindo os seus princípios (o que designa por *Antiqua Novitas*).

¹⁰ Distinguímos autorrepresentação, em que o artista se representa a si próprio de forma explícita ou implícita numa dada situação representada, em que não é o sujeito ou o assunto principal, de um autorretrato, em que o artista deliberadamente se apresenta como o sujeito principal da representação. O autorretrato é uma das modalidades da autorrepresentação.¹¹ Utilizamos, em todas as citações deste tratado, a transcrição e fixação de texto que fizemos do Tratado, que será editada em Londres, com tradução de John B. Bury, revista e anotada por Annemarie Jordan, no próximo ano (AA. VV., *On Portraiture*, Londres: Holberton, no prelo).

Não há qualquer dúvida de que Holanda considerava os artistas dignos de serem retratados, no para ele assaz restrito grupo dos que eram dignos de o serem, como os famosos nas armas, no desenho, nas letras, ou em qualquer singular arte liberal¹¹. É interessante notar que, nessa hierarquia, o desenho, mãe de todas as artes segundo Holanda, preceda as letras e outras artes liberais, como explicitamente refere no Diálogo 1 de *Do Tirar polo Natural*, ao indicar que «tambem tem entre esses lugar qualquer homem famoso em Armas, ou em DESEGNO, ou em letras, ou em singular liberalidade ou Virtude». Sublinhe-se igualmente a grafia DESEGNO, e com maiúsculas, como é tão habitual para este e outros conceitos-chave nos textos autógrafos de Holanda ou nas cópias fiéis deles, mostrando o destaque que o autor quer dar a esses conceitos e, na ocorrência, à representação de Artistas.

De resto, no conjunto parco de apenas três retratos, em meio corpo e destacados em tondi, com legendas circulares identificativas em latim, de grandes personagens do seu tempo que encontrou durante a viagem a Itália e que escolheu deixar-nos no Livro dos *Desenhos das Antigualhas*¹², um deles, por sinal logo o segundo de todos, é o de Miguel Ângelo (fl. 2r), sendo os outros dois o do Papa Paulo III (fl. 1v.), que o precede e faz um díptico com o do artista florentino¹³, na abertura do Livro, logo a seguir ao frontispício da obra, e o do Doge de Veneza Pietro Lando (fl. 40r), bastante mais afastado do início, fazendo um outro díptico com o relógio de Veneza (fol. 39v), na abertura da série dos desenhos das antigualhas relacionadas com a Sereníssima República de Veneza¹⁴. Tratando-se de uma viagem a Itália, dominada pelo esplendor antigo e moderno de Roma, é expectável

¹¹ Joanna Woodall, numa recente palestra intitulada «Can we be friends? Antonio Moro and female sitters», transmitida online em maio de 2022 no canal YouTube (<https://youtu.be/hfDvDYdNHBI>), utilizou e citou em diversos momentos dessa conferência a tradução do tratado *Do Tirar polo Natural* feita por John Bury, a que teve acesso, apesar de se encontrar inédita até à edição prevista para 2023 (AA. VV., *On Portraiture*, Londres: Holberton, no prelo). Contudo, Woodall não parece ter compreendido inteiramente as implicações do texto de Holanda, sobretudo nalguns dos passos que cita, ao comentar a interessantíssima gravura de Stradano *Color Olivi*. Num primeiro passo, relativo à ocasião em que pintor, retratista e retratado devem estar sozinhos durante a execução da obra, Woodall refere que os retratos de mulheres (e outros, de resto) eram feitos numa sala palaciana, ao contrário do que se vê na gravura (que representa uma oficina de Pintura), mas esquece-se de falar nas outras condições exigidas por Holanda nesse espaço para que o retrato seja feito, nomeadamente a luz «música» ou harmoniosa, o que, curiosamente, se torna evidente na gravura... Relativamente a quem deveria ser retratado segundo Holanda, Woodall volta a citar o tratadista a propósito de uma das funções do retrato, o de lembrar o ser amado, tanto em vida, nas ausências, como depois da morte, para o reencontrar no céu, mas volta a esquecer que, algumas linhas antes, Holanda defende os retratos de princesas ou rainhas que se distinguiram pelo saber e virtude, assim como hierarquiza os dos homens ilustres primeiro nas armas, logo depois no desenho e finalmente nas letras ou em qualquer outra arte liberal.

¹² Códice da Biblioteca do Escorial, Ms 28-I-20. Seguimos a edição fac-similada com abundantes notas e comentários de D. Elías Tormo y Monzó (1940), a descrição dos desenhos feita por Joaquim de Vasconcellos, Separata de *O Arqueólogo Português*, 1896, e a mais recente edição de Felicidade Alves (1989).

¹³ Sylvie Deswarte-Rosa, no seu erudito ensaio sobre «Rome Déchue – Décomposition d'une image de Francisco de Holanda» (1990, 97-191), sublinhou, de forma inovadora face ao que já havia sido notado por autores anteriores que se debruçaram sobre o códice, o significado potencial, para a estrutura da própria obra, da organização de uma parte substancial, cerca de dois terços, do Livro dos *Desenhos das Antigualhas* em forma de «dípticos», respetivamente o verso [v] do folio anterior e o recto [r] do folio seguinte, logo a partir do frontispício, em que se lê o título do Livro (*Reinando em Portugal El Rei D. João III, que Deus tem, Francisco d'Ollanda passou a Itália e das Antigualhas que vio Retratou de sua mão todos os Desenhos deste Livro*), que constitui o folio 1r. O primeiro «díptico» é precisamente constituído pelos retratos, em tondi, do Papa Paulo III (fl. 1v) e de Miguel Ângelo (fl. 2r), o que leva Sylvie Deswarte a assinalar que, nos tratados de Holanda, «o religioso vem sempre em primeiro lugar» (*op. cit.* pp. 99-100). Na edição de Alves 1989, os tondi do Papa e de Miguel Ângelo estão trocados.

¹⁴ Todos estes três retratos apresentam, na parte inferior de cada página, inscrições em cursivo e em italiano, da mão de Holanda, segundo a maioria dos autores que sobre elas se debruçaram (excepto Deswarte 1990, 99, embora sem justificar), relativas a aspetos das biografias dos retratados: no caso do Papa, as origens familiares e as datas de nascimento e morte bem como a da sua eleição para o trono pontifício (datas com algumas incorreções como notaram Vasconcelos 1896, Tormo y Monzó 1940 e Alves 1989); no caso de Miguel Ângelo, as datas de nascimento e morte, também com incorreções (Vasconcelos 1896, Tormo y Monzó 1940, e Alves 1989); finalmente, no caso do Doge de Veneza, as datas da sua ascensão ao cargo e a data da sua substituição. Para esses autores, estas inscrições revelam que Holanda teve na sua posse o códice (ou pelo menos teve acesso a ele) desde a primeira inscrição de atualização, a referente a Pietro Lando, em 1545, até 1564, data da mais recente atualização, a referente à morte de Miguel Ângelo (Alves 1989, 8).

ver, a abrir o códice, logo após o frontispício, a figura algo icónica, mais do que um verdadeiro «retrato», do Papa Paulo III, de cujas mãos Francisco de Holanda recebera a Eucaristia na Basílica de S. Pedro, no dia de Páscoa de 1539, conforme o próprio assinala na *Lembrança* com que encerra o tratado *Da Pintura Antiga*¹⁵. O par dessa representação do Papa é o retrato de Miguel Ângelo, o que não surpreende porque, para além de ser o maior artista do tempo de Francisco de Holanda, reconhecido como tal pelo próprio na *Tábua das Águias da Pintura* (que encabeça a secção final do Livro II do *Da Pintura Antiga*), foi por ele próprio transformado no principal «protagonista» de três dos quatro *Diálogos em Roma*, do Livro II do *Da Pintura Antiga*.

No retrato algo «icónico» do Papa Paulo III¹⁶, a que não faltam sequer os dois atributos, o báculo de Pastor da Igreja e as «chaves de S. Pedro», um de cada lado da figura, o pontífice é representado em meio corpo e a três quartos, a pose que deveria ser preferida para retratar, de acordo com o que escreveu Holanda no tratado *Do Tirar polo Natural* (Diálogo III), como vimos. Os outros dois *tondi*, o de Miguel Ângelo e o do Doge Pietro Lando, são apresentados também em meio corpo mas com o rosto de perfil, evocando o modelo de prestígio da medalhística romana, particularmente adaptado a governantes e a grandes vultos militares ou das artes liberais¹⁷. Estes dois retratos estão muito bem caracterizados, inclusive nos trajos (com destaque para as *regalia* do Doge de Pietro Lando, incluindo o *cornu ducale*) e nas idades dos retratados (com Miguel Ângelo a ser figurado numa idade que se compagina com os cerca de 65 anos que tinha quando Holanda o conheceu). Ambos apresentam o corpo a três quartos, o que provoca no de Pietro Lando uma ligeira rotação na cabeça que, todavia, não chega a anular completamente o perfil do rosto; já no de Miguel Ângelo, a cabeça está claramente de perfil enquanto o corpo está quase inteiramente virado para o espectador.

Todos os três retratos representam as figuras a meio corpo e não são, portanto, meros bustos, como acontecia na medalhística e na numismática romanas ou na medalhística renascentista nelas diretamente inspirada, pelo que as fontes de inspiração destes três *tondi* não se esgotam nessas fontes, seguramente conhecidas de Francisco de Holanda, provavelmente ainda antes da viagem a Itália, mas têm de ser igualmente procuradas nos retratos de meio corpo realizados pelo seu pai António de Holanda, nomeadamente na *genealogia iluminada do Infante D. Fernando*, que se encontra no British Museum.

¹⁵ Francisco de Holanda volta a referir o episódio no início do tratado *De quanto serve a Sciencia do Desenho e Entendimento da Pintura*, integrado no códice *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, de 1571, Biblioteca da Ajuda, Lisboa, 51-III-9, fl. 38v.

¹⁶ Tormo y Monzó 1940, 36-37 e 176, considera o retrato do Papa Paulo III como uma imagem feita «de memória», enquanto o do «nervoso» Miguel Ângelo seria uma espécie de um «instantâneo» psicológico capturado enquanto o grande pintor olhava embevecido para Vittoria Colonna e o de Pietro Lando o mais próximo de ser um verdadeiro «retrato tirado do natural» a partir de uma pose do retratado. É bem provável que todos se tenham baseado em esboços feitos durante a viagem, mas só foram terminados em Lisboa e, como aqui mostramos, modificados e novamente legendados durante a longa elaboração do Livro dos *Desenhos das Antigualhas*.

¹⁷ Cf. Fonseca 2014, 132-133, que compara o retrato de Miguel Ângelo, tendo como um dos atributos uma coroa de louros, ao retrato de uma moeda do Imperador romano Tibério (regn. 14-37 EC), com a coroa de louros na cabeça, e com um outro retrato romano, o retrato póstumo de Pompeu (106-48 AEC) em moedas, em que os atributos aparecem lateralmente ao busto, para concluir que Holanda, durante a viagem a Itália, se teria familiarizado com o modelo de retrato de numismas e medalhas romanos.

No retrato de Miguel Ângelo, vestido de negro e com chapéu igualmente negro, são representadas, de cada lado da figura em meio corpo, num paralelismo com os atributos do Papa Paulo III, duas coroas, uma de louros, à direita da figura, e outra de rosas vermelhas e brancas, à esquerda, frente ao rosto da figura, o que nos levanta a questão do potencial significado destes atributos na referência ao artista. A coroa de louros é um atributo apolíneo (na lenda de Apolo, o Deus das Artes e das Ciências passa a usá-la na cabeça após o episódio do seu amor frustrado por Dafne que fora transformada em loureiro), o que é inteiramente adequado ao Príncipe dos Pintores que Holanda pretende homenagear na abertura do Livro. Já a coroa de rosas, vermelhas e brancas, é, quanto a nós, um atributo fúnebre, que deve ser relacionado com a atualização das referências da imagem na inscrição em cursivo que menciona a data do passamento do artista. Se as rosas brancas simbolizam a pureza da Alma criadora inspirada por Deus, de acordo com as concepções neoplatónicas partilhadas tanto pelo retratado como pelo retratista, as vermelhas referem-se à esperança de ressurreição que a «divina» pintura do Mestre lhe deverá ter garantido aos olhos de Deus e da Igreja. É claro que, para Holanda, as duas coroas situam Miguel Ângelo no Parnaso dos grandes vultos das Artes Liberais. Um exame material futuro do códice poderá aclarar devidamente a cronologia associada a estes três *tondi*, esclarecendo se estas três obras ou só uma ou duas delas foram ou não sendo alteradas, como sugerimos, no decurso da longa execução do *Livro dos Desenhos das Antigualhas*.

No mesmo Livro, Francisco de Holanda realizaria uma outra representação, bem diferente, de Miguel Ângelo, numa cena ou «situação» em que o velho artista e o seu jovem admirador observam e apreciam uma peça escultórica romana (a Musa Melpómene) da então coleção do Cardeal Della Vale, escultura que se expõe hoje no Museu do Louvre. Foi, aliás, nesse *Livro dos Desenhos das Antigualhas* que Francisco de Holanda realizou outras representações de companheiros de viagem ou ajudantes e, talvez, de outros artistas e se autorrepresentou recorrentemente, em modalidades e situações muito diversas.

Outro dos sinais respeitante à autorrepresentação que se encontra presente no tratado *Do Tirar polo Natural* é a referência ao uso do espelho, como instrumento imprescindível na arte de retratar, que encontramos no Diálogo 11:

«he mui açertado o que eu tenho descuberto ha poucos annos do luizo do SPELHO, o qual creio que ja dos antigos seria açhado e mais segundo o louua LEO Baptista num liuro que nouamente se empremio da PINTVRA. Mas eu sem ter nenhua noticia do tal liuro tinha Ja scripto este: qualquer que elle he, e folguei de o não ter visto posto que no anno que se elle em ITALIA empremia, nesse mesmo e[m] PORTVGAL eu este que screuo screuia. E assi mesmo Ja tinha açhado mui desenganado conselheiro no tirar do Natural e nos dereitos das cousas o SPELHO o qual ajuda grandemente os Retrattos sendo vistos e esaminados com elle.»

Como é habitual nos textos autógrafos de Holanda ou nas cópias fiéis deles, tal como atrás referimos, destaca-se o uso de maiúsculas na grafia integral de palavras-chave, quer para o seu posicionamento teórico de artista, quer para o seu papel de promotor da renovação da formação artística. Neste caso, destacam-se os conceitos de Espelho e de Pintura ou as menções aos países

Portugal e Itália. De notar, ainda, que esta extensa referência ao uso corretivo do espelho mostra, de forma implícita, que o mesmo serviria também para as modalidades da autorrepresentação, incluindo o autorretrato.

Terá sido principalmente durante a sua viagem a Itália (1538-40), mas também posteriormente, como já foi assinalado em diversos estudos publicados por Sylvie Deswarte-Rosa¹⁸, que Francisco de Holanda colecionou desenhos de artistas seus contemporâneos, alguns dos quais conheceu pessoalmente em estadas ocorridas em diferentes localidades que foram percorridas durante a viagem. Destaca-se, em particular, e para o tema da autorrepresentação que nos ocupa, um conjunto de três desenhos a sanguínea de Polidoro da Caravaggio¹⁹, que são todos autorretratos²⁰.

De Francisco de Holanda temos um assumido autorretrato, no final do livro iluminado *De Aetatibus Mundi Imagines*, que vamos analisar de seguida, e um muito mais vasto conjunto de autorrepresentações e de representações de companheiros de viagem no Livro *dos Desenhos das Antigualhas*, elaborado a partir dos *taccuini* realizados durante a viagem a Itália (1538-40).

Já foi notado, com razão, que, ao longo da sua existência, Holanda atravessa dois distintos períodos, o da afirmação dos valores do Humanismo neoplatónico cristão (sempre num ideal de concordância com a visão aristotélica da Natureza), que estaria por detrás do entusiasmo programático e reformador com que redige os Tratados *Da Pintura Antiga* (1548) e *Do Tirar polo Natural* (1549), e o do triunfo das posições mais conservadoras da Contrarreforma católica, que coincide com a morte sucessiva ou afastamento dos negócios do Estado dos seus protetores na Corte (o Infante D. Luís, falecido em 1555, o próprio Rei D. João III, falecido em 1557, e, por fim, a Rainha D.^a Catarina de Áustria, afastada das tarefas da regência na menoridade do neto D. Sebastião em 1562 e, finalmente, da própria vida pública em 1569-70). Esse afastamento da Corte por parte de Francisco, que passou a viver «no Monte», como confessa logo no início do tratado *De quanto Serve a Sciência do Desenho e Entendimento da Pintura*²¹, justificaria a amargura melancólica com que escreve esses dois tratados de 1571, numa quase derradeira tentativa de oferecer os seus préstimos e de não cair no esquecimento, sendo até forçado a mitigar algumas das suas posições neoplatónicas de sempre.

¹⁸ Sobre a coleção de desenhos de Francisco de Holanda ver Deswarte 1984, Deswarte 1989 e Deswarte 1990, 99-100. O desenho que Miguel Ângelo teria enviado a Francisco de Holanda, a pedido deste, de acordo com uma carta de 1553 existente no Arquivo Buonarroti, hoje na Biblioteca Laurenziana de Florença, e publicada em 1876, encontra-se hoje em Darmstadt, no Hessisches Landesmuseum (inv.º nr. A.E. 1280r). A atribuição foi feita com base na inscrição, aposta pelo próprio Holanda, OPUS MICHAELIS ANGELI, de acordo com um hábito de legendagem que se encontra noutros desenhos que lhe pertenceram.

¹⁹ Cf. Deswarte 1989, 390, sendo os três desenhos reproduzidos nas páginas 394-395.

²⁰ Dois estão reproduzidos também por Deswarte-Rosa no citado texto que escreveu para o catálogo da Exposição *Do Tirar polo Natural. Inquérito ao Retrato Português* (2018, 18-35).

²¹ Biblioteca da Ajuda, 51-III-9, *Da Sciencia do Desenho...*, 1571, fl 36r.

O álbum iluminado *De Aetatibus Mundi Imagines*²² acompanharia a translação entre os dois períodos, com os fólhos iniciais da Semana da Criação do Mundo e da Queda do Homem, iniciados ainda na década de 1540, a evidenciarem o *achmé* da sua imaginação criadora na interpretação, livre dos atavismos da tradição e desabridamente inédita, do texto bíblico, enquanto o autorretrato monocromo com que encerra a obra, com o livro na mão abocanhado pelo «cão» da *Malícia do Tempo*, denuncia o estado de espírito que se apoderou do autor no final da sua carreira, ao apresentar-se, em face da adversidade corrente, «protegido» pela virtude Cardeal da Fortaleza e, em fundo, pelas virtudes Teológicas da Fé e da Caridade (do coração que esta empunha sai um fio do sangue redentor de Cristo, a vermelho, único elemento a contrariar a monocromia).

Contudo, essas circunstâncias da vida do autor acabaram por não afetar nem a complexa organização da obra, baseada na teoria das Idades do Mundo de Santo Agostinho (com a Primeira Idade até ao *Dilúvio*, a Segunda até Abraão – esta formando os tempos *ante lege* – a Terceira, até ao reino de David, a Quarta, até ao Exílio de Babilónia, e a Quinta, até ao Nascimento do Salvador – todas as três formando os tempos *sub lege* – e a Sexta, até ao Fim dos Tempos – a era *sub gratia* –, seguindo-se, ainda, o *Apocalipse*), nem a sua original realização plástica, em que se destaca um inédito uso «transcendentalista» da cor, num tempo (o do Renascimento) em que predominavam, ao invés, as concepções imanentistas da cor radicadas no *topos* da «imitação da Natureza».

No *De Aetatibus Mundi Imagines*, a cor torna-se uma poderosa metáfora da Graça Divina, que é perdida pelos nossos Primeiros Pais, Adão e Eva (o que causa a perda da policromia nos fólhos posteriores à Queda do Homem e a consequente Reprimenda de Deus, fl. 9v) e volta novamente a ser alcançada no fl. 38r, com a *Encarnação*, assim explicitamente intitulada pelo autor, em legenda, assinalando o regresso da Cor, igualmente presente no «díptico» constituído pela *Ressurreição*, fl. 52v, e pela *Aparição a Maria Madalena*, fl. 53r. Essa Graça perdida e agora recuperada seria garantida pelo Sangue derramado por Cristo pela Salvação da Humanidade e pela sua presença na Eucaristia, o que é referenciado pelos pontos ou pelo fio de sangue em vermelho que se destacam em páginas monocromas da última idade e do *Apocalipse*.

A antinomia simbólica e plástica entre Tempo e Eternidade surge poderosamente ilustrada no fólho relativo à *Gloria Super Tempore*, ou seja, a Vitória da Eternidade sobre o Tempo (fl. 69r), que é todo a aguada de sépia, monocromático, com apontamentos estratégicos de cor. Tal como Francisco de Holanda descreve, no seu próprio índice, «*ê o fim do tempo. E a Eternidade que o ordenava E a morte que sera na ressurreição dos mortos*», e antecede o fólho do Dia do Juízo Final com a *Ressurreição dos Corpos* (fl. 69v), a que seguem as imagens relativas

²² Esta obra de Holanda, profundamente estudada por Sylvie Deswarte-Rosa (ver especialmente a reprodução fac-similada de 2007 acompanhada de estudo por Deswarte-Rosa), é uma magnífica síntese ilustrada das Idades do Mundo em que a tradição cristã dividia a própria narrativa bíblica, com a História de toda a Criação e da Queda do Homem e uma rigorosa seleção de temas alusivos ao caminho da Humanidade para a Redenção, em direção ao Juízo Final, e com ilustrações finais do Apocalipse. Foi composta ao longo de várias décadas, sensivelmente entre 1545 e ca. 1582, de acordo com a mais recente proposta de datação daquela autora (Deswarte-Rosa 2016). Ao conjunto de 153 «quadros» de episódios bíblicos cuidadosamente selecionados, acrescem o frontispício e as três magníficas composições finais: o *Angelus Domini*, *Afrodite e Eros* e o autorretrato do autor. A obra está disponibilizada *online* pela Biblioteca Nacional de Espanha.

ao Apocalipse. No *bas de page* apresenta-se a Linha do Tempo, com a inscrição *Finis Temporis* rodeando um círculo com a palavra NUNC, ou seja, agora, escrita a letras de ouro, entre dois *tondi* representando dois anciãos alados identificados como *Praeterit*, passado, virado para a esquerda, e *Futurum*, futuro, virado para a direita, enquanto a composição principal figura o Tempo, com a palavra *TEMPUS* inscrita em letras a vermelho no pedestal que o sustém, que tem na cabeça uma ampulheta, tal como os dois génios alados do Passado e do Futuro²³. O Tempo é representado como um decadente Saturno devorador dos seus filhos (neste caso, a figura abocanhada pelo deus tem uma cruz desenhada no corpo, referenciando os Mártires da Fé, daí o sublinhar do NUNC, agora) sustentando os rolos compressores da marcha inexorável para a Morte, desde a sua entrada no Mundo (assinalada pelo autor num *tondo* do *bas de page* do fólio da Reprimenda de Deus a Adão e Eva após o Pecado Original, fl. 9v, o primeiro a assinalar o «desaparecimento» da cor em toda a obra, como já dissemos), daí a terrífica representação da figura da morte prostrada num campo onde pastam veados indiferentes à iminente Vitória da Eternidade sobre o Tempo. Com efeito, por detrás da terrífica figura do Tempo/Saturno e das nuvens e arcos que separam e «contêm» o seu «mundo», emerge um halo róseo (um derivado do vermelhão que assinala sempre o Sangue Redentor, tom igualmente dominante no fl. 38r, a *Encarnação*) que é encimado por metade de um enorme disco de luz identificado pela palavra, em maiúsculas, AETERNITAS, Eternidade.

O díptico final, antes do autorretrato, pondo em confronto o *Anjo do Senhor*, pletórico de cor, e a impressionante representação de *Afrodite e Eros*, esqueletizados, no Fim dos Tempos, em ousada monocromia, confirma a original concepção transcendentalista da cor que distingue, desde a primeira fase da sua concepção, a obra-prima de Holanda, conforme demonstrámos noutra lugar (Baptista Pereira 2010, 151-159).

No último fólio do seu *De Aetatibus Mundi Imagines* Holanda apresenta o seu autorretrato, que é uma resposta palindrómica à dedicatória com que abre o volume²⁴. Nesse autorretrato, Holanda surge «em situação», ou seja, no contexto de uma cena votiva de que ele é o sujeito principal, numa composição quase monócroma, a sépia, representando-se em meio corpo e quase de perfil e ajoelhando-se, numa invocação da proteção de três virtudes, duas Teologais,

²³ Nos comentários à reprodução fac-similada da obra publicada em 1983 (Segurado 1983, 432-433) a ampulheta, nas três situações, é identificada, erradamente, como cálice, apesar de ter um desenho muito diferente do desenho holandiano de um cálice, como se vê, por exemplo, na *Última Ceia*, fl. 46v.

²⁴ A dedicatória é à Igreja Católica, mencionando Holanda expressamente que havia feito ver e aprovar, sobretudo as imagens da «santa e admirável Trindade desde a Criação do Mundo até ao Dilúvio de Noé», pelo rei João III, pela sua esposa Catarina da Áustria e pelo Infante D. Luís, bem como por três teólogos da ordem dominicana (ordem religiosa que tinha a seu cargo a Inquisição): Frei Tomás da Costa, Frei João da Cruz e Frei Alfonso de Peralta. Cf. Deswarte-Rosa 2016a, 114-117.

a Fé e a Caridade, e uma Cardeal, a Fortaleza²⁵, no ato de apresentar aquele mesmo volume, que está a ser abocanhado por um cão sobre o qual se lê a inscrição *Malitia Temporis*, a Malícia do Tempo, não se referindo apenas aos seus prováveis detratores, no seu tempo, mas também a todos os do Porvir²⁶. Há aqui uma certa coincidência com o facto de o seu rigoroso contemporâneo poeta Luís de Camões, no final do Canto X de *Os Lusíadas*, publicado em 1572, se lamentar da mesma falta de reconhecimento:

«Não mais Musa, não mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida /
E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. /
O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não, que está
metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Duma austera, apagada e vil tristeza».

Mas, em contraste com esta amarga constatação, a virtude cardeal da Fortaleza, trajando à antiga e apoiando-se numa coluna dórica romana, brande o seu látego contra o cão da Malícia do Tempo. Do coração ostentado por uma das outras duas Virtudes Teológicas, a Caridade, sai um fio de sangue a vermelho, numa referência simbólica ao sangue redentor de Cristo, elemento fundamental na celebração eucarística católica e também na estrutura simbólica do *De Aetatibus*, como já vimos.

O tópico do coração é particularmente caro a Francisco de Holanda por esses anos finais da sua atividade de artista e teórico: no final do seu Tratado *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa* Holanda propõe uma Capela circular dedicada ao Santíssimo Sacramento que seria um monumento expiatório do «Desacato»²⁷ sucedido durante celebrações religiosas do casamento, em 1552, dos Príncipes D. João Manuel e D. Juana de Áustria, os pais do rei a quem o autor dedica o tratado, D. Sebastião. Essa capela de planta circular, um *tempietto*, que Holanda ilustra com quatro desenhos (um do exterior, outro do interior, um do sacrário e o último da custódia), deveria passar a ser a nova Capela Real do Palácio da Ribeira. No interior da Capela, e dentro do sacrário, Holanda apresenta a Custódia

²⁵ Numa publicação que assinalou, na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid, o V Centenário do Nascimento de Francisco de Holanda, (Parada López de Corselas e Schiaffino 2017), Manuel Parada López de Corselas e Enrique Schiaffino identificam erradamente as Virtudes representadas no autorretrato de Holanda como sendo as Três Virtudes Teológicas (Fé, Esperança e Caridade), sem apresentarem qualquer justificação (2017, 45-47, fig. 34). Na mesma publicação, os autores defendem que Holanda se fez autorretratar no fólio 86v, na figura ajoelhada que apresenta o *Apocalipse a Deus* (2017, 45-46, fig. 33), quando se trata, de acordo com toda a tradição iconográfica, bem conhecida de Holanda, de S. João Evangelista. Podia pensar-se que Holanda se tivesse autorretratado no rosto de S. João Evangelista, mas a comparação entre esse rosto e o do próprio Holanda no Autorretrato final, mostra um ancião muito mais velho, sem os traços individualizadores que identifiquem um retrato ou até uma autorrepresentação. Os anciãos alados *Passado e Futuro* do *bas de page* do fl. 69r poderão ser considerados muito mais próximos do modo como Holanda figurou o seu próprio rosto, sem entrar na categoria de autorrepresentação, antes revelando uma específica maneira de representar a senectude por parte do autor. A deficiente leitura iconográfica patenteada pelos mencionados autores dessa publicação da BNE torna-se também evidente ao não perceberem o significado do «misterioso jardim de cruces arborescentes» do fl. 86v: trata-se do tópico da Cruz feita da Árvore Seca que reverdece, o madeiro da Árvore do Paraíso que ditou a entrada na Morte no Mundo pelo Pecado Original e reverdeceu com a Morte Redentora de Cristo na Cruz, o que documenta, uma vez mais, a vasta cultura iconográfica de Holanda, conhecedor tanto dos temas mitológicos clássicos como da tradição iconográfica de origem medieval.

²⁶ Deswarte-Rosa (2016a, 121-126), identifica a figura do cão sobre o qual está inscrita a expressão *Malitia Temporis* como sendo uma referência aos *Domini Canes*, o modo como eram depreciativamente designados os Dominicanos, pela sua associação à Inquisição, o que consideramos pouco provável, dada a preocupação demonstrada pelo devoto Holanda na própria dedicatória, que referimos atrás. No final do artigo, a autora reconhece que a expressão, na época, poderia referir-se, dentro do campo católico, ao universo da dissensão religiosa ou mesmo à heresia, o que nos parece mais conforme à dedicatória da obra e à diligência com que Holanda procedeu às correções exigidas pelo censor do tratado *De Quanto serve a Ciência do Desenho e Entendimento da Pintura*.

²⁷ O «Desacato» consistiu na profanação da hóstia consagrada e no derramamento do vinho do cálice por parte de um «herege» protestante, no decurso das cerimónias de celebração do casamento dos pais de D. Sebastião num dos principais salões do Paço da Ribeira.

cujo corpo principal é precisamente um coração coroado em que se desenham círculos concêntricos em torno do opérculo para exposição à adoração da Hóstia Consagrada.

Todas as restantes autorrepresentações de Francisco de Holanda, bem como representações de artistas e de companheiros de viagem podem ser encontradas, como indicámos, no Livro dos *Desenhos das Antigualhas*.

Lisboa, 2021-2022



Fig. 1
Retratos de Francisco de Holanda em *tondi* no *Livro dos desenhos das Antigualhas*: o Papa Paulo III, Miguel Ângelo e o Doge Pietro Lando.

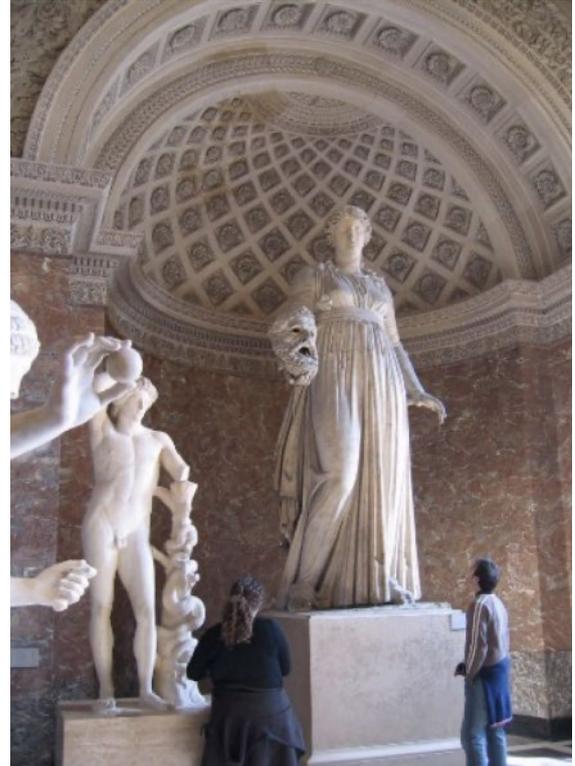


Fig. 2
 Sylvie Deswarte-Rosa identificou um Holanda muito jovem que se fez autorretratar com Miguel Ângelo, muito mais velho, observando e admirando a estátua romana da Musa Melpómene, à época no Palácio do Cardeal de San Giorgio e hoje no Louvre. *Livro dos Desenhos das Antigualhas*, Escorial, fol. 10r



Fig. 3
 Autorretrato in *De Aetatibus Mundi Imagines*, Fol. 89r



Fig. 4
*Gloria Super Tempore, De Aetatibus
Mundi Imagines, fol. 69r*

Referências:

AA. VV. no prelo. *On Portraiture*. Londres: Holberton.

Alves, José da Felicidade (ed.). 1989. Francisco de Holanda, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte.

Baptista Pereira, Fernando António. 2010. «...les miracles que font les couleurs et leur grande force...: La symbolique de la couleur chez Francisco de Holanda», in AA.VV. *Couleur de la Morale – Morale de la Couleur*, Montbéliard: Université de la Franche-Comté, 151-159.

Baptista Pereira, Fernando António. 2019. «Da Pintura Antiga e Do Tirar polo Natural de Francisco de Holanda: estrutura, argumento e proposta de um novo tipo de ensino artístico», in Monteiro / Serrão 2019, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa. Primeiros Tratados de Pintura*. Lisboa: Círculo de Leitores, 25-45.

- Deswarte, Sylvie. 1984. «Francisco de Holanda collectionneur». *La Revue du Louvre et des Musées de France* (3), 169-174.
- Deswarte, Sylvie. 1989. «Opus Michaeli Angeli. Le dessin de Michelange de la collection de Francisco de Holanda». *Prospettiva* (55-56), 388-98.
- Deswarte, Sylvie. 1990. «Rome Déchue – Décomposition d'une image de Francisco de Holanda». *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tomo 71, 97-191.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 2007. Edição fac-similada e comentada do *De Aetatibus Mundi Imagines*, Barcelona: Bibliogemma.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 2016a. «*Malitia Temporis*. Francisco de Holanda face à la censure inquisitoriale. Textes et images», in AA. VV. *Pensar a História da Arte. Estudos em Homenagem a José-Augusto França*, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 113-126.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 2016b. «Les *De Aetatibus Mundi Imagines* de Francisco de Holanda. Entre Lisbonne et Madrid», in Bernardo J. García García (ed.), *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid: F. Carlos de Amberes, 245-282.
- Deswarte-Rosa, Sylvie. 2018. «Do Tirar polo Natural (1549) de Francisco de Holanda», catálogo da Exposição *Do Tirar polo Natural. Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: DGPC/MNAA, 18-35.
- Fonseca, Raphael. 2014. «Francisco de Holanda e o Retrato em Portugal», *RHAA* (22), 121-147.
- González García, Ángel (ed.). 1983. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa: IN/CM.
- Monteiro, Patrícia Monteiro & Serrão, Vitor Serrão (eds.). 2019. *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa. Primeiros Tratados de Pintura*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Parada López de Corselas, Manuel & Schiaffino, Enrique. 2017. *Francisco de Holanda (1517-1584) en su Quinto Centenario. Viaje Iniciático por la Vanguardia del Renacimiento*. Madrid: BNE.
- Segurado, Jorge (ed.). 1983. Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*, edição fac-similada e comentada. Lisboa: IN/CM.
- Vasconcelos, Joaquim de. 1896. *Antiguidades de Itália por Francisco de Holanda. Descrição Crítica dos Desenhos do Ecurial*, separata com 16pp de *Archeologo Português*, II, nr. 2, Fevereiro de 1896. Lisboa: IN/CM.
- Tormo y Monzó, Elias. 1940. *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda...* Madrid: Ministerio de los Assuntos Exteriores.

#02

Paula Morão
(CEC / FLUL)

O retrato em literatura – alguns aspectos

Paula Morão

CEC / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo:

A auto-representação em literatura é uma prática muito antiga, e assume diversos tipos de texto. Convocam-se aqui alguns modelos essenciais no desenvolver destes géneros e faz-se uma muito breve revisão da terminologia. Apresentam-se ainda alguns casos de entre os mais relevantes da literatura portuguesa neste campo.

Palavras-chave:

Auto-representação, autobiografia, eu, memória, tempo.

Abstract:

Self-representation in literature is a very old practice, and it assumes different types of text. Some essential models in the development of these genres are convened here and a very brief review of the terminology is made. We also present some of the most relevant cases in Portuguese literature in this field.

Keywords:

Self-representation, autobiography, I, memory, time.

1. Todas as formas que se inscrevem nos géneros autobiográficos pedem, nos estudos literários, um enquadramento conceptual que tem sofrido acertos diversos, mormente desde que a partir dos anos setenta de noventa se multiplicou a bibliografia, em monografias ou em textos de teorização, que se debruça sobre os subgéneros mais relevantes deste campo – sejam eles a autobiografia e a biografia, o diário, as memórias e as correspondências. Basta atentar nesta lista para se tornar claro que se trata de representar o eu, suscitando desde logo a reflexão sobre o que nesse pronome nominalizado se exprime: em português, este pronome desdobra-se nas formas *me*, *mim*, *migo*, *comigo*, correspondentes a posições de um sujeito que pode ser objecto de si mesmo. Em outras línguas europeias, a gramática prescreve situações similares: por exemplo, em francês, o *je* e o *moi* representam a primeira pessoa, enquanto na língua inglesa o pronome se desdobra em *I*, *me*, *myself*, sendo o *self* a forma mais neutra que tanto tem sido trabalhada não apenas nos estudos literários e linguísticos, mas também no campo da psicologia ou da psicanálise, disciplina que, aliás, propõe uma designação que muito importa considerar – a clivagem do eu. Usar nos textos formas da primeira pessoa está longe de ser uma evidência, desde logo porque a questão gramatical e formal se cruza com coordenadas que tudo tornam ainda mais complexo: o tempo e a memória, nomeadamente, interferem com a enunciada no presente, afinal sempre inscrita numa coluna temporal que se debruça sobre o passado e antecipa o que aí vem; fixar no papel o momento e o agora revela-se, afinal, uma empresa impossível.

Esse eixo temporal implica questões de método, mesmo que os autores nunca tenham pensado nisso (mas cabe ao crítico fazê-lo): uma autobiografia deve ordenar-se cronologicamente?, deve seleccionar aquilo que regista e aquilo que exclui por que critérios?, deve esforçar-se por manter uma linha recta, mesmo sabendo-se a cada passo invadida pela anacronia? Um começo de texto variando sobre “eu nasci” já contém em si mesma a questão temporal, pois a memória desse tempo inicial implica não apenas a retrospecção mas também a recolha de informações biográficas e de contexto que só muito mais tarde é possível coligir, por não haver delas recordação directa; é a partir de um presente de escrita que se procede ao inventário dos elementos acerca da origem do eu – circunstância e contexto. Esquematisando, “eu nasci” quer dizer: eu agora digo que nasci no dia tantos de tal do ano x, filho de sicrana e de fulano, no lugar tal, às horas y, etc. Problemas similares se encontram no eixo terminal da narração autobiográfica do percurso vital: “eu morri” é um enunciado só possível em clave ficcional.

Tomem-se alguns exemplos do afinar da terminologia, a partir do impulso que no campo francófono (mas não só) artigos de Philippe Lejeune puseram em primeiro plano a partir dos anos setenta de noventa. Com início no livro *L'autobiographie en France*, de 1971, Lejeune desenvolveu em toda a sua carreira esta questão, desenvolvendo estudos de caso mas também teorizando. Bastará recordar os artigos seminais “Le pacte autobiographique” (1973) e “Le pacte autobiographique (bis)” (1981)¹, neste último se acertando conceitos a partir das críticas que a

¹Primeiro publicados na revista *Poétique*, os artigos encontram-se nos seguintes livros de Lejeune: “Le pacte autobiographique”, in *Le pacte autobiographique*. 1975. Paris: Seuil: 13-46; “Le pacte autobiographique (bis)”. *Moi aussi*. 1983. Paris: Seuil: 13-35 (na bibliografia encontram-se listados os textos que reagiram ao primeiro artigo de Lejeune).

primeira versão recebeu e da pertinaz pesquisa que o autor foi prosseguindo. Diga-se, aliás, que muitos dos ensaístas que foram prosseguindo aquela senda continuam ainda hoje a referir-se apenas ao texto de 1973, como se Lejeune não tivesse, ele mesmo, criticado e reformulado sucessivamente o quadro que traçara, preenchendo as duas “cases aveugles” da primeira formulação². Entre outros, Serge Doubrovsky veio preencher esse vazio inventando o conceito de “autofiction” em *Fils – Roman* (1977), o que bem serviu ao Lejeune de 1981. No mesmo ano de 1981 Louis Marin acrescentou outro elemento, propondo a “auto-thanato-biographie” (*La voix excomuniée – Essais de mémoire*. 1981. Paris. Galilée) nesta pedra angular da bibliografia sobre Stendhal. No artigo “Regarder un autoportrait” (1983, 73-86), a propósito de auto-retratos vistos em museus americanos (Hogarth, El Greco, Rembrandt, Franz Hals, Van Dick, Vélazquez e Norman Rockwell, outros ainda), o próprio Philippe Lejeune acentua o lado sombrio deste tipo de representação, e usa os termos “mortrait” e “automortrait”, que em francês funcionam na perfeição para expressar a presença fantasmática da morte no gesto do pintor que se olha no espelho e se fixa na tela. Outros ainda, para nos atermos nesta ocasião a autores gauleses, reformularam e acrescentaram no dealbar dos anos 90 este quadro conceptual, como é o caso de Georges Gusdorf e de Paul Ricoeur³.

Repare-se especialmente nas consequências, em termos conceptuais, da fronteira entre verdade e ficção, e do paradoxo fundador que vida e morte constituem no processo de representação narrativa (ou poética) do eu, tão distinto do plano empírico ou de qualquer propósito de imediatez.

2. Na literatura, alguns faróis vêm desde tempos antigos iluminando estes nós nunca resolvidos. Tomemos apenas três exemplos maiores para pensar sobre as questões do tempo, da memória, do sujeito e da representação que dele pode fazer a palavra, apresentando-o na fenda entre o eu e o outro-de-mim, entre o nome de autor e a pseudonímia. *Confissões*, de Santo Agostinho⁴ é uma das peças mais antigas que, neste campo, há que ter em conta. No Livro X, a reflexão sobre a identidade e a memória tem um papel central; tematizando a relação com Deus como nódulo do sentido da confissão que se serve da própria escrita, lê-se a certo passo: “Mas tu, porém, médico do meu íntimo, faz-me ver com que fruto é que eu faço isto. (...) Com que fruto, Senhor meu, (...) confesso também aos homens, diante de ti, por meio destas páginas, quem ainda agora sou e não quem fui?” (Livro X, III – 4: 445); mais adiante, lê-se que “Realizo estas ações no meu interior, no imenso palácio da minha memória.” (Livro X, VIII – 14: 459). Ou ainda: “Mas o que é que está mais próximo de mim do que eu próprio? E, no entanto, eis que não abarco a capacidade da minha memória, embora eu, fora dela, não me possa dizer a mim mesmo.” (Livro X, XVI – 25: 475). Siga-se mais este passo do Livro X:

²As “cases aveugles” do esquema inicial são as seguintes: cruzamento do pacto romanescos com o nome do autor empírico; pacto autobiográfico não coincidente com o nome autoral. Vejam-se especialmente as páginas 28 a 32 do artigo de 1975.

³Limite-me aqui a referências francesas, mas é muito abundante a bibliografia internacional sobre estas questões. Veja-se o recente *Finzioni biographiche – Teoria e storia di un genere ibrido*, de Riccardo Castellana (Roma, Carocci Editore, 2019). Na primeira parte do volume, o autor propõe várias designações para os géneros estudados, baseado em bibliografia abundante; na segunda secção procede a estudo de casos.

⁴A redacção da obra “estava terminada nos fins de 400”, como afirma Manuel Barbosa da Costa Freitas na introdução (2000) à edição utilizada (2021: 11).

Grande é o poder da memória, um não sei quê de horrendo, ó meu Deus, uma profunda e infinita multiplicidade; e isto é o espírito, isto sou eu mesmo. Que sou eu então, meu Deus? Que natureza sou? Uma vida multiforme, múltipla e extraordinariamente ampla. Eis-me nas planícies da minha memória, nos antros e cavernas inumeráveis e inumeravelmente cheios das espécies de inumeráveis coisas (...). Percorro todas estas coisas, esvoaço por aqui e por ali, e também entro nela até ao fundo quanto posso, e em parte alguma está o limite: tão grande é o poder da memória, tão grande é o poder da vida no homem que vive mortalmente! (X, XVII – 26: 477)

Salientem-se alguns pontos nos passos citados. Primeiro repare-se no lugar de Deus, interlocutor supremo, como “médico do meu íntimo”, tratando o mais fundo de um sujeito que em séculos antecipa a psicanálise. Veja-se depois a dimensão espacializada do sujeito e da memória, representados como imensidão de uma paisagem (“planícies”, “antros e cavernas”) ou de um nobre edifício (os “palácios da memória”) que o eu sobrevoa ou nas quais se interna à procura dos seus limites e do sentido do seu ser. Ocorre pensar, na tradição, em tantos e tantos autores antigos e modernos que se debruçaram sobre si mesmos conformados deste modo, num eixo vertical que estrutura tanto tempos como espaços – radicam todos, de algum modo, nas extraordinárias *Confissões* de Agostinho. A segunda referência fundadora vem dos *Essais* de Montaigne, de 1580, em cuja abertura dirigida ao leitor se esclarece o seguinte:

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. (...) Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moy que je peins. (...) Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre: ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. (...) (1969: 35)⁵

Michel de Montaigne prescreve neste passo (e desenvolve em toda a obra) uma perspectiva sobre a auto-representação que se quer sem artifícios nem importância. Mas vale observar aquela clivagem do eu que acima se referiu: “c'est moi que je peins” (é a mim que eu pinto), sujeito de representação que a si mesmo se toma por objecto. Complexa questão, afinal, esta de um eu que a si se toma por “matière”, na complexa e detalhada análise de que se compõe este livro exemplar. Na mesma senda se inscreverá Blaise Pascal quase um século mais tarde, analisando o eu como um objecto que, de acordo com a filosofia de Port-Royal, é detestável (*Pensées*, 1670, 455):

Le moi est haïssable. Ainsi ceux qui ne l'ôtent pas, et qui se contentent seulement de le couvrir, sont toujours haïssables. Point du tout, direz vous; car en agissant comme nous faisons obligeamment pour tout le monde, on n'a pas sujet de nous haïr. Cela est vrai, si on ne haïssait dans le moi que le déplaisir qui nous en revient. Mais si je le hais, parce qu'il est injuste, et qu'il se fait centre de tout, je le haïrai toujours.⁶

⁵ “Este é um livro de boa fé, leitor. (...) quero que nele me vejam na minha maneira simples, natural e ordinária, sem contenção nem artifício: porque é a mim que eu pinto. (...). Assim, leitor, eu sou eu mesmo a matéria do meu livro: não há razão para que empregues o teu tempo livre com um assunto tão frívolo e tão vão. (...)” (trad. Paula Morão).

⁶ “O eu é detestável. Assim todos aqueles que o não suprimem, e que se contentam apenas em escondê-lo, são detestáveis. Nada disso, direis: porque agindo amavelmente como fazemos com toda a gente, não temos razões para nos detestar. Tal seria verdade, se só detestássemos no eu o desprazer que ele nos traz. Mais se eu o detesto porque é injusto e porque se põe no centro de tudo, então detestá-lo-ei sempre.” (trad. Paula Morão).

A escrita do eu situa-se, portanto, como uma arena, um campo de batalha em que o sujeito se defronta consigo mesmo – buscando-se, percorre caminhos de perdição e de salvação, numa empresa nunca terminada.

3. Aproximemo-nos, a esta complexa luz, de textos portugueses. A questão do eu atravessa os tempos, como bem mostram a cantiga “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda (“Comigo me desavim/ Sou posto em todo o perigo/ Não posso viver comigo/ Nem posso fugir de mim.”, 2011, 63), ou essa outra de Bernardim Ribeiro (“Entre mim mesmo e mim/ não sei que se alevantou/ que já meu imigo sou.”, 2010, 210), para tomarmos apenas dois exemplos de entre os mais antigos. Não poderá esquecer-se a complexidade da representação identitária no sistema criado por Fernando Pessoa, multiplicando não apenas os nomes mas sobretudo os traços distintivos, em verso e em prosa, de glosas em cascata daquilo a que, para retomar o termo cunhado por Doubrovsky, podemos chamar autoficção. Não pode passar-se em silêncio o monumental *Livro do desassossego*, que, além do mais, põe em evidência uma estrutura de fragmentos e de inacabamento, em si mesma clara ilustração da impossível tarefa de dizer no texto um sujeito que se desejaria único, afinal disperso em tantas e tantas linhas, e nomeado como semi-heterónimo Fernando Pessoa, *alias* Bernardo Soares.

Na esteira destas configurações modernistas está José Régio, desde logo porque o seu nome literário é um pseudónimo, um pseudo-nome, uma ficção; nas múltiplas fotografias conhecidas, quem figura é José Maria dos Reis Pereira, o que levanta para o campo que aqui tratamos o tópico da fricção entre o sujeito empírico e o *nom d'artiste*, num intervalo nunca resolvido entre vida e representação dela. Em múltiplos lugares da obra regiana se aprofunda a questionação do sujeito, mas por agora sirvam de ilustração dois passos, o primeiro sendo do capítulo sintomaticamente intitulado “O labirinto”, de *Confissão dum homem religioso*:

Quem era *eu afinal* – o que pensava de firme? O que sentia de permanente – perdido neste caos? (...) quem era eu senão um pobre ser fraco, volúvel, contraditório, inapto a qualquer fé e acção correspondente? Outras vezes predominava em mim o orgulho e a megalomania. (...) (2001, 117)

O sujeito, a que o mito do labirinto serve de poderosa imagem, não conhece um rosto permanente, antes se torna palco de várias faces que na arena do eu se contrapõem, ora regidas pelo narcisismo ora pela pulsão do abismo, tendo em fundo a lição aprendida com um dos mestres de Régio – Mário de Sá-Carneiro⁷. Nas *Páginas do Diário Íntimo*, editadas postumamente e contendo notas datadas entre 1923 e 1966, constantemente se reencontram as lutas entre o eu e outro, o fragmentarismo, o exame de consciência; veja-se por exemplo este passo de Fevereiro de 1948: “Simplificar cada vez mais a minha vida. Renunciar de vez a tudo que nela é supérfluo ou me não é próprio. (...) Preparar-me para morrer sem remorsos e serenamente. Procurar não odiar ninguém. Retemperar-me na intimidade dos grandes Mortos.” (2000, 119-121). Na tradição das máximas moralistas, repare-se no uso do verbo não conjugado, no ideal de despojamento,

⁷Entre muitas outras provas da presença de Sá-Carneiro em Régio, leia-se *Mário ou eu-próprio o outro – Episódio tragicómico em 1 acto* (1957). In Teatro II, 2005. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda. pp. 279-295.

na preparação para a morte (similar ao assombramento pelos espectros que se lê em Raul Brandão ou em Teixeira de Pascoaes).

Costumam dizer aqueles que pouco conhecem que em Portugal são escassos os autores de autobiografias, de diários, de memórias. Quem estuda este campo sabe que tal não passa de um lugar comum sem correspondência alguma com o que podemos ler, se a tal nos dispusermos. Provam-no, de entre os contemporâneos, três casos maiores que brevemente aqui se convocarão.

O primeiro é Ruben A., pseudónimo de Ruben Andresen Leitão – convém atentar na adopção deste nome inventado à margem da identidade empírica, primeira das marcas ficcionais da obra literária deste autor, que assinou com o seu nome civil obras na qualidade de historiador. Em *Páginas III*, de 1956, inclui-se “História bilingue”, texto no qual a biografia se escreve em espelho: nas páginas pares lê-se a história de “Ruben A.”, e nas páginas ímpares respondem-lhe em clave deceptiva os mesmos episódios da vida de “Ruben B.”. Para que o leitor entenda bem de que se trata, citemos apenas o começo⁸:

RUBEN A.

13 anos.
Aprovado.
E a notícia que o contínuo trouxe no afixar da pauta comunicou-se de alegria para toda a família. “Estás no quarto ano”. “Parabéns”. “Agora vais ter uns meses de férias”. “Está aqui está um doutor”. “Tens de te alimentar bem”. Mais do que tudo voltava ao liceu onde não havia preferitos nem palmatoadas (...) Volto ao liceu, volto a conversar com o Senhor Ribeiro, contínuo e amigo dos alunos mais velhos – técnico de bilhar, dá-nos lições de carambolas quando falta um professor!

RUBEN B.

13 anos.
Reprovado.
E a notícia que o contínuo trouxe no afixar da pauta comunicou-se silenciosa no abater da minha alegria infantil. As férias estragadas, o desânimo conjunto, o ter de voltar ao colégio sem possibilidades de me libertar no liceu. Voltar a ouvir aquelas lições chatas do padre que já não dizia missa, mas tinha as suas aventuras, (...) Voltar àquela ginástica ao sábado à tarde com canto coral suado no esconder da minha voz desafinada. (...)

“História bilingue”, como se vê por este *incipit* (recomendando-se, claro, a leitura integral do texto), põe em evidência o que todos os que escrevem autobiografia sabem: a imagem una do sujeito não existe, o que se conta será sempre uma, apenas uma face do sujeito em busca de si, numa empresa a cada passo recomeçada e sem saída, como nos mitos de Sísifo e do labirinto. Em *O mundo à minha procura – Autobiografia* primeiro publicada em meados dos anos sessenta, Ruben A. faz preceder de uma carta ao leitor o primeiro dos três volumes (de 1964), na qual define e teoriza o género a partir de um leque muito aberto de referências. Por exemplo:

Posso dizer, pela experiência que tenho tido, que viver assim debruçado cá para dentro é apaixonante. Mundo que (...) não se perverte de encontro a outros, que se deslumbra ao registar vários eus transitando em várias épocas e enriquecendo a estrutura de um eu que vai progredindo, incólume, exacto, fio de navalha na sua própria alma. (Ruben A. 1992, 13)

⁸De *Páginas III*, 1956, sigo aqui o texto da segunda edição: 1998. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. pp. 40-77. Cito as páginas 40 e 41.

Esta abertura do volume I é, em si mesmo, um monumento que o livro todo confirma e aprofunda, tratando-se de um caso de estudo imprescindível no âmbito dos estudos sobre a autobiografia em Portugal.

Outro autor a merecer destaque é Maria Gabriela Llansol, que sempre trabalhou sobre o género híbrido, transcorrendo a par a escrita dos livros de ficção (digamos para, agora, simplificar) e dos cadernos com registos diarísticos, não editados em vida, mas que vêm sendo publicados na série *Livros de Horas* pelas atentas e cuidadosas mãos de João Barrento e de Maria Etelvina Santos⁹. Reencontramos em passos como este tópicos que já foi oportuno sublinhar, como sucede num registo de *Numerosas linhas - Livro de Horas III* (2013) datado de 18 de Fevereiro de 1979: “Trabalho para o primeiro dia livre (...): - constituir um texto narrativo e em partes amovíveis; - constituir um diário em partes amovíveis, (...)” (2013, 42). Eis um dos muitos paradoxos que formam a obra de Maria Gabriela: ao impulso de ordenar e de classificar contrapõe-se o fragmento, o amovível, o provisório, aberto a combinações diversas e à composição. O que daqui resulta é a evidência do trabalho de escrita situado no fio da navalha entre o fixo e o movente, entre o papel de um autor e o privilégio dos escritos fazendo-se autónomos de quem escreve, e passando para um lugar que o apaga, de modo a que o esplendor e a luz sejam os lugares do escrito. O texto ganha corpo, torna-se *persona*: em Llansol grafa-se Diário (em caixa alta) e diário (caixa baixa), distinguindo-se o sentido comum e a personagem que se levanta e tem voz. Como em lugares muito antigos da tradição, as “numerosas linhas” parecem infindáveis e são um modo simbólico de vencer a morte; num passo de 12 de Maio de 1979 lê-se: “Escrevo, reconstituo, remodelo o meu Diário em face da morte. Gravemente. Não tristemente. Morrer é continuar a nascer para a frente.” (2022, 139); trata-se de um tópico da tradição, unindo vida e representação dela como modos de derrotar o duplo que no espelho defronta o eu – a sua face sombria erguendo-se, ameaçadora, *sub specie mortis*. Vertendo-se afinal, pela permanência da literatura, *sub specie aeternitatis*.

Vejamos ainda Marcello Duarte Mathias, um diarista que muito reflecte sobre o próprio campo dos seus escritos, publicados com o título genérico *No devagar depressa dos tempos* – citação de Guimarães Rosa anteposta aos cinco tomos do diário, complementados pelos outros volumes de uma obra que deve ser lida. De entre estes, é necessário salientar *Lembrar de raízes e outras coisas mais* (1997) e os dois volumes de *A memória dos outros* (2001/ 2018¹⁰ e 2017), e dar destaque a *Mas é no rosto e no porte altivo do rosto*, sobre um desenho do pintor simbolista belga Fernand Khnopff (1858-1921), muito relevante peça no âmbito das relações entre ensaio literário e pintura. Esse entrecruzar verifica-se em toda a obra, do que servirá agora de ilustração um passo de “Verdade e ficção – Notas” (2006), no qual Mathias escreve: “Toda a escrita autobiográfica é, por definição, um desenho inacabado. Porque se baseia entre duas moradas de tempo, o tempo narrado e o da narração, isto é, o passado e o presente, que esse mesmo presente procura recriar.” (2017, 133) Eis aqui alguns dos nódulos axiais do problema em estudo:

⁹Acaba de sair mais um volume: *Escrito nas margens – Livro de Horas VIII*. 2022. Lisboa. Assírio & Alvim.

¹⁰Neste livro, primeiro editado em 2001 na Quetzal, lêem-se recensões críticas a diversos diaristas (portugueses e outros), textos sobre pintores (Klimt, Delvaux, Van Dongen, Matisse, Pollock e Rothko), bem como ensaios teorizando sobre autobiografia, diarismo e auto-retrato. Todos de leitura obrigatória, já se vê.

o intervalo ténue entre verdade e ficção, entre criar e recriar; a escrita e o tempo (as “moradas do tempo”, que já víramos em Agostinho); a figuração em espelho do tempo e da memória. Lê-se no *Diário da Abuxarda*, o mais recente dos volumes do diário:

(...) o todo de uma vida nunca será um conjunto cronológico, (...). Permanente descontinuidade marcada por súbitas acelerações e grandes espaços em branco – não se sabe onde começam, onde acabam, e o que lá ficou dentro, até porque a memória é em parte imaginária. (2015, 401).

Já o sabíamos – “a memória é em parte imaginária”; autores contemporâneos que, como Marcello Duarte Mathias, se movem no cadinho da tradição, confirmam-no e sobre isso pensam a cada passo.

3. Paredes meias com outras disciplinas, a representação do eu em literatura suscita reflexão sobre um vasto leque de problemas que nunca se esgotarão. Há um núcleo ancestral de passos teóricos a alicerçar as práticas textuais que, sem fronteiras de língua ou de geografia (pelo menos no campo ocidental), vão formando este alargado campo. Não nos resta mais do que prosseguir nesta senda, esperando que muitos outros se enredem nela, deixando-se cativar por objectos tão fascinantes como aqueles que aqui, brevemente, nos serviram de ilustração.

Referências:

Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Lejeune, Philippe. 1986. *Moi aussi*. Paris: Seuil.

Llansol, Maria Gabriela. 2013. *Numerosas linhas – Livro de Horas III*. Selecção, transcrição, introdução e notas de João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim.

Mathias, Marcello Duarte. 2021 (1983). *Mas é no rosto e no porte altivo do rosto*, sobre um desenho de Fernand Khnopff. Lisboa: D. Quixote.

Mathias, Marcello Duarte. 2015. *No devagar depressa dos tempos – vol V - Diário da Abuxarda*. Lisboa: D. Quixote.

Mathias, Marcello Duarte. 2017. *Caminhos e destinos – A memória dos outros II*. Lisboa: D. Quixote.

Mathias, Marcello Duarte. 2018 (2001). *Vozes e percursos – A memória dos outros I – Ensaios e crónicas*. Lisboa: D. Quixote.

Mathias, Marcello Duarte. 2019. *No devagar depressa dos tempos – Antologia*, posfácio de Paula Morão. Lisboa: D. Quixote.

Miranda, Francisco Sá de. 2011. *Poesias*. Edição de Márcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus.

Montaigne, Michel de. 1969. *Essais* (1580). Edição de Alexandre Micha. Paris: Garnier-Flammarion.

Pascal, Blaise. 1972. *Pensées*. Prefácio e introdução de Léon Brunschvicg. Paris: Livre de Poche.

Régio, José. 2000. *Páginas do Diário Íntimo*. Introdução de Eugénio Lisboa, notas de José Alberto Reis Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda.

Régio, José. 2001. *Confissão dum homem religioso* (1971). Prefácio de António Braz Teixeira, introdução de Orlando Taipa. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda.

Ruben A. 1992. *O mundo à minha procura - Autobiografia, volume I* (1964). Lisboa: Assírio & Alvim.

Ruben A. 1998. "História bilingue". Páginas III. Lisboa: Assírio & Alvim, 39-77.

Ribeiro, Bernardim. 2010. *Obras de Bernardim Ribeiro*. Organização, introdução e notas de Helder Macedo e Maurício Matos. Lisboa: Presença.

Santo Agostinho. 2021. *Confissões*. Edição bilingue, tradução e notas de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas, notas de âmbito filosófico de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria da Silva Rosa. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda. 3ª edição revista.

#03

Eduarda Neves
(CEEAA / ESAP)

Thomas Ruff

*Porträt*¹

Maria Eduarda Dias Neves

CEAA - Centro de Estudos Arnaldo Araújo / ESAP - Escola Superior Artística do Porto

Resumo:

Porträt, imagem que integra a série *Porträts* — neutral background, de Thomas Ruff, cumpre alguns dos pressupostos conceptuais e formais do programa artístico e fotográfico deste autor. Se, por um lado, exprime a impossibilidade de entendermos o auto-retrato como meio de acesso a uma qualquer verdade psicológica ou identidade do sujeito, por outro, opera a ruptura com o mito da autenticidade. Convertendo a objectividade num instrumento retórico que torna ambígua, senão mesmo inútil, a tentativa de definição de qualquer fronteira delimitadora das identidades, Ruff confronta-nos com a espantosa banalidade da superfície..

Palavras-chave:

Fotografia, identidade, arte, retrato, auto-retrato.

Keywords:

Photography, identity, art, portrait, self-portrait.

¹Porträt (T.Ruff), 1987, prova cromogénea a cores. <https://www.thomasruff.com/werke/portrats/#pid=60>

Diz Valeria Liebermann (2003, 46-48) que “a maior parte das obras desta série foram, na sua maioria, executadas em dois formatos. Entre 1984 e 1986 Thomas Ruff experimentou várias dimensões para os seus *Porträts*, tentando explorar um outro formato para além da ‘realidade entre’ (24x18cm). Quando conseguiu realizar cinco provas no maior tamanho disponível de papel fotográfico, descobriu que uma imagem totalmente nova tinha surgido. Através da ampliação, o olhar e a expressão dos modelos intensificavam-se e, simultaneamente, a presença visual da fotografia passava para primeiro plano. O projecto foi interrompido em 1991 quando o papel fotográfico que usava saiu de produção. O papel que veio substituir tinha uma gama de cor e de contraste tão ampla que já não servia para os seus retratos. Em 1998 (...) iniciou uma série de testes, combinando película, métodos de revelação e diversos tipos de papel fotográfico de forma a conseguir obter um resultado próximo dos seus trabalhos anteriores. Se, por um lado, Thomas Ruff procurava saber se era ou não legítimo imitar-se a si próprio, por outro questionava se os seus modelos entre os 20 e 35 anos eram diferentes dos modelos da mesma idade que fotografara quinze anos antes.”

“O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível”.

(Deleuze 1998, 8)

O programa artístico de Thomas Ruff (1957-) articula-se com a cultura fotográfica da Academia de Düsseldorf, a qual, como sabemos, marcou a fotografia alemã dos anos oitenta. Os responsáveis por este projecto foram Bernd e Hilla Becher, cuja participação na contemporaneidade artística é suficientemente reconhecida. Exerceram ainda uma grande influência nos seus alunos, tanto ao nível da concepção artística das obras como de uma atitude ética e intelectual. Enquanto discípulo dos Becher, Ruff inscreve o seu trabalho num pressuposto fundamental: o de que qualquer meio é legítimo para fazer arte. Deste modo, apresenta não só uma prática marcadamente individual como reveladora da importância da Alemanha no século XX. Interrogando as técnicas fotográficas, a natureza da fotografia, o carácter supostamente exacto, claro e descritivo da fotografia documental ou reflectindo sobre a percepção, a sua obra encontra-se suficientemente próxima e distante da dos Becher. Operando no domínio da meta-fotografia e interrogando o estatuto crítico da imagem, o autor confere o mesmo tratamento às arquitecturas e aos rostos. O questionamento da objectividade e transparência do *medium* fotográfico, incorpora uma das linhas de trabalho da melhor tradição da arte conceptual.

Como assinala Victor Burgin, a estética do século XIX, que dominou o ensino e a maior parte da produção teórica sobre fotografia, foi já ultrapassada pela investigação semiótica que nos mostrou que a imagem não se reduz a uma forma pura. Ela é um espaço “estruturado e estruturante (...)”, um dos sistemas de significado da sociedade, que produz o sujeito ideológico no mesmo movimento em que os demais sistemas “comunicam” o seu “conteúdo” ostensivo” (Burgin 2003, 34).

Se, por um lado, a sua obra equaciona alguns dos paradoxos da crença na possibilidade do realismo em fotografia — que acompanha a história da tradição crítica deste meio — por outro, denuncia o carácter redutor e normalizado dos modelos de representação dominantes: “A maioria das explicações da arte do pós-guerra baseadas na fotografia dividem-se num e outro lado desta linha: a imagem como referencial e como simulacral. Esta redutora disjunção restringe tais leituras desta arte” (Foster 2001, 130).

Já desde os retratos de 1980 que Thomas Ruff evita qualquer interpretação de tipo psicológica do retratado, qualquer vestígio de emoção, expressão ou cumplicidade com o fotógrafo. Após ter realizado, entre 1981 e 1985, uma série de retratos com fundo de cor, em 1986 opta pela utilização de fundo neutro, compreendendo a influência demasiado acentuada que a cor adquiria na imagem quando ampliada. Em *Porträt*², realizado no âmbito da série *Porträts-neutral background* (1986-1991),

²<http://arttattler.com/archiveaugustsander.html>

o autor retrata-se numa espécie de distanciamento auto-referencial. Esta obra cumpre os princípios artísticos estruturantes do seu trabalho (ao contrário dos seus escassos auto-retratos) e manifesta simultaneamente a impossibilidade do auto-retrato como meio de acesso a uma qualquer identidade desconhecida e a revelar. A escolha do autor em se retratar, não intitulado a sua própria imagem como “auto-retrato” mas tão somente, *Porträt*, (Retrato), denuncia como equívoca toda a intenção de, através da imagem fotográfica, aceder ao “auto”, à identidade, seja ela a dos outros ou a do próprio sujeito que a si mesmo se retrata. Assim, é tornada ambígua, senão mesmo inútil, a tentativa de definição de qualquer fronteira delimitadora das identidades que integram a série *Porträts*. Semelhantes a milhares de outras imagens que massiva e democraticamente circulam, estes retratos inexpressivos e sem qualquer tipo de espectacularidade visual, aproximam-se das fotografias de passaporte.

O seu afastamento da tradição oitocentista do retrato psicológico, a distância relativa ao entendimento do retrato como forma de trazer à superfície da imagem os segredos da alma ou da crença na imagem fotográfica como representação do verosímil, é uma constante da obra deste artista. Deste modo, Ruff afirma a primazia da superfície, activando uma espécie de operação desconstrutiva do mito do realismo óptico: as “fotografias são naturalmente e sempre imagens, mas, na minha geração, o modelo para a fotografia já não é aparentemente a realidade mas sim imagens que conhecemos dessa realidade” (Thomas Ruff *apud* Winzen 2003, 26). Estes meta-retratos em série tornam próximos os retratados mas falta-lhes a sua própria identidade, a sua própria semelhança, a sua origem. Através da série, o significado e o significante trocam de papéis — assegura-se a simultaneidade mas não a igualdade³ (Hürzeler 1994, 50-54). Inscrevendo a existência de um número infinito de indivíduos, é anulada a importância do indivíduo singular; este, agrupado na série, dilui-se no anonimato:

Não pretendi com o retrato exaltar a pessoa individual. (...) O que me interessa é a representação. Como são criadas as imagens? A imagem que faço de uma pessoa não tem já nada a ver com essa pessoa. (...) É a fotografia de uma pessoa, registada num determinado momento, sob determinadas circunstâncias, nada mais (Winzen 2003, 20).

O carácter singular das suas imagens é encontrado, tal como nas dos Becher, nas relações que se exprimem na lógica tipológica e no âmbito do espaço expositivo. A particularidade destes retratos e o seu aparente despojamento resultam de uma absoluta ausência de espontaneidade, situando-se, antes, numa dimensão primordialmente analítica. O anonimato dos retratados — perante os quais nem a indicação dos nomes é suficiente para que deles conheçamos seja

³Com a série *Anderes Porträts* Ruff dá continuidade ao pressuposto subjacente ao uso da própria série: o da impossibilidade em representar e fixar a identidade. O artista pediu à Polícia de Berlim uma Minolta Montage Unit que pertencia à sua colecção histórica (era usada nos anos setenta pelos Departamentos Federais Alemães). Nesta série Ruff radicaliza a autonomia entre a imagem e a representação fotográfica: “A máquina de retratos-robot funciona com um espelho com um buraco no meio que permite que uma parte da imagem do rosto de uma pessoa seja misturada na fotografia de uma outra pessoa. (...) Introduzo sempre apenas dois rostos e não há qualquer critério para a escolha; por vezes há dois rostos que funcionam bem um com o outro, dois rostos que eu nunca teria pensado que funcionassem em conjunto” (Hürzeler 1999 *apud* Winzen 2003, 22).

o que for — é reforçado pela repetição da série⁴, por um sempre igual, pela ausência de acontecimento. Cada série adquire sentido em função de outra série, tal como a identidade subsume a multiplicidade:

A forma serial é, pois, essencialmente multisserial. Já é assim em matemática, onde uma série construída na vizinhança de um ponto não tem interesse a não ser em função de uma outra série, construída em torno de outro ponto e que converge ou diverge da primeira (Deleuze 1998, 40).

Talvez a possibilidade de surpreender se encontre na banalidade da superfície. O múltiplo em cada um. Um que é sempre e já muitos: o porvir deleuziano. A fotografia só reproduz a superfície: nestas imagens a profundidade,

é tão plana como o papel sobre o qual a fotografia foi impressa. (...) Na série *Porträts*, observamos algo de estruturalmente semelhante. Nas imagens, Ruff faz com que a nossa ilusão de conteúdo (...) se oponha à desilusão formal de estarmos a ver uma fotografia (Winzen 2003, 18).

Essa vontade em não operar para lá da superfície da imagem, do espelho, manifesta o interesse do autor em não distanciar a sua obra da reflexão sobre o próprio suporte, como se o tema fosse indiferente ou um simples pretexto para exibir a série e a superfície. Repetição e não reprodução.

Deleuze, reflectindo sobre Lewis Carroll (explicitando as razões pelas quais o autor modificara o título inicial *As aventuras subterrâneas de Alice para Do outro lado do espelho*), convida-nos a repensar os conceitos de profundidade e superfície:

Dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. (...) Profundo deixou de ser um elogio (...) não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso. E se não há nada para ver por trás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina (...) Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira (Deleuze 1998, 10).

Porträt mantém-nos na profundidade da superfície — a profundidade em largura ou talvez da margem.⁵ No limiar da superfície prolonga-se a horizontalidade da série, a grande dimensão da largura. É contornando a fronteira que o avesso se encontra com o direito: “A continuidade do avesso e do direito substitui todos os níveis de profundidade” (Deleuze 1998, 12).

³Sobre o uso da série diz Thomas Ruff: “Aprendi com os Becher que as fotografias têm de funcionar em série, mas também enquanto fotografias isoladas. Além disso, considero uma boa fotografia isolada demasiado dependente do acaso. Para saber como funciona um género de fotografia tenho de fazer uma série, quero seguir a pista do segredo da génese das imagens. No Mercado da arte as fotografias são vendidas isoladamente, mas penso que se tornam então representantes de toda a série.” (Eskildsen, 2003, 38).

⁵Retomando as palavras de Michel Tournier, Deleuze recorda o preconceito de associarmos superficial a pouca profundidade e não a vasta dimensão. Pelo contrário, associamos profundo a grande profundidade e não a fraca superfície (Deleuze 1998, 12).

O projecto artístico de *Porträts* evoca a distância face a uma qualquer concepção substancialista da identidade, ao mito da autenticidade e do individualismo metafísico como condição de acesso a uma qualquer verdade oculta do sujeito. Quando perguntaram a Ruff se para ele é fundamental subtrair-se ao seu próprio processo de criação, respondeu:

Não sei se desapareço do processo de elaboração, se o faço intencionalmente ou se isso tem de facto a ver com este suporte específico. Como fotógrafo conceptual digo: trabalho com película fotográfica, objectivas e objectos colocados diante delas. Nessa medida estou sempre presente como autor nos meus trabalhos, porque aponto para alguma coisa, seja um rosto, uma casa, uma estrela. Estou sempre contido na imagem, quanto mais não seja na escolha do objecto e no enquadramento. Naturalmente, há uma enorme quantidade de fotógrafos que procuram intencionalmente incluir uma assinatura pessoal (...) É algo que não me interessa absolutamente nada. As imagens que surgem, é isso o que me interessa de facto. (Winzen 2003, 29).

O que nos poderia dizer mais um auto-retrato de Thomas Ruff que o retrato de si mesmo já não diga? É o interesse na imagem que mobiliza a estratégia da construção da objectividade: “dadas duas séries, uma significativa e outra significada, uma apresenta um excesso e a outra uma falta, pelas quais se relacionam uma a outra em eterno desequilíbrio, em perpétuo deslocamento” (Ruff 2003, 29). Neste âmbito, *Porträt* cumprindo a tarefa de pensar, duplamente, a imagem de si e a imagem fotográfica, formula a problemática da própria representação, convertendo a objectividade⁶ (Godard 1989, 54) num instrumento retórico e sublinhando a esplendorosa trivialidade. Abandonando o vínculo binário entre anonimato e autoria, cópia e simulacro, superfície e profundidade, único e múltiplo, retrato e auto-retrato, o eu e o outro, *Porträt* torna-se a impossibilidade da própria representação.

⁶Sobre o início da sua actividade como cineasta e a relação objectividade-subjectividade na sua prática fílmica, diz Godard: “No princípio somos mais subjetivos, e depois percebemos que essa subjectividade é controlada por outra coisa; por isso tentamos recuperar o controle e, para ser enfim objetivamente subjetivos, controlar o que é objetivo, para poder liberar a subjectividade. E depois abandonamo-nos à nossa subjectividade, do mesmo modo que, como espectador, tenho a minha; (...)” (Godard 1989, 54).

Bibliografia:

- Baqué, Dominique.** 2004. *Photographie Plasticienne. L'Étrême Contemporain*. Paris: Regard.
- Burgin, Victor.** 2003. "Mirar fotografias", in Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 23-35.
- Deleuze, Gilles.** 1998. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eskildsen, Ute.** 2003. "Técnica-Imagem-Função" in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* (Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves.
- Foster, Hal.** 2001. *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Godard, Jean-Luc.** 1989. *Introdução a uma história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Hürzeler, Catherine.** 1999. *Auf der Suche nach den Bildern in meinem Kopf*, in *Noema* (Viena), nº 42, Ago./Set./ Out., 1999, pp. 50-54) apud Winzen, Matthias.
2003. "Uma descoberta credível da realidade. Sobre a reprodução precisa das nossas fantasias de realidade na obra de Thomas Ruff" in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* (Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves, 22.
- Winzen, Matthias.** 2003. "Uma descoberta credível da realidade. Sobre a reprodução precisa das nossas fantasias de realidade na obra de Thomas Ruff" in *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* (Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves.
- Liebermann, Valeria.** 2003. *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979* (Separata de *Thomas Ruff 1979 to the Present*. Matthias Winzen (ed.). Cologne: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001). Porto: Museu de Serralves, 46-58.

#04

Daniel Rodrigues
(CELIS / Université Clermont Auvergne)

Pele: Retratos e autorretratos do desejo

Daniel Rodrigues

CELIS / Université Clermont Auvergne

Resumo:

Os estudos sobre a pele têm se intensificado desde as publicações pioneiras de Ashley Montagu (1979) e Didier Anzieu (1985), incorporando pouco a pouco as outras áreas das ciências humanas. Assim, propomos aqui uma discussão para perceber como a pele define, na poesia moderna e contemporânea portuguesa, um lugar do desejo ou da sua recusa, onde o sujeito poético traça um autorretrato, inscrevendo-se na pele do objeto desejado.

Palavras-chave:

Poesia; retrato; pele; desejo.

Abstract:

Studies on skin have intensified since the pioneering publications of Ashley Montagu (1979) and Didier Anzieu (1985), gradually incorporating other areas of the human sciences. Thus, we propose here a discussion to understand how skin defines, in modern and contemporary Portuguese poetry, a place of desire or its refusal, where the poetic subject traces a self-portrait, inscribing him/herself in the skin of the desired object.

Keywords:

Poetry; portrait; skin; desire.

Muitos são já os estudos em artes plásticas que mostram a importância da pele, seja através do mito de Mársias ou nos estudos retratísticos. De fato, “metáfora da subjetividade humana” (Lafrance 2018, 5), a pele é igualmente o lugar da inscrição do desejo, onde o sujeito “recarrega” a sua libido (Anzieu 1995, 128). Quando falamos dos traços físicos do retrato, é da tez da pele, dos pelos, das suas deformações impostas pelo tempo ou pelas condições de vida, dos seus defeitos e da sua beleza que traduzimos enquanto totalidade identificadora de um ser determinado.

Os estudos sobre a pele têm se intensificado desde as publicações pioneiras de Ashley Montagu (1979) e Didier Anzieu (1991), incorporando pouco a pouco as outras áreas das ciências humanas. Assim, propomos aqui uma discussão para perceber como a pele define, na poesia, um lugar do desejo ou da sua recusa, onde o sujeito poético traça um autorretrato, inscrevendo-se na pele do objeto desejado.

1. Tez branca e vermelha

Começamos pelo soneto de Gomes Leal, “A Um Corpo Perfeito”, publicado em 1875, no seu *Claridades do Sul*. Nele encontramos todos os códigos do retrato literário; os *topoi* da *effictio* e da *notatio* caracterizam e personificam a modelo de modo que esta figuração participe do gênero dos retratos literários, apesar do poema não apresentar um indivíduo singular:

A UM CORPO PERFEITO

Nenhum corpo mais lácteo e sem defeito,
mais róseo, escultural, ou feminino,
pode igualar-se ao seu branco e divino
imóvel, nu, sobre o comprido leite! –

Nada lhe iguala! – O ferro assassino
podia, hoje, matá-la, que o meu peito
seria o esquife embalsamado e fino
daquele corpo, sem rival, perfeito.

Por isso é muito altiva e apetecida.
E o gozo sensual de a ver vencida
há de ser forte, estranho, singular...

Como o das coisas dignas de castigo
– ou qual amante sacerdote antigo,
derrubando uma deusa de um altar.¹

(Gomes Leal *apud* Correia 2019, 365)

¹ A versão aqui apresentada foi publicada por Natália Correia em 1965, na sua antologia de poesia erótica e satírica, censurada pelo Estado Novo e republicada recentemente.

O título do poema, posto ser uma dedicatória, supõe um referente *hors texte*. O *topos* do corpo feminino, “imóvel, nu, sobre o comprido leite”, tal qual uma Vênus de Ticiano, entrecruza-se com a tradição da *effictio* petrarquista. Ora, o *topos* petrarquista da tez branca e rósea aqui se refaz num retrato que finalmente é incorporado pelo sujeito poético, “o meu peito seria/ o esquite”. Este ato de absorção acaba por esboçar um autorretrato de um eu de quem o desejo é tão intenso que o sujeito se aproxima de um herege fadado a destruir a própria beleza desejada, “derrubando [a] deusa de um altar”. O “corpo perfeito” aqui se faz pura pele. Oscilando entre o branco celeste e o róseo da encarnação, a modelo se reduz a simples donzela trovadoresca a quem se canta sem a sublimação² do amor à passiva, mas com a violência do desejo carnal.

Analisando o retrato e as suas diferentes retóricas na poesia greco-romana, Thierry Barbaud sugere que o “retrato na poesia é um momento singular da linguagem que esclarece a sensação, o sentimento de beleza, ou de estranhamento, que emana de um ser determinado num estilo singular”³ (Barbaud 2013). O retrato poético assim definido não se deixa pensar como um gênero à parte; ele configura um “momento particular”, ou seja, fragmentos onde o poeta se permite debruçar sobre o “sentimento de beleza ou estranhamento” que encontra a sua origem na contemplação do outro.

No caso do soneto de Gomes Leal a falta de determinação – indicação de um nome, de uma marca, de uma alegoria, etc. – opera uma encenação do desejo e da sua recusa: desejo que prolonga o *topos* da coloração utilizada, o branco e o rosa e a sua rejeição, castigo tão romântico do sujeito poético preso ao duplo movimento de heresia e de condenação.

Também Cesário Verde utilizará o contraste do branco e do vermelho para compor o seu “Sardenta”. Eis o curto poema:

SARDENTA

Tu, nesse corpo completo,
Ó láctea virgem doirada,
Tens o linfático aspecto
Duma camélia melada.

(Verde 2004, 55)

O poema, marcado por uma tonalidade que mistura erotismo, caricatura e denúncia social, descreve desde o seu título uma modelo também anônima. Passando da evocação erótica da via láctea e da virgem, rapidamente o poeta opõe ao *topos* a imagem corpórea, linfática, talvez moribunda, para finalmente fechar o poema com

² O prólogo de Natália Correia que acompanha a edição, intitulado “O Cativo de Afrodite” é um paratexto estratégico contra a censura do Estado Novo. Ele evoca ironicamente apenas o movimento de sublimação: “Próprio é da natureza humana aspirar ou saborear o êxtase que coroa a exaltação amorosa, sempre que, pelo desejo, ou pela plenitude da realização, sublimando o objeto do desejo, tende, numa feliz definição de Benjamin Péret, a ‘sexualizar o universo’ (*Anthologie de l’Amour Sublime*)”. (Correia 2019, 76).

³ Tradução nossa.

a “camélia melada”. “Fotógrafo só na aparência” (Moisés 1972, 177), Cesário Verde, rasura a negociação entre o reconhecimento do modelo pelo público e a transformada em matéria, em pele, corpo e desejo.

O poema assemelha-se a um típico *Blason*, gênero literário muito em voga na Idade Média, e que encontrou certa fama depois da publicação do *Blason du beau tétin* (1535) de Clément Marot. Na prática deste gênero, poemas curtos, muitas vezes satíricos, o poeta ressalta as qualidades de certa parte do corpo feminino. Em Cesário Verde, é a pele que se encontra no centro tanto do erotismo como da denúncia da fragilidade da sua dama das camélias, pervertendo a encarnação – contraste entre o branco e vermelho –, em descoloração linfática, numa inversão extremamente hábil dos códigos da *descriptio puella*. É interessante notar que o poema apresenta a estrutura binária em que a apresentação dos códigos tradicionais é posta em causa pelos dois últimos versos, insinuando assim uma certa decadência da *effictio* petraquista, que, habilmente se transforma em pele “melada”, isto é, fonte da seiva do desejo mas também suja e definhada.

Nuno Júdice, em *O Coro da Desordem*, também denuncia certa decadência dos códigos tradicionais, mas, ao invés de dar à pele a tez branca e vermelha, cobre-a com trajes da mesma cor:

MIA SENHOR BRANCA E VERMELHA

Quis ir ao mercado da poesia comprar
os mais ricos perfumes, admirar nas mãos
da vendedora os anéis feitos de pedras
nunca antes vistas, roubá-los aos seus
dedos e ver como repetiam, nos seus
lábios, a música de vento dos seus cabelos.

Mas ela cobriu a cabeça com o lenço
de púrpura de uma imagem do oriente,
escondeu o rosto na sombra de um
poente que foi buscar ao armário
de retóricas decadentes e, ao meu,
ouvido, pediu-me que a sonhasse.

Então, tirei-a da margem obscura
das metáforas que a disfarçavam,
e trouxe-a para a vida, vestida só do branco
da açucena e do vermelho da rosa.

(Júdice 2019, 38)

O poema surge como uma arte poética que se confunde com o gesto de um pintor. O sujeito poético reduz a profusão de cores do “mercado da poesia” ao contraste entre o vermelho e o branco. Rita Marnoto, comentando António Ferreira e Shakespeare, evoca o conceito de *désir mimétique* de Régis Girard e afirma que o “sujeito não deseja o objecto em si mesmo, mas na medida em que o desejo de outrem o torna desejável” (Marnoto 2003, 694). Ela continua: “subjaz a toda a mimese um conflito, numa espécie de *double bind* que fundamenta esse próprio

acto e o propulsiona a partir do duplo imperativo de imitar e de não imitar” (*idem*). No poema de Nuno Júdice, é exatamente este duplo imperativo entre desejar a tradição e negá-la, como “retórica decadente”, que permite ao poeta um ato maior do que o próprio Orfeu, pois o poeta retira “da margem escura” a sua modelo para “a vida”.

Jacques Derrida, chama a atenção para o fato do retrato ser sempre oriundo da memória e não do olhar e, esta memória é habitada por discursos diversos que assombram o que ele chama “a retórica do traço” (Derrida, 2015). Em *Mémoires d’aveugle*, comentando o autorretrato, o crítico francês nota que é necessário um acréscimo, uma indicação exterior para a sua realização: um título, um texto, um comentário. Ora, este texto é também necessário para a configuração da negociação entre o artista, o modelo e o público para re-traçar a potência do reconhecimento do “ser determinado” do retrato, seja ele o auto, o mesmo, ou o outro.

Evando Nascimento, comentando Derrida, lembra a origem mítica do retrato e acrescenta “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” (Nascimento 2020, 14). Nuno Júdice, ao sublimar o seu desejo em sonho, não deixa de repetir este duplo erotismo da lembrança das tradições dos retratos femininos – ele evoca a corrente orientalista para além da tradição petrarquista – memória que “traz à vida” o ser desejado e ato criador do “empunhar o bastão para desenhar”.

2. Para além da pele

Também o autorretrato se faz num duplo movimento erótico. Pensemos no famoso autorretrato em soneto da Luiza Neto Jorge:

SO-NETO JORGE, Luiza

A silabar que o poema é estulto
o amado abre os dentes e eu deslizo;
sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar
enquanto eu, quase a rimar, exulto.

Conheço toda a terra só de amar:
sem nós e sem desvãos, um corpo liso.
Tenho o mês-truo escondido num reduto
onde teoricamente chega o mar.

Nos desertos – íntimos, insuspeitos –
já caem com calma as avestruzes
– ou a distância, com os oásis, finda;

à medida que nos arcaicos leitos
se vão molhando vozes e alcatruzes
ao descenderem ao fundo pego, e à vinda.

(Jorge 2001, 209)

O “acréscimo” que define o poema como o autorretrato é evidente, posto que a assinatura autoral insere-se no título e no gênero poético praticado. Tanto o texto-autorretrato como a modelo e a poeta se afirmam num duplo movimento. De um lado, o julgamento “estulto”, por outro lado a sua fuga, o sujeito poético feminino “deslizando” para fora do discurso, tornando-se completamente texto. Rosa Maria Martelo repara com agudez que “[n]este poema, cujo título funde o nome da autora com o nome da forma poética utilizada, como se o texto de algum modo constituísse, em auto-retrato, uma identidade marcada pela pujança erótica presente no poema, não é possível estabelecer fronteiras entre a construção dessa identidade e o próprio acto de escrita” (Martelo 2001, 45).

A pele se dobra sobre si mesma, criando redutos onde o elemento marítimo revela a sexualidade do sujeito feminino que agora ganha corpo. O texto foge à tradição, ao mesmo tempo que a utiliza como forma-suporte, o soneto, para a afirmação de um sujeito determinado. O vermelho sanguíneo se esconde no “reduto”, mas a evocação da tradição, ironizando o “caem com calma as aves” de Sá de Miranda, esboça um limite que é ultrapassado pelo eu. Do estulto soneto e suas rimas – sua imagem sonora – surge a exultação do orgasmo feminino e do riso que Anna M. Klobucka qualifica de irônico (Klobucka 2009, 243).

Michel Beaujour, numa tentativa de caracterizar o autorretrato literário, nota que o sujeito que empreende tal exercício, fá-lo através do excesso e do transbordar do seu “horizonte individual” passando a uma “espécie de microcosmo de uma cultura que ele reinveste com a sua presença” (Beaujour 1980, 26)⁴. O horizonte individual que transborda, inscreve-se em um horizonte de expectativa inexistente, já que, e cito mais uma vez M. Beaujour, “cada autorretrato é escrito como se fosse único em seu gênero”⁵ (*idem*, 8).

Para além da criação de um microcosmo, o soneto de Luiza Neto Jorge afirma a figura autoral feminina. Se o horizonte de expectativa é inexistente para o autorretrato, ele não o é para a definição do poeta. Luiza Neto Jorge dialoga, assim, com figuras canônicas e masculinas, fundando um *formato mulher* no qual os “géneros sociosexuais [adquirem] ao mesmo tempo uma solidez material e uma vulnerabilidade de construção historicamente contingente, prestes a ser *reformulada*” (Klobucka 2009, 242), ou seja, ainda citando Anna M. Klobucka, o que se funda é uma “feminilidade considerada através da sua inscrição no texto literário ou cultural, bem como da identidade feminina como fator formativo interveniente na experiência artística” (*idem*).

É interessante notar que, na poesia escrita por poetas masculinos, a ironia é também utilizada, mas esta parece marcar não a afirmação de um desejo ou da realização de uma sexualidade, mas de uma certa melancolia face ao *tempus fugit*. É claro que não é possível expandir esta afirmação a todos os poetas. Porém, muitos são aqueles em que o desejo aparece ligado à melancolia, ao castigo ou

⁴Tradução nossa.

⁵Tradução nossa.

à rasura do sujeito. O soneto de Gomes Leal que abre este artigo é apenas um dos exemplos. Outro exemplo é o poema sobre um velho poeta-pintor, ou simples *voyeur*, na *facas não corta o fogo* de Herberto Helder⁶.

aos vinte ou quarenta anos os poemas de amor têm uma força directa,
e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força,
mas aos setenta e sete é tudo obsceno,
não só o amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos
anos horrendos,
nudez horrenda ,
vê-se o halo da aparecida, catorzinha, (...)

(Helder 2014, 548)

O desejo aqui se confunde com o “obsceno” do sujeito masculino face ao nu da “aparecida” de catorze anos, configurando o crime de pedofilia. A pele nua do velho poeta contrasta radicalmente com o “halo”, a luminosidade da figura feminina. No fragmento 37, do livro *Na via do Mestre*, do poeta Casimiro de Brito, o sujeito, personificado em um “eu”, dialoga com a cultura oriental:

37
a um anónimo, que me deu a mão

Homem já não sou. Batido por esse flash
Em que vi que não via nada não era nada
Perdi o desejo e todos os meus nomes.
As folhas caíram no ar como se fossem
Pássaros mortos. É-me tudo igual agora.
O meu corpo o sal do levante a ruína
Das aves o granito o rumor a caligrafia
Do mestre: armas minúsculas – ou são
Línguas? Os pulsos cansados anunciam
A essência do Todo o perfume que flutua
No espelho onde o meu rosto se banhou.
Nesse dia deixei de ser um osso
Separado das dez mil coisas –

(Brito 2020, 333-334)

Este retrato narcísico funda-se na impossibilidade do rosto. O autorretrato transforma-se em uma estranha *vanitas*, em que a melancolia se traveste em sabedoria – vale sublinhar que a recolha intitula-se *Na vida do Mestre*. Sem dúvida, a renúncia da figuração do eu tem a sua origem no diálogo com a filosofia do despejamento corporal e da sua renúncia. Notemos, entretanto, que o *tempus fugit* de Sá de Miranda, evocado com ironia por Luiza Neto Jorge, também ecoa na comparação das folhas que caem com os pássaros mortos. A pele desejante é rasurada, dispersando o sujeito metonímico, “um osso”, no cosmos “das dez mil coisas”.

⁶ Cf. Rodrigues, D. (2019).

Gastão Cruz, por sua vez, traça uma ausência de retrato, ou autorretrato, sobre uma pele que é incapaz de refletir a luz, incapaz de dar corpo a uma aparição. Em *As Aves*, lemos:

Pele que não reflecte
o brilho destas valas do exausto
céu das noites de outono
privada do reflexo

da lama do outono
e do brilho dos vivos acidentés
dum corpo
dos acidentés vivos que promovem

a alegria e queimam como dentro
da névoa a vida queima
o corpo

Pele que não reflecte
nenhum corpo
pele coberta e vã pele privada

(Cruz 2009, 108)

O outro que não se reflete no eu impossibilita assim a prática retratística. O retrato ausente promove a despersonalização, e desencarnação, do sujeito privado de desejo e assim, como lembra o excerto de E. Nascimento já citado, da “recordação erótica”. Contudo, é a privação do desejo que o revela, ainda que em negativo, e que assim nos permite perceber um sujeito e a sua sensação – aqui rasurada, insisto – face ao objeto desejado.

Contudo, se prestarmos atenção a outros poetas masculinos, percebemos que o desejo também se escreve na pele, como na poesia de Luís Miguel Nava, onde o sujeito poemático também tenta renunciar ao desejo, à pele e ao prazer erótico que esta potencialmente propõe – toque, carícias, dor –, mas acaba por sabotar tal projeto face ao retrato – à pele – do ser desejado. No seu poema “Retrato” publicado em *O Céu sob as Entranhas* de 1989, podemos ler:

RETRATO

A pele era o que de mais solitário havia no seu corpo.
Há quem, tendo-a metida
num cofre até às mais fundas raízes,
simule não ter pele, quando
de facto ela não está
senão um pouco atrasada em relação ao coração.
Com ele porém não era assim.
A pele ia imitando o céu como podia.
Pequena, solitária, era uma pele metida
consigo mesma e que servia
de poço, onde além de água ele procurara protecção.

(Nava 2020, 156)

A pele “imitando o céu”, ou seja, transformando-se ao sabor dos pigmentos e das estações, transforma-se, como o “reduto” de Luiza Neto Jorge, em receptáculo do desejo, contentor e suporte que sugerem um retrato psíquico do retratado.

Marcado pelo homoerotismo, o poema “Na Pele”, desta vez do livro *Como Alguém Disse*, esboça o retrato de rapazes anónimos que transformam-se não em modelos ou retratados, mas em suporte de um autorretrato do desejo e da sexualidade:

NA PELE

O mar, venho ver-lhe a pele a rebentar
 ao longo da falésias, o que sempre
 me traz a exaltação desses rapazes que circulam
 por Lisboa no verão.
 O mar está-lhes na pele. Partilho
 com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas
 a avançar entre os lençóis. Perco-me à vista
 da pedra onde o mar vem largar a pele.

(Nava 2020, 89)

A pele conserva a paisagem de verão nos “os quartos das pensões”, *locus* onde se abolem as regras sociais que controlam a sexualidade. O sujeito se dilui ao aproximar do êxtase sexual, esvaindo-se para além da pele, na rebentação do mar, que, como em Luiza Neto Jorge, evoca o orgasmo sexual. Tanto em Luís Miguel Nava, quanto em Luiza Neto Jorge e em Gomes Leal, o sujeito retira-se do discurso repressivo que cerceia a sexualidade, para uma posição de liberdade. Michel Foucault lembra que “[s]e o sexo é reprimido, isto é, condenado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar sobre, e de falar sobre a sua repressão, adquire uma postura de transgressão assumida. Aquele que profere tal linguagem outorga-se uma posição de certa forma exterior ao controle do poder; ele brava a lei; ele antecipa uma liberdade ainda futura” (Foucault 2018,620)⁷.

Retratos da pele parecem então ser todos os retratos do desejo onde a busca pela liberdade transforma a memória – da tradição ou do objeto do desejo – tingindo, para além do vermelho e do branco, a pele, a boca, as genitálias. Transformada a pele em abismo, um poço, o mar, onde espelham as ruínas de um sujeito que, afinal, só existe enquanto potência.

O desejo parece borrar, ou então, rasgar os traços determinantes do desejo, muitas vezes para preservar, por exemplo, através de elipses e cortes, o retratado e a própria figura autoral. Ele permite assim escapar à cesura e ao controle. Sem dúvida, a escrita do desejo é regida por prudências, mas, como vimos, ele também fragmenta e desloca o modelo, através do seu carácter subversivo, fazendo do objeto o sujeito, e vice-versa. Ao quebrar as hierarquias e as suas regras, o retrato pode reduzir a ossos o sujeito desejante; pode concentrá-lo ao toque mínimo de uma carícia, ou expandi-lo ao mar. Entretanto, esta escrita da ruína configura uma sexualidade, um traço distintivo, uma posição, uma pose, determinando, paradoxalmente, o sujeito que escreve.

⁷ Tradução nossa.

Bibliografia:

- Barbaud, Thierry.** 2013. "La figure inimitable". Le portrait: Champ d'expérimentation. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 149-160. URL: <http://books.openedition.org.ezproxy.uca.fr/pur/52453>.
- Beaujour, Michel.** 1980. Miroirs d'encre. Paris: Seuil.
- Correia, Natália.** 2019. "O Cativoiro de Afrodite", Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica. Lisboa: Ponto de Fuga, 75-82.
- Cruz, Gastão.** 2009. Os Poemas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques.** 1990. Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Derrida, Jacques.** 2015. Penser à ne pas voir. Paris: Éditions de la Différence. (e-book).
- Foucault, Michel.** 2018. Œuvres Complètes. Paris: La Pléiade.
- Júdice, Nuno.** 2019. O Coro da Desordem. Alfragide: Dom Quixote.
- Koblucka, Anna.** O Formato mulher: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus.
- Lafrance, Marc.** 2018. Études de la peau: Survol de la recherche anglo-américaine contemporaine. La Peauologie. URL: <http://lapeauologie.fr/etudes-de-la-peau-passe-present-futur/>
- Martelo, Rosa Maria.** 2001. Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge. Cadernos de literatura comparada, 2: 36-47.
- Moisés, Massaud.** 1972. A literatura portuguesa. São Paulo, Cultrix.
- Nascimento, Evando.** 2020. Retratos, autorretratos, alter-retratos: Um ensaio-testemunho. Revue Iberic@l, Printemps 2020, 17: 9-25.
- Nava, Luís Miguel.** 2020. Poesia, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rodrigues, Daniel.** 2019. (Auto)retratos poéticos na obra de Herberto Helder. Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade, 1(Especial): 43-51. URL: <https://doi.org/10.21814/2i.2123>
- Verde, Cesário.** 2004. O Livro de Cesário Verde. Lisboa: Assírio & Alvim.

#05

Joana Baião
(LAM-GM / IPB)

Do retrato e auto-retrato na obra de Graça Morais

Joana Baião

CIMO, LAM-GM / Instituto Politécnico de Bragança

Resumo:

Elemento persistente nas pesquisas e reflexões plásticas de Graça Morais, o retrato surgiu na sua produção logo em fase inicial do seu percurso, sofrendo consideráveis evoluções ao longo dos quase 50 anos da sua carreira. Neste artigo sinalizam-se algumas etapas da produção retratística da pintora, considerando dois eixos de abordagem: 1) relacionando-as com algumas das problemáticas inerentes a este género pictórico (a qualidade de *similitude* entre o modelo e a sua representação; a capacidade de representação de aspetos para lá do indivíduo retratado; a relação entre o rosto e a máscara); 2) verificando como a abordagem ao retrato foi fundamental para a definição das bases de um vocabulário plástico pessoal e, simultaneamente, para a definição de um processo de trabalho marcado pela observação direta e pela apropriação de imagens pré-existentes, próprias ou externas, a partir das quais Graça Morais constrói narrativas e questiona a humanidade e a sua própria identidade.

Palavras-chave:

Graça Morais; retrato; auto-retrato; máscara; identidade.

Abstract:

The portrait appeared in Graça Morais' artistic research at an early stage of her career, undergoing considerable evolution over the nearly 50 years of her production. This article highlights some stages of Graça Morais' portrait production, considering two axes: 1) the issues inherent to this pictorial genre (the quality of similarity between the model and its representation; the capacity to represent aspects beyond the portrayed individual; the relationship between the face and the mask); 2) verifying how the approach to the portrait (and self-portrait) was fundamental for determining the bases of a personal plastic grammar and, simultaneously, for defining a work methodology marked by direct observation and by the appropriation of pre-existing images (internal or external) that Graça Morais manipulates and transforms to build narratives and questions about humanity and about her own identity.

Keywords:

Graça Morais; portrait; self-portrait; mask; identity.

Ao pintar o rosto do mundo, a artista [Graça Morais] encontra o seu próprio rosto.

(Fernandes 1990, s.p.)

Nota introdutória

Em 2020 fui convidada por Raquel Henriques da Silva, então diretora científica do Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira), para colaborar numa exposição de longa duração dedicada ao tema «Representações do Povo». Inaugurada em abril de 2021 e enquadrada no projeto de reestruturação da exposição permanente do museu, esta mostra propunha colocar o povo (português) no centro da reflexão, abordando questões que o neo-realismo tratou, mas a partir de artistas e obras que não têm necessariamente um vínculo com este movimento, e abrangendo uma cronologia extensa que abarca dois séculos de história (XIX e XX) (Silva 2021, 9-13).

Devido ao meu enquadramento como investigadora no Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais (LAM-GM) (v. Baião e Meireles, 2020), fui desafiada a organizar um núcleo dedicado às representações das mulheres camponesas de Trás-os-Montes, assumindo como ponto de partida a obra da pintora Graça Morais (n. 1948). Optei por dar enfoque a uma notável série de retratos de mulheres, *Marias* (1996), que coloquei em diálogo com um grandioso *Auto-retrato* datado do mesmo ano. Em conjunto, estas obras permitiram-me desenvolver uma série de reflexões em torno de questões identitárias, territoriais e de género, colocando igualmente em evidência a importância do género pictórico do retrato na produção da artista, bem como as suas ancoragens a diversas cronologias e geografias da história da arte. Foram essas reflexões que partilhei na sessão *Conversas sobre o Retrato* em que tive o prazer de participar.

Estando estes conteúdos já publicados no ensaio que redigi para o catálogo da exposição, o texto que apresento agora não corresponde à minha intervenção nas *Conversas sobre o Retrato*. Optei antes por abordar alguns elementos de reflexão que foram lançados no espaço de discussão e debate nessa sessão, bem como por introduzir algumas questões com que me tenho deparado no decorrer das investigações e leituras feitas entretanto, no âmbito do meu trabalho no LAM-GM. Naturalmente, haverá alguns pontos de contacto com o texto original, mas espero sobretudo dar novos contributos na problematização de um tema que é tão importante na obra da artista.

Do retrato e auto-retrato na obra de Graça Morais

Elemento persistente nas pesquisas e reflexões plásticas de Graça Morais, o retrato surgiu na sua produção logo em fase inicial do seu percurso, sofrendo consideráveis evoluções ao longo dos quase 50 anos da sua carreira. Muito significativamente, a primeira exposição individual da pintora (Museu Alberto Sampaio, Guimarães, 1974) integrava um expressivo núcleo dedicado a este género pictórico: em oito óleos sobre tela apresentados, seis eram retratos. Graça Morais assumia já como modelo pessoas reais com quem tinha algum tipo de relação – neste caso, os seus alunos¹ –, salientando essa ligação através dos títulos de cada obra: *Paulo, Nelo, Maria, Sereno, Filipe, Isabel*. Nestas pinturas é dado evidente destaque à semelhança fisionómica; contudo, esta similitude, assente numa figuração de base realista das faces individualizadas e reconhecíveis de cada modelo, alia-se a soluções compositivas surrealizantes que conferem a cada obra um ambiente onírico, algo fantástico e memorial (fig. 1) – como se cada rosto encerrasse um mistério...



Fig. 1
Graça Morais, *Sereno*, 1973.
Óleo sobre tela, 74 x 90 cm.
Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

Ao longo da década de 1970 Graça Morais dá continuidade a esta linha de pesquisa, em obras que denunciam um renovado interesse de experimentação em torno da composição e tratamento da figura, e em que prevalece uma tônica de reflexão em torno dos seus contextos vivenciais, designadamente a sua família e as suas origens. Datam deste período pinturas como *Retrato da Mãe* (1977), *Retrato do Pai* (1977) e *Avó Marquinhas* (1978), e duas composições em técnica mista (*Sem título*, 1978 e 1979), em que os rostos de membros da sua família (e também o seu, desenhado a partir de retratos de infância ou em auto-retrato ao natural) convivem com representações da sua *memorabilia* pessoal e com

¹Graça Morais lecionava, então, a disciplina de Educação Visual numa escola de Guimarães.

referências à paisagem e às vivências no seu território de origem: frutos, plantas e outros elementos vegetais; o serviço de chá da mãe; os motivos decorativos dos papéis que enfeitavam as prateleiras das cozinhas da sua infância; a linha de horizonte dos campos transmontanos; a caça.

Se, por um lado, já é possível identificar nestes trabalhos as bases do vocabulário pictórico da artista, por outro lado, eles dão-nos igualmente indícios de um elemento fulcral no seu processo de trabalho: a capacidade (e necessidade) de observação direta do mundo em seu redor (importância da experiência e envolvimento com os locais e as pessoas), explícita no recurso a imagens pré-existentes, próprias (criadas pela própria pintora, através de sistemáticos registos fotográficos que revelam o seu interesse pelo instante, pelo momentâneo, mais do que pela pose dos seus modelos) ou externas (retiradas de fontes diversas, num processo de apropriação e recriação), para construir narrativas pessoais.

Desta fase, são exemplares alguns retratos das séries *O Rosto e os Frutos* (1978-1979), variações a partir de fotografias de Eduardo Gageiro publicadas no álbum *Mulher*, de 1976². Executados em Paris, nestes desenhos Graça Morais joga com as memórias algo idealizadas que as saudades de casa lhe traziam, anulando a individualidade de cada uma daquelas imagens de mulheres de Vilar Formoso, de Penamacor, de Lisboa ou do Alentejo (e anulando também a autoria original das imagens de Gageiro), para as transmutar em evocações de uma identidade simultaneamente pessoal (de Graça Morais) e coletiva (das gentes transmontanas). Ou seja, a pintora apropria-se daqueles retratos e transforma-os em algo de seu, conferindo-lhes aquilo que Fernando de Azevedo (1979, s.p.) descreveu como um certo “perfume a fruto guardado do Nordeste”.

É ainda nesta série que Graça Morais explora sistematicamente pela primeira vez a metáfora do tubérculo como assunção do poder transformador do tempo e da sua inevitável consequência (a velhice, a morte) – uma espécie de *memento mori*. Primeiro representados em obras autónomas colocadas em diálogo – de um lado, as batatas geladas e com a pele encarquilhada, do outro os rostos rugosos de velhas mulheres –, estes motivos irão fundir-se progressivamente em composições que se associam e sobrepõem, até às metamorfoses que caracterizam grande parte das obras de maturidade da pintora (fig. 2). Como tão bem descreve Vasco Graça Moura (1998, 39),

[a artista] depressa começou a perceber que o retrato permitia dar conta daquilo que vai envelhecendo, daquilo que se vai engelhando e acentuando quando o tempo, muito tempo, se incorpora nas feições de alguém, como camadas de xisto sobrepostas, ou como os vegetais que perdem a frescura e se revestem de seus mofos e bolores.

²Lisboa: Publicações Europa-América.



Fig. 2
Graça Morais, *Vieiro*, 1981.
Grafite sobre papel, 31 x 41 cm.
Col. particular.
© Cortesia da Artista.

É no regresso a Portugal, e em particular quando se estabelece no Vieiro (sua aldeia natal), num retiro que viria a prolongar-se por cerca de dois anos (1980-1982), que Graça Morais assume em pleno a consciência da sua identidade e define o caminho que a sua pintura irá seguir. Neste processo, em que escolheu deliberadamente a sua terra para “tentar levar a cabo, ao mesmo tempo, uma investigação e uma criação sobre a permanência dos costumes e da vida rural” (Morais 1983 *apud* Costa 2014, 47), o retrato constitui o principal veículo de abordagem a um dos grandes temas da sua prática artística: a figura e a condição feminina, questionada a partir do contacto com as histórias e as vivências das mulheres da sua terra – essas mulheres que a pintora designará mais tarde como “As Escolhidas” (título de uma série de 1994), ou simplesmente “Marias” (série de 1996).

Embora assumindo como base modelos reais e em grande parte reconhecíveis, dentro de uma linguagem figurativa que vai adquirindo diferentes expressões, a abordagem ao retrato na obra de Graça Morais afasta-se da descrição naturalista das feições ou do realismo convencional, antes enveredando por uma caracterização que, mantendo as referências diretas às qualidades fisionómicas específicas daqueles indivíduos (pois a escolha de cada um daqueles rostos, daquelas pessoas, não é aleatória), tem como objetivo final captar impressões subjetivas da natureza humana, da humanidade. É o que acontece de modo sistemático em várias séries de retratos produzidas em 1996 e 1997, às quais se adaptam as palavras que já escrevi sobre as “Marias”:

(...) mais do que meros retratos de pessoas singulares: elas são representações simbólicas de um coletivo de gentes que habita um determinado espaço e que vive num tempo em progressão, marcado pelas mutações da realidade territorial e humana devido aos fenómenos do progresso e da globalização (Baião 2021, 199).

Ao partir do particular para se debruçar sobre os temas universais que atravessam toda a sua obra, Graça Morais assume em pleno uma conceção contemporânea da prática retratística, marcada pela “progressiva fragmentação da figura e a decomposição dos traços que identificam o indivíduo ou, de outro modo, o abandono da alma e da sua singularidade, que caracterizam o ser, assim se problematizando questões como a semelhança, a autenticidade ou a singularidade” (Pacheco 2018, 30). E é justamente devido ao abandono das individualidades objetivas e subjetivas de cada retratada, que as mulheres de Graça Morais raramente se reconhecem quando se tornam observadoras dos quadros que inspiraram, mesmo que ainda haja alguma similitude das formas³. Assim, estes trabalhos integram-se, também, numa discursividade contemporânea que considera que o retrato encerra uma alusão ao original (modelo) que não é produto da intenção do observador (e, acrescentaria eu, da intenção do próprio retratado), mas da intenção do retratista (Brilliant 2008, 7)⁴.

Plasticamente, estes retratos dos anos 1990 distanciam-se do recurso à metamorfose que caracteriza outras fases pictóricas, denunciando soluções formais assentes numa mais ou menos subtil deformação e diluição dos contornos figurativos de cada rosto. Nuns, destaca-se a construção da figura a partir de manchas soltas e da exploração das qualidades matéricas das tintas e do suporte utilizados, a que podem ser associadas à própria materialidade da pele, das rugas, da carne. Noutros, o esbatimento dos pormenores confere um ar espectral a cada um dos rostos, imbuindo-os de uma carga psicológica que reforça a ideia de captação de algo mais para além do modelo. Em todos eles, verifica-se uma mais ou menos subtil distorção, uma deformação que, contudo, é assumida como processo de resgate pictórico da aparência – o que de certo modo vai ao encontro da ideia de retrato como *similitude* (e não necessariamente *mimésis*).

Quase em contraponto ou em complemento a esta ideia de captação de semelhança de uma aparência, deve ser mencionado outro elemento-chave na prática retratística de Graça Morais: a máscara. Etimologicamente ligada às palavras “rosto”, “pessoa” e “personagem”, numa derivação do termo grego *prosopon* (rosto, máscara) para o termo latino *persona* (máscara, papel – no contexto da representação dramática –, personagem), a palavra “máscara” remete não tanto para um referente concreto, mas para um “tipo”, uma realidade atemporal (Altuna 2009, 35). Daí a sua função no âmbito da representação dramática, mas também noutros contextos que, de algum modo, exigem o anonimato (anulação de uma identidade concreta) e a encenação, como determinadas ações rituais e cerimoniais (Pareja 2021, 75). A noção de máscara não pode, contudo, ser reduzida à ideia de “tipo” ou “personagem”, ainda para mais se considerarmos a sua ligação ancestral à representação de rostos

³ “Uma vez em Vila Flor expuseram ‘As Marias’, o presidente da câmara foi buscá-las à aldeia de autocarro e quando regressaram disseram: ‘Mas nós não estávamos lá.’ Não se reconheceram. Eu sorri. A minha pintura não é realista. Os retratos eram a alma delas mas os traços não eram os que vêem no espelho.” (Morais 2013).

⁴ “(...) the portrait, as an art work, contains in its own pictorial or sculptural content a deliberate allusion to the original that is not a product of the viewer’s but of the portraitist intention.” E acrescenta o autor: “For Gadamer, a portrait’s claim to significance lies in that intended reference, whether the viewer happens to be aware of it or not.”

individualizados e ao próprio retrato – como por exemplo, as máscaras funerárias, nas suas diversas formalizações⁵.

Embora na obra de Graça Morais a referência à máscara possa ser imediatamente entendida como “apontamento quase etnográfico referindo os caretos transmontanos” (Chicó 2005, 15), verificam-se níveis de significação mais profundos no recurso a este elemento. Interessa-me aqui realçar a máscara enquanto componente de um processo de autoconsciência e de personificação decorrente do ato de redução do rosto a uma série de traços elementares, através do qual, de um modo quase contraditório, a negação do rosto permite representar aspetos mais inexpressáveis e complexos da pessoa (Pareja 2021, 76). Mais especificamente, revejo nos retratos de Graça Morais o paradoxo tão bem enunciado por Hans Belting (2017, 93):

Paradoxalmente, um retrato reduz o rosto a um conceito de si mesmo, criando uma máscara dele; enquanto um rosto tem uma forma aberta, a máscara tem uma forma fechada. Isso significa que somente a máscara pode representar permanentemente a essência do rosto, enquanto que um rosto (...) não pode ser reduzido a um conceito. Quando o retrato toma o lugar do rosto ausente, não o faz como representação num sentido performativo, mas sim num sentido mimético.⁶

De facto, nos retratos de Graça Morais, seja qual for a sua fase de produção, a síntese formal e a expressão pictórica tendem a converter cada face numa “máscara que tem a presença de um rosto vivo e as figuras olham-nos com a fixidez de máscaras” (Fernandes 1990, s.p.). Neste sentido, os rostos que surgem nas suas composições têm sempre uma qualidade de retrato – mesmo quando transmutados em máscara ou até quando se metamorfoseiam ou se desmaterializam em estranhas e já quase irreconhecíveis figurações fantasmáticas, como aquelas que surgem em alguns dos seus trabalhos mais recentes (fig. 3).



Fig. 3
Graça Morais, *A Ameça*, 2021.
Acrílico sobre tela, 60 x 73 cm.
Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

⁵Neste ponto, não posso deixar de mencionar os retratos de Fayum, pinturas funerárias egípcias das épocas helenística e romana, produzidas sensivelmente entre os séculos I a.C. e IV d.C. e genericamente conhecidas pelo nome da região onde foram encontrados, El-Fayum, no Egito. Como já abordei noutra texto (Baião, 2021), estes retratos são uma referência na pintura de Graça Morais.

⁶Tradução minha.

O recurso à máscara, seja de modo mais direto ou sutil, relaciona-se com outra questão fulcral na análise à produção retratística de Graça Morais: a sua ligação a uma certa “estética do feio”. Baseando-se na aceção de que, na arte do retrato do século XX “a questão da beleza ou do belo deixa de se pôr como questão fundamental”, Sílvia Chicó observa que os trabalhos da pintora em torno do rosto humano revelam uma “inerente manifestação de um deliberado anti-esteticismo” (Chicó 2005, 11 e 15). Também Laura Castro constata – aqui referindo-se às metamorfoses em que os rostos se associam, em jogos de sobreposição, à representação de animais ou de espécies vegetais –, a apetência de Graça Morais “pelo estranho, pelo disforme, pelo feio, pelas formas erradas e falhadas, em paralelo a muito do que acontece na prática artística contemporânea.” (Castro 2011, 27). Mas como situar este interesse desassombrado pelo feio?

Talvez a resposta esteja nas palavras que Theodor Adorno dedica ao assunto, ao argumentar que “a arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio (...) para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem (...)” (Adorno, 1993 [1970], 63). Porque, de facto, a arte de Graça Morais é, desde a sua origem e até à atualidade, uma arte de denúncias: constituindo uma resposta direta a assuntos que a assombram (a violência doméstica, os direitos das mulheres, o mundo rural em extinção, o abandono, a velhice, as crises migratórias, os refugiados, a guerra), a sua obra surge “claramente como sobressalto cívico. Graça Morais reage, já não apenas a um presente que perde o seu passado mas a um presente que perde também o seu futuro” (Pinharanda 2013, 8).

Para além de evidente reação a acontecimentos externos, as pinturas e desenhos de Graça Morais são também denúncia de aspetos mais íntimos e misteriosos, constituindo um grito pessoal face às suas mais profundas inquietações enquanto pintora e enquanto mulher, espécie de catarse do constante desassossego que advém da sua necessidade de compreender o significado do mundo e de si mesma (Baião e Costa 2021, 9). Daí, também, a importância dos seus autorretratos, em que se vislumbram igualmente variações em torno da máscara e uma certa tónica na fealdade, elementos para expressar aquele *algo mais* que se subentende numa abordagem mais psicologizante ao género, que enfatiza o (auto)retrato como processo interrelacional que envolve o artista (que, neste caso, é também o retratado) e o próprio observador:

O retrato deve permitir que algo da vida interior pessoal de alguém seja disponibilizado em público, e esse objetivo – trazer informações ocultas – deve ser importante tanto para o artista quanto para o público em questão (Nairne, 2006, 7).

Os autorretratos de Graça Morais surgem em composições isoladas ou em tramas mais densas povoadas por outras figuras, numa mundividência pessoal em que a artista (ou a sua personagem) se relaciona ou por vezes se confunde com a imagem de outras personagens (e, aqui, devem ser destacados os autorretratos em que o seu rosto se funde com o da sua mãe, ou aqueles em que surge entre as mulheres do Vieiro) (Chicó 2005, 11), com elementos telúricos de forte simbolismo, como as raízes dos tubérculos ou os ramos e folhas de oliveiras, ou ainda com objetos ligados às suas vivências (fig. 4). Deste modo, a pintora assume em pleno

um auto(re)conhecimento e sentido de pertença no mundo, seja ele delimitado pelo seu território matricial, seja ele extensível a um universo global onde encontra sempre novos motivos para a sua pintura.



Fig. 4
Graça Morais, *Auto-retrato (?)*, 2001.
Acrílico, carvão e pastel sobre tela.
Triptico, cada painel: 195 x 130 cm.
Col. da Artista.
© Cortesia da Artista.

Algumas considerações finais

Incitado a apresentar uma definição sucinta de retrato (pictórico), o filósofo José Gil (2008, 10) propõe: “[é] a captação, numa imagem, das forças de um rosto”, logo acrescentando que “Para uma definição do retrato clássico teria que se falar da ‘imagem mimética de uma face’, o mimetismo com o referente sendo assegurado pela representação (semelhança, identidade), ou pelo ‘título’ que o designa.” Em texto anterior, o mesmo autor menciona que a representação da *singularidade*, a *personalidade* de uma face (ou seja, as suas ‘forças’) está relacionada com a capacidade do artista em considerar “a expressão das multiplicidades diferenciais (psicológicas, sociais, etc.) de sentido que um rosto revela” (Gil 2005, 42).

Evoco as palavras de José Gil porque elas parecem-me sintetizar com particular eficácia as problemáticas relacionadas com o retrato (e com o auto-retrato) nas artes plásticas, anunciando simultaneamente a complexidade do tema. Na transposição direta ou indireta das questões enunciadas pelo filósofo para uma reflexão sobre a produção retratística de Graça Morais, acabei por salientar três aspetos que se interligam: 1) a qualidade de *similitude* entre o modelo e a sua representação, que pode simplesmente focar-se na superfície externa visível do indivíduo (o seu rosto e o seu corpo, tal como aparentam exteriormente), ou complexificar-se, centrando-se na captação da essência do ser retratado; 2) a capacidade de representação de aspetos *para lá* do indivíduo retratado – as tais ‘multiplicidades diferenciais’ que, de algum modo, refletem o contexto específico em que o retrato é produzido (e rececionado), e que podem ser abordados em relação com todas as convenções de comportamento e aparência passíveis de categorização por idade, género, beleza, status social, etc. (Brilliant 1991, 11); 3) a relação entre o rosto e a máscara, quer como elemento

caracterizador do retratado enquanto pessoa-indivíduo, pessoa-tipo ou pessoa-personagem (Altuna 2008), quer enquanto elemento que coloca em evidência a tônica na fealdade que perpassa por toda a obra da artista e que, como vimos, por sua vez se relaciona com o seu posicionamento sensível perante aquilo que observa no mundo que a rodeia, como se fosse ao mesmo tempo espetadora e protagonista de uma dramática e infundável peça de teatro...

Estas são apenas algumas linhas do intrincado novelo que se forma à medida que nos envolvemos num tema tão complexo e pejado de mistérios. Este artigo não pretende, por isso, ser conclusivo, mas antes apontar alguns dos inesgotáveis caminhos que se abrem à investigação nesta área. Porque os retratos e autorretratos de Graça Morais apresentam, tal como tantos retratos produzidos ao longo da história, aquela “dimensão do mistério e do sagrado” (Morais 2018, 137) que a pintora pressente perante a grande arte, e que nos dá a oportunidade de refletir sobre o mundo e sobre nós próprios.

Referências:

Nota: último acesso a todos os *links* mencionados em 1 de setembro de 2022.

Adorno, Theodor W. 1993 [1970]. Teoria estética. Lisboa: Edições 70.

Altuna, Belén. 2009. “El individuo y sus máscaras”. Ideas y Valores, 140 (58), Maio-Agosto: 33-52. URL: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622009000200002&lng=en&nrm=iso.

Azevedo, Fernando de. 1980. “O rosto e os frutos”. Graça Morais. O Rosto e os Frutos, cat. exp. Porto: Cooperativa Árvore.

Baião, Joana e Meireles, António. 2020. “Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais: um projeto em construção”. MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares [online]: 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.2478>.

Baião, Joana. 2021. “Retratos de mulheres, representações de um povo. *Marias*, de Graça Morais”. Representações do Povo, cat. exposição, pp. 197-225. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Baião, Joana e Costa, Jorge da. 2022. “Inquietações, ou o medo que nos invade”. Inquietações, cat. exposição, 7-9. Bragança: Município de Bragança.

Belting, Hans. 2017. Face and mask. A double history. Princeton: Princeton University Press.

- Brilliant, Richard.** 1991. *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- Chicó, Sílvia.** 2005. “A máscara, o retrato e o auto-retrato na pintura de Graça Morais”. *Graça Morais. Retratos e Auto-retratos*, cat. exposição, 7-19. Cascais: Fundação D. Luís.
- Costa, Jorge da.** 2014. *Graça Morais. Territórios da memória. Definição de um percurso: 1980-2008*. Porto: Universidade Católica Editora.
- Fernandes, Maria João.** 1990. “Cadernos da memória – Pintura recente de Graça Morais”. *Graça Morais*, cat. exposição, s.p. Macau: Instituto Cultural de Macau.
- Gil, José.** 2005. «Sem título». *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio de Água.
- Gil, José.** 2008. [Entrevista conduzida por Bruno Marques]. *Revista de História da Arte* 5: 8-17. URL: <http://hdl.handle.net/10362/12598>.
- Morais, Graça.** 2013 [Entrevista]. “Graça Morais. «Pintar é um exercício de grande verdade comigo mesma e com o mundo.»”. *Jornal I*, 27 de dezembro. URL: <https://ionline.sapo.pt/artigo/374195/graca-morais-pintar-e-um-exercicio-de-grande-verdade-comigo-mesma-e-com-o-mundo?seccao=isAdmin>.
- Morais, Graça.** 2018. [Entrevista conduzida por José Jorge Letria]. *Graça Morais: A Grande Arte tem a Dimensão do Mistério*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Moura, Vasco Graça.** 1998. “Pintora ao despertar: uma incursão”. *Graça Morais*. Lisboa: Galeria 111 / Quetzal Editores.
- Nairne, Sandy.** 2006. “Introduction”. *The Portrait Now*, ed. Sandy Nairne and Sarah Howgate. London: National Portrait Gallery / New Haven: Yale University Press.
- Pacheco, Maria Emília Vaz.** 2018. *O auto-retrato na pintura portuguesa*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Pareja, Luis Alcalá-Galiano.** 2021. “Máscaras y espejos: Ocultamientos y revelaciones en el retrato”. *Revista 2i - Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 3(3): 73-83. DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.3244>.
- Silva, Raquel Henriques da.** 2021. “Representações do Povo”. *Representações do Povo*, cat. exposição, 9-13. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

#06

Carlos Reis
(CLP / FLUC)

Sair do caixilho: retrato e intermedialidade n' *Os Maias**

Carlos Reis

Centro de Literatura Portuguesa / Universidade de Coimbra

Resumo:

Desde muito cedo interessado pela pintura, nos diversos aspetos da sua existência cultural e social, Eça de Queirós dialogou com ela e com a retratística. O século XIX, para mais, foi um tempo de intensa valorização social do retrato e também do autorretrato. O presente texto trata, de forma exploratória e não definitiva, de algumas manifestações da vocação intermediária de um grande romance queirosiano, *Os Maias*.

Palavras-chave:

Eça de Queirós, *Os Maias*, intermedialidade, retrato.

Abstract:

From an early age, interested in painting, in the various aspects of its cultural and social existence, Eça de Queirós dialogued with it and with portraiture. The 19th century, moreover, was a time of intense social appreciation of the portrait and also of the self-portrait. The present text deals, in an exploratory and not definitive way, with some manifestations of the intermediary vocation of a great Queirosian novel, *Os Maias*.

Keywords:

Eça de Queirós, *Os Maias*, intermediality, portrait.

0. Um dos aspetos mais consequentes da afirmação dos estudos narrativos, tal como ela se deu a partir dos anos 90 do século XX, foi a sua abertura a disciplinas e a práticas narrativas que a narratologia contemplara, mas não aprofundara plenamente. De modo sintético e apenas para introduzir o que se segue, recorro dois princípios que têm regido os atuais estudos narrativos: o princípio da interdisciplinaridade (cf. Reis 2018, 122-123), abrindo a análise a outras linguagens, que não apenas a das narrativas literárias ou folclóricas, “no sentido de ampliar e diversificar a nossa conceção das histórias e de providenciar novos caminhos para analisar as suas estruturas e os seus efeitos” (Herman 1999, 2); o princípio da transnarratividade, sustentando um alargamento de horizontes que permite estudar textos não ficcionais com dimensão narrativa e também rearticular transmediaticamente categorias como a personagem. É assim que a chamada narratologia transmodal fundamenta a leitura crítica de poemas ou de textos dramáticos com o apoio de instrumentos conceptuais da análise da narrativa.

Eça de Queirós foi um escritor do seu tempo, mas foi também um precursor de temas e de linguagens ainda emergentes nesse seu tempo. Por outro lado, tanto em textos de reflexão metaliterária, como nos seus romances e contos, Eça manifestou, com frequência e sempre de forma muito sugestiva, aquela capacidade de antecipar as tais linguagens emergentes (como o cinema) e de fazer dialogar a representação literária e os seus dispositivos com outras artes, com destaque para a pintura. O presente texto trata, de forma exploratória e não definitiva, de algumas manifestações da vocação intermediática de um grande romance queirosiano.

1. No capítulo XIV d’*Os Maias*, a relação de Carlos Eduardo com Maria Eduarda encontra-se consolidada e encaminha-se para um futuro que nada nem ninguém parece capaz de impedir. É então que Maria Eduarda visita, pela primeira e única vez, a casa do Ramalhete, num episódio aparentemente banal, mas que, como quase sempre em Eça, está longe de ser fortuito, até pelas notações de estranheza que nele se encerram. A primeira dessas notações tem uma coloração (digamos) moral, provinda de um gesto ousado, na época: uma senhora encontra-se com o homem com quem mantém uma relação amorosa em casa dele, sem a presença ou a companhia de outra senhora. Para que conste: se Afonso da Maia não estivesse ausente, em Santa Olávia, a visita não poderia acontecer.

A esta segue-se uma segunda estranheza, de diferente natureza. É quando, depois de ter surpreendido “retratos que Carlos se esquecera de esconder, a coronela de hussards de amazona, madame Rughel decotada, outras ainda” (Queirós 2017, 475), Maria Eduarda repara noutro retrato; não se trata agora de uma fotografia (como eram os que mencionei), mas de uma tela pintada em que ela observa uma “face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos” (Queirós 2017, 477). A figura retratada é, evidentemente, Pedro da Maia, trazido do passado pelo quadro (etimologicamente, *retractus* significa “trazido de novo”; cf. Reis 2018, 429) e suscitando um comentário em que está presente a segunda marca de estranheza:

Ela examinou-o mais de perto, erguendo uma vela. Não achava que Carlos se parecesse com ele. E voltando-se muito séria, enquanto Carlos desarrolhava com veneração uma garrafa de velho Chambertin:
 – Sabes tu com quem te pareces às vezes?... É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe! (Queirós 2017, 478)

A reação de Carlos é típica daquele comportamento de ligeireza que caracteriza a personagem ignorante da tragédia que está para acontecer: enquanto abria uma garrafa de vinho, “riu, encantado duma parecença que os aproximava mais, e que o lisonjeava” (Queirós 2017, 478).

2. O reaparecimento de Pedro da Maia, na cena do romance e sob forma de retrato, não é, longe disso, a única ocorrência deste dispositivo representacional n’*Os Maias*. Por outras palavras: o recurso ao retrato, como elemento figuracional motivado e com forte incidência semântica, constitui um procedimento reiterado no romance, não com propósito meramente decorativo, mas antes como forma de antecipar ou de reforçar sentidos conjugados com o trânsito das personagens na ação. Como quem diz: num grande romance, como são *Os Maias*, nada está por acaso, a isto acrescentando que o recurso ao retrato evidencia, nalguns casos, uma dinâmica intermediática que adiante vou sublinhar.

Alguns exemplos: quando se trata de decorar o Ramalhete, “uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa” (Queirós 2017, 64), transporta para o presente de Carlos (e certamente por opção dele, que orientara a decoração da casa) a feição sombria do ramo da família que há de projetar-se no infeliz trajeto de vida de seu pai e neto da retratada, Pedro da Maia. Não por acaso, quando começa a aperceber-se da instabilidade e da perturbação mental de Pedro, é pela evocação do retrato de uma figura do lado dos Runa que Afonso antecipa o gesto final do filho:

E havia agora uma ideia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parecença de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfica: este homem extraordinário, com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera – e julgando-se Judas enforcara-se numa figueira... (Queirós 2017, 76)

Deste Pedro, cujo suicídio motiva a adoção de Carlos pelo avô, fica um retrato, digamos, persistente, que é aquele que encontramos no episódio já comentado. Nele estão pintados “os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos”, ou seja, os mesmos que o outro retrato, o da figuração verbal e propriamente literária, logo no início do romance anunciara: “A sua linda face oval dum trigueiro cálido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis, prontos sempre a humedecer-se, faziam-no assemelhar-se a um belo árabe” (Queirós 2017, 74). Assim, retrato pintado e retrato literário completam-se intermediaticamente, numa cena ficcional em que se insiste nos olhos negros de árabe, como marca fisionómica de sombrio exotismo.

É ainda essa marca que Carlos reencontra, na visita final ao Ramalhete abandonado. Nesse momento epilógico, o herói trágico fora já atingido pela desgraça que, por linha de fatalidade hereditária, o atingira. O retrato de Pedro, note-se, não é meramente descrito, mas sim observado:

Carlos no entanto fora examinar, junto da janela, um quadro que pousava no chão, para ali esquecido e voltado para a parede. Era o retrato do pai, de Pedro da Maia, com as suas luvas de camurça na mão, os grandes olhos árabes na face triste e pálida que o tempo amarelara mais. Colocou-o em cima numa cómoda. E atirando-lhe uma leve sacudidela com o lenço:

– Não há nada que me faça mais pena do que não ter um retrato do avô!... Em todo o caso este sempre o vou levar para Paris. (Queirós 2017, 693)

Persiste, deste modo e até às últimas páginas do romance, a figuração pictórica de Pedro. De novo, sobressaem nela a tristeza da face e “os grandes olhos árabes”, num retrato que o tempo desgastou mas não cancelou, tal como não anulou a pertinência dos indícios que o retrato exhibe e os efeitos trágicos que, dez anos antes, os confirmaram.

Como se não quisesse libertar-se de um estigma de família e do retrato em que ele está estampado, Carlos levará, então, o retrato do pai para o exílio dourado e parisiense em que vive, desde a (quase) extinção dos Maias. Significativamente e com desgosto do neto, de Afonso da Maia não existe retrato; talvez nenhum fosse capaz de fazer justiça às qualidades morais de uma figura cuja austeridade de costumes dispensa o destaque social e a legitimação de uma tela pintada. De Afonso fica apenas o sucinto retrato literário inscrito no início do romance:

Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa – lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heroicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem! (Queirós 2017, 67)

A modéstia e o recato do velho Afonso batem certo com o apagamento material que a ausência do retrato sugere, mas não anulam a instância da imagem e da sua sobrevivência, no plano psicológico. É essa outra imagem que se afirma, num momento de intenso desgosto e remorso, quando Carlos, diante do corpo do avô morto, lamenta, atormentado, que não tenha havido entre ambos “um adeus, uma doce palavra trocada” (Queirós 2017, 655). Restam as imagens da memória, não materializadas numa tela pintada ou numa fotografia, mas capazes, à sua maneira, de esboçar um retrato tão íntimo e tão privado como elas o são, naquela dilacerada aflição:

Carlos, no entanto, ficara defronte do velho, sem chorar, perdido apenas no espanto daquele brusco fim! Imagens do avô, do avô vivo e forte, cachimbando ao canto do fogão, regando de manhã as roseiras, passavam-lhe na alma, em tropel, deixando-lha cada vez mais dorida e negra... (Queirós 2017, 654)

Prescindindo do ritual social do retrato, Afonso da Maia fica na lembrança do neto por outra forma e não precisa daquele ritual legitimador para que essa permanência aconteça. Inversamente, o sofrível pianista e compositor falhado Vitorino Cruges aparece no episódio final d'*Os Maias* já quase em pose de retratado, a caminho de uma sessão com o pintor Barradas:

E desabotoou o paletot, mostrou-se em todo o seu esplendor, com dois corais no peitilho da camisa, e a batuta de marfim metida na abertura do colete.
(Queirós 2017, 678)

Para quem não conseguiu, por inércia própria e por mediocridade do meio em que vivia, atingir uma consagração que lhe escapou, fica a consolação do retrato e o fraco esplendor que ele tentará captar. Vale isto para alguém que, no capítulo VII, desabafara: “Se eu fizesse uma bela ópera, quem é que ma representava?” (Queirós 2017, 256).

3. No âmbito daquilo a que podemos chamar a dialética presença/ausência do retrato, *Os Maias* oferecem-nos um outro exemplo de anulação da imagem, com propósito destrutivo e em aparente negação do efeito de prestígio que Cruges buscava. E também, como se verá, por razões e com resultados diferentes do não-retrato de Afonso da Maia. Refiro-me àquele gesto vingativo que Pedro pedira ao pai, depois da fuga de Maria Monforte. “Em tudo tenho obedecido ao que Pedro me pediu”, declara Afonso a Vilaça, quando recorda a carta que Pedro deixara, com as últimas vontades. E acrescenta: “Quis que dois retratos que havia dela [Maria Monforte] em Arroios fossem destruídos; como você sabe, obtiveram-se e destruíram-se” (Queirós 2017, 131).

Infelizmente para Afonso (e também para Carlos), a destruição dos retratos não elimina as consequências nefastas que a presença de Maria Monforte provoca na família dos Maias. Ela continua bem viva; e assim, o destino e a figura retratada prosseguem o seu trajeto, incluindo-se nele a presença de um outro retrato que, desejando evocar um certo referente (ou seja: a pessoa retratada), acaba por remeter para outro referente, por engano; mais um daqueles que, de equívoco em equívoco, levam à tragédia.

Trata-se agora não propriamente de uma identificação precisa, mas de um falso reconhecimento: é quando, fiado no testemunho de Alencar, Vilaça comunica a Afonso que a filha de Maria Monforte e de Pedro (isto é, a irmã de Carlos) morrera. Com efeito, Alencar vira em Paris, em casa de M^{me} de l'Estorade (ou seja, de Maria Monforte), “um adorável retrato de criança, de olhos negros, cabelo de azeviche, e uma palidez de nácar” (Queirós 2017, 131); com base na qualidade da pintura e no testemunho de Maria Monforte (“era o retrato da filha que lhe morrera em Londres”; Queirós 2017, 132), tudo contado pelo poeta do *Segredo do Comendador*, Vilaça transmite a Afonso uma ilação equivocada: “Estão assim dissipadas todas as dúvidas (...). O pobre anjinho está numa pátria melhor. E para ela, *bem melhor!*” (Queirós 2017, 132).

Mas não era assim. O “pobre anjinho” não era, afinal, a filha que a Monforte arrebatara na sua fuga adúltera, anos antes, mas uma outra, resultado de amores posteriores à dita fuga. Bem mais adiante, Maria Eduarda, ignorante do seu passado, confirma ter tido “uma irmãzinha que morreu em pequena”; e acrescenta: “Tenho em Paris o retrato dela...” (Queirós 2017, 479). Nessa altura, iniciada a relação (inconscientemente) incestuosa de Carlos e Maria Eduarda, é já tarde para desfazer o engano. Mas é tempo, então e agora, para se concluir: por mais sofisticado que seja, um determinado retrato – o tal, visto por Alencar, era até “dum grande pintor inglês” (Queirós 2017, 131) – pode ser um elemento falacioso e gerar um desastre amoroso. Como bem sabe quem alguma vez foi burlado por uma imagem enganadora e depois desmentida pela presença real da pessoa física...

4. Não me deterei, pelo menos por agora, noutros retratos que estão presentes n’*Os Maias*, com maior ou menor pormenor e significado. Todavia, acrescento ao que fica dito o seguinte: o retrato não é obrigatoriamente uma representação estática, em definitivo fixada num suporte, num cenário mediático e numa técnica representacional específica. Enquanto conceito e enquanto prática, ele pode ganhar um certo dinamismo intermediático, conforme atestado nalguns passos d’*Os Maias*.

No presente contexto, não é necessário insistir no que é sabido: que pela noção de intermedialidade valorizamos o potencial heurístico e analítico da interação potencialmente existente entre discursos de media autónomos. Num sentido estrito que vai além desta formulação genérica, aquela noção capital permite falar em todo o “fenómeno intercomposicional observável em ou característico de um artefacto ou de um grupo de artefactos” (Wolf 1999, 36); a partir daqui, aceitamos e aprofundamos uma conceção trans-semiótica dos discursos mediáticos, incluindo nessa dinâmica a tendência para a superação de fronteiras entre linguagens e campos mediáticos.

Pelo que toca à estilística e à simbólica do retrato, aquilo a que chamei dinâmica dos discursos mediáticos está expressivamente ilustrado em diferentes descrições d’*Os Maias*. Antes de me fixar em dois exemplos que considero muito elucidativos, adianto que eles integram um vasto leque de incursões intermediáticas que surpreendemos no grande romance de Eça; destaca-se nelas uma espécie de premonição do cinema, prenunciado em episódios que parecem convocar a lógica e os dispositivos daquela grande arte. Com efeito, segundo Eisenstein e conforme recordei noutro local, a propósito do conceito de adaptação (cf. Reis 2018, 21-22), o romance oitocentista antecipou técnicas que o cinema viria a utilizar coerente e reiteradamente. Bruce Morrissette lembrou isso mesmo: “Grandes planos em Dickens, montagem paralela em Flaubert e afins. A busca de correspondentes literários a ângulos de câmara, tais como picados e contrapicados, cortes analíticos de cenas, encadeados e a maioria de outras formas reconhecíveis de efeitos fílmicos (mesmo acelerações e câmara lenta), levou alguns críticos a recuarem na história, do século XIX até Homero e Virgílio” (Morrissette 1985, 15).

O momento em que Afonso da Maia vê Maria Monforte pela primeira vez (cap. II), a descrição da paisagem de Sintra vista por Cruges (“o cume airoso da serra, toda cor de violeta escura, coroada pelo Castelo da Pena”; Queirós 2017, 273-274), o derradeiro encontro de Carlos com o avô (“Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue”; Queirós 2017, 651), a partida de Maria Eduarda, testemunhada pelo olhar-câmara de João da Ega (“grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele *wagon* que para sempre a levava”; Queirós 2017, 669) são, todos eles e outros mais que agora deixo de lado, tentativas protocinematográficas em registo literário e com feição intermediática.

Do mesmo modo (e volto ao retrato), a representação de personagens e dos seus atributos, em contextos e em utilizações retratísticas, vai além dos protocolos enunciativos de primeira instância (por assim dizer) que regem a sua figuração e completa-se com recursos subsidiários, em jeito intermediático. Assim, quando Taveira mostra a Carlos uma certa prosa da *Gazeta Ilustrada*, logo ele reconhece “o retrato do Cohen”; a descrição lembra uma figuração pictórica de propósito apologético, por um pintor retratista que assina um trabalho encomendado:

E a prosa que se alastrava em redor, encaixilhando a face escura de suíças retintas, era um trabalho de seis colunas, em estilo emplumado e cantante, celebrando até aos céus as virtudes domésticas do Cohen, o génio financeiro do Cohen, os ditos de espírito do Cohen, a mobília das salas do Cohen; havia ainda um parágrafo aludindo à festa próxima, ao grande sarau de máscaras do Cohen. E tudo isto vinha assinado – J. da E. – as iniciais de João da Ega! (Queirós 2017, 248)

Já no final d’*Os Maias*, na comovida visita de Carlos e Ega ao espaço lúgubre do Ramalhete abandonado, reaparece o retrato da condessa de Runa. Tendo motivado uma breve éfrase no primeiro capítulo, ele reaparece no capítulo XIV, perante o olhar de Castro Gomes, e encerra, naquele final, o seu longo trânsito pela ação do romance:

No salão nobre os móveis de brocado cor de musgo estavam embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados, exalando um cheiro de múmia a terebintina e cânfora. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlata de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão da sua raça... (Queirós 2017, 689)

A condessa de Runa perde, assim, a condição estática de figura pintada, no retrato em que o artista (Constable, neste caso) quis imortalizá-la, e ganha vida própria. Aquele passo que ela parece dar é já o princípio de um movimento bem sintonizado com as emoções de Carlos e Ega, atormentados pelo reencontro com aquele espaço e pela tal dispersão de raça que a condessa confirma; ambos surpreendem, no gesto em fuga da moldura, o surgimento de uma representação – cinematográfica, claro – que traz consigo o dinamismo que a pintura não tem. Em contexto literário, a palavra, a pintura e o cinema conjugam-se para expressarem, solidariamente, mais do que aquilo que o retrato, só por si, poderia dizer.

5. A análise até agora desenvolvida não ambiciona, evidentemente, contemplar de forma exaustiva todas as ocorrências de retratos que, n' *Os Maias*, ilustram, eventualmente em regime ecfástico, aspetos importantes do romance e atributos relevantes das suas personagens. Trata-se apenas de sugerir, nalgumas daquelas ocorrências, um potencial intermediático que se harmoniza com a doutrina do realismo e do naturalismo e também com o pensamento estético queirosiano.

Em termos genéricos: é sabido que o realismo literário manteve ligações estreitas com a pintura, em emulação interartística que conduziu ao romance realista. Em termos mais claros: o realismo literário veio do realismo pictórico, conforme é sabido e Eça tornou evidente na sua defesa do realismo, em 1871 (cf. Reis 1990, 135-142). Por isso, é frequente encontrar, na metalinguagem doutrinária do realismo e do naturalismo (este, para todos os efeitos, parte de uma base realista), a referência à pintura, como motivação e como modelo operatório. Palavras de Zola: “Não esgotámos a nossa matéria, quando pintámos a cólera, a avareza, o amor” (Zola 1971, 93); e noutro passo: “A literatura, por muito que se diga, não está toda ela no operário, mas também na natureza que pinta e no homem que estuda” (Zola 1971, 97).

Justamente no quadro da reflexão doutrinária que levou a cabo, Eça de Queirós recorreu, com alguma frequência, à metalinguagem da pintura e, episodicamente, do retrato e da fotografia, para formular o seu pensamento. Recordo duas conhecidas cartas motivadas pela recepção d' *O Primo Basílio*, ambas de 1878. Numa delas, a Teófilo Braga, confessa a ambição de “pintar a Sociedade portuguesa, tal a qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 (...)” (Queirós 2008, 183); e mais adiante acrescenta que “um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura” (Queirós 2008, 184). Pouco depois, numa carta ao crítico Rodrigues de Freitas, explica qual o projeto do realismo: “Fazer o quadro do mundo moderno (...); queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.” (Queirós 2008, 188).

Não se fala aqui expressamente em retrato. Todavia, não é difícil perceber que é disso que pode tratar-se, particularmente quando sabemos duas coisas. Uma: num dos seus textos doutrinários mais assertivos – melhor: esboço de texto, motivado pela famosa crítica de Machado de Assis aos romances *O Crime do Padre Amaro* (segunda versão) e *O Primo Basílio* –, Eça dissertou longamente sobre a composição da personagem, em clave retratística. Nessa dissertação estava em causa a lógica e a estética do realismo, oposta à lógica e à estética do idealismo (ou do romantismo), uma e outra contrastivamente ilustradas pelo trabalho do romancista associado ao labor do pintor (cf. Queirós 2011, 340-358). Segundo: em ambos aqueles romances, mais até do que nos seguintes, incluindo *Os Maias*, o retrato de personagem constitui um elemento crucial para a fundamentação de teses em desenvolvimento. Retrato literário, em primeira instância, mas também retrato enquanto representação iconográfica, por vezes complementar daquele; é o caso de um daguerreótipo da mãe de Amaro, que prenuncia a sensualidade

do jovem sacerdote, imagem em que ela é apresentada como “uma mulher forte, de sobranceiras cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente” (Queirós 2000, 135).

6. O daguerreótipo preparou o surgimento da fotografia; depois desta veio o cinema. Todos conviveram com o retrato pintado, de longa e diversificada tradição na arte ocidental.

Quando o romance oitocentista (em particular o realista e o naturalista) materializou a propensão mimética que a sua estética justificava, o retrato de personagem constituiu-se como dispositivo técnico inevitável. Indo além do procedimento de que falava Stendhal (fazer do romance um espelho que se passeia ao longo de um caminho), o retrato literário foi mais ambicioso: procurou “transmitir a densidade psicológica e (...) deixar transparecer a personalidade do modelo em detrimento de uma excessiva idealização que esvazia, quase por completo, a intimidade e o caráter do retratado” (Flor 2010, 23).

Eça de Queirós, desde muito cedo interessado pela pintura (mesmo quando não a conhecia *de visu...*), nos diversos aspetos da sua existência cultural e social, dialogou com ela e com a retratística (cf. Silva 1986). O século XIX, para mais, foi um tempo de intensa valorização social do retrato e também do autorretrato (cf. Pacheco 2018, 146-187). Os termos em que Eça replicou ficcionalmente essa valorização envolvem uma componente técnica (no tocante à elaboração do retrato literário), mas não só essa componente. Foi pela dimensão intermediática que incutiu ao retrato inscrito na ficção que o grande escritor evidenciou a sua vocação e o seu talento para fazer interagir a literatura com outras artes, em particular com as da imagem.

Referências:

Flor, Pedro. 2010. A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Lisboa: Assírio & Alvim.

Herman, David. 1999. “Introduction: Narratologies”. David Herman (ed.). Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 1-30.

Morrisette, Bruce. 1985. Novel and Film. Essays in Two Genres. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Pacheco, Maria Emília Vaz. 2018. O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

- Queirós, Eça de.** 2000. O Crime do Padre Amaro. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de.** 2008. Correspondência. Organização e notas de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, I.
- Queirós, Eça de.** 2011. Almanques e Outros Dispersos. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, Eça de.** 2017. Os Maias. Episódios da Vida Romântica. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Carlos.** 1990. As Conferências do Casino. Lisboa: Publicações Alfa.
- Reis, Carlos.** 2018. Dicionário de Estudos Narrativos. Coimbra: Almedina.
- Silva, Garcez da.** 1986. A pintura na obra de Eça de Queiroz. Lisboa: Caminho.
- Wolf, Werner.** 1999. The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Zola, Émile.** 1971. Le roman expérimental. Paris: Garnier-Flammarion.

#07

Xaquín Núñez Sabarís
(CEHUM / UM)

Heisenberg (*Breaking Bad*) o el posmoderno Prometeo

Xaquín Núñez Sabarís

Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho

Resumo:

Este trabalho sobre o retrato audiovisual está centrado nas identidades contemporâneas e na cultura de massas, mais em concreto na série de televisão *Breaking Bad*. O foco de análise será o protagonista, o professor de química Walter White, que irá converter-se em Heisenberg: o traficante de drogas mais procurado de Nuevo México. Apresentaremos a construção da personagem, tendo em conta a articulação entre a tradição literária e fílmica e os produtos populares e televisivos contemporâneos. Abordaremos, também, as estratégias retratísticas na construção da imagem do protagonista televisivo, cuja complexidade e ambiguidade resulta coerente com a estrutura narrativa da série.

Palavras-chave:

Breaking Bad, intermedialidade, séries de televisão, retrato.

Abstract:

This paper on audiovisual portrait is focused on contemporary identities and mass culture, specifically on the television series *Breaking Bad*. The focus of analysis will be the protagonist, the chemistry teacher Walter White, who will become Heisenberg: the most wanted drug dealer in Nuevo México. The construction of the character will be presented taking into account the articulation between the literary and filmic tradition and the popular and contemporary television products. We will also approach the portrait strategies in the construction of the image of the television protagonist, whose complexity and ambiguity, results coherent with the narrative structure of the series.

Keywords:

Breaking Bad, intermediality, television series, portrait.

Breaking Bad forma parte de un importante grupo de series televisivas que, desde finales de los 90, han supuesto una renovación importante de las narrativas fílmicas en soporte televisivo. Más allá de su importante impacto en las audiencias, exponencialmente impensables en décadas anteriores, resulta relevante la aceptación del campo cultural de los seriales televisivos, de millonarios presupuestos y agrupamiento talento creativo en la producción, interpretación y narración. Ello ha tenido un notable reflejo en la atención crítica y académica hacia las series televisivas, con diversos capítulos dedicados a *Breaking Bad* (Sepinwall 2013 o Martín 2014), cuando no monografías completas (Cobo Durán y Hernández Santaolalla 2013 o Koepsel y Art 2012). Al fin y al cabo, el argumento del hombre malogrado que sucumbe a su codicia responde a una amplia tradición cultural, que han puesto de manifiesto diversos estudios sobre esta ficción (Ríos 2013, Fernández Pichel 2013, Hernández Santaolalla 2013, Rubio Hernández 2013 o Vargas Iglesias 2013).

La historia de Walter White, de anodino profesor de química a capo de la droga, dibuja un monstruo insólito, posmoderno, en la medida que la ambigua y compleja arquitectura narrativa nos lleva a cuestionarnos sobre la ontología del hombre contemporáneo, sus vacilaciones, sus interacciones con la sociedad de su tiempo y las consecuentes respuestas éticas y morales. La narración, confeccionada por múltiples guiños intertextuales y espacios de indeterminación, exige el esfuerzo interpretativo del espectador, reflejando motivos recurrentes en la tradición literaria, de Borges a Bolaño. Siempre con Cervantes como telón de fondo.¹ Por ello, no resulta casual que el elemento que permite desmadejar todo el entramado delictivo del protagonista sea la obra de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, curiosamente prologada en español por el propio Borges.²

Breaking Bad muestra el proceso de transformación de un hombre bueno a un hombre malo, pero Heisenberg, ni en los últimos momentos, deja de ser White. El argumento narrativo de la serie se puede condensar, de hecho, en la angustia existencial de Walter White, entre el anuncio de cáncer que le cambia totalmente la vida y el momento que yace, agónico, feliz en el laboratorio de *blue meth* en el que se había sentido, contradictoriamente, vivo. Ese lapso corto, fugaz, trágico, en el que se inserta una extensa narración serial de capos y deslealtades, aglutina, con la intensidad de un poema o una minificción, la principal aportación filosófica de la obra: la del extravío del hombre contemporáneo, que se sabe condenado en su último minuto. De modo que más allá de las intrigas, de si el protagonista sale vencedor de la persecución de la DEA o de su pugna con Fring, lo que realmente angustia es la lucha de este hombre, anti-heroico, de nobles propósitos familiares, aunque de ejecuciones malignas y monstruosas. Si el monstruo se define, según la RAE, por un “ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie”, Walter no nos puede resultar más extraño y, a la vez, más próximo,

¹ He abordado, con más amplitud, las conexiones intermediales de la serie con clásicos literarios en los siguientes trabajos: Núñez Sabarís (2019a), Núñez Sabarís (2019b), Núñez Sabarís (2019c).

² En Núñez Sabarís 2019a efectuaba una lectura de *Breaking Bad*, a partir del relato borgesiano “La muerte y la brújula”, en lo que todavía era una inferencia de la huella de Borges en la serie. Sin embargo, en el capítulo 10 de la primera temporada de la serie *Better call Saul* - dirigida también por Vince Gilligan y precuela y secuela de *Breaking Bad*- Saul Goodman menciona la dictadura Ecuatorial Uqbar Orbis, en un inequívoco guiño al cuento “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”, constandingo el conocimiento de la obra del escritor argentino, por parte del director norteamericano.

como trataremos de analizar en adelante. El extravío de identidad que sufre y proyecta sobre los más próximos alcanza a la estabilidad de la cama matrimonial y la sorpresa de Skyler, en los primeros capítulos, al comprobar su renovado apetito sexual (“¿eres tú Walt?”), constatando el inicio de su proceso de metamorfosis. La construcción de Heisenberg no se puede, como veremos, disociar del arquetipo narrativo del género negro, en el que se inscribe, cuyos protagonistas manifiestan un reconocible patrón de masculinidad.

La transformación de White crea un espacio de indefinición identitaria –presente e inconclusa a lo largo de la ficción– que confunde por igual al propio White, a los espectadores y a la misma Skyler, entre enamorada, decepcionada, asombrada y temerosa por y de su marido. El conocido diálogo “I am the one who knocks”, en la temporada cuarta, pone en evidencia el derrumbe de las certezas que hasta dos años antes habían sostenido el bien avenido matrimonio de los White:

Who are you talking to right now? Who is it you think you see? Do you know how much I make a year? I mean, even if I told you, you wouldn't believe it. Do you know what would happen if I suddenly decided to stop going into work? A business so big it could be listed on the NASDAQ goes belly-up. It disappears. Ceases to exist without me. No, you clearly don't know who you're talking to. I am not in danger, Skyler. I am the danger. A guy opens his door and gets shot, and you think that of me? No, I am the one who knocks. [Transcripción de la escena]

La circularidad de la historia pone en entredicho una simplificación de la historia de Walter, como un proceso de transformación del hombre bueno y honrado al gánster malvado. Pero también obran este propósito las constantes analepsis de la narración, cuya funcionalidad es mantener la intriga propia del thriller, al tiempo que abunda en reforzar los enigmas interpretativos del drama y su protagonista.

A efectos de la circularidad narrativa, la más relevante es el *cold open* con que se abre la serie y que enlaza con la escena final del primer capítulo. Un hombre sin pantalones, ridículo, atemorizado, por un ruido de sirenas, que cree ser de la policía, portando patéticamente un arma, con una furgoneta vieja al lado, improvisa una confesión, grabándose en vídeo.

My name is Walter Hartwell White. I live at 308 Belmont Avenue, Ontario, California 91764. I am of sound mind. To all law enforcement entities, this is not an admission of guilt. I'm speaking now to my family. (swallows hard) Skyler ... you are ... the love of my life. I hope you know that. Walter Junior. You're my big man. I should have told you things, both of you. I should have said things. But I love you both so much. And our unborn child. And I just want you to know that these ... things you're going to learn about me in the coming days. These things. I just want you to know that.. no matter what it may look like.. I had all three of you in my heart. [Transcripción de la escena]

Tendremos que esperar a la conclusión del capítulo para ver que la sirena que oye un aterido Walt, después de su primera incursión en el mundo de la metanfetamina, no es de la policía, sino de bomberos. Walter White respira. Ha nacido Heisenberg. Sin embargo, el funcionamiento proléptico de esta secuencia puede proyectarse no sólo al primer capítulo, sino que de una forma más simbólica al conjunto de la serie.

Los últimos pasos de White permiten considerar que este sería el epitafio con que le gustaría ser recordado por su familia. Como una muestra de amor que le llevó a realizar las actividades más horribles. Es cierto que en su despedida y última conversación con Skyler niega ya la motivación altruista de su causa, alegando que lo hacía únicamente por sentirse vivo. Con todo, la acción de Walter genera la recurrente incertidumbre de si, al hacer esta última confesión a Skyler, lo hace no sólo por garantizar la inmunidad judicial de su familia, sino también como cortafuegos emocional de sus seres queridos. El paralelismo y superposición de las dos confesiones inciden en la construcción narrativa de la serie que propicia la ambigüedad interpretativa que se persigue. Por ello, es necesario reconsiderar la autoinculpación inicial y la declaración de amor familiar, como un irónico y desencantado alegato que se proyecta hasta el ocaso del protagonista.

La construcción del personaje, el giro hacia el mal y la imagen de Heisenberg se adecuan, como se ha adelantado, a los modelos del género policial, tan habitual en el medio televisivo y cinematográfico. La fidelidad y subversión del arquetipo supone también una de las claves interpretativas de la serie.

Breaking Bad se conduce sobre una estructura de narración policial, en forma de juego. En efecto, desde la primera temporada, Walter parece gozar con la persecución de Hank al misterioso Heisenberg, diseminando el terreno de pistas que, ahora atraen, ahora repelen las indagaciones de su cuñado. La sagacidad de Walter, de hecho, supone una inversión de las convenciones del género policíaco, al ser presentado desde la perspectiva del forajido. Esta investigación policial no se construye sobre vacíos de información: el crimen se presenta a vista del espectador.

Cuando, en el último capítulo, y como colofón a las cinco temporadas de rodaje, Walter White se describe como un monstruo (“el monstruo de su padre” les dice a sus antiguos socios) o afirma que todo su periplo por el lado oscuro de la vida lo hizo por sí mismo “para mantenerse vivo”, nos está dando muchas de las claves interpretativas de la ficción. La sociopatía y ludopatía que esconde este gánster –oculto en un corriente padre de familia– son el motor que proporciona la vitalidad de unos meses de vida y la recompensa a cinco décadas de frustraciones y sumisiones. Walt continúa delinquiendo, a pesar de que ya ha satisfecho su propósito económico, por la adicción al poder y a su ego desmedido que lo lleva a querer fundar el imperio que se le había escapado por medios legales.

Las transformaciones en la personalidad de White pasan también, como se ha señalado, por un proceso de masculinización que apunta al refuerzo fálico del personaje. Además del rebrote sexual que manifiesta, comienza a reproducir actitudes de dominio machista con Skyler, así como a ocupar la posición paterna y paternal, usurpada en ocasiones por Hank, prototipo de la masculinidad de la que adolece el primer Walter White³.

³Por ejemplo, cuando en una celebración familiar por la remisión del cáncer -de nuevo con un importante paralelismo con la conmemoración del cumpleaños del primer capítulo- Walter emborracha a Walter Jr. desafiando a Hank y restableciendo el orden paternal del hogar de los White.

En la autoafirmación de White como Heisenberg, no resulta menos importante el retrato de villano, cuyo papel va a ser interpretado con creciente seguridad. Así se percibe en el tránsito que va desde la primera aparición de Heisenberg –más para ahuyentar miedos–, frente al descerebrado narco, Tuco Salamanca (1x06), al Heisenberg que, ya en la última temporada, obliga, con seguridad en sí mismo, a uno de sus nuevos socios a decir su nombre “Heisenberg” para dejar bien claro quién manda (“Say my name” 5x07). Al fin y al cabo, Heisenberg era el hombre que había descabezado toda la cúpula del mercado de metanfetamina de Nuevo México. El poder transformador de la química, con que el profesor White instruía a sus alumnos, había obrado el milagro en la construcción de un nuevo Frankenstein.

De modo que, en la creación del personaje, del mito, de la máscara jugará un importante papel la imagen y el retrato de Heisenberg, con el que se pretende soltar amarras con el pusilánime Walter White. Resulta, no obstante, significativo que la primera transformación del aspecto del protagonista, rapándose el pelo y dejándose perilla, suceda nada más conocer el diagnóstico de cáncer. La renovada imagen parece encaminada a componer la efigie con la que White pretende ser recordado, espantando, ora los miedos al aspecto desmejorado que pueda ocasionar la enfermedad, ora la apariencia bonachona que comienza a detestar y que pone de relieve la relación entre retrato e inmortalidad, aquella que White busca a través de Heisenberg:

A preocupação de imortalidade não é de ordem estritamente metafísica, mas também, como aponta o mesmo ensaísta, de ordem estética: no fundo, trata-se de construir esteticamente uma *presença eterna*, a da verdade de um rosto absolutamente coincidente com a verdade do retrato. Não uma representação ou uma reprodução duradoura, mas uma recriação (num sentido muito idêntico ao que encontramos na estatuária funerária egípcia e nos retratos de Faium em particular), interpretados como prolongamentos efectivos do sujeito defunto e suportes imperecíveis do seu elemento vital. É nisto sobretudo que «a estética do retrato implica uma metafísica» (Ribeiro 2008, 275).

El impacto performativo de la imagen comienza a dar sus frutos enseguida y Walter junior exclamará entre sorprendido y divertido que su padre ahora parece “un malo”. Esta caracterización de malvado de película y que va dando forma al personaje, se va construyendo a medida que avanzan los capítulos: termina incorporando las gafas de sol oscuras y el sombrero negro que compondrán la imagen mítica y temerosa de Heisenberg, concretada en los retratos robot o en el dibujo a lápiz que conservan los gemelos Salamanca del temible hombre que asesinó a su primo, y a quien quieren vengar.

La imagen de Heisenberg, en consecuencia, opaca a White, en la medida que contribuye a la construcción del macho alfa que reina en la estructura piramidal del negocio del narcotráfico. En la elaboración de su retrato juegan un papel importante los espejos, como proyección, más que como representación de White, a quien Heisenberg pretende trascender. La fascinación que siente al ver en el espejo su renovado aspecto o lo bien que le sienta el sombrero negro o la mecanización gestual al desenfundar de la cazadora su primera pistola, le hace sentirse como un John Wayne de western o un duro del género negro que configuran el imaginario

cultural, sobre el que se construye *Breaking Bad* y que, de alguna forma, termina parodiando.

En suma, Walter es el paradigma de la monstruosidad contemporánea en la medida que “os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram [...] mas porque, ao contrário, o domínio tradicional da anomalia se contraiu: há cada vez menos monstros entre os homens reais cujas patologias (autênticas ou ideológicas) se encontram classificadas cada vez mais longe do domínio teratológico” (Gil 2006, 13).

Al fin y al cabo, la anomalía que es Walter representa la fractura del sueño americano, como una subversión del western, que representa el forajido Heisenberg:

La enorme popularidad de la serie de Vince Gilligan y la entronización de Walter White como nuevo mito de la ficción reside en la habilidad con que la peripecia moviliza en el espectador un desencanto que se corresponde, en un nivel inicial, con el ocaso del idealismo estadounidense. Basta recurrir a la comparativa entre dos planos casi idénticos registrados con un intervalo de sesenta años: en el primero tomado de *Río Rojo* (Red River, Howard Hawks, 1948), el ganadero Tom Dunson (John Wayne) y su hijo adoptivo Matthew Garth (Montgomery Clift) se sitúan en primer término, de espaldas a la cámara y al lado del carronato que los ha traído desde las tierras tejanas hasta las inmensas praderas de Missouri. En segundo término, más allá de ellos, un horizonte y un cielo excelsos, expresión máxima del mensaje de esperanza contenido en la épica del *western*, ese gran marco genérico que, ya lo hemos visto, sirve de partida para la construcción argumental de *Breaking Bad*. En contraste con este momento, el piloto de la serie de AMC nos dona un plano similar en su concepción visual, aunque divergente al extremo en lo tocante a su sentido profundo: aquí también vemos la espalda del protagonista, un Walter White sin pantalones que porta un arma en mitad del desierto mientras espera la llegada de lo que imagina son patrullas de la policía. Al fondo, en segundo término, unas elevaciones se recortan contra un límpido cielo azul. En este momento, al final de un trayecto imaginario recogido en dos estampas de existencias apegadas a un escenario, la utopía se ha esfumado, y la presencia en la pantalla encarna entonces el reconocimiento de una «civilización hecha añicos» (Fernández Pichel 2013, 121).

Con ello, se pretende incluir una inequívoca sátira social, cuyo germen se encuentra en los primeros capítulos y en la sensación de fracaso de White, al renunciar a su parte de la billonaria empresa que poseen sus otrora socios. El reconocimiento social a los empresarios de éxito se contrapone con el olvido de Walter como el profesor brillante de química que es. La serie evidencia, en suma, un sistema que sobrevalora el éxito económico y social en detrimento del conocimiento (Walter White, como se nos muestra al inicio, quiere formar hombres de bien).

La reparación social que lleva a cabo Walt se ejecuta a partir de una fórmula monstruosa, poniendo de relieve la dudosa frontera posmoderna entre el bien y el mal. White, como un Prometeo de nuestros días, construye su Frankenstein/Heisenberg, para desplegar su disruptivo talento, que esparcirá a su alrededor un reguero de destrucción. La maléfica criatura que va creando con esmero y deleitación, como una impugnación a una sociedad inmisericorde y condescendiente con el bondadoso Walter White, también termina devorando a su creador en el ocaso de su huida hacia adelante.

Referências:

- Cobo Durán, Sergio y Hernández Santaolalla, Víctor.** 2013. *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Madrid: Errata Naturae.
- Fernández Pichel, Samuel Neftalí.** 2013. "Amado Monstruo. Lo heroico y lo monstruoso en Walter White". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla, 105-122. Madrid: Errata Naturae.
- Gil, José.** 2006. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hernández Santaolalla, Víctor.** 2013. "Sucumbiendo a la química del poder. Estrategias de persuasión en *Breaking Bad*". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla, 123-142. Madrid: Errata Naturae.
- Koepsell, David R. y Arp, Robert.** 2012. *Breaking Bad and Philosophy: Badder Living through Chemistry*. Chicaco: Open Court.
- Martin, Brett.** 2014. *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- Núñez Sabarís, Xaquín.** 2019a. "Reescrituras del género policíaco en la ficción serial: la muerte, la brújula y el monstruo en *Breaking Bad*". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31: 359-372.
- Núñez Sabarís, Xaquín.** 2019b. "Intermedialidad, minificción y series televisivas. Narrativas posmodernas en el microrrelato y *Breaking Bad*". *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Editado por María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlin: Peter Lang, 169-183.
- Núñez Sabarís, Xaquín.** 2019c. "Relecturas posmodernas del Quijote en *Breaking Bad*. Cultura de masas y democratización estética en la ficción serial". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 53-71.
- Ribeiro, Eunice.** 2008. "Poéticas do Retrato: O desgaste das imagens". *Diacrítica*, 22/3: 265-322.
- Ríos, Iván de los.** 2013. "*Adversus White*". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 23-44.
- Rubio Hernández.** 2013. "Reinventando a Fausto. Walter White como actualización del mito fáustico". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 143-162.
- Sepinwall, Alan.** 2012. *The revolution was televised*. New York: Simon & Chuster.
- Vargas Iglesias, J.L.** 2013. "En el nombre del hijo. El mito del padre edípico en *Breaking Bad*". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 163-181.

#08

Emília Ferreira
(IHA / NOVA FCSH)

Paula Rego. *Selfportrait in red.*

Emília Ferreira

IHA / NOVA FCSH

Resumo:

Contadora de estórias, Paula Rego (1935-2022) não deu ao retrato papel central na sua criação, interessando-lhe mais as potencialidades e labirintos narrativos das personagens do que o registo verosímil — e muito menos a representação estatutária. Mais do que a realidade e a posição social, é o *uncanny* que a seduz. A sua própria auto-representação, em particular em *Selfportrait in red*, revela-o. Um turbilhão de formas dá corpo às memórias e caracterização do seu mundo. Aí surge uma figura de menina, com um chapéu igual aos da mãe de Rego. Única figura identificável no labirinto, a menina não é, contudo, a pintora, mas a sua prima Manuela. Assunção de que é mais fácil falar dos outros do que de nós, a figura narradora emerge de um volume de recortes, outros tantos fragmentos, texturas e imagens do que compõe a nossa complexidade e abre porta ao abismo.

Palavras-chave:

Paula Rego, retrato, auto-representação, memória, criação.

Abstract:

As a storyteller, Paula Rego (1935-2022) was not too keen on portraiture. She was more interested in the potential and narrative labyrinths of a literary character than in realistically depicting a face — and even less in representing power. More than reality and social position, it is the uncanny that seduces her. Her own self-representation, particularly in *Selfportrait in red*, states it clearly. A whirlwind of shapes gives a body to her memories. Almost at the centre, there is an image of a girl, with a hat like those of Rego's mother. The only identifiable figure in the labyrinth, that girl is, however, not the painter, but her cousin Manuela. It is easier to talk about others than about ourselves, as so the narrator is the one that stands on a pile of fragments, textures and images that make up our complexity while opening wide the door to the abyss.

Keywords:

Paula Rego, portrait, self-representation, memory, creation.

I — Introdução

*Si todo autorretrato de alguna forma contiene un testimonio de sí,
este cuadro ¿de qué da fe?*
(Agamben 2021, 93).

Esta pergunta de Agamben sobre o auto-retrato pintado por Gauguin, em 1896, poderia, com provavelmente ainda maior pertinência, colocar-se sobre o *Auto-retrato em vermelho*, pintado por Paula Rego, em 1966. Na verdade, de que dá fé, ou testemunho, este auto-retrato?

Enquanto representação figurativa, um retrato (e, por extensão, um auto-retrato) é uma tentativa de contenção ontológica. Reflexo da subjectividade do criador, interpela directamente a subjectividade do observador, naquilo a que Nochlin se referiu como “o encontro de duas subjectividades” (Nochlin *apud* Alphen 1997, 239).

Registrar o eu é, portanto, uma tentativa de o compreender e definir, contendo-o, além do mais, num presente contínuo — de algum modo, perenizando-o. Se o momento da vida de um retrato é em geral escolhido pelo retratado, já o tempo de captura ontológica de um auto-retrato é determinado pelo autor. Eis o caos exponencialmente aumentado. O que e como dizer de nós mesmos? Como retratar o que sempre conhecemos? Como condensar o universo íntimo que um corpo deve passar à posteridade, numa imagem compreensiva? O labirinto instala-se com tão maior pujança quanto a *hybris* de o tentar reduzir a um sentido concreto. Toda a imagem de um corpo é um fenómeno complexo e frágil, como afirma Siri Hustvedt (2012, 29). Quando escapa, porém, à figuração, à representação de um dado modo mimético, o retrato aparenta resistir à tirania do momento presente. Mas apenas aparenta, já que tudo o mais se mantém, em particular o abismo.

II — Registrar o outro

Paula Rego pintou poucos retratos. Contadora de estórias, a *persona* era-lhe mais cara do que a efectividade da personalidade. E, contudo, na sua obra, povoada de seres com rostos, vários deles reconhecíveis, raramente o registo fisionómico corresponde a uma biografia, antes serve universos ficcionais ou metafóricos de que a pintora se apropria. Recontar uma estória é analisá-la por prismas pessoais, transpô-la para um novo tempo ou lugar, e esse foi sempre o foco da sua obra. Por isso, retratos há poucos. Da escritora australiana Germaine Greer (1995), da escritora, curadora e programadora britânica Fiona Bradley (1997), do Presidente da República Portuguesa Jorge Sampaio (2003) ou do dramaturgo britânico Sir David Hare (2005). Quando perguntei a Paula Rego o que é que esse exercício significava para si e o que é que a interessava numa personalidade para a fixar, ela apontou a sua apetência narrativa, a potência ficcional que a *persona* poderia despertar-lhe.

Usually, I paint people in character. I use them to make my pictures and tell a story. I have in the past been commissioned to paint portraits and I have found it very difficult because the 'story' if there is one is personal to the sitter. I have to try and get something of that in the picture. The most difficult was the portrait of the president. It nearly killed me.¹

De todos os retratos, o do dramaturgo talvez tenha, assim, sido o mais fácil, já que era descrito por Rego como uma pintura “com o teatro todo lá dentro”². Teatro é uma palavra em que nos devemos fixar para o caso em apreço. Em inglês, *play* tem o duplo sentido do jogo e da representação teatral. E bem sabemos que ambos são formas de aprendizagem. Ora, toda a criação vive dessa duplicidade. “Making art is a form of play” (Hustvedt 2012, 38). Rego não é exceção; antes o confirmou na sua obra, desde sempre. Mesmo lidando com monstros, mesmo abordando a memória e a auto-definição, entre a vontade de contar e a de manter a realidade escondida, na sombra, na prega dos dias e da memória, como Marina Warner recordaria, para Rego o jogo era claramente assumido — “making images is a form of play in the strongest sense of the activity. [...] In Paula’s art, reality appears through her play on what she sees, what she imagines, what she concocts” (Warner 2018, pos. 241).

Na pintura, como na narrativa, jogo e fazer de conta são um todo. Em relação a si mesma, Rego registou várias versões, algumas *in character* e outras reflectindo o labirinto.

III — Registrar o eu

Tradicionalmente, na história da pintura, o retrato define, sustenta e enfatiza a personalidade num dado contexto social. Os atributos são vários, e nem os artistas lhe escapam, recolocando-se, na auto-representação, no lugar social em que pretendem inscrever-se, mesmo quando o fazem para dar rosto à alegoria da profissão. Nesse particular, um dos mais dissonantes auto-retratos como *De pittura* talvez seja o de Artemisia Gentileschi que se apresenta no acto de pintar. Como já referiu Maria Manuel Lisboa, também aqui encontramos um paralelo entre *De pittura* (Gentileschi, 1638-39) e *O Sonho de José* (Rego, 1990), (Lisboa 2019, 408)³, ambas rompendo os limites de um território profissional, historicamente dominado por homens.

¹Perguntas enviadas por email a Paula Rego em Abril de 2022 e respondidas pela mesma via a 6 de Junho de 2022.

²Rego described this portrait as a painting ‘with the whole of theatre in it’. The suggestion that a performance is taking place is characteristic of her work. Commenting on the lamb, a prop she made herself, she said: ‘The things I couldn’t get into David’s face I put into the sheep’s face...it goes well with him and looks after him.’” In <https://www.npg.org.uk/support/individual/face-to-face/sir-david-hare-by-paula-rego>

³Em relação a outras representações, Paula Rego responder-me-ia que “*An artist in her studio* is not a literal representation but it’s the feeling of being in control at the studio. It’s a playroom where I can do what I like. *Selfportrait with my grandchildren* is just that. That was how I was at that time. I love my grandchildren.” Aproveito este texto para corrigir uma leitura errada que publiquei em “Jane Eyre por Paula Rego. Um encontro de mundos”. *Come to me* não é, afinal, uma auto-representação. Como Rego me esclareceu, “the model is Lila but it is true that the story of Jane Eyre captured me. It was a story I could tell. I recognised elements of my life in it”. Email de 6 de Junho de 2022.

A mais radical auto-representação de Rego é, porém, o *Auto-retrato em vermelho*, de 1966, criado na fase das colagens, em pleno turbilhão pessoal⁴. Se, no exercício canônico do retrato, a verosimilhança garante a individualidade e confirma a existência do representado (Alphen 1997, 239), a sua falência interpela, ainda mais dura e directamente, a nossa subjectividade, e devém um radical apelo ontológico. Neste auto-retrato, como noutras séries de Rego, há recortes de auto-destruição (não apenas de destruição), como já notou Maria Manuel Lisboa quanto à questão política (teremos de recordar que todo o eu é político?) (Lisboa 2019, 125). Mesmo sem espelho, ao contrário de outras obras (Lisboa 2019, 169), este *anti-retrato* reflecte o poder autofágico, a força centrípeta do olhar interior. Como sempre, a intimidade dos pontos de vista, em Rego, arrasta-nos para dentro da voragem. Na sua obra, nunca somos meros espectadores.



Paula Rego, *Selfportrait in red*, 1966.
Óleo, lápis de cera e colagem de papel sobre tela,
152 x 152 cm.
Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu
do Chiado. Inv. 2009.
Adquirido pelo Estado em 1974.

IV — Um frágil fio de Ariadne

Para o trabalho hermenêutico, os gregos antigos contaram com Hermes, o guardião das almas. Cientes das armadilhas que o deus lhes lançava ao caminho, sabiam que o exercício de interpretação é uma complexa e tensa dança de revelação e ocultação. Seguimos pela mão de Hermes.

⁴Ano da morte do pai e do sogro, e do diagnóstico de esclerose múltipla a Vic Willing, marca o início de uma época de criação que a autora rejeitará durante muito tempo. John McEwen (1992) recordaria que, para a exposição da Serpentine Gallery, em Londres, em 1988, Rego rejeitou a apresentação de obras realizadas entre 1966 e 1980.

We are all prisoners of our mortal minds and bodies, vulnerable to various kinds of perceptual transfigurations. At the same time, as embodied beings we live in a world that we explore, absorb, and remember—partially, of course. We can only find the out there through the in here (Hustvedt 2012, 31).

Tal como não há regras para a escrita de ficção (Hustvedt 2012, 302) também não as há para a pintura. Do mesmo modo, não há regras para a construção de um auto-retrato. Rego, que nunca obedeceu às normas coevas, trabalhando em constante contra-corrente, sabia que o labor de um artista radica no espectral. E assim cria (e joga com) as formas que ecoam a sua auto-análise⁵. O resultado é o mergulho de cabeça no território em que se cruzam percepções externas, memórias e percepções internas, desejos e pulsões, contrariedades — a tensão entre as normas sociais e políticas, familiares e religiosas, e a vontade.

Mas, como ler o quebra-cabeças? Num conhecido ensaio sobre a história do auto-retrato no feminino, Frances Borzello nota que, tal como a autobiografia, o auto-retrato exige ser lido (Borzello 2001, 30). É outro modo de abordar a referida frase de Nochlin sobre o encontro de subjectividades. Ora, o elenco de símbolos e de pistas que um auto-retrato canónico apresenta fica, contudo, longe da urgência de fio de Ariadne de que nos precisamos de munir para tentar decifrar esta obra de Rego.

V — Infância

Há um lado voluntariamente indefinido num auto-retrato feito de destroços, e que mergulha na infância. Como se afere pelas palavras da escritora Annie Dillard, esse é um modo narrativo muito comum para os solitários, como os escritores — e também os pintores. “Many writers do little else but sit in small rooms recalling the real world. This explains why so many books describe the author’s childhood. A writer’s childhood may well have been the occasion of his only firsthand experience” (Dillard 1989, 44).

O mergulho na infância, que para muitos é um território benigno, não constitui, da parte de Rego a entrada num lugar seguro. Como toda a descoberta, além do fascínio, comporta alguma forma de morte. A infância é a paisagem inicial da perda. “Artists do not usually acquiesce in putting away childish things. They peer into the dark and make images about what they find there: memory and imagination acting in concert.” (Warner 2018, 221).

Siri Hustvedt reafirma o canto de sereia dos primeiros anos. “Our early life, much of which never becomes part of our conscious memory because it’s lost to infantile amnesia (our brains cannot consolidate conscious memories until later), is nevertheless vital to who we become” (Hustvedt 2012, 30-31). Condicionados

⁵Tem razão Siri Hustvedt: “long before there was psychoanalysis, there was play” (Hustvedt 2012, 40).

pela experiência, adentrando o labirinto das nossas mentes, somos narradores desse espaço de redenção do abismo, digerindo-o e criando-o no mesmo passo (Hustvedt 2012, 35). Mas Rego não se limita a mostrar; ela torna-nos cúmplices.

O jogo de cortar e recortar, que Rego havia extensamente praticado na infância, retorna nesses anos e torna-se o *medium* ideal para a criação deste auto-retrato, evocando o próprio exercício compositivo e re-criativo da memória.

“We remember, and we tell ourselves a story, but the meanings of what we remember are reconfigured over time. Memory and imagination cannot be separated. Remembering is always also a form of imagining” (Hustvedt 2012, 40).

Plumas, chapéus (adereço que se torna protagonista na obra do mesmo ano “Os chapéus da minha mãe”⁶), laços, tecidos voluptuosos, um manequim alado, meio caminho entre borboleta e dragão, formas orgânicas e inquietas, como um baú antigo do qual se retiram trajes há muito guardados, tudo configura um mundo de faz de conta, um teatro tátil, sensorial, de experimentação e invenção, de reunião do passado com os destroços que nos ficam nas mãos e com o que inventamos a partir desse material.

A materialidade da pintura, através da colagem, cria formas orgânicas, indefinidas e inquietantes. “Pintar, cortar, reconhecer, nomear, deitar certas coisas fora e guardar outras” (Bradley, 1997) parece ser o sumário do auto-retrato. Ainda dentro de um registo da narrativa automática (Bradley, 1997), a voracidade e gestualidade são sublinhadas pela dinâmica e cor dos recortes que, servindo adequadamente a função dramática e lúdica da máscara, afirmam a indefinição como programa.

O rosto (a face visível e identificável do eu) não é reconhecível. Devo dizer que, durante anos, li esta obra pensando ser a pequena Paula a figura de vestido amarelo e de rosto coberto por um chapéu que evoca a obra acima referida. Contudo, essa não é a pintora. Essa é a prima Manuela⁷. Embora central, com laçarote na cabeça e blusa cinzenta, a auto-representação da artista é bem menos evidente. A figura reconhecível da menina de vestido amarelo distrai o observador.

Sem quaisquer pretensões a clareza, muito menos a beleza, este auto-retrato vertiginoso, enganador, mas verdadeiro, mostra-nos o universo convulso e complexo da artista, não o seu rosto. “Rego has always identified with the least, not the mighty, has taken the child’s-eye view and counted herself among the commonplace and the disregarded, by the side of the beast, not the beauty.” (Warner 2018, 293).

Pequeno monstro voraz com cabeça maior do que o corpo (a pintura — como o desenho — não é sobretudo pensamento?), consegue distrair-nos do essencial. Quando, finalmente, vemos a retratada, já fomos engolidos pela pintura. Já percebemos que nada sabemos. Que nada é o que parece.

⁶Paula Rego. *Os chapéus da minha mãe*. 1966. Óleo e papel colado sobre tela. 122 x 154 cm. Coleção particular.

⁷Como esclareceu Nick Willing, “the little girl in the hat is Manuela. Paula is seen in the middle of the painting... with a blue an orange bow on her head... and a grey top...”. Email de 6 de Junho de 2022.

Considerações finais

Voltamos, enfim, à questão colocada por Agamben. De que dá fé este auto-retrato? Do labirinto, da impossibilidade da definição. Da vontade — da urgência mesmo — de entrar em si, reordenar o passado (para compor o presente e abrir perspectivas do porvir?), sabendo que todos os tempos se confundem, que nada é certo entre o caos do que pensamos ver e recordar. E que a vontade de contar, de revelar, é apenas o reflexo distorcido e insatisfeito da vontade de esconder, de jogar. Que o jogo é, afinal, tudo o que temos.

Voltar à infância, como fazem com frequência os narradores, é enraçar no presente os muitos túneis da memória. Aí coabitam raras cintilâncias, guardadas em pequenas caixas de segredos, e os muitos monstros que conosco conviveram. Criaturas viscosas e rastejantes, sombras espessas e tropeçando nas raízes profundas que as árvores enterram nesses abissais territórios, a que apenas algumas parcas, pálidas, luzes chegam, a memória da infância guarda-as todas. Voltar lá para nos retratarmos não é *for the faint of heart*. Mas é aí, no combate com os nossos dragões e as espadas cintilantes com que os combatemos — e até com que nos ferimos —, que crescemos. Ataviando-nos de todos os adereços que nos ajudam a compor a nossa própria *persona*. Como Rego escreveu no relatório para a Fundação Calouste Gulbenkian, é mais do que um regresso a utilização da “criança que contem [sic] em si para instruir o seu mundo de adulto” (Rego 2018, 104).

Bibliografia:

- AA.VV. 2018. **Paula Rego**. Contos Tradicionais e Contos de Fadas. Cascais: Bairro dos Museus.
- Alphen, Ernst van. 1997. “The portrait’s dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture”. In Joanna Woodall, *Portraiture. Facing the subject*. Ed. Manchester and New York: Manchester University Press, 239-256.
- Agamben, Giorgio. Studiolo. 2021. Adriana Hidalgo Editora. Edição do Kindle.
- Bradley, Fiona; Willing, Victor; Rosengarten, Ruth; Collins, Judith. 1997. *Paula Rego*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Borzello, Frances. 2001. “Behind the Image”. In *Mirror, Mirror. Self-portraits by Women Artists*. New York: Watson-Guption Publications, 22-31.

- Dillard, Annie. 1989. *The Writing Life*. HarperCollins. Edição do Kindle.
- Ferreira, Emília. 2020. "Jane Eyre por Paula Rego. Um encontro de mundos". In *Irmãs Brontë: 200 anos. Universos ficcionais e biográficos*. Coord. Rogério Miguel Puga. Lisboa: BPN [ebook], 155-178.
- Hall, James. 2015. *The self-portrait. A Cultural History*. London and New York: Thames & Hudson.
- Hustvedt, Siri. 2012. *Living, Thinking, Looking*. Hodder & Stoughton. Edição do Kindle.
- Lisboa, Maria Manuel. 2019. *Essays on Paula Rego: Smile When You Think about Hell*. Open Book Publishers. Edição do Kindle.
- McEwen, John. 1992. *Paula Rego*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Warner, Marina. 2018. *Forms of Enchantment*. Marina. Londres: Thames and Hudson Ltd. Edição do Kindle.
- Rego, Paula. 2018. "Textos sobre os contos de fadas e contos populares de todo o mundo." In *Segundo Relatório de Bolsa 1978*. Reproduzido em AA.VV. 2018. *Paula Rego. Contos Tradicionais e Contos de Fadas*. Cascais: Bairro dos Museus, 104.

Fontes digitais:

<https://www.npg.org.uk/support/individual/face-to-face/sir-david-hare-by-paula-rego>

Agradecimentos

A autora agradece a Nick Willing e a Catarina Alfaro.

#09

Daniel Tavares
(CEHUM / UM)

Impressões: Notas para a contemplação do último rosto

Daniel Tavares

Escola Superior de Educação de Viana do Castelo (ESE- IPVC); Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (ICS-UMinho); Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) / Universidade do Minho.

Resumo:

Tomando como ponto de partida o termo retrato enquadrado como categoria representativa enraizada na arte e cultura ocidentais de forma muito particular, especialmente a partir do Renascimento, consideramos que a *aparição* da figura do artista no campo da autorrepresentação tem vindo a derivar para um progressivo deslocamento rumo a zonas identitárias distintas, mais coletivas do que individuais. Pretende-se abrir a hipótese de leitura da categoria enquanto identidade coletiva, expandida até à espécie ou, por outras palavras, o retrato do ser humano que começa a ser desenhado a partir da antecipação do seu próprio fim. Desde os mitos fundadores que o retrato é entendido como resposta à morte e é a partir deste mote que se apresentam as variações e evoluções dos conceitos de *impressão* e de *figura* em (auto)representações que vaticinem o fim e a extinção. Uma *impressão* que é marca – mas também presságio – de um progressivo distanciamento de um *eu* para um *nós*, para um *nada*.

Palavras-chave:

Retrato; extinção; espécie; Herberto Helder; Romeo Castellucci.

Abstract:

Taking as our starting point the term portrait framed as a representative category rooted in Western art and culture in a very particular way, especially since the Renaissance, we consider that the appearance of the figure of the artist in the field of self-representation has been drifting towards a progressive displacement regarding distinct identity zones, more collective than individual. We intend to open the hypothesis of reading the category as a collective identity, expanded to the species or, in other words, the portrait of the human being that begins to be drawn from the anticipation of his end.

Since its founding myths, the portrait has been understood as a response to death. This motto presents variations and evolutions of the concepts of *impression* and *figure* in (self)representations that foresee the end and extinction. An *impression* that is a mark - but also an omen - of a progressive distancing from an "I" to an "us", to nothing.

Keywords:

Portrait; extinction; species; Herberto Helder; Romeo Castellucci.

*La mort ne nous appartient pas,
nous appartenons à la mort.*

Romeo Castellucci

“O que sou” e não “o que fiz”, eis, muito sumariamente, um dos eixos diferenciadores entre os regimes (auto)retratísticos e (auto)biográficos que Michel Beaujour aponta em *Miroirs d'encre* (1980).¹ A produtividade destes enunciados radica no contraste dos verbos ser e fazer e, simultaneamente, na variação dos tempos verbais: se a autobiografia constrói um *sujeito de papel* cuja lógica assenta na horizontalidade de uma narrativa que tende a emular a linha cronológica da vida; por outro lado, o retrato parece procurar uma profundidade identitária que se esgueira a esta lógica passada e passadista para se inscrever num campo um tanto diferente. O retrato não procura dizer: eu *fiz*; procura afirmar: eu *sou*. Quem escreve o verbo ser procurará expressar precisamente aquilo que o verbo pede gramaticalmente, sendo ele um verbo copulativo, i.e., exigindo uma predicação para lhe completar o sentido. No centro do enunciado, o verbo copulativo procura ligar dois elementos, definir, de alguma forma, o pronome pessoal (X é X). E é partindo desta diferença entre *fiz* e *sou* que o intuito deste texto passa por considerar o enunciado de Beaujour à luz de algumas mutações, de forma a ilustrar que o retrato tem vindo a responder a mudanças prementes no contexto contemporâneo. Parece-nos de todo impossível entender o retrato contemporâneo sem uma sombra de extinção e desaparecimento coletivos, que se liga, evidentemente, a questões de ordem ambiental, bélica ou ainda, recentemente, epidemiológica. Não se trata, contudo, de considerar os regimes (auto)representativos como primeira evidência de um entendimento recente e inédito da possibilidade do desaparecimento enquanto espécie, antes de sublinhar a presença cada vez mais assídua, por circunstâncias várias, destes sinais que projetam a “inabitabilidade da terra” (David Wallace-Wells) e se manifestam como inquietações que, não raras vezes, antecipam a pegada e o fóssil (David Farrier) como únicos rastros ou impressão da presença humana. *Impressão* foi precisamente o termo usado para dar título a este texto porque o seu sentido bifurca e aponta os caminhos necessários: impressão como marca (identitária) deixada algures e a impressão como sensação, como presságio. Mais sumariamente, diria que o próprio conceito de figura ganha amplitudes capazes de representar esferas coletivas, da ordem da espécie e do humano.

Poder-se-á assim considerar uma articulação entre os dois enunciados de Beaujour, transformando a definição do retrato como: *o que fomos?* Ou, recuperando uma conjunção muito cara à retratística – e aqui um tanto tautológica

¹ « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis* » (Beaujour 1980, 9). Salvo indicação do contrário, os termos *biografia* e *retrato* serão usados neste texto considerando também *autobiografia* e *autorretrato*.

–, *o que fomos enquanto espécie*. O título ecoa apocalipticamente, resvala par um *requiem* coletivo, antecipa um fim, mas no centro do nosso enunciado permanece o verbo *ser* e é precisamente neste verbo que se introduzirá a questão da representação da extinção global, mais precisamente a partir de uma encenação do *Requiem* de W.A. Mozart, que Romeo Castellucci e Raphaël Pichon apresentam no Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, em 2019.²

Atlas des Grandes Extinctions. Eis um dos primeiros enunciados projetados em palco. Enquanto irrompe o início do *Kyrie* e os elementos do coro circundam a personagem central, uma mulher jovem dança. A importância da palavra não é elemento de somenos nos trabalhos de Castellucci, antes pelo contrário, o poder do verbo ocupa lugar central na articulação visual/verbal e a listagem que surge projetada em pano de fundo serve, em *Requiem*, de sucessivos epitáfios que compõem este grande atlas da extinção.

Um dos focos da interpretação da peça é torná-la plural. Para isso, concorrem vários elementos da encenação, destacamos cinco: *i*) o facto de tornar o *Requiem* performativo convoca para o palco o corpo; *ii*) o coro (e as movimentações em palco) assume um papel central; *iii*) as três mulheres que representam as três idades são amadoras, alargando o facto da presença “no palco do mundo” caber a qualquer um; *iv*) a questão da celebração da vida através do manancial de referências visuais e culturais; *v*) as palavras projetadas que apontam para latitudes espaço-temporais muitíssimo alargadas, que, inclusivamente, antecedem a presença do ser humano, lembrando-nos a condição precária da espécie.

É uma missa e, assim sendo, é composta por um conjunto de momentos. Há um caminho a percorrer do *Introito* até à *Communio* e da matriz da própria cerimónia este caminho coletivo até à comunhão, uma unidade dentro da pluralidade dos seus elementos. Por outro lado, sabemos que Mozart deixou a peça inacabada, facto esse que só alimenta a aura da peça. Um dos mais importantes compositores escreve o seu próprio epitáfio e não o acaba. Não consegue. O *Requiem* é feito de fragmentos, como referimos, mas é também pela sua incompletude que responde perfeitamente à questão da efemeridade da vida e espelho de um “eu reticente”, para lembrar as palavras de Alberto Manguel.³ Nestes termos encena Castellucci a celebração da vida e a sua interrupção, como a emissão televisiva disso é metáfora.

²Raphaël Pinchon assume a direção musical e Romeo Castellucci a encenação.

³ Alberto Manguel, em “Quem sou eu?” (In *História da Curiosidade*, 2015) referia: “A questão é: o que queremos dizer com “ser” nós próprios? Que sinais nos identificam? Algo que não é a forma do meu corpo, nem a minha voz, nem o meu toque, nem a minha boca, o meu nariz os meus olhos – o que eu sou esconde-se, à imagem de um pequeno animal medroso, invisível, atrás de uma selva de grilhões físicos. Nenhum desses disfarces e máscaras representam o meu eu, excepto em indícios incertos e pequenos presságios: um sussurro nas folhas, um cheiro, um rugido abafado. Sei que o meu eu reticente existe. Entretanto, espero. Talvez a sua presença se confirme um dia, mas só no meu último dia, quando subitamente emergirá dos arbustos, se mostrará de frente por um instante e depois cessará de ser.” (Manguel 2015, 143).

Precedendo o contexto pandémico que se instalou em 2020, o espetáculo tem uma visão do mundo como máquina produtora e devoradora de vida.⁴ “La mort ne nous appartient pas, nous appartenons à la mort” (a morte não nos pertence, nós pertencemos à morte), refere Castellucci ao canal *Arte*, numa afirmação que serve de porta de entrada a este texto, em epígrafe. Se na história da humanidade e da vida no planeta já se deram inúmeras situações pandémicas, a forma como esta última se mostrou ao mundo foi, de facto, diferente. Seja pela rapidez da propagação através de um mundo hiperligado seja através do nosso olhar panóptico, a visão da morte como ameaça global está bem presente. Num mundo globalizado, também a morte se globaliza, e fá-lo em termos de ritmo e de número. E é sob esse olhar de Argos que não raras vezes assistimos a mapas, gráficos, tabelas que nos dão conta da situação no mundo, como se o demiurgo houvesse revelado o planisfério (fig. 1).⁵

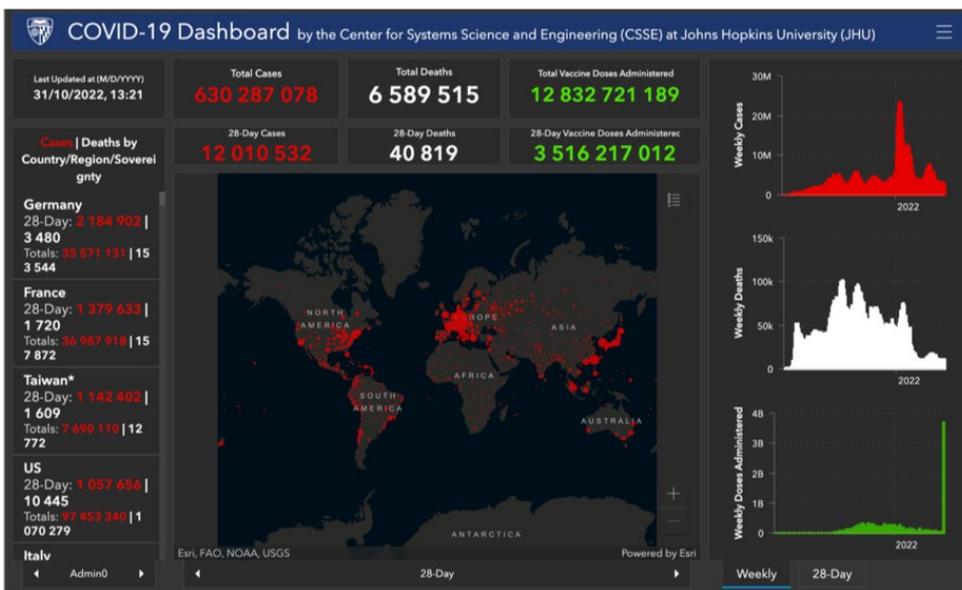


Fig. 1
Estatísticas Covid-19

⁴ Curiosamente, o último espetáculo de Castellucci no festival de Aix-em-Provence, *Résurrection* (2022), volta a explorar questões de desaparecimento, nomeadamente através da exumação de cadáveres. Esta transmissão da peça, baseada na *Sinfonia n.º 2* de G. Mahler, abre com o aviso: *l'action dont vous allez être témoin a le malheur particulier de contenir des images qui semblent le simulacre cruel de notre réel proche, avec la charge de violence. J'ai conçu ce travail il y a plus d'un an. Personne n'aurait pu imaginer ce chevauchement douloureux, qui sonne aujourd'hui comme une atroce prophétie. Comment supporter désormais l'exactitude inconsciente de ces images sur scène ? Mais que faire devant l'irréparable que représente le théâtre ? Il est essentiel d'assumer la douleur produite par cette concordance dans la lumière que la Résurrection de Gustav Mahler sait représenter.* Romeo Castellucci. Tradução nossa: *A ação que está prestes a testemunhar tem a particular infelicidade de conter imagens que parecem ser um simulacro cruel da nossa realidade imediata, com a carga de violência. Concebi este trabalho há mais de um ano. Ninguém poderia ter imaginado esta dolorosa sobreposição, que hoje soa como uma profecia atroz. Como posso agora suportar a precisão inconsciente destas imagens no palco? Mas o que fazer face ao irreparável que é o teatro? É essencial assumir a dor produzida por esta coincidência à luz que a Ressurreição de Gustav Mahler sabe representar.* Romeo Castellucci.

⁵ <https://www.coronavirus-statistiques.com/stats-globale/covid-19-cases-europe/>. Ironicamente, o website para o qual remetemos fala em *dashboard*. A imagem do painel de controlo afigura-se bastante produtiva com a imagem do demiurgo que acima apresentamos.

O início da performance é sintomático: ainda antes da música irromper, toda ela se centra em torno dos momentos finais de uma vida. Uma televisão ligada transmite umas notícias confusas, um cigarro é apagado, uma laranja e um copo de água estão numa mesa, na cabeceira da cama. Constrói-se lentamente uma *vanitas*. As vozes vindas da televisão estão no *tempo*, pautam o ritmo do mundo no qual a personagem se situa. A voz de um apresentador de um noticiário lembra-nos que pertencemos ao mundo, em horário fixo, em regime diário e diarístico. A mulher assiste ao que no mundo *se passa* e que passa diante dela. A música há de emergir lentamente, a morte há de entrar pelo quarto, apoderando-se do que lhe pertence e as palavras de Castellucci são um constante lembrete: *a morte não nos pertence, nós pertencemos à morte*.⁶ Algumas coisas vão persistindo, claro, mas apenas para nos lembrar a efemeridade da vida: juntamente com a laranja na mesa de cabeceira, repousa o resto do cigarro e a TV há de continuar sem o olhar de um *eu*. Abandonam progressivamente os sentidos o seu contacto com o mundo e a música e os barulhos do mundo continuarão.⁷ É neste sentido de despossessão do *ser* que caminha esta música. Há de ser, portanto, também ela, uma interrupção de sentidos, uma interrupção na emissão, que será *white noise* e a sua representação visual concretizar-se-á na última imagem do espetáculo: o palco sobe na vertical e o chão pisado pelos performers oferece-se aos olhares dos espetadores com se de uma tela se tratasse, dando-lhe a visão das últimas impressões de uma presença, umas pegadas que são certamente individuais, mas que servem sobretudo para fazer transbordar o sentido deste requiem para o coletivo. (fig. 2)



Fig. 2
Requiem, R. Castellucci
[2019]

⁶Palavras proferidas por Romeo Castellucci em entrevista ao canal *Arte*.

⁷ Num texto que tem como tema central o processo de envelhecimento do pai, João Lobo Antunes refere-se ao progressivo desgaste dos sentidos, referindo que "depois, o ouvido cansou-se. A pouco e pouco, a música que o acompanhara toda a vida foi-se extinguindo, acabando numa surdina longínqua." (Antunes 2010, 39). Veremos mais adiante a referência de Castellucci à extinção da própria música.

A caminhar para o seu próprio fim, as referências verbais projetadas vão assumindo um carácter meta e autorreflexivo, assumindo a listagem uma crescente pujança, apesar da cadência não assumir velocidade distinta, as palavras aparecem até à vertigem para lembrar a expressão de Umberto Eco sobre as listas – facto que advém não só da quantidade, mas da natureza das próprias referências. Eco lembrava que “já em Homero parece que se oscila entre uma poética do ‘está tudo aqui’ e uma poética do ‘et caetera’”.⁸ Aqui novamente o carácter fragmentário da obra, que faz da música e da presença humana uma irrupção circunstancial (um aqui e agora) mas que é, novamente, reticente: *et caetera*; efeito que advém da heterogeneidade das referências que inquietam tanto pela presença como pela ausência. As palavras surgem como fragmentos de um todo maior e planetário, tudo o que diz respeito à vida, humana ou não, tudo se inscreve nesta linha de desaparecimento – de uma espécie animal ou de uma música – a qualquer coisa que teve presença neste espaço partilhado, logo, a tudo. Consideremos algumas das últimas palavras projetadas:

Extinction du chant des grillons dans la nuit	Extinction de la poussière
Extinction du vent	Extinction de cette musique
Extinction du corps	Extinction de la pensée
Extinction du moi	Extinction des poissons des océans
Extinction du mot moi	Extinction de la pudeur
Extinction des vêtements	Extinction de la loi
Extinction de la faim	Extinction de la danse
Extinction du Chistianisme	Extinction de l'histoire
Extinction du mouvement	Extinction de la mère
Extinction de l'eau	Extinction de ma mort
Extinction de la soif	Extinction de l'amour
Extinction de la littérature	Extinction du verbe être

⁸ Vejam-se as palavras de U. Eco no prefácio de *A vertigem das listas* (2009). O crítico italiano refere-se às listas visuais e verbais, sublinhando a dificuldade em “decidir o que é que poderá ser uma lista figurativa. Os poucos livros dedicados à poética da lista limitam-se prudentemente às listas verbais, porque é árduo dizer em que modo um quadro pode apresentar coisas e, no entanto, sugerir um «et caetera», como se admitisse que os limites da moldura o obrigam a omitir um resto imenso.” (Eco 2009, 7). O “efeito” é precisamente este que Eco aponta: o de considerar, pela ausência, o que está fora da moldura, i.e., fora do palco deste *Requiem*.

Extinction du verbe être. Eis um dos últimos enunciados projetados em palco, enquanto a cenografia e o próprio palco se vão decompondo, inscrevendo-se neste caminho de ruína, de rasto e de resto, deixando em palco apenas marcas de uma presença humana que se anuncia pretérita. Extingue-se tanto a água como esta música. Extingue-se o verbo ser. Na mesma trajetória do desaparecimento, relembremos aqui uma passagem de um célebre poema de Herberto Helder, “Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios...”:

Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,
 quando alguém morria perguntavam apenas:
 tinha paixão?
 quando alguém morre também eu quero saber da qualidade da sua paixão:
 se tinha paixão pelas coisas gerais,
 água,
 música,
 pelo talento de algumas palavras para se moverem no caos,
 pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,
 paixão pela paixão,
 tinha?
 e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,
 se posso morrer gregamente,
 que paixão?
 os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,
 os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,
 (...)
 (Helder 2009, 612-614)

Os dois últimos versos supracitados poderiam perfeitamente ser mais um dos epitáfios projetados por Castellucci “os grandes animais selvagens extinguem-se na terra, / os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem”. A estratégia é semelhante: oscilar entre aquilo que regularmente se aponta como natureza e emparelhá-lo com o humano (*água/música; animais selvagens/poemas e línguas*). No “último” Helder, as obras articulam-se progressivamente com a questão do corpo envelhecido e da perspetiva do abismo e abrem declaradamente portas a uma *morte sem mestre*. Sendo a questão do desaparecimento central em Helder, esta aproximação com a arte de Castellucci não se cinge aos temas. Diríamos que são artistas que partilham o exercício do *extremo* e cujas obras se situam no âmbito do *escândalo*. Estes termos devem ser entendidos aqui muito para além de uma aproximação mais prosaica para indagarmos o sentido primeiro dos conceitos. Em *Servidões* (2013), Helder escreve:

Irmãos humanos que depois de mim vivereis...

estou mais pobre do que ao começo
 e o mundo é pequeníssimo, dá-se lhe corda, dá-se uma volta,
 meia volta, e já era [...]
 que em testamento vos deixou esta montanha de merda:
 o mundo como vontade e representação que afinal é como era,
 como há de ser: alta,
 alta montanha de merda - trepai por ela acima até à vertigem,

merda eminentíssima:
daqui se vêem os mistérios, os mesteres, os ministérios,
cada qual dobrando sua própria magia:
merda há-de medrar melhor na memória do mundo
(Helder 2013, 90, 91)

Eis novamente a vertigem da lista, aqui dada através das referências escatológicas. E é aqui que reside um dos pontos fundamentais de Helder, mas também de Castellucci: o *escândalo*, o *excremento* e o *extremo*. Em entrevista, o encenador explorava o conceito de escândalo, mas também o de excremento e extremo, muito para além dos seus sentidos imediatos, demonstrando que são elementos essenciais no seu projeto artístico e no seu posicionamento enquanto artista:

Entrevistador: Há esta relação muito interessante na dupla dimensão que comporta a palavra escatologia, ao mesmo tempo o estudo teológico do fim dos tempos e o estudo biológico das fezes. Uma ligação com o que nos é, e como o que há, de mais íntimo, ao mesmo tempo uma ligação insalubre e humana.

R. Castellucci: No grego existe *éskhatos* (extremo) e *skatós* (excremento). O espetáculo existe nessa pequena distância entre o “e” e o “s”, já que as duas dimensões são obrigadas a conviver. É certamente a perda de dignidade, aquilo que nos resta, que está em causa quando, de um dia para o outro, nos vemos obrigados a solicitar a alguém que limpe a – e nos livre da – nossa própria merda. (...)

Entrevistador: E o escândalo, deve ser provocado?

R. Castellucci: A palavra escândalo é, em si mesma, uma palavra extraordinária. A Bíblia está cheia de escândalos, por exemplo. No original grego é uma palavra muito carregada de sentidos, e muito mais interessante do que provocação. *Skandalon* significa, no original grego, algo que provoca uma obstrução. Ou seja, idiomáticamente, escandalizar significa convencer alguém a pecar, e pecado será todo o obstáculo propositadamente colocado no caminho para provocar a queda de alguém. Ora, fazer alguém tropeçar nesse obstáculo é outra forma de despertar. Cada forma de arte pode ser um escândalo escondido, quase in-visível. Podemos alterar a palavra e em vez de escândalo falar de um ferrão, como os das vespas, algo que se penetra na pele. Algo que nos deve tocar profundamente, no fundo.⁹

Este exercício extremo da linguagem é mais do que evidente em Helder, cujo fazer poético se alinha com a noção de crime. Como os enunciados que vão surgindo no *Requiem*, a palavra irrompe pelo mundo, descreve-o e lê-o, mas não o remedia, a precariedade é irreparável. Andrea Moro refere-se à linguagem humana como o maior escândalo da natureza.¹⁰ Parece-nos que o termo responde bem às

⁹ Entrevista concedida a 4 de Março 2016 no T2G – Théâtre de Gennevilliers, em Paris. O ponto de partida fora a obra *Sobre o conceito de rosto do filho de Deus* (*Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) que teve uma receção crítica conturbada, precisamente por ser um exercício extremo que se alimenta de um campo (que se crê) mais ou menos estável: o da tradição visual. A tradução que aqui usamos é a da folha de sala do Teatro São Luiz, onde o espetáculo foi levado a palco em maio de 2016. <https://www.teatrosauluiz.pt/wp-content/uploads/2019/05/web-romeocastellucci-fsala-273x340-12p.pdf> [consultado a 10/10/2022]

¹⁰ “Human language is, after all, the great scandal of nature: human language forces us to acknowledge an unprovoked and sudden discontinuity between living beings; its structure interrupts the evolutionary scale—as an unexpected singularity—and reveals the mind’s framework as perhaps nothing else can. And not because human language enables representations of the world, which moreover can be transmitted from one individual to another—even a whale or, as far as we know, a dragonfly exhibits these properties—but because the structure of this code is not shared with any other animal nor is it present in them in either an ‘embryonic’ or a perfected form, unlike other cognitive functions—such as the sense of orientation, vision—or physical structures such as the circulatory system. (...) Therefore, language is scandalous (also) because it’s impossible to describe it according to a scheme of mechanical contacts; it’s not something measurable” (Moro 2017, 37, 40).

manifestações extremas de Helder e Castellucci. Pela estrutura, mas sobretudo pela sua incomensurabilidade, a linguagem permite-nos irromper, ainda que momentaneamente, ainda que circunstancialmente, diante da morte. Pensá-la e retratá-la.

Finalmente, *extinction de cette musique*. Um dos últimos enunciados projetados em palco é autorreferencial e denota a consciência absoluta de que tudo pertence à morte. Sucedem-se as palavras e o palco vai resistindo, mas brevemente, poucos indícios de humano restarão, morrerá a peça como morrerá o homem comum, recuperando as últimas palavras de Roth em *everyman*: “He was no more, freed from being, entering into nowhere without even knowing it. Just as he’d feared from the start” (Roth 2006, 181). Enquanto o escândalo da linguagem for possível, enquanto as pegadas permanecerem, ainda será possível falar de representação e de retrato do ser humano *enquanto espécie*. Terminamos como começámos, com as origens da representação ainda que esta se inscreva em terrenos muito mais amplos do que viria a ser considerado como retrato pela História da arte ocidental. Em *Mundo Subterrâneo*, Robert Macfarlane relata indícios de uma presença humana, algo que “ressoa” a humano.

Numa *gruta* no interior de uma escarpa cárstica, uma *figura* inala uma mão-cheia de ocre vermelho em pó, encosta a mão esquerda à parede da gruta - os dedos estendidos, o polegar destacado, a palma comprimida contra a rocha - e sopra o ocre com força na direção das costas da mão. Segue-se uma explosão de pó e, quando a mão é destacada da parede, a sua impressão espectral *permanece*, contornada pelo vermelho do ocre. A mão é descolada, mais pó é soprado e surge outro *contorno* pálido. A calcite irá cobrir estas *impressões, selando-as*. Sobreviverão mais de 35 mil anos. *Testemunhas* de quê? De alegria? De alerta? De arte? De vida na escuridão? (Robert Macfarlane 2021, 14) [sublinhados nossos]

Gruta, figura, impressão, permanecer, contorno, calcite, selos, sobreviver, testemunhas. Estamos perante elementos que podiam muito bem constituir pontos essenciais para ilustrar alguns dos eixos fundamentais que estão na origem da representação e, mais particularmente, da retratística ocidental. Dibutades e seu amante tinham-se dado a este exercício, fixando, nas palavras de J.M.F. Jorge, “a raiz do teu corpo”.¹¹ Contudo, a mão de que nos fala R. Macfarlane não pertence já a ninguém, é metonímia para uma representação mais global, para nos colocarmos em posição futura, em termos temporais, e diluindo a nossa mais íntima individualidade no coletivo. Numa circunstância futura, este *aqui e agora* há de ser mera impressão de uma vida, um vestígio que aponta para um último rosto e que dirá *o que fomos enquanto espécie*.

¹¹ Veja-se o mito que encontramos relatado no livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho. O poema de João Miguel Fernandes Jorge a que nos referimos intitula-se *a origem da arte do desenho* (in *Sobre mármore*, 2010)

Bibliografia:

Antunes, João Lobo. 2010. "História de um velho". In *Inquietação Interminável. Ensaios sobre ética das ciências e da vida*. Lisboa: Gradiva, 31-46.

Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil.

Farrier, David. 2020. *Pegadas: em busca dos fósseis futuros*. Lisboa: Elsinore.

Eco, Umberto. 2009. *A vertigem das listas*. Lisboa: Difel.

Helder, Herberto. 2013. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Helder, Herberto. 2009. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Macfarlane, Robert. 2021. *O mundo subterrâneo. Uma viagem pelas profundezas do tempo*. Lisboa: Elsinore.

Moro, Andrea. 2017. *A Brief History of the Verb To Be*. Cambridge, Massachusetts/ London: MIT Press.

Roth, Philip. 2006. *Everyman*. London: J. Cape.

Wallace-Wells, David. 2019. *The Uninhabitable Earth: Life After Warming*. New York: Tim Duggan Books.

#10

Madalena Miranda
(ICNOVA)

Para além da *selfie*

Madalena Miranda

ICNova - Instituto de Comunicação da Nova

Resumo:

Perante a imagem de si contemporânea, rarefeita e exponencial, qual a identidade devolvida no espelho especular do digital? O que pode um jogo de autoconhecimento como uma entrevista de emprego devolver mais do que um *puzzle* identitário fragmentado? “Auto-retratos Digitais como Entrevista de Emprego” é uma proposta de plataforma de documentário onde a etnografia digital se cruza com uma entrevista de emprego para constituir uma visão expandida da precariedade contemporânea em tempos de imagem e identidade digital.

Palavras-chave:

Auto-retrato; identidade ; digital; emprego; precariedade.

Abstract:

Facing the contemporary, rarefied and exponential self-image, what identity is returned in the specular mirror of the digital visual culture? What can a game of self-knowledge like a job interview return more than a fragmented identity puzzle? “Digital Self-Portraits as a Job Interview” is a documentary platform where digital ethnography intersects with a job interview to constitute an expanded vision of contemporary precariousness in times of digital image and identity.

Keywords:

Selfportrait; identity; digital; job; precarity.

I. Possibilidades para o auto-retrato na cultura visual digital

A ideia de auto-retrato na esfera da cultura visual digital está irremediavelmente associada a um daqueles termos que nos rodeiam actualmente e que marca uma emergente e transversal prática global do uso da imagem, a *selfie*.

Esse neologismo onde se cruza o *self* e a fotografia tem uma origem marcada pela tecnologia digital dos dispositivos móveis, pela facilidade de disseminação destas imagens nas redes de sociabilização *online*, onde podem ser acedidas por um cada vez maior número de utilizadores. Esta recente imagem de si é produzida num contexto individual e amador, sem necessariamente implicar um conhecimento da História do género, ao nível das diferentes expressões e correntes artísticas, tanto ao nível das artes visuais como da fotografia ou do cinema.

Porém o impacto da imagem de si mantém-se. Apesar de comum, este retrato específico mantém o poder da imagem duplicada e essa atracção é terreno de diferentes reflexões sobre as suas implicações e consequências no contexto da cultura e da produção visual digital.

auto retratos digitais

SER NÃO É FAZER

início ▾ perguntas ▾ respostas ▾ contributos ▾

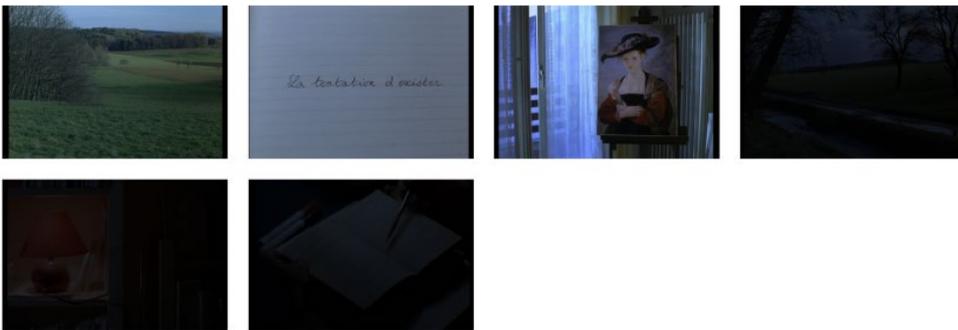


Fig. 1
"auto-retratos digitais"
in <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/autoretratos/>

Um desses exemplos é o projecto de Lev Manovich "Selfiecity"¹ onde a investigação sobre este tipo de imagens se concentra na relação com as cidades - Nova Iorque, São Paulo ou Moscovo são alguns exemplos - e a organização dos dados também de forma visual. O foco da investigação e da representação subdivide-se em categorias organizadas a partir de características do conjunto que se constituem como uma grelha de leitura emocional para as imagens, com um pendor vectorial: escalas de humor como

¹Manovich, Lev, <https://selfiecity.net/> Acedido em 13 de Novembro de 2022.

calma, zanga ou contentamento; diferenciação segundo o uso ou não de óculos, bocas e olhos abertos ou fechados, que tipo de pose, frontal, ou lateral, por exemplo. Outras categorias aparecem como género, idade ou a cidade em causa.

Este projecto contribuiu para uma perspectiva da análise de imagens da cultura visual digital como modelação de dados, geo-localizações e respostas conduzidas em perguntas semi-fechadas sobre binaridades do foro afectivo, onde uma escala de um sorriso corresponde a uma escala de contentamento. Este projecto é, no entanto, também uma espécie de protótipo de tipo de investigação feita sobre a imagem de si num momento da cultura digital contemporânea.

Com a emergência de novas plataformas globais, assentes na partilha de imagens como modelo de negócio, o mosaico de pequenos rostos do projecto de Manovich é ao mesmo tempo a moeda de troca da comunicação em rede e já uma sua imagem passada. A imagem de si e a importância da sua produção agencia de forma diferente os diferentes géneros, geografias e geo-políticas, com consequentes assimetrias nos resultados, na quantidade e nas possíveis leituras.

Assim, a catalização da imagem de si faz-se em contexto digital, assente no individual, no seu recorte figural, e nas suas alterações de humor, através da superfície tipificável do seu rosto, onde a massa da sua plasticidade tende a uma formatação e apagamento dos detalhes ou das singularidades. Este projecto, no quadro da proposta de justaposição que faz, resulta num marcador importante para a reflexão metodológica sobre o entendimento em torno da criação na imagem digital.

O modo silencioso como uma fotografia nos interpela deixou de se conseguir fazer notar na massa visual digital contemporânea que nos assola. Essa imagem única em formação, apesar de ser composta por um grande conjunto de indivíduos, afasta-se da subjectividade dos sujeitos (Cubitt, 2018), constituindo a amorfização igualmente um problema político colectivo. A singularidade do rosto humano (Agamben 2000) imortalizado pela longa história da produção artística coexiste hoje com um campo de pobre recorte e definição. As identidades são constituídas nas redes de sociabilização digitais por efeito cumulativo de expressões imediatas de ligação simbólica. São exemplos de acumulação onde o mosaico de rostos equivale a pequenos *pixels* esvaziados da sua condição única de representação e expressão individual. E com esse empobrecimento da aparência, o consequente aparecimento da política também se dissolve na extracção computacional de dados e no seu câmbio contemporâneo.

Que outras formas pode assumir então a imagem de si em tempos de *selfies*?

II. Contributos para constituir um protótipo de auto-retrato multimédia

“Auto-retratos Digitais como entrevista de emprego” parte assim de uma proposta de trabalhar o conceito de *auto-retrato multimédia*. O propósito do projecto procura configurações para constituir uma expressão outra da *visualidade individual digital*, numa espécie de terreno emergente no contemporâneo, onde, para além da longa história e teoria do género retratístico, persiste um lastro do enamoramento narcísico e onde as novas próteses técnicas enquadram os suportes do retrato a fazer.

Uma das referências que se atravessou foi a autobiografia cinematográfica “JLG/ JLG – Autoportrait de Décembre” (Jean Luc Godard 1994) onde a recolocação cinematográfica de diferentes expressões artísticas são uma antecipação do conceito de multimédia e talvez também uma antecipação de uma montagem espacial. JLG/JLG desfila um conjunto de questões ao mesmo tempo, mais uma vez colocando em diálogo o discurso silencioso das artes, a sombra das suas formas e persistências. Uma citação de Pascal, um plano de uma paisagem, um plano dos livros que se descobrem numa estante, um plano de uma imagem de outro filme. Uma remediação dos diferentes meios, mas também uma montagem em sincronismo de diferentes expressões, onde cada uma partilha, compete com a outra na sua expressão e potencial de retratar. Assim como emerge uma identidade fragmentada, em construção ou desconstrução e onde estamos todos a ver-nos mutuamente ao espelho, entre os planos da secretária e do candeeiro de Jean Luc Godard e os nossos próprios cenários de intimidade, dos nossos próprios acervos literários, cinematográficos, de paisagens contempladas. Um proto auto-retrato, por assim dizer, multimédia, a partir do cinema, onde o discurso, no diário ou na literatura, no plano dos livros, alterna com as imagens do cinema, nos fantasmas de outros filmes, nos planos das paisagens exteriores, das evocações e da memória. Este desdobrar múltiplo cria um mosaico de retratos, auto-retratos também que reverberam nos planos do rosto de JLG.

O projecto entendeu assim tomar como mote a *dimensão processual* deste gesto de constituição identitária. Como desenhar uma identidade em construção, em rede, como um pequeno jogo, ou um pequeno “teatro do eu” na marcha da memória de si (Sciascia 1981) onde esse espaço de criação de identidade é uma escolha, uma performance, e não uma descoberta ou revelação de uma verdade inerente e exterior? Poder escolher, mentir, omitir faz tanto parte de um gesto pessoal, como contar, mostrar, revelar.

O jogo é essencial. Um jogo que expusesse o lado insubordinado de quem assim quisesse. Um jogo que se distribui em níveis performativos de diferentes perguntas e respostas.

Por outro lado, reflectir sobre a *retro imagem* que se compõe num auto-retrato, talvez passível apenas de ser compreendida enquanto passagem do tempo. Como uma série de *selfies* negras, onde outras figuras emergissem de um fundo sombrio, da solidão subjacente que persiste num auto-retrato. Como os auto-retratos em dissolução de Francis Bacon da década de 1970, que relembram a sombra

permanente da morte sobre a linha do tempo de cada um - “people have been dying around me like flies and I have nobody else to paint”². O seu tríptico *Three studies for a Self-Portrait* (1979-80) onde a sua face e as suturas das suas feridas marcam o movimento imaginário de um rosto que se vira para e contra si próprio.

Como uma imagem retrospectiva que pretende interrogar se o que somos se define pelo que fazemos e que imagem persiste de nós perante o tempo.

III. O fantasma do trabalho nos retratos de nós

Posso começar pela primeira vez em que pensei que tinha que trabalhar.

Pela minha fulminação pelos filmes do Laurent Cantet, o primeiro que vi, *Ressources Humaines* (1999) em que os protagonistas, pai e filho, se encontram presos numa fábrica, na tragédia intergeracional da mobilidade de classe. Numa sala escura, chorei infinitamente essa fissura no amor entre pai e filho, onde a história se repete, os corpos que alimentam a máquina envelhecem e são substituídos por novos corpos que continuam a alimentara a mesma engrenagem. Pela primeira vez que vi a curta-metragem *Pedido de Emprego* (1999) de Pedro Caldas, onde o incómodo da Sylvie Rocha numa entrevista de emprego, mesmo tendo como pano de fundo um ambiente fabril, me deixou ansiosa. Lembro-me da cara da actriz com a fábrica em fundo, os seus olhos assustados, vulneráveis. Preenchi o formulário e inscrevi-me numa empresa de trabalho temporário. Nunca me chamaram. Tentei fazer um documentário sobre uma empresa de trabalho temporário. Não consegui autorizações. E perante essa névoa, aparecia sempre esse momento, o da entrevista.

Se o trabalho é sempre tempo, na tradição marxista, a extracção de valor dos corpos dos trabalhadores, pela sua força de trabalho, no sentido contrário concorreriam as responsabilidades contratuais para a extração desse valor (Hägglund 2020).

Porém, o tom do fim do século XX trouxe, no quadro dos contratos sociais, a dissolução da responsabilidade de quem extrai valor do trabalho alheio. A esta dissolução, tecnológica pelas profundas alterações dos meios de produção, social, pela transformação do fundamento material do trabalho (Lazzarato 1996) em novas funções imateriais, e política, pela quebra das ligações e das estruturas de luta de classes que criavam uma dinâmica de acção e um horizonte colectivo corresponde um novo horizonte cosmopolítico porque cosmotécnico mas necessariamente *cosmoestético* (Hui 2017). Um recorte assente no individual e, por consequência, no identitário, fragmentou a solidez da consciência colectiva de classe e um modo de constituição de uma individualidade emergente atravessou as diferentes dimensões da vida social, política e da sua expressão cultural.

²<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966>

A quebra da responsabilidade no contrato laboral, sustentada pela legislação e pela acção política, de forma global, fez reaparecer por todo o lado novas relações laborais vulneráveis, dependentes do arbítrio e do escrutínio individual, precárias. A este novo trabalhador, sem distinção de capital cultural, habilitação ou especialização técnica, correspondeu um novo indivíduo em adaptação a uma política, uma economia e uma organização social em terreno de ideologia neoliberal, assente no valor individual, flexível, dependente do jogo de poder actual. Um jogo de governo dos precários, onde a precariedade organiza o corpo social (Lorey 2015).

A relação histórica da precariedade com o trabalho artístico já foi explorada enquanto reverso, sendo o trabalho artístico apresentado como modelo neoliberal laboral, a explicitar, independente, fragmentado, precário, dependente da “bondade de estranhos”³. Ou nas palavras de Hal Foster ao pensar o trabalho de Thomas Hirschhorn: “*précarité* is used to describe the condition of a vast number of laborers in neoliberal capitalism from whom employment (let alone health care, insurance, or pension) is anything but guaranteed” (Foster 2015).

O fantasma do trabalho no fim do século XX transformou-se, perdeu-se, dissolveu-se. O fantasma que se tornava sólido com o capitalismo industrial perdeu a aura e com ela o seu recorte e espectro de acção. Como um auto-retrato colectivo em desconstrução.

IV. Implicações filosóficas, sociais, culturais ou políticas

O princípio do auto-retrato como expressão de identidade contemporânea é uma identidade precária. Porque precária é a identidade contemporânea.

O projecto assumiu desde o início algumas características: a necessidade de ser um projecto *web*, e o seu carácter de *online*; a necessidade de ser definido entre uma participação individual e colectiva, para constituir um mosaico de testemunhos, entre o momento de intimidade e a partilha, que vai ao encontro de uma reflexão sobre o “prosumer” e a “selfie”; a necessidade de definir um momento claro e com regras definidas, enquadradas enquanto jogo de performance para a constituição do auto-retrato. Uma questão importante era a relação com o visual e com um trabalho sobre a montagem não linear, onde a leitura se pudesse fazer a partir de diferentes sentidos. Assim, o dispositivo passa pela captação de vídeo com as *webcams* dos computadores pessoais de cada participante.

Procurou-se trabalhar dois eixos de quadro formal: o auto-retrato e o retrato colectivo. A partir de duas massas e da sua plasticidade: a auto-imagem das *webcams* dos computadores pessoais e a ideia de performance nesse lugar de espelho. Partiu-se então à procura da melhor arquitectura de desenvolvimento: um *website*, aberto à participação, com um denominador comum, para poder criar uma grelha de retratos. Mas com abertura e talvez um apelo à insubordinação.

³Tal como Blanche Dubois, personagem de *Um Elétrico chamado Desejo* de Tennessee Williams, no rosto descarnado de Vivien Leigh, na versão cinematográfica de Elia Kazan (1951). <https://www.imdb.com/title/tt0044081/>

A estrutura do *site*, desenvolvida a partir das possibilidades de uma estrutura *online* divide-se em menus, páginas, posts e categorias, indo ao encontro de vários pontos de partida. As páginas sustentam o edifício e o conceito do projecto e a lógica de performance. As publicações são como *takes* das respostas dos participantes, onde numa página de respostas podemos ver o mosaico global. As categorias vêm reforçar esta ideia, numa tentativa de aproximação à leitura não linear, sendo possível aceder a diferentes categorias. No menu há uma explicação do contexto do projecto e de um universo praticamente “visual” de referências. A estratégia de participação definida começa com uma base de anónimos, sem limitações de grupos etários ou de situação profissional, que permita dar a ver a potencialidade do projecto, abrir numa segunda fase a grupos mais relacionados por um lado com a *condição de artista*.

O convite à participação apresenta-se:

Este é um projecto de experimentação em documentário expandido, onde, a partir de uma acumulação digital fragmentada se pretende criar novas composições audiovisuais e de sentido. A proposta de um auto-retrato digital no seu plural, auto-retratos, convoca o paradoxo entre traçar uma aparência própria e a impossibilidade da partilha de multitudes. Assim, um auto-retrato digital, performance solitária perante o reflexo no *écran*, procura recortar contornos recentes para esse teatro do eu, na relação íntima com o objecto total que é um computador pessoal. Como uma entrevista de emprego, por ser um momento de interacção, de relação com um outro, onde todas as forças centrípetas e centrífugas da energia própria se activam, conflituando a eficácia com a verdade, a intimidade com a competição, a vulnerabilidade com o sucesso.

Uma ante câmara do sentido do precário, do latim *percem*, “dependente da prece de alguém”.

Porque precário é também o mundo do trabalho, de forma exterior e imposta, com regras que escapam à escala da pessoa, num jogo de poder sem poder de jogar. E uma entrevista de emprego é o primeiro momento que condensa essa precariedade, muitas vezes onde ela começa. Este projecto procura potenciar as entrevistas de emprego de um outro mundo do trabalho, talvez utópico, talvez possível, que não sejam visões precárias, mas emancipadas de trabalhadores no contemporâneo.

Como política, e desenvolvendo a reflexão sobre identidade e trabalho, ou identidade e precariedade, o recorte performático de uma entrevista de emprego, a sua energia e o contexto foram definidos como dispositivo ajustado para desviar e produzir auto-retratos de forma processual. Qual o papel do trabalho e da normalização da eficácia para o trabalho nos processos identitários? Qual o seu reflexo na produção de uma auto-imagem digital e de um retrato colectivo?

Enquanto investigação sobre a imagem de si, a partir do género auto-retrato, no contexto contemporâneo de precariedade laboral, o objectivo é questionar a continuidade e as rupturas entre a tradição do auto-retrato e a contemporaneidade da *selfie* (Peraica 2017) sob o foco do sujeito laboral e de criação visual, no contexto das práticas culturais digitais.

“O rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível” (Agamben 2000).

Referências:

- Agamben, G. 2000. *Means without end: Notes on politics* (Vol. 20). University of Minnesota Press.
- Cubitt, S. 2016. Untimely Ripped (against the mass image). *Ubiquity: The Journal of Pervasive Media*, 5(1), 13-23.
- Foster, H. 2015. *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Verso Books.
- Hägglund, Martin. 2022. *Esta Vida: Fé Secular e Liberdade Espiritual*. Temas & Debates, Círculo de Leitores.
- Hall, J. 2015. *The self-portrait: A cultural history*. Thames & Hudson.
- Hinkson, M. 2016. *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*. ANU Press.
- Hui, Y. 2017. Cosmotechnics as cosmopolitics. *e-flux journal*, 86.
- Jones, A. 2006. *Self image: technology, representation, and the contemporary subject*. London: Routledge.
- Lazzarato, M. 1996. Immaterial labor. *Radical thought in Italy: A potential politics*, 1996, 133-47.
- Peraica, A. 2017. *Culture of the selfie. Self Representation in Contemporary Visual Culture*. Theory on Demand. Institute of Network Cultures.
- Sciascia, L. 1981. *Il teatro della memoria* (Vol. 319). Einaudi.

Notas curriculares

Bruno Marques é curador independente e investigador contratado no Instituto de História da Arte da NOVA FCSH, onde integra a sua direção alargada e coordena o Grupo CAST – Contemporary Art Studies e o cluster Photography and FilmStudies. Professor Auxiliar Convidado na NOVA FSCH (2016-2018), no ISCE (2010-2015) e na ESAD.CR (2014). Integra a equipa Docente do I Curso de Pós-Graduação em Sexualidade Humana da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa (FMUL). É autor dos livros *Cartas fora do Baralho: os retratos imaginados de Costa Pinheiro* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Coordenou os livros *Sobre Julião Sarmento* (2012) e *Arte & Erotismo* (2012). Entre vários projectos editoriais, recentemente foi coeditor do número especial SEX AND CENSORSHIP IN ART da *Revista de História da Arte* (Portugal) e IMAGENS INTERDITAS na revista *Diálogos* (Brasil). Autor de vários capítulos de livros e artigos científicos em revistas académicas internacionais (*Photographies, Philosophy of Photography, RIHA Journal, JSTA, Diálogos, Quintana, MODOS e Estudos Ibero-Americanos*) e nacionais (*RHA, Aniki, Cultura, Convocarte*). Coordenou a linha de investigação “Retóricas do Corpo” do Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)” [PTDC/CPC-HAT/4533/2014]. Atualmente é PI do seed-project *Confissões de género. Autorretratos de artistas e escritoras portuguesas no pós-25 de Abril*, financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES (PIDDAC) e integra a equipa de monitorização do projeto *Dentes de Leão* (EEA Grants 2020 - Connecting Dots - Artistic Mobility and Audience Development). A sua investigação explora tópicos como os das políticas da identidade e retratística na arte contemporânea numa perspetiva feminista, *queer* e pós-colonial.

Eunice Ribeiro licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e doutorou-se na Universidade do Minho em Literatura Portuguesa com a tese *Ver. Escrever: José Régio, o texto iluminado* (2000). É atualmente Professora Catedrática nesta Universidade, onde exerceu funções de Presidente do então designado Instituto de Letras e Ciências Humanas e de Diretora do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, entre outros cargos. Na mesma instituição, dirige o Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa e o Doutoramento em Ciências da Literatura. Foi editora da revista científica *Diacrítica* (Série Ciências da Literatura) e é cofundadora e codiretora da *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* (<https://revistas.uminho.pt/index.php/2i>). As suas principais áreas de interesse centram-se na Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e nos Estudos Comparados, Interartísticos e Intermediais, com destaque para os estudos sobre Retrato. Neste domínio, é investigadora responsável do projeto *Retrato&Representação* (<https://retratorepresentacao.wixsite.com/girr>) e coordena o Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, além de colaborar noutros projetos nacionais e internacionais. As suas publicações mais recentes têm contemplado de modo particular as teorias e as práticas da representação retratística em vários média; no âmbito da Literatura Portuguesa dos séculos XX e XXI, dedicou ensaios a múltiplos poetas e ficcionistas, entre os quais José Régio, Branquinho da Fonseca, Mário Dionísio, Jorge de Sena, António Lobo Antunes, José Saramago, Nuno Júdice, Gonçalo M. Tavares, Abílio, E. M. de Melo e Castro, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, Vasco Graça-Moura, Frederico Lourenço, Rui Nunes, Maria Andresen, Maria Teresa Horta. É também autora de vários estudos sobre artistas visuais e de textos para catálogos de exposições.

