

Pequenos presságios Retrato e figuração de personagem no novo milénio*

Eunice Ribeiro

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

A ‘crise do retrato’ e a superprodução de identidades

Apesar dos múltiplos vaticínios que, desde os alvares dos Modernismos europeus e na sequência de uma reconhecida crise do sujeito e da sua imagem, se acumularam sobre a ‘morte’ do retrato, o certo é que a arte e a literatura contemporâneas parecem ter-se mantido de uma forma geral ilesas em relação a todas essas provocações apocalípticas. Para lá dos espaços expositivos mais tradicionais, para lá do perímetro das molduras, dos pedestais ou dos álbuns fotográficos, mas também no cinema ou nos videojogos, em séries televisivas, em instalações e meios digitais, em composições literárias ou musicais ou ainda no domínio da arte urbana, do artesanato ou das artes decorativas, os retratos afirmam-se como uma espécie de género invasivo que encontra no contexto cultural contemporâneo terreno particularmente fértil à sua propagação. A ponto de se ter tornado inevitável anunciar “a morte da morte do retrato” (cf. Wright, 2005), com isso reafirmando supostos impulsos ancestrais do ser humano para a autorrepresentação e para a contemplação coletiva.

Por outro lado, não é seguro que tenhamos resolvido em definitivo um conjunto de inquietações associadas ao género e condensadas em torno da noção de identidade comumente interpretada como individuação. Uma interpretação cujo rasto ético-jurídico podemos facilmente derivar dos *direitos* iluministas consagrados na *Declaração* de 1789 que radicam a identidade moderna numa fórmula de cálculo a duas variáveis: liberdade e propriedade. A identidade moderna, enquanto propriedade de si, assenta num modelo político-estético que assegura a retratabilidade do sujeito-proprietário face aos

* O presente texto retoma um nosso ensaio, originalmente publicado em 2018 e em língua espanhola, sob o título “Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI”, in Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.), *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)* (pp. 331-359). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. A versão em português aqui proposta, com as várias alterações de conteúdo que se impuseram, foi apresentada no seminário que realizei em outubro de 2019, respondendo ao gentil convite do Professor Doutor Carlos Reis, no Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto “Figuras da Ficção”.

seus homólogos, segundo o eixo horizontal da igualdade de direitos. É neste modelo, tal como observam Braz e Marques, que se encontra o germe da moderna crise do retrato como imagem e forma de naturalização de atributos identitários singulares.

A desestabilização deste paradigma representacional a que, entretanto, assistiremos constituir-se-á, no fundamental, como passagem da representação do sujeito ao sujeito da representação: “Como se”, prosseguem os críticos, “na contemporaneidade o retrato apenas pudesse ser o problema do retrato” (Braz e Marques, 2015: 220). Em 2015, em plena vigência do mundo digital e de uma evolução técnica e genética que tornou possível a reinvenção e a encenação quase ilimitadas do corpo, Alberto Manguel refere-se em termos dilatatórios 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. (Manguel, 2015:143)

Na reflexão de Manguel, a questão da identidade e da sua representação é da ordem do presságio, do instante, da espera; prende-se com a aparição, mais do que com a aparência. Numa linha muita idêntica àquela que Jacques Derrida (2010) assinalou quando se referiu, em particular, ao autorretrato nos termos ruinosos e paradoxais de uma “aparição desaparecente” (*id.*: 43), deste modo recuperando a dupla dimensão de presença e de sombra já inscrita na própria mitogénese da pintura, que é simultaneamente a do retrato.¹

Os mais recentes desenvolvimentos da neurociência, aliás, colocarão em termos menos metafísicos o que, em termos motivacionais, se encarou já como um verdadeiro ‘nó’ antropológico porventura reconduzível à necessidade humana de defesa face ao tempo e face à morte. Estudos recentes como os de Gerald M. Edelman (2005) ou António Damásio (2013) confirmam-nos, na continuidade da psicologia jamesiana, que a consciência, embora única e privada, aparenta estar em contínua remodelação. Aquilo a que Damásio chama *self autobiográfico* supõe uma *consciência alargada* capaz de

¹ Referimo-nos, em concreto, à conhecida lenda de Dibutades e ao seu método da *circumductio umbrae* sobre o qual José Gil teceu por sua vez argutos comentários (cf. Gil, 2005).

proporcionar um sentido do *self* complexo e evolutivo, dependente de uma *memória autobiográfica* que retém os aspetos invariantes do organismo, mas é passível de ser remodelada e atualizada, aumentada ou diminuída à medida que vivemos e enfrentamos novas experiências. Por sua vez, os psicólogos contemporâneos têm vindo a demonstrar a extrema labilidade das nossas autoimagens e o alto grau de imprecisão que o sujeito adulto manifesta quanto ao conhecimento da sua aparência, mau grado a quantidade de informação visual de que hoje em dia dispõe e o grau de exposição a que se presta: “De todos os rostos com que nos cruzamos”, adianta, em *História do espelho*, Sabine Melchior-Bonnet (2016: 335), “o nosso é aquele que pior conhecemos”. Numa *sociedade do espetáculo* que nos expõe continuamente a um fluxo incessante de novos estímulos e vivências, uma outra hermenêutica do ‘eu’ toma lugar, em que o “problema central deixou de ser, como até então, como construir uma identidade e mantê-la sólida e estável ao longo da vida, e tornou-se no seu oposto: como evitar a fixação e manter as opções identitárias em aberto” (Caldeira, 2014:30), assim o reconhece Ana Sofia Caldeira num inovador estudo académico sobre o Instagram.

Se é certo que, há cerca de quinhentos anos atrás, Montaigne concebia uma teoria da identidade como instabilidade e ‘passagem’,² demonstrando não ser de agora a eclosão dessa consciência negativa sobre os dilemas do autoconhecimento, o desabar da ficção egocêntrica sobrealimentada pelos Romantismos europeus trouxe repercussões profundas ao nível da conceptualização e da prática do retrato. A noção romântica de ‘personalidade’, que sustentou géneros literários como a biografia e a autobiografia (não ocasionalmente propostas em versão ilustrada) e determinou um critério fundamental de semelhança interna e de verdade psicológica ainda hoje convocado na apreciação do valor retratístico, perde a sua aplicabilidade no quadro de uma reterritorialização da identidade – entendida agora como fragmentária, instável, dissipativa – que colocará em cheque um idealizado projeto ‘revelador’ atribuído aos ‘verdadeiros’ retratos. O problema levanta-se: como redefinir um género cujo objeto se passou a desconhecer? Como vertê-lo numa

² 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 (2016: 21-32) refere-se, entre outras, a uma passagem inicial do segundo capítulo do Livro III, que aqui repomos na língua francesa original: “Je ne peins 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. (...) C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'immaginations irresolües et, quando il y eschet, contraires; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.” (Montaigne, 1962: 782)

prática representativa particular e diferenciá-lo das restantes práticas de representação?
Como pensar o retrato se, de verdadeiro, se tornou apenas possível?

O que pode ser um retrato?

A excepcional proliferação terminológica designativa de ‘espécies’ ou ‘tipos’ retratísticos ou pararetratísticos,³ assim como a frequência da pergunta sobre o que pode ser ou não ser um retrato em inúmeros dos mais recentes estudos historiográficos e teórico-críticos dedicados ao género parecem eloquentes por um lado sobre a resistência da categoria, por outro lado, paradoxalmente, sobre as sucessivas hesitações e dificuldades em encontrar os semas estruturantes de uma definição holística e os argumentos básicos para uma diferenciação genológica.

No volumoso estudo de 2010 que dedica à arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI, Pedro Flor insiste na necessidade de, no retrato, o modelo surgir antes de mais “figurado por si próprio” (Flor, 2015: 22). E acrescenta, seguindo uma criteriologia ainda devedora da noção romântica de personalidade: “o que distingue precisamente um retrato das demais representações iconográficas é a capacidade que o mesmo tem de transmitir a densidade psicológica e de deixar transparecer a personalidade do modelo” (*id.*: 23). Se o critério se manteve operativo durante vários séculos, o retrato novecentista e em particular o retrato contemporâneo confronta-nos com propostas ambíguas e tipologicamente complexas que dificilmente poderemos acomodar dentro dos modelos taxonómicos tradicionais.

Singular a este título é a curiosa história do trabalho do artista norte-americano Arthur Dove *Goin’ Fishin’*, de 1925 (cf. Scott, 2007). Considerado durante cerca de seis décadas como um *assemblage* que traduzia para a linguagem abstrata do Cubismo uma temática naturalista sem aparente referência humana, a obra de Dove viria a ser recatalogada como retrato abstrato de um afroamericano anónimo a partir do momento em que a investigação académica, com base em cartas e testemunhos vários, desvendou os seus títulos anteriores onde a menção ao elemento humano se mostrava explícita:

³ Entre os ‘verdadeiros retratos’ ou os retratos *in the fullest sense* (repiro perífrases encontradas em trabalhos muito recentes sobre o género), circunscrevíveis em tipologias vastíssimas (individuais e de grupo, aparatos, equestres, alegóricos, *fancy pictures* e *conversation pieces*, retratos integrados, autorretratos, além dos possíveis cruzamentos entre tipos e formatos), e uma relativamente vasta gama de outras tipologias e paratipologias que incluem os criptorretratos, os retratos idealizados, os retratos projetivos ou em potência, as imagens ‘ao modo de retrato’ ou outras representações humanas respondendo a meros propósitos de identificação rápida, as fronteiras nem sempre são evidentes.

Fishing' Nigger e *Nigger Goes A-fishin'*. Neste caso, ser ou não ser retrato parece repousar exclusivamente não na natureza da imagem em si mesma, mas sim numa intenção autoral que apenas verbalmente, através de um título ou de uma legenda, se dá a conhecer. Como se, no limite, a ontologia retratística assentasse não mais do que em puras intencionalidades por parte dos artistas (e porque não dos públicos) e nos seus respetivos 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 – que nos afeta ou pela qual nos deixamos afetar.⁴ O que faria do género, com efeito, uma espécie de categoria supranumerária, votada à dissolução e sem possibilidade de definição intrínseca.

Alternativas à morte: o deslocamento epistemológico (três fases)

Face ao que já constatamos constituir um alto grau de resistência do retrato e à multiplicidade e diversidade das motivações que lhe subjazem, a questão que se coloca consistirá, pois, em averiguar das alternativas a um destino de extinção e de pós-género que, de um certo ponto de vista, parece ter-se tornado iminente. Num estudo dedicado ao retrato no panorama artístico português dos anos 50/60 do último século, Bruno Marques responde a essa pergunta: à hipótese da *dissolução*, Marques prefere a do *deslocamento*, invocando a “dimensão heterodoxa do retrato na arte contemporânea portuguesa” (Marques, 2014: 435) que não nega o género, mas, pelo contrário, amplia-o. Dentro deste pensamento de renovação histórica, Marques aponta três fases distintas: a do retrato como espelho do real (fundada no discurso da mimese); a do retrato como transformação do real (correspondente à desconstrução antimimética das vanguardas); e, finalmente, a do retrato como vestígio do real (suportado prioritariamente pelo dispositivo indicial que privilegia a contiguidade à semelhança) onde seria possível situar vários casos artísticos da segunda metade do último século, como, no contexto português, o de Lurdes Castro.

Recuperando a dimensão de contacto dessa narrativa de sombras e contornos de sombras que marca a origem lendária do retrato como desenho e como traço, e que também marcará, mais tarde, a imagem fotográfica analógica e a sua aura de relíquia

⁴ Refletindo especificamente sobre o caso do autorretrato, Derrida conjectura: “Se aquilo que se chama autorretrato 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.” (Derrida, 2010: 70)

(convocando a teoria barthesiana e o seu discurso amoroso), Lurdes Castro fixa sombras e silhuetas a partir de modelos reais, anulando a sua dimensão de signos e transformando-os em emanações dos próprios referentes: sombras ‘tiradas do real’ que não representam mas incorporam, *são* a referência.⁵ Na sequência dessa especial atração manifestada nos anos 60 pela pura indicialidade, como anota o crítico recordando o conhecido ensaio que Rosalind Krauss viria a consagrar ao tema,⁶ o sentido do retrato como ‘evocação’ tem sido defendido mais recentemente por críticos como Joanna Woodall nos seus mais recentes seminários da National Portrait Gallery de Londres.⁷ Ultrapassando por um lado o que foi uma fixação histórica nas fisionomias e no seu putativo potencial individualizador e, por outro lado, a cultura modernista e pós-modernista da máscara e dos jogos de papéis identitários, a mesma intenção evocativa parece também permear o trabalho retratístico do pintor britânico Howard Hodgkin: *Absent Friends 1932-2017* foi o título de uma retrospectiva que a National Portrait Gallery apresentou em 2017 sobre a obra do artista que, a partir de finais dos anos 70, reduziu progressivamente nos seus quadros os fragmentos descritivos e as tradicionais convenções realistas e recorreu, alternativamente, à imaginação associativa de modo a traduzir memórias e emoções subjetivas através de cores, sinais e texturas, explorando a densidade característica da linguagem pictórica e aproximando a imagem final de uma pintura abstrata.

Quarta fase (séc. XXI): o retrato como interrogação do real

Se, observando as manifestações criativas do que pode ainda ser considerado sob a categoria de retrato nestas duas primeiras décadas do nosso século, procurássemos a fase seguinte àquela que Bruno Marques apontou como caraterizadoras da *diferença* epistemológica do retrato da segunda metade do século XX, e sem esquecer a crescente heterogeneidade do *corpus* visado, arriscaríamos aludir a um novo paradigma de retrato já não exatamente como vestígio de um real cuja ontologia se toma por garantida, mas

⁵ Marques propõe a designação de *retratos projetivos* para os casos, como este, em que é possível ao espectador projetar no campo aberto da imagem o que a sua imaginação ou a sua memória lhe sugerirem.

⁶ Referimo-nos ao estudo de Rosalind Krauss “Notes on the Index: Seventies Art in America”, publicado, em duas partes, na revista *October*. Cf. Krauss, 1977a e Krauss, 1977b.

⁷ Autora de importantes estudos sobre Retrato, Joanna Woodall participou, a 2 de maio de 2017, num seminário organizado pela National Portrait Gallery londrina, por ocasião de uma retrospectiva dedicada ao pintor britânico Howard Hodgkin, subordinado ao tema “What is a Portrait? An exploration of representation and abstraction in portraiture”. O programa deste seminário encontra-se acessível em: <http://www.britishportraits.org.uk/wp-content/uploads/2017/02/What-is-a-Portrait-seminar-2-May-17-programme.pdf>

sobretudo como interrogação (ou perda) de um real que se passa a encarar menos como dado e mais como hipótese. Uma interrogação que passa a ser indissociável de uma insegurança quanto àquilo que nos identifica e de uma desconfiança nos processos comuns da identificação (ou na sua própria possibilidade), em especial os que envolvem a visão e os meios perceptivos. Os modos de concretização deste novo pensamento do retrato não são estranhos, na verdade, a uma condição histórica em que ganha pujança uma epistemologia da identidade pensada fora dos limites do observável e do permanente, como uma experiência transformativa e processual sobre a qual o único conhecimento possível é da ordem do momentâneo e do vislumbre, na esteira do que enunciaram Manguel ou Derrida, como vimos. Essa nova atitude epistemológica, não compaginável com uma lógica de teor mimético ou especular, encontra pelo contrário modos mais diretos de articulação com modelos estéticos e existenciais de plasticidade, de matriz nietzscheana, em que toda a matéria se dota de força ou energia plástica (cf. Miranda, 2017: 58-79).

A nossa relação alucinada com o real, que Margarida Medeiros considera um sintoma da *cultura do narcisismo* (2000: 118), conduzindo a um permanente questionamento sobre o *eu* e a uma necessidade de certificação social da imagem pessoal, é também aquela que subjaz à produção da *selfie* como a expressão porventura mais expansiva de uma profunda desestruturação cultural da identidade. A repetição das mesmas poses e dos mesmos formatos, em certos casos meticulosamente produzidos, de acordo com as conhecidas advertências da colunável Kim Kardashian sobre esse espelho infinitamente manuseável a que chama *perfect selfie*,⁸ conduz paradoxalmente a um efeito de anulação da singularidade, contrário às suas aparentes intenções individualizadoras. O sintoma supostamente inverso a esta imposição mediática das faces é o que opta pela interdição do reconhecimento facial, remetendo no limite a imagem retratística para uma condição de anonimato teoricamente controversa.

i) Primeiro vetor: do corpo próprio ao corpo comum

Dos vários vetores, não mutuamente exclusivos, que me proponho analisar no que toca as diferentes expressões dessa nova concepção de retrato como interrogação do real,

⁸ Em textos impressos, assim como no conhecido canal YouTube, Kim Kardashian tem divulgado a sua metodologia pessoal para obter o que considera *selfies* perfeitas: https://www.youtube.com/watch?v=beTs_Uk3-zI

começarei por aquele que, derivando de uma *pressão* contemporânea em torno da corporeidade (cf. Miranda, 2017: 83-97), caminha do moderno ‘corpo próprio’, fruto de uma longa e laboriosa construção histórica destinada a garantir a sua individuação e a protegê-lo como propriedade privada, rumo ao ‘corpo comum’ (no sentido de desindividualizado e/ou coletivo), segundo um trajeto de afastamento deliberado dos valores da facialidade.

Os conhecidos autorretratos fotográficos de John Coplans, centrados na representação de fragmentos corporais, introduzem um certo grau de despersonalização ao eliminar cabeças e rostos, ao mesmo tempo que reconhecem aos restantes lugares do corpo (de qualquer corpo) capacidade emotiva e expressiva, tal como Rilke admitira ser possível ao observar as esculturas de Rodin. A preto e branco e numa escala agigantada que gera reações perceptivas por vezes estranhamente humorísticas, as figuras decapitadas de Coplans, já equiparadas a alguns nus de Rodin, como o seu conhecido *L’Homme qui marche* (também dito S. João Baptista), poderão porventura ser lidos na esteira do sacrifício da arte e do artista (do corpo do artista), se aqui quiséssemos recuperar de novo os meandros da hermenêutica sagrada em prol de uma estratégia que diríamos neobarroca, contemporaneamente assaz fértil (citemos, a título de exemplo, artistas como Berlinde de Bruyckere ou Clemens Krauss).

No domínio da pintura e do desenho, assinala-se um idêntico trabalho de subtração, tecnicamente concretizado ora recorrendo a empastamentos, sobreposições ou inscrições mínimas (como em retratos de Frank Auerbach ou em certos autorretratos de Gaëtan ou Pedro Cabrita Reis); ora a dissimulações e remoções parciais do representado (pensemos, *e.g.*, nas séries fotográficas *Ocultações*, de Jorge Molder, ou *Desconocidas*, de Noé Sendas). A pose funciona frequentemente como um desses dispositivos: as poses de costas,⁹ já ensaiadas em finais de oitocentos por fotógrafos como Nadar no seu retrato de Marie Laurent (1856), ainda que sem abdicar das intenções do reconhecimento — como aliás também sucede na ‘improvável’ fotografia de costas do presidente Obama por Mark Seliger, de 2010 —, tornam-se comuns em vários artistas contemporâneos como Richter, em finais do último século (*Betty*, 1998), Borremans (*The ear*, 2011) ou o argentino Nicolás Robbio (*Sem título, autorretrato de costas*), com propósitos que, direta ou

⁹ Sobre o tema das figuras de costas, o Museu Lasar Segall organizou, de 14/7/2012 a 21/10/2012, uma mostra intitulada *Exercícios de olhar*, sob a curadoria de Aracy Amaral. Cf. http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/mls_419/

indiretamente, sinalizam a armadilha mimética em que se transformaram as formas clássicas do retrato e, em particular, o valor facial como contentor da identidade.

Análogos efeitos de *de-facement* (Paul De Man) têm sido recorrentemente experimentados por um número cada vez mais significativo de escritores. A figura de uma ‘mulher sem cabeça’ comparece numa das mais recentes ficções mitológicas de Gonçalo M. Tavares; nos últimos romances de Lobo Antunes, a subalternização dos rostos e das feições é explicitamente tematizada,¹⁰ ao mesmo tempo que várias personagens (recordo o romance *A última porta antes da noite*, de 2018) são referidas tão-só pelos seus títulos profissionais (cobrador do bilhar, doutor, ervanário...) e esvaziadas de individuação. No fundo, em todos estes casos, o retrato parece falar sobretudo de si próprio e da condição do sujeito da representação, mais do que de um sujeito singular e único.

Diametralmente oposto ao histórico fascínio visualista da prática retratística, este sentido de cegueira pelo qual envereda boa parte do mais atual exercício em torno do género não pode compreender-se fora da moderna argumentação sobre a subjetividade perceptiva e a suspeição filosófica da ocularidade, como a que Schopenhauer já antecipara. De uma *arte da cera* preocupada com o reconhecimento, e que as primitivas máscaras funerárias emulavam, chegamos, segundo Carlos França (2012:40), a uma *arte da cinza* que não tem de ser, ainda assim, pura carência ou privação, pura irrepresentabilidade. Face ao repto do irrepresentável, o género tem encontrado alternativas surpreendentes que passam por uma outra gramática da imagem e um outro pensamento da visão (ou do olhar), afastados do logocentrismo característico daquela derrideana *mitologia branca* inebriada pela fantasia das transparências (Derrida, 1972): uma visão já não *das* coisas, mas *entre* as coisas em que se cruzam o visível e o invisível, o representável e o irrepresentável, a luz e a sombra, numa intermitência contínua que Didi-Huberman, inspirando-se no pensamento iconológico de Aby Warburg, equipara, na sua melancólica ontologia da imagem, ao batimento de asas das falenas.¹¹

¹⁰ A título ilustrativo, leia-se esta passagem do romance *Até Que as Pedras se Tornem Mais leves que a Água*: “a inconcebível quantidade de tralha/ (...) / que existe numa cara, olhos, nariz, bochechas, boca, para quê tantas feições Santo Deus, um buraco e um olho chegavam, a quantidade de coisas inúteis que a gente tem, já viu, podíamos ser muito mais simples, devíamos ser muito mais simples (...)” (Antunes, 2017: 447).

¹¹ Numa das suas mais recentes reflexões sobre a ontologia da imagem, expressamente inspirada no pensamento iconológico de Warburg, Didi-Huberman toma a metáfora da borboleta noturna, a falena, para aludir ao que considera ser o duplo regime das imagens (e, conseqüentemente, de todo o conhecimento possível), ora visíveis e medusantes, ora invisíveis e espectrais, num batimento contínuo entre a luz e a sombra: “La connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction: savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine. Quand un papillon passe devant nos

A crítica da representação inerente ao retrato contemporâneo pode, no entanto, proceder pela via inversa à desse trabalho de subtração que atrás referíamos. Em vez de operar por defeito, através de processos de obstrução da percepção, optar pela sua excessiva intensificação ao ponto em que a visão devém alucinatória. Assim sucede em vários trabalhos do australiano Denis Piel, reconhecido fotógrafo de moda que abandonou a especialidade para propor uma nova forma de retrato, alterando o regime documental do olhar fotográfico de modo a exponenciar a avidez e a natureza tendencialmente predatória do olhar maquínico. As epidermes humanas que fotografa em *close-ups* muito aumentados não só inviabilizam ironicamente o reconhecimento do objeto, como fomentam a confusão dos géneros: retrato e paisagem fundem-se aqui em labirínticas cartografias de linhas e relevos em que o homem e o mundo se duplicam. Se as fronteiras entre os dois géneros tinham sido já interrogadas por artistas como o pintor sírio Marwan, com as suas *cabeças-paisagem*, Piel parece ter levado ainda mais longe esse inquérito nas suas *facescapes*,¹² tirando proveito desse espanto fotográfico que nasce da possibilidade de ‘ver mais’, de ver o detalhe nunca visto, e aplicando-o à pele humana que encara como superfície ‘marcada’ fora de qualquer especulação sobre a interioridade.

A orientação do retrato contemporâneo para o que chamei ‘corpo comum’ socorre-se de estratégias nem sempre equacionáveis no âmbito restrito do jogo *do e com o* (in)visível. Numa artista como a basca Mónica Ortuzar, cuja obsessiva produção autorretratística ultrapassa hoje as quatro centenas de imagens, a assimilação do individual no coletivo faz-se sobretudo através de um original processo plástico de transferência e hibridação: pôr na sua cara a cara dos outros. Ortuzar constrói cada um dos seus autorretratos como um jogo de referências justapostas e de recíprocos espelhamentos com os que a cruzam, anonimamente, nas estações, nas zonas comerciais das grandes cidades, no caminho para o atelier ou no próprio espaço das suas exposições, situando assim a representação retratística numa zona ambígua entre a esfera pública e a privada. Todo o trabalho da artista parece poder perceber-se no contexto de um novo paradigma voltado para o coletivo e para as identidades relacionais e fusionais em que os sujeitos passam a pensar-se na sua relação cambiante com a história, com o mundo e com a comunidade.

yeux, notre regard s’enjoue subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s’en va le papillon, notre regard bientôt s’endeuille.” (Didi-Huberman, 2013: 76)

¹² Esta série fotográfica pode ser consultada na página oficial do artista: http://www.denispiel.com/index_series.php?main_category_id=33

ii) Segundo vetor: da semelhança à diferença

Dessa integração da alteridade e da diferença resultará o perfil acrescidamente inclusivo das produções retratísticas contemporâneas, contra aquilo que, durante séculos, constituiu uma verdadeira oligarquia de exclusividades e exemplaridades no que respeita artistas, modelos e públicos. Eloquente, neste sentido, é a fórmula da perfeição preconizada por Francisco de Holanda no seu pioneiro tratado de 1549, *Do tirar polo natural*, assente numa intransigente filosofia de seleção e redução, aplicável a retratistas e retratados. Fortemente inspirado na cultura italiana e nos contactos diretos do pintor português com Miguel Ângelo Buonarroti, o tratado holandino é um claro reflexo da crítica social quinhentista do retrato destinando-o à edificação da memória de modelos humanos tidos por exemplares. Pintores ‘excelentes’ e sujeitos ‘singularmente escolhidos’ constituem no texto de Holanda (cf. 1984: 14) um requisito da prática retratística, desejavelmente restrita aos poucos capazes de ‘fazer perfeição’.

Pelo contrário, a nova democraticidade que caracteriza as políticas e as estéticas da imagem na contemporaneidade, abrindo a sua produção e o seu acesso às massas, distancia-se progressivamente de padrões elitistas e de estereótipos idealizados de beleza e perfeição. Acolhendo a diferença, o desvio, o ‘impróprio’ (também no sentido do que não é proprietário, do desapropriado de si), o retrato contemporâneo incorpora hipóteses figurais que descentram e desestabilizam a norma e a ética iconográficas da humanidade. Pondo frequentemente em evidência os frágeis limites entre o humano, o animal, a máquina, o monstro, o retrato converte-se, neste sentido, no lugar de uma denúncia ou de um resgate, em suma, numa declaração política.

Nesta linha podem certamente ser lidos os retratos não identificados que o australiano Van Helten ou o português Vhils (Alexandre Farto) representam em grande escala em silos e paredes de casas, em ambientes urbanos degradados, um pouco por todo o mundo, devolvendo a identidade e a dignidade a toda uma humanidade política, económica e/ou culturalmente segregada. As séries fotográficas de Pierre Gonnord sobre as comunidades de ciganos nómadas alentejanos, como em *Au-Delà du Tage*, num estilo que recorda o timbre plástico dos retratos barrocos; as imagens caravaggescas de idosos que a fotógrafa portuguesa Ceci de F reuiu na série *Sós e Isolados*, ou ainda aquelas que a americana Joan Lobis Brown realizou de jovens vítimas de exclusão social devido à sua orientação sexual ou identidade de género no projeto *New Alternatives* são outros

exemplos recentes em que o retrato se transforma num documento social, sem que o assumido elogio à diferença contido nas imagens se deslace de um pendor lírico e de uma qualidade artística que exponenciam o efeito emotivo destes trabalhos no espectador.

No universo literário contemporâneo, a figuração de personagens parece refletir em grande medida este novo paradigma da diferença, incorporando protagonistas cujos retratos físicos e/ou psicológicos (em que não é raro percebermos projeções autobiográficas dos escritores) assumem uma certa dimensão de marginalidade, inscrevendo-se ficcionalmente, com maior ou menor melancolia ou ironia, numa humanidade prosaica e ‘sem qualidades’: em romances como *A gorda* (2017), de Isabela Figueiredo, *Pode um desejo imenso* (2002), de Frederico Lourenço, *As primeiras coisas* (2013), de Bruno Vieira Amaral, as personagens confrontam-nos com perfis identitários alternativos em relação a matrizes estéticas, sexuais ou sociais instituídas (a obesidade, na narrativa de Isabela Figueiredo, a homossexualidade, no livro de Lourenço, e a condição de ‘retornado’ no romance de Amaral são determinantes do modo como os protagonistas se autorrepresentam literariamente). A ‘diferença’ pode assumir, noutros casos, um pendente animalesco, confinando frequentemente com ingredientes fantásticos e monstruosos: em *Retrato de rapaz* (2014), de Mário Cláudio, romance que ficcionaliza a relação passional entre Leonardo da Vinci e um dos seus aprendizes, o retrato físico e psicológico do jovem discípulo recorre deliberadamente à bestialização da personagem com efeitos sobre o próprio retrato do mestre, deslocando a imagem canonicamente exemplar do artista italiano. Embora o sentido da analogia pareça inverter-se, no universo diegético de *Até Que as Pedras se Tornem Mais leves que a Água* (2017), de Lobo Antunes — um autor que lida regularmente com um amplo bestiário —, o porco, cujo ritual da degola adquire aí um particular valor simbólico, devora as identidades de todas as restantes personagens humanas, à maneira de uma arquipersonagem que consente, além disso, a sua leitura enquanto autofiguração autoral.

Uma muita recente consciência filosófica sobre a proximidade entre humanidade e animalidade, com corolários políticos e sociais evidentes, tem alimentado, paralelamente, correntes teórico-críticas como a zoopoética (cf. Anne Simon ou Josephine Donovan), que fundam numa base biológica uma semelhança elementar entre viventes. Neste sentido, importa, enfim, assinalar um novo registo da diferença que o retrato contemporâneo tem dado mostras em subscrever: a que é da ordem do puramente orgânico, aquém da pele e da aparência, localizada nos avessos do corpo ou no nível

ínfimo da estrutura orgânica onde a forma é o resultado do puro acidente químico e celular.

Além de artistas como Marc Quinn, ou Anish Kapoor que nos confrontam, na esteira de Bacon, com representações de paisagens anatômicas sem qualquer rasto de transcendência e inimputáveis a quaisquer sujeitos particulares, outros projetos como aquele que originou a exposição *Invisibe You: The Human Microbiome*¹³ apresentam-nos uma visão surpreendentemente alternativa do *self*: um *self* que se traduz num ecossistema constituído por comunidades de micro-organismos em contínua interdependência com o meio ambiente e com os restantes organismos, instituindo um sentido impermanente do ‘eu’ determinado por contínuas transações entre milhões de outros repertórios biológicos.

What does it mean to be human?

We are not alone. We are a community, a living ecosystem made of many parts. Our microbes help form, feed and protect us and may partially determine our shape, health, mood, even our character.

Who’s in charge? Our personal microbiome reflects our environment and our environment reflects our microbiome. We swap and share microbes with our partner, family, close friends and our pets.

So are you really who you think you are? (Eden Project, s/d: 51)

iii) Terceiro vetor: da forma à força, da essência ao processo

Com esta ideia de transformação e impermanência ao nível mais básico ou mais anterior da formação orgânica, aproximo-me do terceiro e último vetor que me proponho aqui abordar. Em 2012, a National Portrait Gallery australiana instituiu um prémio para uma nova categoria de retratos: o retrato digital. A facilidade de manipulação da imagem fornecida pelas novas tecnologias digitais, aliada à alternativa de um suporte móvel (que o cinema e o vídeo já tinham inaugurado) produzem um significativo impacto nos modos contemporâneos de reconfigurar a identidade.

Sobrepondo à velha ideia das semelhanças um pensamento sobre a diferença e o devir das identidades, o retrato contemporâneo pressupõe uma nova lógica criativa: uma lógica essencialmente dinâmica de mutação ou de metamorfose que o poeta Herberto Helder já formulara, em jeito de parábola poética, na breve história sobre o pintor e o

¹³ A versão em formato pdf do catálogo desta exposição pode ser obtida em: <https://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>

aquário com que prefaciou, em 64, o primeiro número da revista *Poesia Experimental*, reconhecendo na metamorfose um comum princípio poético-vital:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir, digamos, de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

(...)

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo. (Helder, 1964)

Na verdade, de Lucrecio e Ovídio a Cyrano de Bergerac, o conhecimento do mundo físico passava já pela percepção do que é infinitamente minúsculo e móvel, por uma perspetiva pulverizada sobre o real, capaz de dar conta das inesgotáveis e imprevisíveis potencialidades da matéria. Nessa conceção atomista do universo, encontravam explicação as mais extraordinárias metamorfoses e transfigurações dos corpos, a imensa variedade das formas vivas que, por outro lado, nos revelavam o carácter eminentemente precário e aleatório dos processos orgânicos:

E admirai-vos de como esta matéria em desordem, misturada ao sabor do acaso, pode constituir um homem quando tantas coisas se tornaram necessárias à constituição do seu ser. Não sabeis que esta matéria já cem milhões de vezes, ao prosseguir no intento de ser homem, foi sustada para formar uma pedra, chumbo, um coral, uma flor ou um cometa e tudo por causa de uma maior ou menor porção das figuras necessárias ou desnecessárias para formar um homem? (Bergerac *apud* Calvino, 36)

“[T]odos os fenómenos do universo” — afirma-se em *As Metamorfoses* de Agustina Bessa Luís e Graça Morais,¹⁴ uma extraordinária peregrinação pelos romances da escritora, em que se recriam entrecruzadamente as biografias ficcionais das personagens e a autobiografia autoral — “têm a sua posteridade assegurada sob formas continuamente modeladas até na sua corrupção” (Luís, 2007: 15). E prosseguindo, na antevisão do que poderíamos talvez apelidar, com Carlos Reis, a *sobrevida* das personagens:

¹⁴ Comentando este livro a quatro mãos, Raquel Henriques da Silva (2013: 190) refere-se a um *realismo mágico* em que Graça Morais, prolongando o universo criativo de Agustina, explora mais uma vez expressivos encontros entre gente e animais e engendra verdadeiras ‘figuras de fusão’, dotadas de uma capacidade transnarrativa que não é da ordem da representação naturalista, mas da simbolização metafórica.

(...) as personagens dum livro são como cristais de gelo prontos a tomar formas diversas, prontas ao desaparecimento mas não ao seu final. É o caso de tantas figuras de romance que a crítica simplifica reduzindo-as a uma fossilização. (...) O indivíduo não contém apenas o duplo, mas muitos outros que reclamam a sua identidade desde o mais profundo do seu ser. (*id.*: 16)

A diversidade dos *media* e das técnicas que permitem contemporaneamente a produção de representações não estáticas da figura humana tornou-se particularmente produtiva no âmbito das novas poéticas do devir e da errância assimiladas pelo género do retrato. A despeito da espacialidade dominante do seu *medium*, o próprio género escultórico pode oferecer ao retrato contemporâneo soluções improváveis: utilizando carris e comboios elétricos em miniatura, as inovadoras esculturas mecânicas do jovem artista francês JR (Jean René) enfatizam um valor de transiência dos rostos e das identidades num inteligente contexto de charada urbana onde contínuos *gaps*, contínuas incoincidências tornam o reconhecimento inevitavelmente fugidio.

O invulgar *work in progress* de Gérard Courant *Cinématons* (*palavra-embalagem* obtida a partir dos termos *cinéma* e *photomaton*), iniciado em 1977, reúne hoje mais de três mil retratos ‘vivos’ de personalidades do mundo das artes e do espetáculo, cada um delas filmada num plano-sequência fixo de 3m20s durante os quais os rostos se inscrevem no tempo e se expõem a uma *duração* suscetível de provocar neles a emergência de um instante de ‘verdade’.¹⁵ Na popular série televisiva *Breaking Bad* (2009), de Vince Gilligan, ou no *thriller* de Todd Phillips *Joker* (2019), assistimos à lenta gestação de novas *personae* que reclamam dos protagonistas que os hospedam, para retomarmos os termos de Agustina, a sua própria eclosão monstruosa. Ora em registos mais anedóticos/humorísticos, como o que encontramos nos *Moving Portraits* de Victoria Will recorrendo à tecnologia GIF para reatualizar em parte a velha tradição dos ‘retratos vivos’, ora com um alcance predominantemente especulativo e filosófico, os modernos meios digitais têm exponenciado as alternativas de construção da imagem retratística e com isso provocado um regresso sistemático a complexas questões ontológicas sobre a natureza do sujeito e do retrato. O autorretrato animado *Ruby*, de Emma Allen, explora de novo um pensamento metamórfico sobre a identidade que facilmente poderíamos reconduzir às teses ovideanas e lucrecianas sobre a matéria.

¹⁵Os 100 primeiros *cinématons*, correspondendo a mais de seis horas de filmagem, estão disponíveis no canal YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Tq6Pl6se5x8>

Um extraordinário exemplo das potencialidades das novas estratégias artísticas na comunicação de uma ideia de identidade humana essencialmente instável e inapreensível tem sido o longo trabalho em vídeo de Bill Viola. “Surrender” (2001, ciclo *The passions*) de Viola apresenta-se como uma perturbadora experiência perceptiva e emotiva que retoma pela via desfiguradora o mito de Narciso, adicionando-lhe, através do movimento da imagem, um sentido dramaticamente aporético.¹⁶ Longe do círculo caravaggesco de espelhamentos e duplicações, imóvel e quase perfeito,¹⁷ tantas vezes tomado como alegoria da própria pintura à maneira albertiana, o díptico, reapropriado das convenções formais da pintura, confronta-nos com uma realidade humana *rendida* a um perpétuo processo de estranhamento e diferenciação. Transformando a câmara de vídeo num verdadeiro instrumento discursivo que explora simultaneamente as dimensões visual e sonora, Viola constrói cenas de apenas alguns segundos, filmando em câmara lenta atores sobre fundos neutros de modo a produzir efeitos de desfiguração ou transfiguração que destroem a ilusão mimética e a qualidade linear da narrativa para investigarem dimensões inaparentes da realidade. Por outro lado, e uma vez que o *medium* utilizado supõe uma criação no tempo, o trabalho de Viola traduz genericamente uma reflexão sobre a própria impermanência da existência humana.

Impermanência é também o motivo central de um outro surpreendente trabalho de vídeo, finalista ao prémio de 2016, na categoria de retrato digital, pela National Portrait Gallery da Austrália, com que finalizo este excuro pelos novos retratos e figurações de personagem contemporâneos: *Body Emulsion Detachment*, de Lucas Davidson,¹⁸ um autorretrato transitório que poderíamos dizer da ordem do vislumbre ou da evanescência, entre o ser e o não-ser, imagem-pele fragilíssima em cujas dobras entrevemos, a espaços moventes, um corpo em mutação que se escusa à visão do todo. Por outro lado, parece problemático reconhecermos no trabalho deste artista aquilo que Omar Calabrese

¹⁶ O trabalho de Bill Viola foi revisitado na exposição *The Moving Portrait* que a National Portrait Gallery londrina lhe dedicou recentemente (November 18, 2016 - May 7, 2017). O mencionado díptico de Viola pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=14JBNLLZnzQ>

¹⁷ Acerca da famosa tela barroca *Narciso* (1597-1599), de Caravaggio, recomenda-se a leitura de Mieke Bal: “[i]f we only look at this figure’s ‘real’ body, the image is horizontal, and the figure is shaped like a table. But if we ignore the water line – the surface of the represented mirror – and consider the double figure, the format becomes vertical, retaining the square and self-enclosed form. It becomes a playing card, but one in which the similitude of the symmetry, precisely because of its incomplete character, is a story caught in the act.” (Bal, 1999: 241)

¹⁸ Este trabalho finalista de Davidson encontra-se acessível em: <https://www.portrait.gov.au/content/dpa-2016-body-emulsion-detachment>

considerou a forma mais elementar do autorretrato: a representação de uma ação reflexa como a de olhar-se a si próprio no espelho (cf. Calabrese, 2006).

Considerações finais

Quer isto dizer, partindo do princípio de que a representação se inscreve em todas as modalidades de expressão, como sugere o historiador e crítico Bernardo Pinto de Almeida (Almeida, s/d), que estamos pelo menos, nos seus limites e que teremos de compreendê-la de um outro modo? Operar uma deslocação no conceito, paralelo (senão coincidente) à deslocação da própria ideia de retrato?

Escreve Anísio Franco no final do longo texto que figura no catálogo da exposição *Do tirar polo natural — Inquérito ao retrato português*, patente no MNAA de junho a outubro de 2018: “Podemos questionar-nos se ainda fará sentido classificar, de forma académica, o género retrato quando nos referimos às criações artísticas do final do século XX e o início do nosso século” (2018: 101). Afastando-se de anteriores filosofias identitárias naturalistas e essencialistas, o retrato contemporâneo — desde as suas manifestações literárias às mais recentes experiências da bioarte ou do retrato digital — assimila e promove, ao mesmo tempo, um novo paradigma processual e performativo, assente em conceitos de *força*, *metamorfose*, *turbulência*, *tensão*, centrais para uma teoria da representação na contemporaneidade. E, em particular, para uma teoria da imagem que, na esteira dos pequenos presságios de Manguel, do retrato-aparição de Derrida, ou da imagem-mariposa de Didi-Huberman, já aqui citados, Pinto de Almeida não desliga de uma certa aura de mistério e de enigma, expondo-nos a uma lógica da indeterminação, da indecidibilidade, da ininterrupta produção e destabilização do(s) sentido(s).

Se estes novos retratos apontam aparentemente os limites ao modelo estético liberal que até aqui garantia a total representabilidade imagética do indivíduo, a progressiva utilização de retratos nas ciências sociais ou na pedagogia mostra-nos por outro lado até que ponto as imagens e os textos retratísticos, além de produtos da experiência humana, se afirmam como agentes históricos com efetiva capacidade de intervenção e transformação social. Pensar uma epistemologia do retrato no século XXI parece-me, assim, particularmente oportuno para um entendimento da configuração estética e identitária da contemporaneidade, mas de igual modo para a construção de uma consciência social e política responsável e inclusiva, estimulando respostas coletivas aos complexos desafios que enfrentam as atuais comunidades humanas.

Referências

Ajmar, Marta e Dora Thornton (1998). “When is a portrait not a portrait? Belle Donne on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties”, in N. Mann e L. Suson (eds.). *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance* (pp. 138-153). London: British Museum Press.

Almeida, Bernardo Pinto de (s/d.). “O que é representar? As margens da obra” [em linha], disponível em https://www.academia.edu/33953816/O_que_%C3%A9_representar_-_As_margens_da_obra.docx [consultado em 5 de janeiro de 2018].

Antunes, António Lobo (2017). *Até Que as Pedras se Tornem Mais leves que a Água*. Lisboa: Dom Quixote.

Bal, Mieke (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.

Braz, Ivo André e Bruno Marques (2015). “Vasco Araújo *et alii*. A In-atualidade da Identidade Contemporânea”, *Revista de História da Arte*, 12: 217-233.

Bright, Susan (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. New York: The Monacelli Press.

Calabrese, Omar (1999). *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

_____ (2006). *Artists' Self-portraits*. New York: Abbeville Press.

Caldeira, Sofia (2014). *Identidades em Fluxo: A auto-representação fotográfica e o caso prático do Instagram* [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa], disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/13917> [consultado em 5 de janeiro de 2018].

Calvino, Italo (imp. 2002). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

Compagnon, Antoine (2016). *Um Verão com Montaigne*. Trad. José Goulão. Lisboa: Gradiva.

Damásio, António (2013). *O Sentimento de Si: Corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

Deleuze, Gilles (1996). *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.

Derrida, Jacques (1972). *Marges de la Philosophie*. Paris: Éditions de Minuit.

_____ (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Didi-Huberman, Georges (2013). *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris: Éditions de Minuit.

_____ (2017). *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa, Orfeu Negro.

Edelman, Gerald M. (2005). *Mais vasta do que o céu: O dom fenomenal da consciência*. Trad. Jorge Falcão Barbosa e Madalena Falcão Barbosa. Lisboa: Relógio D'Água.

Eden Project (s/d), disponível em <http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf> [consultado em 2 de janeiro de 2018].

Flor, Pedro (2015). *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.

França, Carlos (2012). *Modernidade e Desconstrução*. Lisboa: Fenda.

Franco, Anísio, Oliveira, Filipa, Vale, Paulo Pires do (coord.) (2018). *Inquérito ao retrato português. Do tirar polo natural. / Inquiry to the Portuguese Portrait* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Gil, José (2005). “A Arte do Retrato”, in «*Sem Título*». *Escritos sobre arte e artistas* (pp. 15-67). Lisboa: Relógio d'Água.

Helder, Herberto (1964). “Retrato em Movimento”, *Poesia Experimental 1* [Lisboa, Ed. António Aragão].

Holanda, Francisco de (1984). *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte.

Krauss, Rosalind (1977a). “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, 3: 68-81.

_____ (1977b). “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October*, 4: 58-67.

Luís, Agustina Bessa e Morais, Graça (2007). *As Metamorfoses*. Lisboa: Dom Quixote.

Manguel, Alberto (2015). *Uma História da Curiosidade*. Trad. Rita Almeida Simões. Lisboa: Tinta da China.

Marques, Bruno (2014). “Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro”, in Begoña Farré Torras (ed.). *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França* (pp. 435-441). 2.^a edição revista e aumentada, Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte.

Medeiros, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Melchior-Bonnet, Sabine (2016). *História do Espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.

Miranda, José A. Bragança de (2017). *Corpo e Imagem*. 3.^a edição, Lisboa: Vega.

Montaigne (1962). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

Ortuzar, Mónica (2010). “Exercícios de aprendizaxe e de desaprendizaxe”, in *Auto-Retratos*. Ourense: Ed. Centro Cultural Deputación Ourense.

Scott, Nancy J. (2007). “Submerged: Arthur Dove’s Goin’ Fishin’ and its hidden history”, *Word & Image*, 23.2: 138-155.

Silva, Raquel Henriques (2013). “Graça Morais: Pintar a terra das mulheres”, in Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (coord.), *Mulheres Pintoras em Portugal: De Josefa d’Óbidos a Paula Rego* (pp. 175-197). Lisboa: Esfera do Caos.

Wright, Richard (2005). “The Death of the Death of the Portrait”, *Mute*, 29: 129-130.