

MÁRIO DIONÍSIO SEGUNDO MÁRIO DIONÍSIO (ATROPELAMENTO E FUGA)

Eunice Ribeiro*

I.

A inevitabilidade biológica que determina um suicídio periódico do corpo humano por renovação cíclica de cada célula do organismo, daqui resultando que aquilo que somos nunca seja exactamente igual àquilo que fomos, levou recentemente Alberto Manguel, numa aliciente reflexão sobre a história e a natureza da curiosidade estendida à curiosidade sobre si próprio, a este desabafo: «Tenho um vago medo de que, se algum dia me visse realmente na rua, não me reconheceria»¹, receio que atribui, sem certezas, a um envelhecimento demasiado rápido e excessivo ou porventura à hipótese de o seu “eu” estar surpreendentemente menos enraizado na sua memória do que certas palavras impressas que sabe de cor, numa argumentação que segue, neste caso, coordenadas mais interiores ou psicológicas da apreensão da identidade. Os psicólogos contemporâneos têm de resto demonstrado a extrema labilidade das nossas auto-imagens e o alto grau de imprecisão que o sujeito adulto manifesta, mau grado a quantidade de informação visual de que hoje em dia dispõe e o grau de exposição a que se presta (designadamente ao nível das múltiplas redes sociais disponíveis), quanto ao conhecimento da sua aparência: «De todos os rostos com que nos cruzamos», adianta neste sentido Sabine Melchior-Bonnet, no seu também recente estudo *História do espelho*, «o nosso é aquele que pior conhecemos».²

Esta ideia de transformação e de impermanência do “eu” que, nas actuais sociedades e culturas em rede onde as fronteiras entre o público e o privado se tornam progressivamente permeáveis, cada vez mais compreendemos como uma construção relacional, colaborativa e negociada, bem longe das categorias romântico-burguesas do autêntico, do único, do original, tem sido progressivamente absorvida pelas mais recentes práticas artísticas auto-representativas, qualquer que seja a linguagem em que se concretizem. A lei da metamorfose que, já em 64, Herberto Helder postulou como princípio poético-vital nessa extraordinária parábola teórica sobre o pintor e o peixe, inicialmente intitulada “Retrato em movimento”³, assinala de modo eloquente um novo paradigma para o exercício retratístico, um paradigma que tem insistido num jogo de tensões entre a evidência e a ocultação, a memória e o esquecimento, o intencional e o “inesperado” (para retomar um

* Professora Catedrática, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho.

¹ Alberto Manguel, *Uma História da Curiosidade*, Lisboa, Tinta da China, 2015, p. 142.

² Sabine Melchior-Bonnet, *História do Espelho*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p. 335.

³ O mencionado texto de Herberto Helder foi inicialmente publicado na revista *Poesia Experimental* n.º 1, Cadernos de Hoje (Lisboa 1964).

termo e uma noção caros a Júlio Pomar⁴), a ponto de se desembocar numa parcial ou total desencenação de faces e corpos e de com isso se arriscar a própria possibilidade de identificação, reduzindo-a ao nível do rasto ou do vestígio.

Em diametral contraste com a vertente narcísica e teatral das *selfies* e com o excesso de exposição da aparência e do “eu-pele” explorado mediaticamente, o mais recente exercício artístico sobre o retrato, em consonância com a interrogação filosófica e ontológica sobre o sujeito e com as próprias dinâmicas contemporâneas de experimentação das linguagens, tem na verdade caminhado no sentido da desfiguração, da rasura, da invisibilidade, até ao limite da mais literal “des-subjectivação” anulando quaisquer traços visíveis de referência pessoal e encaminhando o gesto auto-representativo para uma meditação sobre a diferença e sobre o irreconhecimento; porventura, para uma condição fora do visível e além (ou aquém) da representação.

Se é certo que, há cerca de quinhentos anos atrás, também Sá de Miranda consigo mesmo se desavinha e Montaigne concebia uma teoria da identidade como instabilidade e “passagem”⁵, demonstrando não ser de agora a eclosão dessa consciência negativa sobre os dilemas do autoconhecimento, restam-nos poucas dúvidas sobre a sua notória agudização com o desabar da ficção egocêntrica sobrealimentada pelos Romantismos europeus e com a «suicidária modernidade»⁶ que lhe haveria de suceder. O sujeito passa a enunciar-se sistematicamente como problema, como paradoxo, como interrogação vivida o mais das vezes num estado de alucinação ou de cegueira. De lugar da verdade (mesmo se idealizada) a lugar da procura, o território auto-representativo desenha-se em consequência, e perigosamente, contra si próprio, de acordo com um trajecto de esquiva à figura cada vez mais distante de uma leitura teológica do corpo, um corpo até aí entendido como forma inerentemente replicativa (à imagem de...) e portanto maximamente reconhecível e legível. Um trajecto que assenta, no limite, em puras intencionalidades por parte dos artistas e/ou, eventualmente, dos espectadores e dos públicos e nos seus respectivos gestos de nomeação: ser ou não ser auto-retrato, conforme sugeriu Derrida, dependeria afinal e apenas de nomear como tal uma imagem – ou o que quer que seja –

⁴ A dita noção é convocada por Pomar a propósito de uma certa dimensão não intencional da imagem retratística: «Um retrato que não é inesperado é um retrato que não existe como tal» (Júlio Pomar, *Então e a Pintura?* Tradução de Pedro Tamen da versão original em língua francesa. Servida com Notas, Acrescentos & Mais fruta da estação em directo do Lavrador, mesmo. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2002, p. 98).

⁵ Cf. Antoine Compagnon, *Um Verão com Montaigne*. Trad. José Goulão. Lisboa, Gradiva. 2016, pp. 21-32. Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente relativista ou perspectivista de Montaigne em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon refere-se, entre outras, a uma passagem inicial do segundo capítulo do Livro III, que aqui repomos, na língua francesa original, pela extraordinária modernidade da concepção de identidade que em si revela: «Je ne peint pas l'estre. Je peins le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'imaginations irresolües et, quand il y eschet, contraires; soit que je sois autre moyesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.» (Montaigne, *Oeuvres Complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat. Paris, Gallimard, 1962, p. 782).

⁶ Eduardo Lourenço, “Suicidária Modernidade”, *Colóquio/Letras* n.º 117/118 (Lisboa, 1990), pp. 7-12.

que nos afecta ou pela qual nos deixamos afectar.⁷

Em 2015, em plena vigência do mundo digital e de uma evolução técnica e genética que tornou possível a (re)invenção e a encenação quase ilimitada do corpo – um corpo outrora afastado como pura contingência ou obstáculo ao autoconhecimento pelo convite socrático (e mais tarde pela própria filosofia cristã) à viagem interior e recuperado entretanto pela psicanálise que o reintroduziu na “pessoa” –, Manguel refere-se em termos dilatórios e razoavelmente espectrais ao seu «eu reticente» cuja confirmação, a acontecer, precederá não mais do que por um instante o momento do seu próprio fim:

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 que uso 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.⁸

Na reflexão de Manguel – que explicitamente nos confessa tomar de empréstimo a Montaigne o seu método de contínuo questionamento, ciente das limitações das línguas humanas e do dogmatismo das suas proposições afirmativas –, a questão da identidade e da sua representação é da ordem do instante e da espera. Dito de outro modo: prende-se com a aparição, mais do que com a aparência. Numa linha muito idêntica, por sinal, àquela que o mesmo Derrida assinalou quando se referiu ao auto-retrato nos termos compreensivelmente ruinosos e paradoxais de uma «aparição desaparecente»⁹, deste modo recuperando a dupla dimensão de presença e de sombra já inscrita na própria mitogénese da pintura, que é também a do retrato.¹⁰

II.

Não se estranha pois que, na sua *Autobiografia*¹¹, publicada em 1987 aos 71 anos de idade, Mário Dionísio, de cujos textos e imagens mais explicitamente auto-representativos (ou nesse sentido titulados) me proponho neste momento tratar, seja de novo modernamente desconcertante ao negar à partida a sua própria pretensão autobiográfica.

⁷ Reflectindo especificamente sobre o caso do auto-retrato, Derrida conjectura: «Se aquilo que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar “auto-retrato”, um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não importa que desenho (“retrato” ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar.» (Jacques Derrida, *Memórias de Cego. O Auto-retrato e Outras Ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 70).

⁸ A. Manguel, op. cit., p. 143.

⁹ J. Derrida, op. cit., p. 43.

¹⁰ Referimo-nos, em concreto, à conhecida lenda de Diboutades e ao seu método da *circumductio umbrae* sobre o qual José Gil teceu por sua vez um inteligente e subtilíssimo comentário (cf. José Gil, “O Retrato”, in *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005, pp. 17-46).

¹¹ Citamos este texto de Mário Dionísio a partir da versão em linha disponível na página da Casa da Achada (http://www.centromariodionisio.org/autobiografia_mariodionisio.php).

Ao invés de um Rousseau que, nas suas *Confessions*, advertia o leitor estar perante «le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais»¹², Dionísio inicia o seu texto observando que, ante a suspeita «de que contar a nossa vida é impossível», não resta ao autor senão «meter-[se] na pele de um qualquer em que mal [se] reconhe[ce]». Muito longe portanto de Rousseau que três séculos atrás garantia uma autenticidade por excesso que nada deixava de fora (escapando aparentemente às armadilhas da auto-indulgência e à tentação da imagem idealizada), Dionísio pensa e concretiza por defeito a sua intenção de autenticidade a ponto de delegar n’ «um qualquer» sujeito mais ou menos irreconhecível ou “clandestino” (recupero aqui a alusão do seu Diário inédito¹³) a autoria e a autoridade autobiográficas e com isso encaminhar a autobiografia para a esfera de uma possível *anti-biografia*.

A resistência à biografia e ao relato biográfico inscreve-se imediatamente desde os parágrafos introdutórios do livro: na verdade, contar a sua vida é algo que o autor traduz desde logo em imagem, convertendo-se o que é da ordem do tempo e da narrativa naquilo que é da ordem do espaço e do quadro (e abrindo-se, por outro lado, possíveis nexos para a sua obra literária através da relação simbólica aqui instituída com a paisagem¹⁴): espaço e quadro declaradamente imaginários, produto do inevitável desdobramento do sujeito e do seu olhar.

Contar a minha vida. Sempre que me falam nisso, imagino-me sentado num banco de cozinha, com um grosso camisolão, ombros caídos, a olhar por uma janela alta e estreita o que ela deixa ver da floresta. Alguém deixou um machado na pequena clareira em frente da janela. Andarão a rachar lenha. Grandes aves esvoaçam lá por fora, não muito alto decerto. E, além disto, silêncio. O profundo silêncio do que não volta mais.

Mas que floresta? Nunca vivi em nenhuma floresta. Nem sequer perto de. Talvez uma lógica interna – penso então – comande os próprios desmandos do nosso pensamento. E esse indivíduo mais ou menos ruço, no meio da cozinha lajeada, olhando o que não existe, queira dizer apenas que tudo foi bastante diferente do que eu teria desejado. Ou será a suspeita (uma quase certeza) de que contar a nossa vida é impossível. Por isso, à ideia de lembrar o que vivi e como, correrei a meter-me na pele de um qualquer em que mal me reconheço. É o que se chama atropelamento e fuga.

Sintomaticamente, o cenário ficcional com que Dionísio introduz o seu excuro autobiográfico, em dois breves parágrafos redigidos num registo especulativo próximo da ruminação ensaística, escolhe motivos topográficos claramente reportáveis por um lado a uma figuração do refúgio e da imobilidade e/ou de uma certa irrealidade (a cozinha e,

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* (extraits), Paris, Larousse, 1960, p. 18.

¹³ Com o título “*Passageiro clandestino*” foram publicados em 1986, na revista *Colóquio/Letras* alguns excertos do Diário inédito de Mário Dionísio precedidos da seguinte epígrafe retirada da Introdução: «Toda a gente traz consigo um passageiro clandestino.» (p. 66).

¹⁴ No ensaio publicado no *JL*, por ocasião do centenário do nascimento de Mário Dionísio, Maria Alzira Seixo refere justamente a relação com a paisagem como um «outro veio da expressão humana do literário» no Autor (“Homens, sonhos e prodígios”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20/07 - 2/08/2016, p. 8).

mais adiante, o canto do piano)¹⁵; por outro, e à semelhança do texto já citado de Manguel, a uma cartografia metafórica do desconhecido e do indecifrável que tem na floresta, ou no bosque, uma das suas mais recorrentes concretizações literárias. Num espaço de suspensão e de alguma violência latente (a janela é alta e estreita e a visão difícil; há um machado na clareira e alguém racha lenha...), como é aqui o espaço autobiográfico, o autor (biógrafo e biografado) assume-se como esse “animal medroso” no qual se reconhecia Manguel que, atento ao silêncio, aguarda uma revelação: a sua própria revelação. Como suspeita, todavia, o biógrafo, essa será porventura uma revelação ditada pelo desejo que se confunde com uma escolha e com uma auto-invenção vertida em escrita: «quando num bosque não há veredas já traçadas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer uma escolha a cada árvore que se lhe depara».¹⁶

A escrita da vida resulta assim em Mário Dionísio de um *acto autobiográfico*¹⁷ cujo motivo, não totalmente explícito e em parte editorialmente suscitado,¹⁸ se prende com a inscrição na memória colectiva («lavro este documento para a posteridade»), supondo uma audiência à qual se propõe, assumidamente, uma ficção. Por outro lado, em sintonia com uma ética e uma estética literárias assente numa necessária interdependência entre arte e vida, homem e artista – uma ética e uma estética que Dionísio sempre defendeu e que estará também no cerne da sua polémica concepção não positivista de realismo –, a ficção autobiográfica proposta aos leitores vive-se, mais do que nunca, directamente e por dentro.¹⁹ E contudo, não obstante o grau de proximidade ao objecto autobiográfico, chegar a “si próprio” revela-se a todo o instante um limite inabordável – não apenas em função do regime de ficcionalidade inicialmente instalado, mas também pelas opções que, a partir e dentro desse regime, o discurso autobiográfico vai acolhendo.

Sem ser propriamente um texto breve, esta *Autobiografia* mostra-se talvez menos extensa do que porventura esperaríamos de um relato autobiográfico cobrindo sete décadas de vida, fruto, em boa parte, de suspensões e de omissões de um narrador que, sem descurar, em vários momentos, um registo de rigor e de pormenor documental,

¹⁵ Recorde-se neste ponto a leitura bachelardiana dos “cantos” como espaços de imobilidade e de silêncio, onde, fechado fisicamente sobre si-mesmo em negação da vida e do Universo, o sujeito conheceria um estado de repouso intermédio entre o ser e o não ser que dele faz «l'être d'une irréalité» (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1984, p. 137).

¹⁶ Humberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, 2.ª ed., Alges, Difel, 1997, p. 12.

¹⁷ Seguimos, neste passo, a proposta teórica de D.K. Levy que propõe uma anatomia do que chama *acto autobiográfico*, considerando-o integral à autobiografia na medida em que estabelece à partida uma estrutura condicionante do conteúdo autobiográfico: «I propose an anatomy, therefore, in which all autobiography is created by an autobiographical act whose constituents include the motive for the act, the medium in which the past is made tangible, and a moral judgment about the past encompassed in the autobiography. Each constituent is necessary and each may be multiple, for example, with compound motives. The autobiographical act is a presentation of the autobiographical content in a medium, with a motive, conveying a moral judgment.» (D.K. Levy, “Autobiographical Acts” in Christopher Cowley (ed.), *The Philosophy of Autobiography*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2015, p. 159).

¹⁸ No final dos anos 80, as Edições O Jornal iniciam uma nova colecção de autobiografias no âmbito da qual Mário Dionísio publica este seu livro.

¹⁹ Veja-se a importante reflexão de António Pedro Pita sobre a teorização do Neo-Realismo pelo Autor no ensaio publicado no JL (“Mário Dionísio – A arte ou ‘a invenção do concreto’”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 3 - 16 /08/2016, pp. 16-17).

procura menos a reposição histórica do que uma aproximação biográfica seleccionada.

Nesse sentido, aliás, parecem apontar os nove momentos ou quadros em que se estrutura esta autobiografia e cujos entretítulos sobrepõem uma lógica tendencialmente imagética ou poética a uma lógica rigidamente diegética.²⁰

Esse tipo de aproximação biográfica permitirá, pois, ao biógrafo não só escolher as situações a expor, como diferir narrativamente «pormenores» que «[n]ão tem pressa» em contar, salvaguardando uma certa margem de resguardo confessional em relação a um passado mais ou menos doloroso ou demasiado íntimo; ou tão só registar “momentos soltos” que a memória devolve, numa espécie de súpula impressionista de imagens-tempo:

[...] ofensa mesmo, e pública, só me lembro de três casos; biliosa de mais num, desrazoada de mais nos outros, para que fale aqui neles. Merecem só silêncio.

[...]

E porque a história das ideias, dos países, dos partidos, finalmente das pessoas, também de pormenores se faz, espero ainda contar os que comigo se prendem (se prenderam) quando tiver espaço para tanto. Não tem pressa. E talvez – é a minha vez de o pensar – não seja o melhor momento para.

[...]

Todos temos coisas desconfortáveis lá no fundo. Lá no fundo convém que continuem. A confiança tem limites. É melhor não mexer muito.

[...]

E outros momentos. Soltos. Deslumbrantes na opaca escuridão do que não volta mais. Cada um terá os seus, a sua história privada, a sua respiração.

Silêncio e sombra pautam o caminho da criação autobiográfica em Dionísio, enquadrando-a na típica anatomia da moderna autobiografia na qual, de acordo com Francis Hart, o paradoxo da continuidade na descontinuidade se coloca como um problema quer de “verdade” quer de “forma”²¹. Em termos gerais, *Autobiografia* apresenta-se ao leitor como um objecto textual simultaneamente híbrido e fragmentário cuja composição recorre abundantemente à montagem a partir de textos próprios (sobretudo os diarísticos) e alheios, não obstante deixar perceber um trabalho e um cálculo construtivos minuciosos (inclusive nos seus efeitos de leitura) que não colocam inteiramente de lado um arco narrativo evolutivo, habitual na grafia de uma vida.

Trata-se, com efeito, de uma escrita que cruza a história individual com a colectiva segundo uma gestão do tempo nem sempre linear, feita de sucessivos avanços e recuos, suspensões e retomas; que alterna a narração indirecta, ora na primeira ora na terceira pessoas, com uma profusão de discursos directos e semidirectos e apartes (auto)irónicos; que justapõe a crónica de eventos (recordem-se passagens vívidas como a da viagem a Corfu ou a da conferência de Bento de Jesus Caraça no Grémio Alentejano) ao comentário

²⁰ A este propósito, recordem-se as pertinentes observações de Rui-Mário Gonçalves (*Mário Dionísio Pintor*, Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2009, pp. 15-16) sobre uma possível poética dos ‘títulos imprevisíveis’ de muito quadros de Mário Dionísio, reflectindo uma idêntica tendência para o recurso a reminiscências, por natureza vagas e esparsas, em alternativa a sintagmas puramente descritivos.

²¹ Cf. Hart *apud* B.J. Gunzenhauser, “Autobiography: General Survey”, in Margaretta Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, vol. 1, London, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 76.

(em torno, entre outras, da situação política nacional e mundial), à reflexão (a propósito, por exemplo, do *marketing* literário) ou ainda a tomadas de posição estéticas e político-culturais (sobre o entendimento do “seu” Neo-Realismo ou sobre as responsabilidades públicas dos intelectuais) em que o repetido recurso à (auto)citação torna clara uma firme vontade auto-justificativa. Firmeza que poderá, de resto, ser o sintoma de uma motivação adicional do próprio acto autobiográfico, mesmo se contraria um outro registo de forte timbre interrogativo, também frequente no texto.

Com efeito, além de uma precaução contra um excesso de auto-confessionalismo que a *persona* pública Mário Dionísio parece pretender evitar, ou de um resultado de uma certa insuficiência do biográfico no que nele depende da memória e da capacidade de reconstrução memorial, muito desse silêncio e dessa sombra que atrás referimos serão por outro lado uma espécie de contra-efeito de uma atitude de contínuo questionamento que o biógrafo não aplica apenas aos outros ou ao mundo mas, antes de tudo e de todos, a si próprio e/ou à escrita de si próprio. Além de dispositivo fático – de que nas “técnicas de expressão” deu e continua a dar-nos exímias lições Mário Dionísio –, a interrogação parece poder deduzir-se sobretudo de uma postura ontológica fundamental que faz radicar na dúvida ou, melhor ainda, num paradigma dialéctico a sua forma de ser e estar no mundo e de pensar a cultura: uma cultura, como aqui defende, «cientificamente indagadora», que repele abordagens conclusivas, não admitindo senão «respostas interrogativas», conforme, num ensaio de 1938 sobre Casais Monteiro, afirmou serem «todas as respostas conscientes».²²

Dividido entre múltiplas tarefas e actividades profissionais (o ensino, a poesia, a ficção, o ensaio, a crítica, a pintura) a que se devota por gosto ou apenas por um confessado vício pequeno-burguês do dever, e como tal reduzido à condição de «animal pouco rentável»; órfão desde muito jovem e, mau grado as muitas amizades alimentadas, mais ou menos desentendido dos outros, tanto no plano afectivo em que «talvez ninguém tenha cortado tan to relações», quanto no plano intelectual e ideológico onde sente «existir um grande desencontro entre o que escrev[e] e o que escrevem muitos dos [s]eus contemporâneos», Mário Dionísio traça o seu auto-retrato em boa parte segundo o perfil paradigmático do sujeito moderno: descasado do mundo e desconhecido de si próprio, mau grado os amadurecimentos e aprofundamentos pessoais de que a grafia da vida nos vai dando conta e apesar de uma «unidade subjacente» que afirma mesmo assim «inalterada e inalterável», Dionísio faz da auto-bio-grafia o lugar de um inevitável *defacement*²³ em que um sujeito tropológico se põe literalmente em questão.

Filho único, não cheguei, porém, a contrair as maleitas de tão vantajosa situação, ou depressa delas me curei. Mas não ponho as mãos no fogo. Quem sabe se uma sensibilidade às vezes exagerada (nunca tive vergonha de chorar, se é caso disso) não virá daí mesmo?

[...]

²² MD, *Entre Palavras e Cores. Alguns Dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Ed. Casa da Achada / Livros Cotovia, 2009, p. 20.

²³ Retomamos aqui a tese de Paul de Man (“Autobiography as De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81) segundo a qual todo o momento especular inerente à (auto)cognição é necessariamente manifestação de uma estrutura linguística ou tropológica que, no caso da autobiografia, se faz corresponder à prosopopeia (do grego *prosopon poien*, conferir máscara ou face) e à sua inerente dialéctica de figuração e desfiguração.

Manda-me a prudência calar o que penso da glória e, muito principalmente, do que tantos fazem para atingi-la. Lá viria o «estão verdes». Fatalmente. E sei lá se com razão. Nunca a gente se conhece bem até ao fundo.

[...]

Estou olhando à minha volta e em mim mesmo. Que é isto, rapazinho? Desconforto? Apreensão?

[...]

Vale-me então um espírito maligno, género anãozinho da floresta (outra vez a floresta...) que me poussa no ombro enquanto escrevo ou pinto e que me diz, gozão: «Inquietas-te porquê? Que falta é que tudo isso faz?» E, com esta, arruma-me de vez: «Estás convencido de teres estado sempre certo?»

Um sujeito que se vê à distância (ora como indivíduo ora como partícipe de uma ambígua identidade grupal neo-realista), questionando as suas atitudes, afirmações, convicções; que se sabe vulnerável ao auto-engano e que, no termo do seu texto, reintroduzirá o simbolismo da floresta como mecanismo retórico capaz de perverter a própria “certeza” autobiográfica, tal como a narrativa a foi até aí atestando ao percorrer os diferentes “vectores” de uma identidade assumidamente dispersa – nem sempre lisonjeiros, diga-se, quanto a si própria ou quanto às demais. O que não impede, ainda assim, que ponderemos os diferentes tempos que a escrita concede a tais vectores pela importância relativa que por aí se infere para a construção auto-representativa.

A perspectiva identitária que nos revela *Autobiografia* é complexa e prismática: além do pormenor genealógico (em que a transfiguração da origem, “ao canto do piano”, é desde logo um dos primeiros aspectos assumidos da invenção biográfica), o texto vai acumulando informação sobre a identidade literária e artística, pondo a descoberto um conhecimento vastíssimo da história cultural europeia; bem assim como sobre o perfil académico, pontuado ora de comentários apaixonados ao despontar do gosto pela leitura e pela escrita, graças a influentes pedagogos, ora de desabafos quanto a “erros” acalentados relativamente ao mundo das Letras ou a personalidades menos memoráveis com quem contracenou; ou ainda sobre a orientação ideológica, destacando-se uma postura humanista e polemizante, o horror à ditadura, a actividade política clandestina na faculdade e a temporária militância partidária; ou psicológica, caracterizada por um inveterado perfeccionismo e por um profundo respeito pelo valor do trabalho, para além do pessimismo juvenil, alimentado em Antero e em Nobre, e da apurada sensibilidade artesanal com reconhecidas consequências ao nível da obra criativa. Pelo contrário, e voltando às omissões desta vez não declaradas, em nenhum momento encontraremos uma autobiografia sentimental ou afectiva com referências à vida familiar, nem tão pouco preocupações descritivas com pormenores de fisionomia e retrato físico; do mesmo modo, as esparsas alusões à doença que vitimou o autor nos inícios dos anos 40 e à consequente estada no sanatório não parecem comparecer senão como contextualização necessária ao relato de um período excepcionalmente fértil de produção escrita.

Na verdade, será na/pela dimensão do *fazer* que o *ser* biografado e biografante tende a ganhar maior definição. O que por certo nos encaminha para o auto-retrato de um sujeito

que, além de homem de pensamento, se apresenta como um homem de acção: um *homo faber* que transforma aquilo que “é” em objectos,²⁴ um «artista que actua politicamente» e para quem o sonho e as mãos são termos indissociáveis de uma mesma equação criativa. Se, como observava Álvaro Salema²⁵ numa breve recensão ao livro, apesar da dúvida inicial colocada pelo texto, podemos conhecer melhor o sujeito autobiográfico, creio que tal se ficará sobretudo a dever à ênfase concedida pela escrita autobiográfica a uma dimensão actuante e interventiva do sujeito que se reflecte em factos: à letra, em “coisas feitas”.

É justamente no sentido da necessidade de uma acção e de um fazer consequentes ao nível das suas respectivas responsabilidades sociais e morais que Dionísio encontrará, como se sabe, equivalência entre comunicação e criação. A atenção que neste ponto a autobiografia dedica ao relato dos desencontros com contemporâneos que mais ou menos abertamente ironizavam a sua “teimosia” de pedagogo em prejuízo, supunha-se, da sua actividade criativa; ou às próprias “obrigações” para consigo mesmo quanto à actividade crítica a que o elogio do «mestre dos Ensaios», António Sérgio, definitivamente o condenara, poderão decerto perceber-se, mais uma vez, no sentido auto-legitimador de quem procura razões para a sua própria dispersão “operária”: «a gente quer sempre ter razão», anota o biógrafo. Nada disto obsta, na perspectiva do autor, a que se confunda a actividade criativa com qualquer outra que não suponha, como aquela, o domínio de um mecanismo, de uma técnica, de uma “maneira” que permita ao “produtor do objecto artístico” (repito a terminologia laboral de Dionísio) vencer o confronto com a realidade, recriando-a: «uma coisa é ver, outra pintar», axioma picassiano que Mário Dionísio muito glosou e que a sua autobiografia mais uma vez recupera.

Julgo ser nesta linha, que aliás se articula de perto com a já mencionada polémica do Neo-Realismo e com a discussão epocal/geracional em torno dos “formalismos”, que poderemos compreender a insistência da escrita autobiográfica na tendência oficinal, confessadamente doentia, do autor, manifesta tanto no «mais pequeno escrito» quanto em cada uma das suas tentativas plásticas onde entre a paleta e o mundo se joga a luta da expressão e se testam os limites das linguagens: «Não se pode dizer tudo. Ninguém sabe dizer tudo», comentário razoavelmente agonístico do biógrafo, válido para o próprio *telling* autobiográfico enquanto desafio a um tempo ético e discursivo. Idêntica proibidade oficinal poderá fazer-nos compreender, a par de uma ênfase meio orgulhosa, meio acanhada ao pioneirismo da crítica pessoana desenvolvida ainda numa fase académica, um certo pudor depreciativo em relação à sua actividade editorial, crítica e poética de juventude, ainda escassamente “escrevível”: «livrecos» e «versalhada» rasgada, excluída da bibliografia oficial.

Bem diferente se mostrará a atitude auto-avaliativa do biógrafo em relação quer à produção literária de maturidade, quer à experiência de pintor ou ainda à intervenção cívica e político-cultural de alguém comprometido em «mudar o Homem». Uma intervenção que o texto biográfico assinala com demora, aludindo à organização regular de eventos públicos ou a uma incansável e apaixonada tarefa de divulgação, teorização e interpretação crítica da arte e da estética artística modernas, passando não só pelo

²⁴ Em Novembro de 1973, regista Mário Dionísio em páginas do seu Diário: «[...] seria incapaz de viver sem estar a fazer qualquer coisa – *homo faber*... A transformar o que sinto e penso (o que sou, para realmente o ser) num objecto. É o que, aliás, define o artista – não o bom, o grande artista, mas qualquer artista, bom ou mau.» (in *Sonhar com as mãos – O desenho na obra de Mário Dionísio*, Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2011, p. 61.)

²⁵ Álvaro Salema “Experiência vivida”, *Colóquio/Letras* n.º100 (Lisboa, 1987), p. 147.

ensaísmo como pela realização de entrevistas a pintores e culminando nesse premiado *opus magnum* ensaístico *A Paleta e o Mundo* que o biógrafo não hesita em considerar como «[p]onto decisivo» da polémica então gerada em torno do Neo-Realismo, sem deixar de lamentar o seu escasso estudo efectivo.

Grande parte da motivação autobiográfica e da insistência em explicar-se, num biógrafo que desfaz equívocos e mal-entendidos repetidamente, assinala aspectos que passaram despercebidos, recorda ideias, palavras e datas, parece inferir-se directamente desses aludidos «círculos de incomunicabilidade» e dessas «cortinas de gelo», que são metáforas evidentes de uma sentida incompreensão desses “outros” – para quem sempre, afinal, quis escrever – face a opções profissionais, a posturas ideológicas e estéticas, ou mesmo a uma obra em relação à qual se fará em *Autobiografia* uma confissão tão «despudorada» quão ressentidamente provocatória: «gosto bastante de algumas coisas que escrevi. Quem esperava uma destas?»

Mantendo-se fiel a uma poética a um tempo experimental e empírica, o mais próxima possível do real vivido (que explicará várias das suas predilecções e das constantes temáticas da sua ficção, entre as quais a da representação do universo pequeno-burguês que bem conhece), o biógrafo Mário Dionísio apresenta-se como o criador invulgarmente versátil e irrestritivo que idealiza uma arte de síntese, apesar de uma forte consciência técnica e semiótica que o impede a todo o momento de ceder a correspondências artísticas puramente metafóricas. Em *Autobiografia* elencam-se títulos, temas, géneros e estilos, influências das mais diversas (nacionais e internacionais, clássicas e modernas), expondo um sujeito artístico aristocraticamente erudito com uma intrínseca vocação operária. Uma mesma e sempre repetida consciência sobre o carácter processual do acto de escrever ou de pintar aflora no texto: «Costumo dizer que sou um romancista que não escreve romances. Mais verdade será talvez dizer que sou pintor, chegue ou não ao fim dos quadros. Não é o quadro verdadeiramente que me interessa, mas pintar».

Homem de oficina, descrente de inspirações momentâneas, Dionísio é um artista que valoriza menos os resultados (a obra, o quadro, a exposição) do que o trabalho artístico em sentido forte: na sua dupla e contraditória dimensão de violência e de inebriamento; de técnica e de corporalidade; de criação e de destruição. *Ut pictura, poesis*: mas agora no sentido estrito de uma lavração ou de uma predação sem objecto à vista em que o “demónio” da pintura, como dirá no Diário, prevalecerá aparentemente sobre o “vício” de escrever: porque «pintar é mais operário».

Parto sempre para a tela com uma grande convicção. Melhor seria dizer esperança. E a sede – a sede mesmo – de pintar que me leva a abandonar tudo e a agarrar nos pincéis. Bato com eles na tela como quem bate em alguém, que é o mundo, o destino, a grande barreira que me impede de. Não digo às cegas porque um olho crítico de mim mesmo está constantemente vigilante e troça dos grandes ímpetos “inspirados”. De qualquer modo, começo com violência e quase com certeza, caçador que sente a caça na ponta da espingarda. Rápido, percorro a tela de canto a canto, insisto mais no lado esquerdo ou no direito, em cima, em baixo, raramente no centro. Quem insiste sempre alcança. É um corpo-a-corpo desastinado, cantante, delicioso.

E no entanto, *Autobiografia* terminará, “à defesa”, com uma exortação à escrita e ao acto de escrever: mesmo se, de ocasião para «não estar sozinho», conforme se lia no prefácio de *A Paleta e o Mundo*²⁶, escrever se tenha agora convertido numa experiência-limite de

²⁶ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a ed., vol. 1, 1974, pp. 24-25.

refúgio, de insularidade – quase diríamos epicurista – face ao mundo e à mundanidade.

A [sic] defesa, abro o meu irregularíssimo Diário num dia de 63, aí calhou, e leio-o como se a data fosse a de hoje: «Não queiras que cada página seja um monumento. Não queiras tudo. E [sic] o melhor caminho para não encontrares nada. Não te sintas esmagado pelos grandes nem condoído com a falência dos que detestas ou desprezas ou apenas lamentas. Escreve. Esquece tudo, tapa os ouvidos, mete-te bem na tua experiência, só na tua experiência. Grande ou pequena, é o que tens. Não desanimes, não desistas, não te perturbes com a indiferença dos outros, não te entusiasmes com os aplausos dos outros. Escreve! Escreve!».

Será do mesmo modo interrogando-se sobre aquilo que constituem as suas actividades principais e sobre as suas pessoais contradições que, três anos mais tarde, em 1990 e a convite do *Diário de Lisboa*, Mário Dionísio enceta o seu “Auto-retrato” verbal. Em doze breves parágrafos e auto-referindo-se ironicamente numa 3.^a pessoa indeterminada e «intratável» (“um fulano”), o autor, por essa altura pintor «a tempo inteiro»,²⁷ apresenta-se em estendido contraponto: seja em relação ao apontamento físico, de jovial insinuação bocageana, e psicológico («uma criança espreira» por baixo de uma exigência «de rigor e de coerência»), seja na sua complexa relação com os outros, entre a indiferença e a necessidade de atenção ao que «fez e faz», seja nas múltiplas tarefas que desafiadoramente abraça, com igual dose de paixão lúdica e de obstinação perfeccionista. De novo, a dimensão actuante e operante surge como estruturadora do auto-retrato: sempre fiel a uma ética do ócio (e repudiando o negócio) no seu pensar e no seu fazer artísticos, e acusando muito embora algum cansaço e alguma impaciência (falecerá três anos depois), Dionísio recupera aqui o elenco da sua obra escrita, bem assim como anota a sua intervenção pioneira e certamente visionária «na concepção e prática do neo-realismo», sem disfarçar mais uma vez alguma mágoa por um reconhecimento quicá demasiado tardio ou mesmo ausente. A sua intervenção plástica enquanto pintor com obra exposta (entre 1989 e 1993, realizará 4 exposições individuais) surge agora mencionada pela primeira vez: de novo autocitando-se, como que numa sistemática confirmação de princípios e de propósitos, Dionísio reescreve-se enfim como um sujeito sem outra ambição senão a de um “fazer” sem repouso e porventura sem termo.

No catálogo da sua exposição na Nasoni (Out./Nov. de 1989), escreveu isto: «Vou caminhando sem destino e sem repouso. Gostando sempre pouco do que pinto, precisando sempre muito de pintar. Assim foi, certamente assim será. Não ambiciono mais.»

Resta saber se sim. O mais prudente é esperar.

Conforme sucedia em *Autobiografia*, no entanto, a dúvida instalada bem no remate do texto torna de igual modo “intratável” a própria intenção auto-retratística, no exacto sentido em que nos deixa «sempre hesitantes sobre por onde lhe pegar». Como se o auto-retrato e a revelação que promete não fossem ainda estes ou não estivessem ainda sob o nosso olhar; como se auto-retratar-se não pudesse nunca ir além de uma espera, de

²⁷ Inicialmente publicado a 2 de Fevereiro de 1990, no *Diário de Lisboa*, este texto de Mário Dionísio foi recolhido no volume *Entre Palavras e Cores*, op. cit., pp. 350-52.

uma reticência, de uma postergação infinita.

III.

Como se desenha, ou se pinta, a espera? Como a desenhou e pintou Mário Dionísio?

Os auto-retratos plásticos até agora divulgados da sua autoria que não se reduzem a mero apontamento ou esboço preparatório não são numerosos:²⁸ ao todo, 5 desenhos (incluindo um auto-retrato com Maria Letícia) e 1 óleo, realizados entre 1939 e 1945, num período ainda inicial da sua actividade de desenhador/pintor e cerca de duas décadas antes das suas primeiras incursões no domínio da abstracção.²⁹ Um confronto rápido com o número de retratos conhecidos que viria a desenhar e a pintar ora de familiares (a esposa, a filha), ora de crianças, ora de escritores seus amigos (Joaquim Namorado, João Cochofel, Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira), retratos igualmente pouco abundantes mas já com uma diversidade de meios e uma qualidade técnica assinaláveis, permitem-nos confirmar uma inclinação auto-retratística claramente marginal: dir-se-ia estarmos perante um artista que evita tomar-se como assunto, um artista que, entre outras coisas, faz auto-retratos.

Se levarmos em conta os pressupostos filosóficos e estéticos de Dionísio, o seu humanismo marxista atento à dimensão colectiva, o seu entendimento do que significa “representar” como gesto reportável à tentativa de expressão não só da realidade exterior como também da realidade interior do *Poeta-Homem*, aí encontraremos decerto razões para a relativa recusa do auto-retrato, em idêntica linha, aliás, com um certo a-sentimentalismo, uma certa precaução contra o desabafo lírico e a auto-exposição de afectos de que Mário Dionísio, enquanto biógrafo de si mesmo, também fez prova.

Detenhamo-nos nos desenhos. Deixando por ora de lado o desenho a lápis de cor de 39, cujas preocupações estéticas não nos parecem ainda nítidas,³⁰ o auto-retrato a carvão, presumivelmente de 41, e os dois auto-retratos a grafite de 43-44 confirmam progressivamente, com efeito, uma ideia moderna de representação, não restrita à cópia do real (“não se pode copiar”, como esclarecerá n’*A Paleta e o Mundo*;³¹ antes integrando a possibilidade da sua deformação ou recriação. Progredindo no sentido de uma decantação de traços e de um minimalismo estilístico claramente despreocupados de «pequenas fidelidades», estes primeiros auto-retratos parecem antecipar, na sua própria solução

²⁸ A informação sobre o espólio artístico de Mário Dionísio disponibilizada na página da Casa da Achada, em Lisboa, dá conta da existência de vários esboços e estudos realizados até 1963 (cerca de 120 soltos e 4 blocos), entre os quais auto-retratos. (Consultar <http://www.centromariodionisio.org/espolio.php>.) Reproduções dos auto-retratos plásticos de Mário Dionísio aqui mencionados podem ser encontradas nas obras *Mário Dionísio Pintor*, de Rui Mário-Gonçalves (Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2009, pp. 7 e 56), e *Sonhar com as mãos* (op. cit., pp. 37, 45 e 56).

²⁹ Conforme refere Paula Ribeiro Lobo (cf. Id., “A necessidade de ver claro”, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 9 e “Mário Dionísio e o desenho como processo revelador”, Separata do *Boletim da Casa da Achada / Ficha 4*. Acessível em http://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/ficha4.pdf (consultado em 5 de Agosto de 2016)), Mário Dionísio teria iniciado a sua actividade como pintor em 1941, sendo o desenho uma prática ainda anterior à da pintura, mesmo se mantida como um «campo de ensaio» quase sempre privado, uma espécie de exercício preparatório para a cor.

³⁰ A este auto-retrato com Maria Letícia, de pequenas dimensões, se refere Paula Ribeiro Lobo (“A necessidade de ver claro”, op. cit., p. 10) como um «registro de namoro em que o ainda incipiente contorno dos rostos se funde com a mancha a lápis vermelho que os cobre».

³¹ Cf. *A Paleta e o Mundo*, op. cit., pp. 124-136.

plástica, a ironia crítica com que Dionísio se há-de referir, logo na primeira parte desse seu ensaio, a um paradigma ilusoriamente imitativo e fossilizado de retrato:

Já se sabe que muitas e muitas pessoas continuam a reduzir a contemplação de uma *paisagem* ou de um *retrato* à verificação minuciosa e despicante da fidelidade com que o pintor neles imobilizou o aspecto exterior dos respectivos modelos. Atribui-se à paisagem pintada o objectivo de imitar a paisagem natural, a ponto de tentar substituí-la aos nossos olhos iludidos. Ao retrato, o de ser, embora sem movimento nem fala, a própria pessoa, a ponto de *saltar da tela*. [...] Não se concebe um retrato sem todos os pormenores aparentes do retratado: o sinal da face esquerda, certo pêlo branco da sobrancelha direita, a ruga que tinha na gravata no dia da primeira pose. Ainda que todo este somatório de pequeninas fidelidades, laboriosamente tentadas com mira na minúcia justiceira dos futuros contempladores, em nós desperte o irreprimível amargor que sempre dá o espectáculo da incapacidade teimosa ou o desconfortável arrepio que sempre causa o retrato de um morto.³²

Ao longo do livro, onde, como bem viu Maria Alzira Seixo, a relação da arte com a representação do mundo se apresenta como «problema essencial que move a escrita»³³, o crítico insistirá incansavelmente na noção de que a pintura, a arte, não vive jamais em função dos motivos que a natureza lhes oferece (embora deles sempre parta), mas apenas em função de si mesma, ao ponto de, com Apollinaire, se chegar a sugerir a inutilidade vagamente explicativa dos títulos das obras e das designações de género, aos quais passássemos a preferir «apenas o vocábulo geral de *pintura*»³⁴. Sugestão a vários títulos temerária, mesmo para um “novo realista”, que contará igualmente com repercussões ao nível da sua obra poética: vários poemas de *Memória dum pintor desconhecido* (1965) voltarão, anos mais tarde, a recuperar a dialéctica que toca a de uma inescapável auto-referencialidade do trabalho artístico como contraponto à sua tendência ilustrativa. Aquilo mesmo a que Nuno Júdice se referiu, ao analisar esta poesia, nos termos mais conciliadores de uma «aparente conflitualidade entre vida e criação»³⁵: «O que o dia todo desenhei / eu próprio olho espantado e espantado não sei / em verdade o que é».³⁶ Desenhar é desenhar, é desenhar é desenhar...?

Regressando, pois, a esses primeiros auto-retratos desenhados de Dionísio, fruto de um visualismo intrínseco que se transformaria numa consciente “perturbação” performativa, impõe-se-nos desde logo a vontade lúdica e experimentadora daquela criança que muito mais tarde lhe serviria como termo auto-definidor no já mencionado auto-retrato verbal de 1990. Restringindo-se ao desenho da cabeça e do rosto, que se mantêm aparentemente como lugares identitários fortes, tornam-se já notórios nestes auto-retratos uma vontade de testar materiais e técnicas, o início de uma aprendizagem da espontaneidade onde,

³² Ibid., p. 124.

³³ Maria Alzira Seixo, “Pensar A Paleta e o Mundo. Notas para um estudo”, in *Mário Dionísio 1916-1993. Vida e Obra*, Lisboa. Ed. Casa da Achada, 2011, p. 53.

³⁴ Apollinaire *apud* MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª ed., vol. 5, 1974, p. 34.

³⁵ Nuno Júdice, “A palavra e a cor na poesia de Mário Dionísio”, in *Mário Dionísio 1916-1993*, op. cit., p. 76.

³⁶ Este poema de Mário Dionísio encontra-se igualmente citado no volume *Sonhar com as mãos* (op. cit., p. 28).

como viria a afirmar, «parece que só a mão trabalha (e fica-se lá inteiro!)».³⁷ Se, no mais antigo desenho a carvão, ainda tecnicamente pouco desenvolvido, o auto-retrato a $\frac{3}{4}$, sem óculos e com a mão no rosto, é conseguido através de contornos carregados e efeitos de mancha e sombreado no rosto e na mão, as duas cabeças desenhadas um pouco mais tarde em pequeno formato demonstram já uma capacidade de execução e um equilíbrio “entre a mão e o espírito”, para retomarmos os termos do pintor, claramente mais apurados.

Mantendo a pose a $\frac{3}{4}$ e o olhar sempre fixo no espectador como se não o dispensasse do pacto comunicativo, um olhar filtrado agora pelas lentes dos óculos,³⁸ estes auto-retratos, de expressão sóbria ainda que insinuantemente inquiridora ou inquieta, parecem já enquadráveis num paradigma picassiano de simplificação formal: em vez de copiado do modelo vivo, o rosto desenhado, guardando o seu quanto baste de reconhecibilidade, é antes o produto idealizado de um trabalho de libertação da linha, conforme observou Paula Lobo,³⁹ que culmina, num dos casos, numa delineação a traço limpo e contínuo, reduzindo a figura ao seu «genoma imagético», na feliz formulação que João Lobo Antunes aplicou também a desenhos de Júlio Pomar,⁴⁰ esse «grande pintor» cujo princípio Mário Dionísio anteviu⁴¹ e que viria, mais tarde, a retratá-lo, dentro de um idêntico registo de máxima simplicidade e redução.⁴² Um registo que me parece reenviar para aquilo que Delfim Sardo afirmou⁴³ acerca do desenho enquanto metodologia de representação e prática experimental distintivas: corrigível, simultaneamente cumulativo e subtractivo, o traço permite figurar, paradoxalmente, o que não é representável, i.e., o inaparente, o invisível, o interior. O que certamente importará à postura humanista e artística quer de Pomar, quer de Dionísio.

Operário infatigável, Mário Dionísio depressa sujeitará a sua prática do auto-retrato a novas alternativas plásticas, ainda que, neste caso, sem enveredar pela hipótese caricatural ou grotesca com que, pela mesma altura, desenhou figuras goyescas ou pela linha geometrizar e cubista que utilizaria com notável desenvoltura em retratos mais tardios da sua esposa Maria Letícia ou da filha Eduarda. De 1945 data, com efeito, o seu mais conhecido auto-retrato a tinta-da-china, ensaiando um outro registo, mais “sujo” ou saturado, em franco contraste com o anterior. Conservando no geral o contorno como marcação do limite espacial da figura, o auto-retrato em pose frontal ligeiramente descentrada à direita, com óculos e cachimbo exhibe agora um maior dinamismo graças à técnica gestualista do *gribouillage*⁴⁴ aplicada com efeitos de sombreado e volume e de modo a preencher todo o espaço branco, criando pontualmente zonas de permeabilidade

³⁷ MD, in *Sonhar com as mãos*, op. cit., p. 66.

³⁸ Sobre as possíveis implicações de sentido contidas na representação retratística de artefactos de visão e próteses perceptivas (como lentes e óculos) que supõem logo à partida um enfraquecimento da vista natural e, conseqüentemente, da sua credibilidade como fonte mimética, remetemos para as argutas considerações de Derrida, op. cit., pp. 76-77).

³⁹ Paula Lobo, “A necessidade de ver claro”, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 22.

⁴⁰ J. Lobo Antunes, Prefácio a *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi* de Júlio Pomar, Arte Mágica Editores, 2003, p. 18.

⁴¹ Cf. *Entre Palavras e Cores*, op. cit., pp. 41-51.

⁴² Referimo-nos especificamente ao conhecido retrato desenhado que Júlio Pomar virá a dedicar, em 1950, a Mário Dionísio.

⁴³ Cf. Delfim Sardo, *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira / Skulls, Houses, Stones and a Fig Tree*, Lisboa, Documenta / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2014. Catálogo de exposição, pp. 27-31.

⁴⁴ Cf. Lobo, op. cit., p. 21.

entre figura e fundo. Fitando mais uma vez directamente o espectador, o modelo parece aqui dirigir-nos um olhar mais reflexivo do que inquieto, mesmo se, de acordo com a nota técnica que nos faculta o artista nas suas páginas diarísticas, a falta de enquadramento nos pode dificultar um juízo de expressividade:

O enquadramento é tudo? Tudo o que existe é belo ou neutro, cheio de sentido ou insignificante conforme o ângulo de visão e o modo como o enquadrámos. Enquadrar ilumina, sublinha, selecciona, torna expressivo o que antes o não era. A vida própria desta rua, desta casa, deste rosto ou desta multidão, deste braço, só aparece quando os enquadrámos. Por isso é que uma rua, uma casa ou uma cara que conhecíamos há muito tempo nos parece outra coisa quando a vemos no cinema ou numa fotografia. E isso nos agrada.⁴⁵

Encontraremos esse enquadramento no único auto-retrato a óleo do pintor: um trabalho de 1942, sobre pano cru, em que Mário Dionísio ensaia desenhar com a cor, seguindo a lição de Van Gogh que o quadro evoca, num evidente *pastiche* desse “estranhíssimo” *peintre-ouvrier* sobre quem Dionísio escreveu intensa e apaixonadamente e de quem também se avizinha sob vários aspectos. Começando pelo seu modo de olhar o mundo a que o auto-retrato parece pretender aludir meta-artisticamente. Recorrendo a uma paleta de cores característica do pintor holandês – azuis, verdes e amarelos secos, com breves apontamentos tracejados de vermelho intenso –, o auto-retrato em primeiro plano à esquerda da tela, e novamente a $\frac{3}{4}$ do artista, é enquadrado pela atmosfera confinada e relativamente sombria de um quarto onde uma pequena janela representada em fundo e em perspectiva deixa ver a paisagem exterior, plana e anódina, situada em ponto de fuga. Na borda da janela e à direita, um copo com uma pequena flor esbranquiçada assinala o limiar de transição entre o cá dentro e o lá fora e a expressão do retratado, mais séria do que serena, talvez possa apontar para esse tema que o próprio Van Gogh, segundo nos relata Dionísio, mantinha com os pintores anteriores ao impressionismo: o do «pássaro preso na gaiola num dia de Primavera, que, desejoso de liberdade e de paz, se vê forçado a girar angustiadamente dentro das grades».⁴⁶

De qualquer modo, não será impossível encontrarmos neste “pássaro preso na Primavera” que o auto-retrato poderia tematizar visualmente pelo menos um triplo depoimento: um depoimento espiritual de um homem, de um comunicador e de um pedagogo que, apesar de tudo, não logrou nem a compreensão nem o reconhecimento que a sua dedicação aos outros lhe mereceria; um depoimento epocal de um órfão da modernidade que não escapou a um descentramento de que ainda hoje a história literária e artística nacionais não repararam totalmente; um depoimento estético de um realista cujos quadros continuam a ser janelas para o mundo visível, ainda que a janela transparente e inclusiva de Alberti se tenha entretanto tornado mais *alta e estreita*, conforme *Autobiografia* a descreve, e a visão mais restrita e incerta – sem excepção para a visão de si próprio.

Interrogava-se Rui-Mário Gonçalves no estudo que dedica a Mário Dionísio-pintor, se «[a]o pintar um quadro, saberia inicialmente o que pretendia fazer»⁴⁷ ou se esse maior esclarecimento despontaria antes, como acreditava, no seu final. No fundo, esta é também

⁴⁵ MD, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 65.

⁴⁶ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a ed., vol. 3, 1974, p. 187.

⁴⁷ Rui-Mário Gonçalves, *Mário Dionísio Pintor*, op. cit., p. 24.

a questão central do exercício auto-representativo como tendemos hoje a compreendê-lo. Dionísio põe à prova a “sua” verdade (como sujeito e como homem-artista) na/pela experiência de dizer-se ou de pintar-se. O que daí resulta é menos uma resposta do que um acto de procura, um incessante “fazer” transfigurativo que não revela o sujeito senão como um sujeito em construção e, também neste sentido, um sujeito operário. Bem antes de Manguel e de Derrida que aqui citámos inicialmente, Mário Dionísio formula, no essencial, a questão identitária nos termos de uma errância ou de um devir, termos que não poderemos seguramente deixar de ler fora da experiência humana e da experiência estética do último século, tão profundamente fracturantes quanto regeneradoras de conceitos, formas e processos. «Não se faz a pintura que se quer», teria comentado o pintor Jean Bazaine, mas apenas se pode «querer a pintura de que a época é capaz».⁴⁸ Outro tanto creio ser legítimo dizer-se dos processos semióticos em geral enquanto formas de mediação a que recorrem sujeitos históricos. Pelo que, enquanto aproximações auto-representativas, o exercício autobiográfico e auto-retratístico em Dionísio não independem de um debate historicamente inevitável entre o seu «amor do real»⁴⁹ reflexo directo da “paixão pelo real” de todo o século XX, nas palavras de António Pedro Pita⁵⁰ e essa cada vez mais forte suspeita de que a identidade não é imediatamente reconhecível nem representável, talvez porque, afinal, não seja exactamente uma “realidade” no sentido de alguma coisa que «se observa, se regista e se interpreta» para em seguida se transformar;⁵¹ nem sequer esse “núcleo” ou “centro” interior ou invisível que asseguraria em permanência uma «unidade subjacente» que se supôs (e Dionísio supõe-no ainda) existente. Se é certo que Mário Dionísio não põe inteiramente de lado os esquemas mais tradicionais do relato autobiográfico nem se afasta de um regime auto-retratístico figurativo, centrado no valor facial, rumo *e.g.* a variantes simbólicas, desconstrutivas ou conceptuais, não é menos certo que, através de um registo ora meta-reflexivo, ora interrogante, contraditório, omissivo, vicia sistematicamente qualquer certeza sobre a “verdade” auto-representada e sobre a “verdade” do texto que supostamente a representa. Em vez de predicativa, a via de acesso ao “eu” torna-se hipotética e reticente, i.e., necessariamente “criminosa” ou “clandestina”: atropelar e fugir.

⁴⁸ Jean Bazaine *apud* Gonçalves, *Mário Dionísio Pintor*, op. cit., p. 14.

⁴⁹ MD, *Entre Palavras e Cores*, op. cit., p. 125.

⁵⁰ António Pedro Pita, “Mário Dionísio – A arte ou ‘a invenção do concreto’”, op. cit.

⁵¹ Gromaire *apud* Paula Lobo, “Mário Dionísio e o desenho como processo revelador”, op. cit.