Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/8812/2012), no âmbito do POPH, QREN, Tipologia 4.1 - Formação Avançada, comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC.

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
PORTUGAL 2007.2013

POPH
PROGRAMA OPERACIONAL POTENCIAL HUMANO

UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

Do retrato poético: leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea
Daniel dos Santos Tavares

Uminho | 2017

**Universidade do Minho**
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Daniel dos Santos Tavares

# Do retrato poético: leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea

Outubro de 2017

**Universidade do Minho**
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Daniel dos Santos Tavares

# Do retrato poético: leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea

Designação do Doutoramento:
Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes, Cultura.

Trabalho Efetuado sob a orientação da
**Professora Doutora Eunice Maria Silva Ribeiro**

Outubro de 2017

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 30 de outubro de 2017

Nome completo: Daniel dos Santos Tavares

Assinatura:_____

*à Laura,*
*à Sandra.*

*por dizerem, não dizendo,*
*não há nada de errado com a luz*

# Agradecimentos

Um primeiro agradecimento à Fundação para a Ciência e Tecnologia, cujo apoio financeiro foi fundamental para a realização deste trabalho.

"Ler com as entranhas, não com os olhos". Esta frase ecoa frequentemente e, por isso, agradeço à Doutora Eunice Ribeiro, orientadora deste projeto, pela paixão contagiante que mostrou desde o início. Pela amizade, por ter acreditado e por ser, cientificamente e humanamente, um exemplo: tudo o que possa escrever ficará sempre aquém da minha gratidão.

Aos docentes do Programa Doutoral em Modernidades Comparadas, aos meus colegas e ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho que tão importantes foram neste percurso.

Ao Doutor Carlos Mendes de Sousa e à Doutora Rita Patrício pelas palavras sempre encorajadoras, pelos conselhos e pelos ensinamentos ao longo do meu percurso académico: obrigado.

Aos amigos, obviamente. Um enorme obrigado à Ana Bessa Carvalho, ao Luís Pimenta Lopes e ao Ricardo Fonseca pelos diálogos tão estimulantes. Obrigado por serem sempre um porto seguro. Foi, é e será um privilégio pessoal e académico. Um obrigado muito especial a Adelina Gomes que, além das suas qualidades exemplares de bibliotecária, é sobretudo uma amiga. É com grande ternura que vos dedico estas palavras.

Aos meus pais, Joaquim e Madalena, que, por mais dolorosa que fosse a queda, sempre acreditaram. Aos meus irmãos, David e Lídia, para sempre.

Pela paciência, apoio, ternura e palavras que foram o pilar aos longo destes anos, agradeço à Sandra e à Laura (embora não o saibas ainda). Não tendo as palavras certas, recorro às dos poetas, neste caso, João Miguel Fernandes Jorge: "O meu olhar tem todas as noites o cofre onde guardo, de ti, a raiz do teu corpo."

Obrigado.

# Resumo

Pretende-se com o presente projeto explorar a questão do (auto)retrato poético no contexto contemporâneo português através de leituras da poesia de Herberto Helder, Vasco Graça Moura e Manuel António Pina. Considerando o contexto teórico-crítico acerca do género do (auto)retrato nas várias linguagens em que se vem praticando, a nossa intenção centrar-se-á nas manifestações (auto)retratísticas discerníveis na obra poética dos autores mencionados para, através de confrontos interartísticos estabelecidos preferencialmente no âmbito das artes visuais dos dois últimos séculos, tentarmos perceber até que ponto se revela, no panorama poético moderno e contemporâneo, uma deslocação ou um afastamento progressivo de uma estética das semelhanças e da narratividade para, ao invés, proporcionar-se uma nova visão do retrato que se afirmará pela fuga à ilustração e ao descritivo, aproximando-se do fragmento, da rasura, da perda, da ausência e do silêncio. Tal deslocação, indissociável das várias crises — do sujeito, da imagem, da representação — em que foi pródigo o contexto cultural moderno e pós-moderno, e das sucessivas reterritorializações da identidade ocorridas a partir daí, colocarão, como demonstraremos, o próprio conceito de *retrato* face a importantes dificuldades categorizadoras, pondo em causa a sua própria ontologia e a sua própria necessidade.

**Palavras-chave**: poesia, arte, retrato, autorretrato, contemporâneo, Vasco Graça Moura, Herberto Helder, Manuel António Pina.

# Abstract

This project aims at exploring the matters of the poetic (self) portrait within the contemporary Portuguese context while analysing the poetry of Herberto Helder, Vasco Graça Moura and Manuel António Pina. While taking into consideration the theoretical and critical context on the *genre* of (self) portraiture in the several forms that it has been put into practice, we intend to focus on the manifestations of (self) portraiture discernible in the work of the aforementioned authors, preferably through interartistic juxtapositions established within the realm of the visual arts of the last two centuries, in order to understand the existence of a progressive deviation or digression from an aesthetic of similarities and narrative, as one heads towards a new view on portraits that defines itself by an escape from illustration and description, by becoming closer to fragments, erasure, absence and silence. This displacement, inextricable from several crises - of the subject, of images, of representation - in which the cultural modern and post-modern context was rather profuse, and the several reterritorialisations of identity that took place from them, will therefore expose, as we argue, the concept of *portrait* to certain problems of categorization, questioning its own ontology and its own necessity.



**Keywords**: poetry, art, portrait, self-portrait, contemporary, Vasco Graça Moura, Herberto Helder, Manuel António Pina.

# Índice

**Introdução ..... 1**

1 – Mnemósine ..... 1

1.2 – Autobiografia, autorretrato ..... 9

**Parte I - *O espelho da sombra*: olhares sobre o retrato ..... 21**

1 – Perder o corpo, ganhar o traço: genealogias do rosto e do (auto) retrato ..... 23

1.1 – No início era o traço: do (auto)retrato ..... 23

1.2 – Como *ver* um rosto? ..... 43

2 – *Depois do visível*: a erosão das figuras ..... 54

2.1 – Rosto de cera, rosto de cinza ..... 55

2.2 – Rosto deslocado, rosto inferido: da ausência ..... 71

3 – A semelhança como sedimento ..... 85

3.1 – O desmantelamento do rosto ..... 85

3.2 – Do rosto, o rasto ..... 92

4 - Inscrição: entre pintura e escrita ..... 109

4.1 – *Aquilo sou eu* / *That is me* ..... 109

4.2 – A eclosão do rosto ..... 118

**Parte II – Retrato poético, poética do retrato ..... 133**

1 – A voz do indizível ..... 135

1.1 – *Shadow boxing* ..... 135

1.2 – Língua poética ..... 147

2 – vgm ou *como meter o mundo num poema* ..... 155

2.1 – *O modo verbal de estar no mundo* ..... 155

2.2 – *Meter o mundo num poema* ..... 166

2.3 – A poesia, o testamento, o autorretrato ..... 179

3 - *A vida inteira para fundar um poema* ..... 191
3.1 – A poesia de Herberto Helder como atlas ..... 191
3.2 – Do impercetível ..... 210
3.3 – A vida inteira para dissolver um retrato ..... 233
4 – *Tat Tam Asi*: do retrato em Manuel António Pina ..... 247
4.1 – Isto ..... 247
4.2 –Metamorfoses ..... 256
4.3 – Como se desenha um rosto ..... 267
**Conclusão ..... 285**
**Índice de figuras ..... 291**
**Índice onomástico ..... 295**
**Bibliografia ..... 301**

# Introdução

*Seule la main qui efface peut écrire.*
Jean-Luc Godard

## 1 – Mnemósine

Não sem alguma sobreinterpretação simbólica, a ideia de que as artes, independentemente da heterogeneidade dos seus *media*, seriam compreensíveis, em termos ontológicos, sob um denominador comum, alimenta debates que têm sido força motriz do seu entendimento – ou da falta dele – ao longo dos tempos. Horácio, Winckelmann, Lessing, Étienne Souriau, Theodor W. Adorno, Irving Babbitt, Clement Greenberg, Mario Praz e Daniel Albright são alguns dos nomes que marcaram este género de reflexões e ilustram, através de complexas teias interpretativas, as dinâmicas propostas entre as artes. Com efeito, dada a multiplicidade de leituras teóricas sobre o tema, um entendimento das mesmas enquadradas à luz de cada contexto histórico, cultural e artístico afigura-se, nesta primeira fase, como fundamental.

Na figura mitológica de Mnemósine deposita-se um importante substrato simbólico e ideológico, constituindo a alegoria ideal de uma harmonia entre as artes. Ainda que estas tenham tomado uma trajetória que já se encontra a uma distância considerável das estéticas clássicas, Mnemósine é frequentemente resgatada como ilustração de uma visão ideal de um sistema no qual as artes ocupariam, independentemente do *medium* que utilizam, uma posição de equivalência, fugindo a uma hierarquização e estabelecendo entre si, de uma forma rizomática, relações de vizinhança. A memória é fonte e constitui, assim, denominador comum entre as artes.

Como nota Daniel Albright, a genealogia das musas ilustra, mais do que uma divisão estanque dos domínios, uma matriz cultural que se encontra necessariamente afastada do

entendimento moderno da dinâmica da arte ocidental.[1] Se a memória estaria, para os gregos, na génese de toda a criação artística, os conceitos de arte – e, consequentemente, as suas dinâmicas – estão atualmente já distantes dos sistemas que se viriam a estabelecer e, embora o famoso *dictum* horaciano *ut pictura poesis* tenha alimentado a proximidade entre pintura e literatura como uma certa irmandade entre estas artes, não é senão com recurso a uma leitura extrapolada das palavras de Horácio que estas considerações de vizinhança foram exploradas. Importa, por isso, ter a lição de Albright bem presente, tendo em conta que uma visão unionista das artes – tão cara ao Romantismo – assenta num contexto de matriz grega bem distante dos preceitos que encontramos, por exemplo, em Lessing.

Na *Teogonia* de Hesíodo, é notório o caráter simbólico que se imputa a Mnemósine, já que, no catálogo das mulheres de Zeus, surge em quinto lugar, entre Démeter e Leto, perfazendo-se como linha divisória isométrica na enumeração. Assim, das nove mulheres de Zeus, Mnemósine, filha de Urano e Gaia, ocupa um lugar central: a mãe das musas é personificação de um lugar de intercâmbio que ora abre para o esquecimento, ora remete para as lembranças. Porque liga e, neste sentido, é um vaso comunicante entre parelhas antitéticas que se lhe podiam apontar: entre visível e invisível, terra e céu, entre o tátil e o inapreensível. Mnemósine tem, por isso, o "olhar de Jano", constituindo-se como ponto charneira, como uma porta.[2]

Porque é através da memória que o indivíduo acede a um conjunto de ações do domínio da criatividade, como lembrar e refletir: "[m]any people lower their heads when thinking (as in Auguste Rodin's *The Thinker*) and raise them skyward when trying to recall a memory" (Dudai & Carruthers, 2005: 567). É recorrendo a uma "postura de memória" que Dudai e Carruthers a valorizam e lhe atribuem um teor prospetivo. Assim, "refletir" tem também um caráter duplo (retrospetiva e prospetiva), como tem o espelho porque, como tão sagazmente captou Rodin, o pensamento ilustra-se na *dobra* do corpo sobre si mesmo, como se esta *dobra* fosse o ponto central de uma inflexão e simultaneamente de um desdobramento. De especular deriva a palavra

[1] Na introdução de *Panaestethics*, Albright parte da raiz etimológica da palavra *música* para determinar uma certa visão das artes e das suas relações na Antiguidade: "Music, Musik. Musique. Musica. Música. Музыка. These words mean the same thing, and pretty well cover Europe and the Western hemisphere. All derived from μουσική, *mousike* – but the greek word doesn't mean "music". It is related to the word for Muse and means anything pertinent to the Muses; therefore it includes not only music but dance, mime, epic poetry, lyric poetry, history, comedy, tragedy, even astronomy. In Roman times the nine muses were parcelled out fairly neatly among these nine arts, one Muse to one art. But earlier, the boundaries of the areas overseen by each Muse were unclear and overlapping. Greek mythologizing tended to confuse and unify the arts: an artistic medium was not a distinct thing but a kind of proclivity within the general domain of Art" (Albright, 2014: 1).

[2] Em "The Janus face of Mnemosyne", Yadin Dudai and Mary Carruthers sublinham precisamente o carácter duplo de Mnemósine, já que, para os autores, na memória radica tanto uma visão do passado como a prospeção do futuro, relembrando, por exemplo, o profeta Ezequiel, cuja profecia se ancora na memória para antever a destruição do templo de Jerusalém (cf. Dudai & Carruthers, 2005: 567).

"espelho" (*speculum*): tanto uma forma pela qual se acede ao passado (devolve) como uma forma na qual assenta o futuro (projeta).

Lida à luz das teorias mais recentes sobre a arte, Mnemósine encarna, porventura, uma ideia um tanto ou quanto ideal da unificação das artes que, pesadas as diferenças entre *media*, aparenta estar mais de acordo com as noções de intertextualidade modernas do que com as teorias históricas. Alguns teóricos, como Lessing, usaram outra figura mitológica como totem de sistemas divisores das artes que se baseavam na particularidade dos respetivos símbolos/signos. Falamos de Laocoonte, obviamente.

O sacerdote troiano constitui um motivo exaustivamente explorado da representação das artes. Em Lessing, por exemplo, aponta-se a sua estátua, integrada no conhecido "grupo de Laocoonte", como um caso de desajustamento em relação ao poema de Virgílio e ao relato de Plínio.[3] Lessing assenta estas diferenças na dissemelhança entre os *media* próprios de cada arte. Torna-se percetível que a ideia de Lessing tem em conta as potencialidades e limites de cada arte, assentando o seu tratado na particularidade dos signos a que recorrem.

Vasco Graça Moura (vgm), no poema *Laocoonte* (*Laocoonte, rimas várias andamentos graves*), aflorará justamente as dinâmicas entre as artes, evocando a estátua do sacerdote, não fosse declarada a sua inclinação para o exercício ecfrástico, um dos campos prediletos do poeta, tendência espelhada nas palavras do próprio, quando afirma que grande parte da sua poesia assenta na ideia "[d]a restituição visual através do verbal" (Moura, 2002c: 86).[4] Vimos que, se para Lessing o sistema de símbolos/signos usados em cada arte tem influência na própria ideia de representação, vgm deixa, neste seu texto fortemente metapoético, a pergunta que espelha as inquietações do artista e do poeta perante a questão da possibilidade de transposição de uma arte para outra: "e o que é que poderia imitar-se: a dor humana? a contenção do desespero?" (Moura, 2012b: 370). Por sua vez, Jacques Rancière coloca o enfoque na interdisciplinaridade artística, mais do que na busca da correspondência analógica entre as artes e nas suas potencialidades representativas:

> Do facto de o sofrimento do Laocoonte de Virgílio não poder ser traduzido identicamente na pedra do escultor não deve concluir-se que, doravante, as palavras e as formas se separem, que alguns se

[3] Atribui-se geralmente a estátua ao chamado "grupo de Laocoonte", constituído por Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes (aprox. 40 a. C.).

[4] Por uma questão meramente prática, os três autores que constituem os *cases studies* deste trabalho serão referidos pelas respetivas iniciais: vgm (Vasco Graça Moura), HH (Herberto Helder) e MAP (Manuel António Pina). No caso específico de Vasco Graça Moura, o uso das minúsculas deve-se ao facto de o próprio autor assumir esta assinatura no poema autobiográfico *testamento de vgm* (2001). Voltaremos com mais afinco a vgm e às relações entre a literatura e as artes, assim como às *ekphraseis*, na secção 2 da parte II deste trabalho.

> dediquem à arte das palavras enquanto outros trabalham no intervalo do tempo, nas superfícies coloridas ou nos volumes da matéria resistente. Talvez se deva antes deduzir o contrário. Quando o fio da história se encontra desnovelado, quando se perde a medida comum que regulava a distância entre a arte de uns e a de outros, já não são só as formas que se tornam análogas, são as materialidades que se misturam directamente. (Rancière, 2011: 60)

Como lemos em Rancière e revemos, por exemplo, na proposta *panestética* de Albright, o desfasamento da representação do grito de Laocoonte não resulta num fechamento das artes em circuito autónomo, mas antes na abertura que se diria rizomática entre as materialidades de umas e outras artes. Esta seria, segundo o crítico, uma negação da procura de "formas que se tornam análogas" (*op. cit.*). Mario Praz, numa obra marcante para os estudos das artes e das suas dinâmicas (*Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts*) havia já chamado a atenção para a memória enquanto depósito estético ao dispor dos artistas, e, assim sendo, "Mnemósine consumaria, neste sentido, uma alegoria convincente" (Ribeiro, 2014: 63, 64). Como discutiremos mais adiante, o objetivo deste estudo é o de propor uma leitura de alguma poesia contemporânea portuguesa sob os regimes retratísticos. Ora, sendo este trabalho de natureza interartística, a questão metodológica ganha importância acrescida.

Em *Diante do tempo* (2017), Georges Didi-Huberman refere-se a um método 'anacrónico' de estudo das imagens, por oposição a uma abordagem iconológica, promovida por autores como Panofsky. Trata-se, seguindo a proposta do crítico francês, de um desvio em relação a um enclausuramento interpretativo promovido através de um *eucronismo* próprio de teorias iconológicas e/ou estruturalistas. Ao invés, procura estabelecer ligações, 'montagens de tempos heterogéneos' (Didi-Huberman, 2017: 25):

> Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir *na exata dobra da relação entre imagem e história*: as imagens, por certo, têm uma história; mas aquilo que elas são, o movimento que lhes é próprio, o seu poder específico, tudo isso aparece apenas como um sintoma – um desfalecimento, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Acima de tudo, não quero dizer que a imagem é 'intemporal', 'absoluta', 'eterna' ou que escapa por essência à historicidade. Pelo contrário, quero dizer que a sua temporalidade não será conhecida como tal, enquanto o elemento de história que a carrega não for dialectizado pelo elemento de anacronismo que o atravessa. (*Idem*: 27)

É também a partir deste princípio metodológico que este estudo se ancora, i.e., na abordagem que aqui propomos, não nos limitaremos a encontrar analogias decalcadas entre uma arte e outras, nem tampouco nos cingiremos a textos e/ou obras que declaradamente se intitulem "retrato" ou "autorretrato", pois, como veremos, estas modalidades representativas escapam frequentemente a denominações categoriais. Também no que diz respeito à lógica temporal, o nosso olhar não se ficará única e exclusivamente por leituras comparatistas enclausuradas em determinado quadro histórico-cronológico, antes pelo contrário, cremos que a metodologia mais produtiva para a análise que pretendemos levar a cabo consistirá precisamente na abertura dessas fronteiras. Para tentar ilustrar as nossas intenções, a imagem do atlas explorada por Aby Warburg – e recuperada recentemente por Didi-Huberman – configura-se bastante produtiva.

Nos termos em que o crítico francês o aborda em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, o atlas serviria de mapa de constelações promovidas pela aproximação de dois textos cujas ligações nem sempre se revelam evidentes (e lemos aqui "texto" com a amplitude que Barthes lhe atribui). Por se esgueirar a uma leitura narrativa, à imagem das pranchas do projeto *Atlas Mnemosyne*, são moventes e, têm, numa hipotética deslocação, a valência de adquirir significados inéditos. Com isto, reiteramos que as leituras que aqui propomos seguem a lógica de um olhar "nómada" (Didi-Huberman, 2013: 63) e, por isso, não assentam tanto numa ambição historicista nem tampouco se regem por delimitações cronológicas, mas procuram, sempre que possível, estabelecer linhas de leitura o mais possível inéditas.[5]

Se o "olhar nómada" pretende trazer para a discussão algumas linhas de leitura que se pretendem significativas, sabe-se, no entanto, que as manifestações que compõem este museu

[5] Em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), Gonçalo M. Tavares segue o modelo de um livro que escapa à narratividade. Como o próprio autor indica na nota final da obra: "este livro tem, como é evidente, vários caminhos de leitura. Há o diálogo entre o texto base e as notas de rodapé; e depois as imagens, as legendas, os itálicos, que vão sozinhos ou em conjunto, formando novas significações. Gosto da ideia de este livro ser lido desde o início até ao fim ou exatamente o contrário; ou ainda por saltos, por fragmentos, capítulos ou entradas e saídas rápidas. O leitor entra onde e quando quiser e sai também, claro, quando e onde quiser (e um livro ter muitas saídas de si próprio, sempre me pareceu

de retratos e autorretratos são inesgotáveis, revelando uma matriz comum que sobrevive até aos dias de hoje. Ainda que dado em forma de ruína, de resíduo, ou discutido em termos de semelhança e/ou da presença/ausência da figura,[6] e ainda que as fronteiras entre o que é ou possa ser considerado um (auto)retrato sejam por vezes turvas, estamos perante um caso ímpar de género artístico, cuja capacidade de renovação e adaptação lhe conferem um caráter transtemporal. Veremos ainda como explorando tópicos como a sombra, a ausência, o fragmento e a rasura, o retrato contemporâneo concorre em aparente contradição, ou, porventura, numa negatividade fecunda e prospetiva, em relação à tradição.

Metodologicamente, a própria estrutura deste texto, não visando autonomizar em absoluto os domínios plásticos e poéticos, obedece a um plano bipartido que nos permite delimitar, em primeira instância, alguns momentos que consideramos decisivos para a evolução da arte do retrato no domínio plástico e visual para, numa segunda etapa, nos inclinarmos para o plano poético. Como referimos, este trabalho está deliberadamente impregnado de um certo nomadismo hermenêutico de acordo com uma perspetiva comparatista capaz de propor relações inéditas e semanticamente produtivas entre objetos fora de quadros restritivos de 'fontes' e 'influências' documentadas; desta forma, as "leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea" que produziremos, tomarão os *cases studies* selecionados naquilo que neles possa convocar um sentido ou, porventura, uma intenção retratística, fazendo-os dialogar com outros possíveis objetos literários e não literários (plásticos, cinematográficos, musicais, arquiteturais), não necessariamente contemporâneos, de modo a descobrir caminhos novos para a sua leitura.

Por radicar numa tradição que se ancora sobretudo nas artes plásticas, o retrato define-se ainda hoje como categoria eminentemente visual. As reflexões que teceremos nas páginas

sensato)" (Tavares, 2013)". Importa esclarecer que não aplicamos o conceito de atlas nos moldes empregues por Gonçalo M. Tavares. As referências que aqui deixamos reportam-se apenas, segundo Didi-Huberman, a um método de ler imagens e de fazer ligações e não a opções estruturais da presente tese.

[6] O termo *figura* abrange uma latitude de significados que importa aqui esclarecer. Seguindo a proposta de Erich Auerbach no seu ensaio intitulado precisamente *Figura* (1997), notamos que, ao traçar a genealogia do conceito, o crítico refere-se primeiramente ao seu "sentido plástico", estando, por isso, intrinsecamente ligado às artes plásticas. Auerbach nota ainda que, embora esta noção esteja enraizada na tradição visual, ocorre frequentemente um alargamento do seu uso e alcance para a literatura e para a música em autores como Lucrécio e Quintiliano, explorando este último a figura em termos muito próximos da figura de linguagem, do tropo. Assim, dizer-se "figura de linguagem" constituiria uma forma de potenciar a palavra do seu uso comum para "representar" uma outra coisa. Ao longo deste trabalho, tendo presente a lição de Auerbach, adota-se o termo nos moldes em que Lyotard também o propôs em *Discours, Figures* (1971) e em que Eduardo Prado Coelho compreendeu o papel da matéria para o entendimento da figura: "[t]oda a figura pressupõe matéria. Como surge? Modelando a matéria. Isto é, dando-lhe forma. (...) se o homem se quer construir a si próprio como identidade, tem de projetar para fora de si uma figura. É a figura que o modela, e é também a figura que lhe serve de modelo. (...) Que nos ensina Blanchot? Que todas as palavras são portadoras de figuras virtuais, e só a escrita consegue que essas figuras se façam e desfaçam, se construam e disseminem" (Coelho, 2008b: 380, 381). O termo será assim considerado com a amplitude que abrange a palavra, conferindo-lhe uma dimensão verbal.

que se seguem têm em conta este repositório imagético da história do género que, posto em diálogo com as leituras poéticas que proporemos numa segunda fase, permitirá chegar a uma ideia de retrato não só válida no campo da literatura, mas também operativa ao nível de qualquer outro tipo de manifestação criativa contemporânea, designadamente, pictórica; tratar-se-á, em suma, de pensar o retrato contemporâneo como conceito e género transversal, independentemente dos diferentes *media* em que se concretize.

Se é do retrato contemporâneo que nos ocuparemos, não deixa de ser fundamental alinhar algumas considerações acerca da longa tradição que antecede o marco que consideramos ser um verdadeiro momento de rutura pictórica: a revolução pictórica que tem origem na pintura de Paul Cézanne com a sua "pintura-sensação". Como é nossa intenção demonstrar, verifica-se a partir daqui um progressivo deslocamento na ordem do figurativo retratístico que terá, no campo literário, repercussões compreensíveis à luz dos preceitos enunciados nesta primeira parte do nosso estudo.

Na segunda parte, ocupar-nos-emos maioritariamente do retrato poético contemporâneo e, para isso, a escolha dos três *cases studies* sobre os quais recai a análise deste estudo prende-se, num primeiro momento, com o facto de considerarmos que nas obras dos poetas selecionados (Vasco Graça Moura, Herberto Helder e Manuel António Pina), onde o tema dos sujeitos e das identidades poéticas se coloca recorrentemente, surgem modos de explorar a questão do retrato de forma distinta, não fossem as respetivas obras elas próprias inscritas em linhas poéticas divergentes, dando-nos oportunidade de estabelecer contactos improváveis entre os poetas.[7] Se a diversidade das obras poéticas não é condição *sine qua non* para a seleção das mesmas, cremos todavia que esta abordagem se revelará produtiva precisamente pela heterogeneidade poético-estilística dos *cases studies* propostos para leitura. Sendo nossa intenção demonstrar a existência de determinadas zonas de contato entre os *casos* propostos que, à primeira vista, não serão imediatamente enquadráveis nos regimes retratísticos, deixaremos de parte algumas das leituras que têm sido mais exploradas em cada poeta sem, no entanto, nos coibirmos de as invocar. Não se trata de uma negação da crítica existente a cada uma das obras poéticas, antes pelo contrário, tentaremos propor hipóteses de leitura que, sendo divergentes, não as contrariam.

Para além desta heterogeneidade, todavia, parece-nos que os poetas mantêm matrizes representativas – e, porventura, autorrepresentativas – que não só podem dialogar entre si, mas

[7] Referimo-nos globalmente à leitura retratística não excluindo, evidentemente, a possibilidade particular do autorretrato. Antes pelo contrário, usamos aqui o termo "retrato" como englobante dos regimes artísticos da representação do sujeito. Desta forma, nesta parte introdutória, onde se lê "retrato", deve ter-se também em mente a abertura do conceito para o caso específico do autorretrato.

também com um conjunto de outras obras artísticas aqui evocadas, através de motivos recorrentes tais como a ausência, a rasura, a sombra, o fragmento, a partir dos quais se torne viável um mapeamento de orientações retratísticas e autorretatísticas comuns aos três autores e a boa parte do retrato poético contemporâneo. Por outras palavras, com a articulação entre as duas partes que constituem este trabalho, espera-se não apenas promover uma leitura retratística dos *cases studies*, como extrair dos diálogos aqui sugeridos propostas hermenêuticas mais extensivas, isto é, que abram pistas para outros casos. Recorrendo à imagem do atlas anteriormente convocada, trata-se de pôr em diálogo manifestações retratísticas, escapando a leituras demasiadamente presas a uma teoria "axiomática",[8] para explorar "montagens de tempo heterogéneo" (Didi-Huberman, *op.cit.*) e, acrescentaríamos, de *media* heterogéneos.

Quando referidos em contexto literário, os conceitos de "autorretrato" e de "autobiografia" carecem ainda de uma plataforma teórica estável que os permita ler contrastivamente como categorias autónomas, verificando-se frequentemente na crítica literária uma diluição do (auto)retrato nos regimes autobiográficos, quando não a sua completa elisão. Até certo ponto, os termos referem regimes dos escritos do *eu* ou da *life writing* (tal como a confissão, a memória, o diário, entre outros); contudo, importará estabelecer entre eles distinções essenciais que se reportam fundamentalmente a tipos e efeitos de discurso. Veremos, de seguida, em matriz autobiográfica ou autorretratística, como este *eu* é dado a ver, como este *eu* é dado a "ler".

[8] Didi-Huberman é claro quanto à sua abordagem com a qual nos identificamos: "ao contrário do que se costuma pensar, a função básica do trabalho teórico não é agir como uma axiomática: ou seja, fundar de direito as condições gerais de uma prática. Para começar, o seu fito é – pelo menos nas disciplinas históricas – reflectir sobre os aspectos *heurísticos* da experiência: ou seja, pôr em dúvida 'as evidências do método'" (Didi-Huberman*, op.cit*. 25).

## 1.2 – Autobiografia, autorretrato

Os estudos desenvolvidos por Michel Beaujour nos anos 80 configuram-se, ainda hoje, como um dos trabalhos basilares e mais esclarecedores acerca da problemática do autorretrato literário. Em *Miroirs d'encre* (1980), o crítico parte de uma tentativa de definição do conceito de autorretrato literário que se constrói por contraste com as noções de autobiografia. É precisamente a partir da dificuldade de distinção do termo "autorretrato" dos regimes autobiográficos que Beaujour estabelece alguns traços distintivos entre uma e outra categorias. A primeira e, porventura, a mais significativa, relaciona-se com o modo de discurso, i.e., a oposição clara entre um modo narrativo e um modo poético:

> Cette opposition entre le narratif d'une part et de l'autre l'analogique, le métaphorique ou le poétique permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre les éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en construire la 'chronologie'. (Beaujour, 1980: 9)

O movimento concêntrico apontado pelo autor revela uma disposição circular do retrato estruturando-se num sistema que, precisamente por ser acumulativo, se constituiria em camadas e não tanto por concatenação de "volumes" narrativos com vista a uma recomposição de uma linha de vida. Lembramos, a este respeito, as palavras de Herberto Helder (HH) no seu conhecido poema *Retratíssimo ou a narração de um homem depois de maio*: "talvez toda a força se movimente / para o centro do retrato". [9]

[9] Sobre o poema de Herberto Helder, veja-se a parte II, secção 3.

Por outro lado, a autobiografia seria disposta em função de uma emulação da estrutura narrativa a um percurso que corresponderia à vida do biografado – com a perspetiva de um 'fim', como texto que se estabelece *a priori*, um *pre*texto. Os escritos biográficos organizam-se assim a partir de um fundamento aristotélico de princípio, meio e fim, assegurando a concatenação *crono*lógica de eventos em relação a um tempo presente, o tempo da escrita. Ao olharmos para as *Confissões* de Santo Agostinho, um dos casos que tem sido inevitavelmente apontado como um dos textos fundadores da autobiografia, verificamos uma clara preocupação no que concerne à organização textual *ex ordine*, i.e., o autor coloca para si primeiramente e, posteriormente, diante dos olhos do leitor, os factos por ordem cronológica.[10] A necessidade de disposição é, em Santo Agostinho, resultado de uma tradução, no sentido em que a linguagem é a tradução possível (mas aquém) de um tempo – divino, genesíaco – inacessível. A autobiografia obedeceria assim a uma lógica formal muito mais rígida do que o retrato, já que se encerra no que Beaujour apelidou de "clôture temporelle", ilustrando, desta forma, a subordinação do texto à estrutura autobiográfica expectável. Como o definiu Lejeune na já celebrizada expressão "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1996), os textos autobiográficos encontram o leitor neste horizonte de expectativa definido pela denominação de uma obra enquanto tal. Ao invés, o autorretrato atua num espaço que admite a sobreposição de elementos, aceitando assim algum anacronismo, e não se forja na horizontalidade cronológica da biografia, mas na verticalidade da condensação de um *eu* num só espaço. Parece-nos fundamental insistir na ideia que Beaujour nos dá de sobreposição, como se o autorretrato fosse o resultado de uma atividade contrapontística de diferentes tempos agregados num presente, no qual se inscreve, num momento subtil, o sujeito retratado. A linha da vida biográfica tem no rio uma metáfora produtiva e frequentemente usada para ilustrar um caminho que tem um curso cujo sentido é único e desagua na irremediável finitude.

Também virado para o abismo, o autorretrato opera, por sua fez, uma reconfiguração dessas margens, desenhando-as por via circular e conduzindo-as, como vimos, para um centro. Desta forma, não nos parece indiferente – porque nos mitos dificilmente há elementos deixados

[10] O tempo é, na obra de Santo Agostinho, uma questão que se relaciona diretamente com o livro do Génesis. A leitura da criação em 6 dias é, para Santo Agostinho, um tempo desdobrado em relação ao que seria, na verdade, apenas um dia. O livro do Génesis seria então uma dupla *performance*, humana e divina, no sentido em que pretende dar a conhecer os feitos divinos através da mão do homem. O livro, seguindo a leitura de Olney, apresenta dois níveis ontológicos: "[t]here are two distincts ontological levels, with two corresponding narratives and, I would suggest, two memories, in the Creative act of Genesis 1.26, with 'mankind, 'image' and 'likeness' possessing a much lesser degree of being than 'God', 'Us', and 'Our'" (Olney, 1998: 75).

ao acaso – o facto de Narciso se olhar nas águas paradas de um lago.[11] A distinção entre um e outro olhar sobre a morte reside precisamente no modo como o abismo é *dado a ver*. Assim, no retrato, o abismo constrói-se em profundidade e não segue uma horizontalidade que deriva da própria essência discursiva autobiográfica, conforme ilustra a fórmula operatória de Beaujour: "je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*" (*idem*).[12] É precisamente nos verbos que reside aqui o principal ponto de inflexão: o verbo "fazer" apela ao movimento, a um relato de deslocamento e a uma ação progressiva delineada pela concatenação de eventos ocorridos num determinado período de tempo; opõe-se, portanto, a "ser" no sentido em que, neste último, o verbo declara uma representação não evolutiva, uma suposta "essência", uma busca de um "quê" inominável consubstanciado no pronome "eu". Isto não significa, contudo, que o autorretrato exclui a narrativa, nem tampouco que a autobiografia foge à analogia ou ao metafórico, como aliás o comprova a análise de Louis Marin acerca de dois autorretratos de Nicolas Poussin.

Na sua leitura de dois autorretratos de Poussin (figuras 1 e 2), Louis Marin explora o tema da variação e, partindo da ideia de narratividade e de metáfora, distingue-os pela gramática visual a que o pintor recorre. A leitura proposta pelo artista residiria menos na semelhança da figura do que nos elementos que em torno dela gravitam. O gesto sugerido pela pose e a disposição dos elementos apontam para uma determinada leitura. No primeiro autorretrato, constata-se a existência de toda uma teia de relações que tendem para o narrativo. A inscrição é literalmente um registo cadastral do retratado e, mais ainda, obedece a uma cronologia biográfica que revela um retrato, o qual, segundo Marin, é simultaneamente "autografia",

[11] As versões do mito variam. Elementos como a fonte (metáfora maternal reaproveitada em âmbito psicanalítico) ou o lago parecem-nos particularmente pertinentes neste contexto. Veremos, nas várias abordagens que faremos ao mito de Narciso, de que forma o autorretrato se conjuga nas diferentes representações e de que forma contribui para uma leitura transtemporal da figura e da categoria representativa.

[12] Ideia partilhada por Eunice Ribeiro (2015) em "O Autorretrato em Literatura: ilustração e ruína", texto no qual a crítica destaca o papel de Beaujour para os estudos do autorretrato na literatura, remetendo "a sua mais recente institucionalização teórica a Michel Beaujour que, no influente ensaio *Miroirs d'encre* (1980), o define negativamente, distinguindo-o por um lado da autobiografia e por outro do autorretrato em pintura. Reagrupando textos e autores tão diversos como as *Confissões* de Santo Agostinho, os *Essais* de Montaigne, as *Rêveries* de Rousseau ou as *Antimémoires* de Malraux (e teriam porventura aqui menção certas práticas poéticas de 'autoscopia', de 'autografia' ou de 'autopsicografia', a exemplo das que, na literatura portuguesa, nos legaram Pessoa e Cesariny), o autorretrato em literatura corresponde, segundo Beaujour, a uma forma literária significativamente mais complexa, heterogénea e descontínua do que a autobiografia, operando com um sistema de mediações culturais e enciclopédicas menos explicitamente imputáveis, por outro lado, às imagens plásticas. Mesmo se a dominante descritiva continua a ser-lhe inerente, aquilo que sobretudo o caracteriza, na perspetiva do autor, diz respeito à sua configuração essencialmente aberta, não narrativa e não retrospetiva. Trata-se, para o autorretratista, de inquirir sobre aquilo que *é* no próprio momento em que escreve, mais do que contar a história do *eu* e o percurso das suas metamorfoses" (Ribeiro, 2015c: 326).

"autobiothanathografia" ou "autoptíco" (Marin, 1983: 98).[13] A noção de retrato é ainda aplicada no campo literário, a obras como *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), promovendo uma visão do retrato que assenta na consciência da morte, virada para o abismo. A presença do *thanatos* em diálogo com a *bio* é a concretização de um gesto que se diria *post-mortem*, espelhado na dupla aceção da palavra "autoptíco".

Ora no autorretrato de 1649, Poussin dispõe os elementos da escrita até ao cruzamento das mãos da figura, construindo assim uma gramática visual que propõe o famoso *ut pictura poesis*. Os utensílios (pincel/escrita, livro/tela) sugerem uma harmonia entre as artes dada através do cruzamento das mãos: a mão esquerda, sobre a qual incide a luz, segura um lápis; a mão direita, nas sombras, está pousada sobre o livro. O entrelaçar simboliza o cruzamento das artes e o *topos* do retratista retratado ou, para recuperar o título de Barthes tão caro a Marin, um *retrato do artista por ele próprio*.

O segundo, de 1650, é um autorretrato cujos elementos são dados através da metáfora. Como notou Marin, as mãos entrelaçadas desaparecem, acrescentando-se um diamante a despontar na mão da figura. Este diamante congrega todos os elementos presentes no primeiro retrato (pincel/escrita, livro/tela) e simboliza, como subtil metáfora, a estrutura quiasmática que encontrávamos no retrato anterior.[14] O deslocamento da estrutura frásica é equivalente ao deslocamento que é operado na figura, i.e., se, no primeiro retrato, a inscrição se prolongava por um espaço horizontal, emulando, quer através do seu conteúdo quer a nível da espacialização da escrita, uma linha vital e narrativa; no segundo, estamos perante aquilo a que Marin chamou 'sujeito de pintura' dado em sinédoque.[15] Assim, o retrato de 1650 metaforiza um sujeito-pintor. O que se torna particularmente relevante neste olhar sobre estas variações é o facto de estarmos perante dois autorretratos, porém também estaremos diante de duas modalidades de representação. Assim, se as observações de Beaujour associam uma noção narrativa à (auto)biografia e uma metafórica ao retrato, não se poderão todavia excluir totalmente nem uma nem outra destas duas esferas da autorrepresentação. Numa perspetiva que

[13] "Nicolaus Poussinus Andelyensis Academicus Romanus Primus Pictor ordinarius Ludovici justi regis Galliae. Anno domini 1649 Romæ Aetatis suae 55" é a inscrição que encontramos no autorretrato de 1649 e que Louis Marin desdobrou nos termos seguintes: "Prénom: Nicolas; nom: Poussin; lieu d'origine: les Andelys; profession, titre et distinction: peintre, Académicien romain (membre de l'Académie Saint-Luc), le premier d'entre les académiciens." (Marin, 1983: 98)

[14] "Le diamant engendre les couleurs à partir du blanc, la couleur universelle de la lumière solaire (...) Le diamand est, dans B, [retrato de 1650, figura 2], au nœud du chiasme que donnait à voir A [retrato de 1649, figura 1], entre théories et pratique, entre le 'bien juger' du spectateur *et* le 'bien juger' du peintre, l'iconique *et* le scriptural, le crayon *et* le livre, la lumière *et* la couleur" [sublinhados nossos] (Marin, 1983: 97).

[15] "Le déplacement de sens est plus remarquable encore: ce n'est plus de peinture que l'inscription nomme dans sa réalité bio-graphique ultime, mais le 'sujet-de-peinture' du sujet-peinture'" (*idem*: 104).

não rasura as palavras de Beaujour, cremos que, como apontara Paul De Man, tanto autobiografia como autorretrato se configuram primeiramente como *figuras de leitura*.

De Man, em *Autobiography as De-Facement* (1979), coloca o enfoque da questão num ponto diferente, pois abre a possibilidade de deslocação da autobiografia em termos de classificação literária: "autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (De Man, 1979: 921). Para o crítico, não parece haver fundamento teórico válido para aquilo que aparenta ser uma tendência no uso da linguagem, e por válido entenda-se que não reconhece traços absolutamente satisfatórios que categorizem de forma convincente um ou outro regime: "[c]an autobiography be written in verse? Even some of the most recent theoreticians deny the possibility without giving reasons why this is so" (De Man, 1979: 920). Esta renitência em associar o verso à autobiografia enquadra-se no que Beaujour havia referido acerca do aspeto narrativo. E se, como refere De Man, a autobiografia obedece a um sistema de referencialidade, de representação e de diegese (*idem*), esta visão coaduna-se com a questão da "clôture temporelle" proposta por Beaujour. Os registos biográficos seguem esse "lado primitivo da ficção" (Forster *apud* Olney, 1998) ancorado na concatenação de eventos que seguem a lógica temporal de uma linha vital e são articulados pela estrutura "and then...and then...and then" (*idem*). Vimos que, para Beaujour, o autorretrato "reste obstinément métaphorique" (Beaujour, 1980: 7) e diríamos que este aspeto metafórico, mau grado um certo grau de indefinição à volta do termo, está precisamente no cerne do retrato.

Entre a visão de De Man e a de Beaujour, podemos concluir que a autobiografia parece depender de uma certa veracidade factual, de uma verificabilidade referencial e de um enquadramento temporal no qual se vão sucedendo eventos. É justamente nesta questão de concatenação que o autorretrato se afasta da autobiografia. O "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1996) requer um certo grau de compromisso em relação à disposição dos episódios que compõem a estrutura narrativa, sendo expectável uma emulação, tanto quanto possível, de uma *verdade* (tida por) factual. A expectativa decorre da tradição que o género autobiográfico foi determinando e asseguraria ao leitor uma narrativa aproximada, tanto quanto possível, do real.

As fronteiras entre os regimes autobiográficos e autorretratísticos são ténues e é também por partilharem zonas de interseção que a definição dos termos permanece, ainda hoje, envolta de algum indeterminismo teórico. Pela sua indelével presença nas artes plásticas, retrato e autorretrato remetem-nos para a esfera da pintura ou da escultura e a autobiografia veria na literatura o seu mais frequente correlato. Como apontou Paula Morão, é com alguma

naturalidade que a literatura que ambicione intentos (auto)retratísticos usa o repertório construído pela tradição das artes plásticas:[16]

> (...) é frequente nos textos literários que tais questões sejam tratadas acentuando o pendor autorreflexivo, isto verifica-se nos diários e nas autobiografias, mas tem especial incidência nos retratos e autorretratos literários, centrados na questionação do sujeito, na autoanálise e na contemplação de si com o fito de desvendar e se construir como identidade. Pondo-se em posição especular, descentrando-se para melhor se observar, não é surpreendente que quem escreve com tais preocupações se sirva da analogia com a tradição das artes plásticas no domínio do retrato e autorretrato; os verbos ser ou olhar, nomes como rosto ou figura, objetos simbólicos como o espelho ou a lente, surgem como adjuvantes das descrições ou inventários de um sujeito em auto-observação, olhando-se para entender, isolado em grande plano ou num contexto que lhe constitua um enquadramento e lhe repertorie os emblemas.
>
> (Morão, 2007: 188)

As manifestações literárias que tendem ao (auto)retrato buscam assim no repositório visual produtivas analogias e matrizes basilares. Porque, como referimos anteriormente, os autorretratos são, pela tradição que constituem, uma categoria de autorrepresentação eminentemente visual.

Sem dispensar a dimensão da indagação identitária – que partilha, de resto, com a autobiografia –, o (auto)retrato visa fixar uma presença, um rasto ontológico de um indivíduo, uma "cristalização":

> (...) a autoanálise consiste em tornar-se a si próprio como objeto, pensar-se para se constituir em retrato – e neste sentido todo o autorretrato é um alo-retrato, uma alografia. Com efeito, escrita do *eu* e a da sua vida íntima, a autobiografia é um processo de alografia em que se cumpre um projeto de reconhecimento e estabelecimento das fronteiras em que o *eu* se contém, definindo-lhe o alfa e o ómega; ou, como escreveu Louis Marin, a auto-bio-grafia é auto-bio-thanato-grafia, pois a constituição do retrato (em forma de texto, de tela, de escultura, de fotografia, etc.) comporta um duplo processo, uma dupla polaridade: por um lado, ao escrever procede-se à revivificação do *eu* como um todo, passado e presente, mas por outro lado o resultado escrito deste mecanismo erige simbolicamente um monumento, petrificando aquele que sou e fui mas estou deixando de ser,

[16] Eunice Ribeiro reitera a ideia: "[a] forte vinculação do retrato à imagem, assente numa epistemologia visualista de longínqua extração pela qual se pensou a representação em termos de semelhanças perfeitas e da suposta 'naturalidade' dos seus signos, tem criado resistências à adoção fluente do género no âmbito de linguagens insuficientemente icónicas ou analógicas como a música ou a literatura, não obstante, neste último caso, ser possível recensear uma remota tradição de retrato poético que recua à poesia grega e latina" (Ribeiro, 2015c: 322).

> transformando-se o sujeito retratado na evidência de que uma parte de si ali se fixa e permanece cristalizada, imóvel. (Morão, 2007: 191)[17]

"[C]ristalizada" é o termo de Paula Morão e, com efeito, as águas do lago que servem frequentemente de espelho ao autorretratista remetem para esta imobilidade, permitindo pousar o olhar sobre uma figura que, pela própria fixação, se mostra medusante. Um breve olhar para o campo da física ilustrará o que temos vindo a referir. O fenómeno da cristalização supõe a alteração do estado da matéria levada a cabo por uma reorganização de átomos. Esta reorganização resulta, em termos espaciais, de uma redistribuição da matéria, i.e., de uma reordenação molecular. Não estará na origem do retrato a ideia de fixação, de imobilidade de uma presença, ainda que perdida? As palavras de Morão apontam para esse caminho, o desta atividade de "revivificação", mas que é simultaneamente mortal ou que revemos no caráter duplo de Mnemósine, a que aludíamos anteriormente e, neste sentido, o autorretrato também opera com esta "dupla face de Jano" (Dudai & Carruthers, *op.cit.*). A matéria/corpo inapreensível é re(a)presentada/o segundo uma lógica vertical e cristalizadora, distinguindo-se em termos operatórios da horizontalidade líquida da (auto)biografia.

É precisamente a esta verticalidade que Victor Stoichita se referia ao explorar o "dispositivo de projeção capaz de verticalizar a sombra" (Stoichita, 2016: 16). O primeiro passo do retrato assume-se como um erguer da sombra que, num segundo momento, seria esculpida, dando, portanto, corpo à imaterialidade da presença. Neste sentido, a ideia de condensação de um *eu* num retrato corresponderia a uma reordenação das coordenadas do corpo, não se cingindo, no entanto, a uma mera transposição alográfica, antes a um corpo – que é rasto, que é resto – apontado a um *eu*. Se o "corpo é como um vaso ou como um recetáculo da alma" (Cícero *apud* Stoichita , 2016: 18), o autorretrato constitui uma moldura sobre outra moldura para uma matéria inapreensível. Stoichita verificava que o primeiro gesto artístico – e, por sinal, retratístico – serve o propósito simbólico enunciado por Cícero.[18]

Olney notava que a autobiografia sugere, também ela, um processo de autoconhecimento e a escrita autobiográfica procederia através de um círculo metamórfico da figura escrita e da figura que escreve (círculo que não é oposto à distinção entre linearidade e

[17] No passo citado, a crítica refere-se, *grosso modo*, a autorretrato e autobiografia nos mesmos moldes, explorando assim os terrenos comuns que estes dois regimes da autorrepresentação partilham, entre os quais destacaríamos "o duplo processo, uma dupla polaridade" (*op.cit.*) que resulta de uma constante tensão entre vida e morte.

[18] Stoichita refere-se ao episódio de Dibutades e à origem do retrato, narrativa que exploraremos de seguida, na secção 1.1.

justaposição de Beaujour), dando corpo ao texto e, simultaneamente, apagando o autor ou reinventando-o: estamos novamente na tensão entre vida e morte que apontámos ao retrato, já que o que escreve, pelo simples facto de o fazer, está em metamorfose.[19] O poeta sueco Tomas Tranströmer intitulou a sua biografia "As minhas lembranças observam-me", promovendo o conceito de que a escrita espelharia uma identidade própria, independente, em muito relacionável com a ideia de auto(re)conhecimento explorado através de um exercício mnemónico. A abertura do texto é sintomática, já que a primeira referência recai sobre a trajetória vital que nos é comum, aqui dada através da analogia com um cometa:

> "A minha vida". Quando penso estas palavras, vejo diante de mim um rasto de luz. Observando melhor, a luz tem forma de um cometa, com uma cabeça e uma cauda. A extremidade mais luminosa, a cabeça, é a infância e a idade do crescimento. O núcleo, a parte mais densa, é a primeira infância, quando são determinados traços principais da nossa vida. Tento recordar-me, tento chegar lá. Mas é difícil movimentarmo-nos nessas regiões muito condensadas, é perigoso, tenho a sensação de que chegaria muito próximo da morte. Mais adiante, o cometa dilui-se: é a parte mais comprida, a cauda. Torna-se cada vez menos denso, mas também mais largo. Encontro-me agora num ponto muito avançado da cauda do cometa; tenho sessenta anos no momento em que escrevo estas linhas.[20]
>
> (Tranströmer, 2012 :11)

O texto parece atestar a teoria de Beaujour através da analogia com o cometa: o traço desenhado pelo seu trajeto e o rasto deixado que mostram, no seu movimento, "cabeça e cauda" sublinham precisamente a horizontalidade atribuída à autobiografia. Por outro lado, essa luz que surge quando ouve as palavras "[a] minha vida" (ou poder-se-á dizer, "o meu retrato") transfere parte das qualidades de um *self* para o objeto. A visão de um *eu* escrito, pintado, enfim, *em figura*, opera num espaço de partilha. "Vejo-me" e "sou visto", "leio" e "sou lido" num jogo entre o *eu* e as memórias – que, naturalmente, implica o espetador. Em Tranströmer, não é tão só o leitor que olha, como também as próprias experiências do escritor que o observam, conferindo ao texto uma certa autonomia em relação à figura do autor. Na litografia de M.C. Escher, *Drawing Hands*, de 1948 (figura 3), vemos a perfeita ilustração de um processo que

[19] Voltando à noção de figura, torna-se interessante neste ponto reconvocar Auerbach, pois o termo *metamorfoses* é usado no seu ensaio para demonstrar que a noção de figura tem, para alguns autores, um caráter móvel. Naturalmente, Auerbach reportar-se-á a Ovídio, mas também a Manilio: "[e]m todo Ovídio, *figura* é móvel, mutável, multiforme e ilusória. A palavra também é usada habilmente por Manilio, o autor de *Astronomica*, que, ao lado dos significados já referidos, irá empregá- la (tal como *signum* e *forma*) no sentido de 'constelação'." (Auerbach, 1997: 22)

[20] "Minnema ser mig" no seu título original e traduzido em diversas línguas como "Memories Look at Me" ou "Les souvenirs m'observent". Na edição portuguesa, o excerto supracitado é escolhido para a contracapa. Este apontamento paratextual, sendo igualmente texto de abertura, é o pórtico pelo qual o leitor acede (ao rosto) do livro.

tanto tem de criativo como de autofágico, consumindo-se na sua produtividade e levantando, através da circularidade, a dúvida sobre o que representa o quê (ou quem) ou se, abandonado o sujeito à sua própria imagem, o "amador se transformaria na coisa amada", ou, pelo menos, através dela.

O texto funcionaria então como corpo externo ao corpo autoral, que o olha e se desenha como as mãos traçadas por Escher. O exercício autoespecular cria uma dinâmica ambivalente: cria um tempo outro através da figura, sendo que esta mesma figura "atua" no tempo da escrita e/ou do traçar, promovendo-se uma certa metamorfose do sujeito que retrata através da figura retratada. Efeito que revemos claramente no mito de Narciso, como também de forma mais ou menos explícita em toda a produção autorrepresentativa. Na abertura da *Eneida*, é narrado um episódio curioso: à sua chegada a Cartago, Eneias depara-se com um fresco que representa cenas da guerra de Troia retratadas no muro do templo de Juno. Recorrendo à *ekphrasis*, Virgílio dá a ver ao leitor episódios que compõem a biografia de Eneias:

> Na verdade, enquanto observa sob o imenso templo cada uma destas coisas, esperando a rainha, enquanto se espanta com a prosperidade da urbe e admira a perícia dos artífices, num trabalho conjunto, o empenho que põem nas suas obras, vê pintados por ordem [*ex ordine*] os combates de Ílion, as guerras que a fama já divulgara pelo mundo inteiro, os filhos de Atreu e Príamo, Aquiles cruel para com uns e outros. (Virgílio, 2003: 25)

Os combates, revela o narrador, são pintados "ex ordine" realçando o caráter narrativo do mural, que, por sua vez, é preenchido por micronarrativas; na mesma medida em que Santo Agostinho colocava diante dos olhos do leitor os acontecimentos de forma a que fossem legíveis, Vírgilio dá a ver/ler ao leitor através do olhar de Eneias. A ordem estabelece um pressuposto essencial da narrativa, pois a concatenação dos acontecimentos obedece a uma lógica cronológica essencial à compreensão do passado. Os frescos revelam-se num muro que, pela sua natureza arquitetónica horizontal, é propícia a este encadeamento lógico dos episódios. A "imaterial pintura", como lhe chama o narrador, testemunha assim o passado de Troia e, consequentemente, as raízes dos romanos.[21] Esta narratividade é aliás evidente em relação ao modo de leitura de Eneias, já que o herói reconhece os factos representados, reconhecimento este que culminará com a contemplação do seu retrato, no final da narrativa. Esta é também uma narrativa em espelho. Da mesma forma que Tranströmer referia que as lembranças o

[21] Na versão à qual aqui recorremos (Bertrand, 2003) o termo *inanis* é traduzido por "imaterial". O termo tem um alcance semântico que abre portas a interpretações várias, todas elas, contudo, abeirando-se da noção de "vazio, oco, vão, ilusório".

observavam, estabelece-se aqui uma visão dialética: Eneias olha para o fresco e as imagens devolvem o olhar, "Assim diz e alimenta o espírito com a imaterial pintura, gemendo muito, molha o rosto com copioso pranto" (Virgílio, 2003: 25). Como veremos de seguida, no cerne do retrato mora esta "imaterial pintura" que se move pelos terrenos da ausência e do indizível.

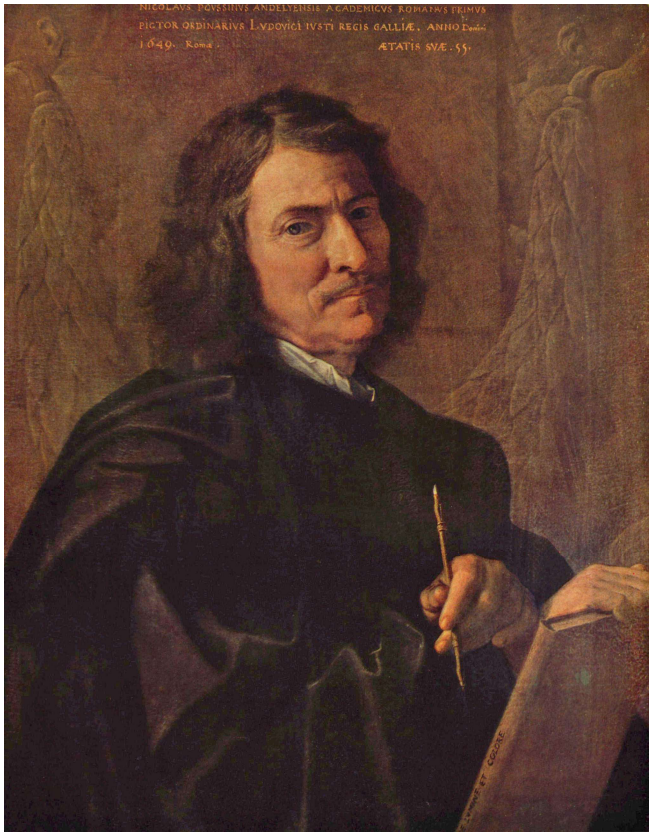


Figura 1 - Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649




Figura 2 – Nicolas Poussin, *Portrait de l'artiste*, 1650

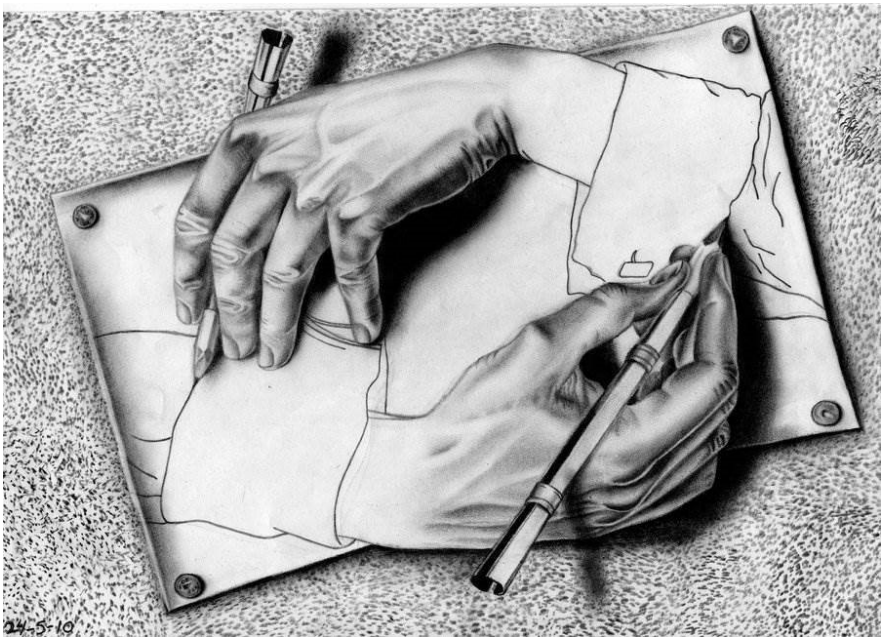

Figura 3 – M.C.Escher, *Drawing hands*, 1948

# Parte I - *O espelho da sombra*: olhares sobre o retrato

# 1 – Perder o corpo, ganhar o traço: genealogias do rosto e do (auto) retrato

*Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido*
*Para que cercada sejas minha*

*Este é o canto do amor em que te falo*
*Para que escutando sejas minha*

*Este é o poema – engano do teu rosto*
*No qual eu busco a abolição da morte*

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Eurydice*

## 1.1 – No início era o traço: do (auto)retrato

Retrato. O termo cobre uma miríade de ocorrências que constelam na galáxia imagética ocidental, constituindo uma importante parte do seu substrato cultural e artístico. Da heterogeneidade das obras que constituem o campo "retrato", resulta a dificuldade da sua circunscrição numa definição estável e holística. Como categoria cujas origens se entrelaçam e confundem com as das origens das práticas artísticas, nomeadamente da pintura, o retrato está na génese das matrizes artísticas e culturais ocidentais, tendo sido reiteradamente explorado nos mais diversos domínios artísticos, não obstante as inevitáveis metamorfoses sofridas pelo género ao longo de vários milénios de manifestações consideradas como "retratísticas". Transtemporal e transmediático, o retrato surge como uma "inevitabilidade" ao longo da história da arte ocidental, podendo servir de fio de Ariadne que, pela sua transversalidade, guia e ilustra as diversas variações e reconfigurações (incluindo movimentos de rutura) que se verificam no amplo universo artístico. Pela sua capacidade reinventiva e pela sua incontornável presença na arte ocidental, arriscaríamos colocar a hipótese de considerar o retrato e o autorretrato como arqui-géneros que poderiam servir de sinédoque interpretativa a toda a arte, ou, por outras palavras, conseguir-se-ia mapear, através de uma leitura particular dos regimes

autorrepresentativos, as demais manifestações artísticas. Manifestações que testemunham o enorme "museu imaginário" do Ocidente, para evocar as palavras de Malraux.[22]

Encontrar uma definição satisfatória do conceito de retrato é, pois, tarefa árdua, já que seria necessário definir um denominador comum, ainda que residual, a todas as ocorrências como tal intituladas pelos artistas e/ou classificadas pelos críticos ao longo de vários séculos e relativas a distintos espaços culturais. À questão "o que é um retrato?" conviria, ao invés, contrapor "o que é, o que foi ou que poderá ser um retrato?" Numa primeira inflexão acerca dos limites da categoria, o "retrato" parece surgir enquanto conceito *movente* (e não menos movediço), metamórfico e evolutivo. Sem nos propormos levar a cabo tarefas prioritariamente historicistas, traçaremos, no entanto, algumas considerações acerca das genealogias retratísticas, na tentativa de ilustrar a pluralidade de sentidos que a categoria comporta, decorrentes de deslocamentos etimológicos e epistemológicos. Neste sentido, pensemos antes de mais na etimologia da palavra "retrato".

Como aponta Pedro Flor, o termo *retrato* irrompe envolto de alguma indefinição e de alguma insuficiência para abarcar "todas as manifestações iconográficas encontradas pelos artistas para satisfazer os seus encomendadores ao longo das épocas" (Flor, 2010: 22). De resto, o aparecimento do termo nas línguas vulgares aponta precisamente para o aparecimento da categoria nos moldes renascentistas ocidentais que viria a servir de base ao "retrato" tal como foi explorado ao longo dos séculos.

Assim, os termos que marcam presença nas línguas modernas (o português *retrato* ou o inglês *portrait,* por exemplo) derivam essencialmente de dois étimos latinos, *retraho* e *protraho*, cujas raízes convergem no radical *traho* ("desenhar linhas"), do verbo *trahere* (com o sentido, entre outros, de "roubar, retirar ou extrair algo de alguma coisa"). A coexistência, assinalada nos dicionários desde o século XVI, de étimos que derivam de duas raízes distintas

[22] Devido à natureza retratística deste trabalho, o termo "rosto" será recorrentemente evocado, como, por exemplo, no título deste primeiro capítulo. Considera-se o "rosto" como uma marca indelével do retrato ocidental, por ser nele que incide grande parte da produção retratística. Ainda que se verifiquem desvios no campo da representação para outras partes do corpo – com especial enfoque na arte contemporânea, como veremos mais adiante em artistas como John Coplans –, esses deslocamentos implicam quase sempre a "rostificação" do corpo. Desta forma, assume-se o termo não apenas como sinónimo da face, mas também (ou sobretudo) como conjunto de sinais subjetivos (o buraco negro deleuziano), não sendo ele uma "coisa", mas um" território instável", um "mapa móbil" (Gil, 2005a: 31). Retomando José Gil, "o retrato fixa uma percepção necessariamente flutuante. É verdade que um rosto possui infinitas expressões. Mas também é verdade que o retrato não oferece apenas uma expressão entre outras mas parece revelar o 'ponto de vista de todos os pontos de vista, uma espécie de objetividade absoluta da subjetividade (o que constitui, sem dúvida, um dos fatores de atração do pintor pelo auto-retrato" (Gil, 2005a: 30). O rosto é, seguindo o pensamento de Gil, essa superfície atravessada por "uma instabilidade permanente" (*idem*) "É preciso, pois, uma arte para olhar um rosto. Para olhá-lo olhando a sua superfície. O artista consegue-o captando o invisível ao nível da face. O olhar comum não capta o rosto, mas desliza sobre as suas formas tentando decifrar-lhes o sentido recorrendo às palavras e aos gestos, ele próprio tantas vezes enredado na força de indagação do outro olhar. "(*idem*)

não sugere apenas uma divergência linguística ocasional, mas uma importante nuance, concretizada numa bifurcação de sentido, da qual surge a palavra "retrato", e traduzindo-se por uma complexa teia interpretativa. Estas derivações terminológicas foram amplamente exploradas por Omar Calabrese e enfatizam a importância da memória de forma a entendermos como poderão os termos espelhar a evolução dos conceitos de representação ocidentais e apontar para duas modalidades representativas:

> The principal modern languages derive the word for portrait from Latin, but following two opposing paths. The Italian and Spanish (*ritratto*, *retrato*) come from the verb *re-traho,* the English, French, German and Russian (*portrait*, *portrait*, *Porträt*, *portret*) come from the verb *pro-traho*. The two origins, while having a common matrix, *traho*, 'to draw lines', are located at two extremes of a semantic opposition. On one hand, there is what we might call the sign related idea of the portrait (*pro-traho*, namely, to draw something in place of something else). On the other hand, there is the repetitive idea of the portrayed object (*re-traho*, namely, according to the Latin definition, '*rursus inscipio'*, '*memoria repeto'*). In other words, the two terms - and it is important to note that these are two coexisting terms - stress two aspects, two points of view, two concepts that will remain binary throughout the history of this artistic genre. There is the idea of the convention and the idea of imitation, an interest in canon and abstract rule, and in the referential nature of the image." (Calabrese, 2006: 126)

Das palavras de Calabrese, transparece a noção de que o retrato tem impregnada na sua etimologia uma lógica binária que oscila entre a ideia de signo (uma convenção) e a ideia de repetição do objeto (a imitação). Polaridades sedimentadas na história artística ocidental, estabelecidas como fundamentos da representação e originárias da separação dos termos *ritrarre* e *imitare*. Embora paire algum indeterminismo envolto no termo, surge, nos dicionários italianos do século XVI, uma importante distinção entre os termos *imitare* e *ritrarre,* que ilustra a cisão interna do próprio conceito de "representar", termos que já manifestam uma especificidade aparentemente ausente no francês *portrait* ("traçar ou desenhar"), portador de um significado muito abrangente.[23]

[23] "Le verbe 'portraire' a le sens de tracer et dessiner: c'est le trait qu'on tire pour former le contour de quelque chose; dans ce sens général dérive celui, plus précis, de 'représenter', 'peindre'; le substantif portrait, très employé lui aussi au XVI$^{e}$ siècle, a les sens, qui se superposent a quelque sorte, de tracé et figure de géométrie, de forme, figure, plan et disposition, de plan et projet, d'image et représentation, d'image comme ressemblance. Il s'agit donc encore, à cette époque, d'un terme au sens très général, lié á l'idée de représentation, qui se fait, au début, par un tracé. Le 'trait' est très bien inhérent au 'portrait'. Dans l'italien du XVI$^{e}$ siècle, on voit apparaître une distinction essentielle, entre *imitare,* 'donner l'image de quelque chose, et *ritrarre*, 'donner la copie littérale, trait pour trait de quelques chose'; c'est pourquoi il est parfois difficile de traduire *imitare* para 'imiter', dans la mesure où le terme français penche irrésistiblement du côté de 'copier'." (Pommier, *op.cit.* : 15, 16)

A notável produção tratadística sobre arte surgida no Renascimento permite traçar uma linha de leitura que enfatiza a referida distinção, assumida com grande destaque, nos fundamentos representativos ocidentais, e cuja síntese podemos ler nas exemplares palavras de Édouard Pommier. Retratar consistiria, segundo o crítico, "em copiar fielmente o real tal com está diante dos olhos ou corrigir o real para o dotar da perfeição a que pode aspirar" (Pommier, 1998: 140, 141). É este sentido de correção do real que encontramos, por exemplo, nos textos de Alberti, Vasari, ou ainda Doni[24] e que relemos explicitamente no primeiro tratado europeu exclusivamente dedicado ao retrato, *Do Tirar polo Natural* (1549), da autoria do pintor português Francisco de Holanda.

Holanda sublinha o caráter divino da pintura através do *topos* do *deus pictor*, porque "Deos é pintor inventissimo" (Holanda, 1983: 21): pintar é assim a "emitação de Deos e da natureza prontíssima" (*idem*: 27), imitação esta que não se cinge a uma atitude mimética passiva do artista, mas que lhe confere o poder de emendar a realidade, visão aliás reiterada nos "finais avisos no tirar pelo natural" (Holanda, 1984a: 39).[25] Os textos de Francisco de Holanda enquadram-se num período de grande fervor artístico, no qual proliferam os tratados sobre arte, sintoma da necessidade de estabelecer linhas condutoras de um certo tipo de retrato, um retrato que responde a um ideal imagético renascentista e cujas bases perdurarão até aos movimentos artísticos novecentistas.

Das diferentes narrativas que se referem às origens do retrato ocidental, é o célebre episódio de Dibutades aquele que é mais assiduamente assinalado nos textos críticos e na tratadística. Em concordância com seu caráter mitológico, a narrativa condensa muitos dos preceitos fundamentais que viriam a ser basilares na história da arte ocidental, tendo como epicentro a génese das questões da representação. As incessantes evocações a que tem sido sujeita a narrativa– que se estendem desde Plínio até Lessing, passando pelos tratados renascentistas – denunciam a presença de motivos essenciais para a compreensão dos fundamentos da arte representativa no Ocidente. Atentemos no passo que nos é relatado no livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho:

> Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de

[24] A distinção encontra-se marcada desde o tratado de Plínio, *Naturalis História*, (XXXIV, 16), mas encontra desenvolvimentos de especial relevância nos tratados renascentistas: Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435); Giorgio Vasari, *Vida de Artistas* (1550); Vicenzo Doni, *Trattato delle perfette proporzioni* (1567). Estes preceitos representativos encontram-se igualmente na obra de Francisco de Holanda: *Do Tirar Polo Natural,* 1549, e *Da Pintura Antiga* e os subsequentes *Diálogos em Roma*, ambos publicados em 1548.

[25] Nos diálogos do tratado holandino recomenda-se que "se [uma pessoa] for de muita idade? - Pareça ainda, se quiserdes, de menos idade. E se for pessoa fremosa? - Pareça ainda mais fremosa. E se for feia? -Pareça que não é tão feia [sic]" (Holanda, 1984a: 39).

> modelar retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projetada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado. (Plínio *apud* Gil, 2005a:17)

Entre as várias pistas de leitura que esta passagem oferece, tem-se destacado irremediavelmente o gesto de Dibutades, pois é na sua ação que reside o primeiro gesto representativo, o qual, sobretudo, remete para a esfera da paixão o cerne da prática retratística. A esmagadora maioria das representações da lenda compõem o cenário no momento da execução do retrato: veja-se, a título de exemplo, os quadros de Joseph-Benoît Suvée ou David Allan (figuras 4 e 5), que cingem a representação do episódio à presença dos amantes. Rousseau retomaria o episódio no seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, num relato que sublinha o caráter indizível das paixões:

> (...) amor, diz-se, foi o inventor do desenho; ele pôde também inventar a palavra, mas com menos felicidade. Pouco satisfeito com ela, desdenha-a: tem maneiras mais vivas para se exprimir. Quanta coisa diria ao seu amado aquela que, com tanto prazer, lhe traçara a sombra! Que sons teria ela empregue para traduzir este movimento de varinha? (Rousseau *apud* Derrida, 2010: 56)

Ora, o processo descrito por Plínio não se esgota em Dibutades e oferece algo mais, prolongando-se até à intervenção do oleiro, que completa o retrato. O oleiro, por não entrar no *plot* amoroso, é omitido. As implicações da consideração de um retrato a quatro mãos – ou serão dois retratos distintos? – parecem trazer à superfície duas modalidades de representação.

O primeiro gesto, feito pela filha do oleiro, deposita-se na parede como primeiro esboço, é o traço de quem não domina a técnica: eis o desenho entendido como pré-história da pintura. Lembremo-nos que o desenho não constituiu desde o início uma disciplina autónoma, não sendo considerado senão como esboço sobre o qual se viria a trabalhar a pintura. Nesta fase embrionária da pintura, reitera-se ainda a sua fragilidade. A figura retirada da sombra é resultado de um gesto breve, tosco, mais preocupado em guardar um qualquer sinal do que em construir um modelo satisfatoriamente semelhante. Este fazer resulta de um impulso bem mais primário, pois aparenta apenas responder a uma perda. Qualquer tentativa que possa advir da aproximação da figura ao modelo surgirá sempre em segundo grau, pois, num primeiro, o retrato parece ficar aquém. Aquém, muito provavelmente, de uma semelhança que constituiria uma ilusão de presença mais satisfatória.

O segundo momento na narrativa mítica é marcado pela mão do oleiro e enquadra-se na lógica da maior vividez representativa da tridimensionalidade, apontando-se nesta segunda etapa já outro caminho: o da técnica. Como uma espécie de retrato sobreposto a outro, a escultura, tridimensional, constituiria um passo à frente na questão da semelhança com o retratado. As origens do retrato situam-se assim num traçar precário, ainda antes de qualquer tentativa de semelhança, mas prolongam-se não apenas até ao moldar da forma em barro, como também ao "relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas". O rosto de barro *faz-se* ao lume, num processo contínuo que evoca elementos primordiais, a terra e o fogo, trabalhados pelo agente que, através da sua sapiência e/ou técnica, acelera os ritmos da terra. Também aqui, o retrato está centrado numa visão de que retira a imagem "pelo natural". O barro, extraído do solo, é também ele subtraído à natureza para edificar as formas do retrato.

Em termos simbólicos, a figura do oleiro enraíza-se nas tradições xamânicas, sendo visto como uma figura supra-humana que, por dominar o fogo, é portador do poder de metamorfosear a matéria. Tal como o ferreiro, cria um tempo outro, paralelo aos ritmos da terra, conhecedor dos tempos de gestação. Os seus fornos são úteros artificiais, substitutos da natureza-mãe, por isso se enquadra este mister numa esfera primordial e genesíaca. Através das palavras de Eliade, verificamos como se assemelham seus artesãos a divindades, capazes reproduzir e de recriar, numa tarefa decalcada da que seria a do demiurgo:[26]

> O alquimista, assim como o ferreiro, e, antes dele o oleiro, era um 'senhor do fogo'. É através do fogo que ele opera a passagem da matéria de um estado ao outro. O primeiro oleiro que conseguiu, pela primeira vez, graças ao calor das brasas, endurecer consideravelmente as 'formas' conferidas à argila, deve ter sentido a embriaguez do demiurgo: acabava de descobrir um agente de transmutação. O que o calor "natural" - do Céu e do ventre da Terra - amadurecia lentamente, o fogo amadurecia num *tempo* insuspeitado. (Eliade, 1987: 63)

A divindade dos oleiros reflete a ideia de *deus figulus*, não se estranhará por isso o diálogo com os textos do *genesis* judaico-cristão, cujas fontes desaguam no conceito de deus

[26] As referências de Eliade ao oleiro iniciam-se desde o prólogo de *Ferreiros e Alquimistas*, no qual o autor confessa que, na impossibilidade de rastrear convenientemente as pistas históricas, tenta "compreender o comportamento do homem das sociedades arcaicas em relação à Matéria e seguir aventuras espirituais nas quais se empenhou ao descobrir o seu poder de modificar a essência das Substâncias. Tivemos que estudar principalmente a experiência demiúrgica do oleiro primordial, uma vez que foi o primeiro a transformar o estado da matéria. Mas a recordação mitológica desta experiência quase não deixou vestígios." (Eliade, 1987: 7). Eliade vai, no entanto, pautando o seu estudo com referências à figura do oleiro, tais como: "[o] primeiro ferreiro, o primeiro xamã e o primeiro oleiro eram irmãos de sangue. O ferreiro era o mais velho, e o xamã o do meio. Isto explica que o xamã não pode provocar a morte de um ferreiro." (*Idem*: 65)

criador, manipulador do barro.[27] Se a criação divina faz do barro o primeiro homem, o oleiro cria o primeiro retrato, um homem segundo, digamos. É o tópico do *deus artifex*, diluído primeiro na tradição ocidental em *deus figulus* e, mais tarde, em *deus pictor*.[28] Estes conceitos são também espelho de uma matriz judaico-cristã que tem na criação do Homem a construção de um mundo outro, de um espaço e tempo paralelos. O criador é, neste sentido, o primeiro inventor de uma realidade alternativa. No campo da representação, estamos no limiar do simulacro, nos termos em que Stoichita o enuncia, já que o retrato concebido pelo oleiro está para além da mimese e da semelhança, sondando os caminhos da "existência" própria. A nuance sublinhada por Stoichita é fulcral, pois descentra a questão da representação ocidental na "imagem-ícone" para a fazer incidir na imagem "fantasma" (Stoichita, 2011: 10). Ainda que vestígio, o fantasmagórico é presença invocada, com toda a carga semântica que a palavra comporta. Invocação que é a articulação subtil entre morte e vida, tentativa de superar uma através da outra, há, assim, um poder associado ao retrato que lhe confere um certo grau de vitalidade enquanto imagem; vista como ponto intermédio do retratado, pode ser tomado como unidade duplicada de uma energia subtraída. Charlie Brooker, na série televisiva *Black Mirror*, soube captar todo o efeito do simulacro no episódio intitulado *Be right back*, episódio cujas referências intertextuais ao mito da origem do desenho são evidentes e configuram uma reconstituição pós-moderna da narrativa que encontramos em Plínio.[29] Na figura 6, revemos Dibutades (Martha) que, depois da morte do marido (Ash – nome que muito dificilmente não relacionamos com a ideia de ausência e cinza), desenha/ilustra compulsivamente, associando o traço ao luto, forma de o superar – qual Dibutades – através de um fazer artístico. Todos os elementos da narrativa de Plínio estão aqui presentes sob a forma de uma inquietante distopia.

O pintor carregará também a noção de criador divino, capaz de reproduzir o que apenas Deus soubera fazer. Esta aura, explorada mais intensamente a partir do Renascimento e que revemos no célebre autorretrato de Dürer, de 1500 (figura 8), antecipa em parte aquilo que a

[27] Tal como o criador, o oleiro trabalha o barro e forma a figura. O primeiro homem, *Adaham,* é o homem "de barro".

[28] Partindo do deus demiurgo no *Timeu* plationiano, Ernst R. Curtius traça uma genealogia da figura do deus-artesão e estabelece pistas de leitura que o ligam ao *topos* medieval do *deus artifex,* não fosse *Timeu*, como sublinha o crítico, a única obra de Platão a que os estudiosos da Idade Média tiveram acesso. O conceito do demiurgo terá, portanto, uma influência decisiva no pensamento medieval e, por conseguinte, na arte: "[t]ogether with the *Deus artifex* Antiquity already knows the parallel theme *Natura artifex*. The *artificium* of the two is the same. Production of the world and mankind, architecture, pottery, the art of the goldsmith, occasionally also painting, theater direction, weaving, are the forms of this artificium." (Curtius, 2013: 544)

[29] *Be right back* constitui o primeiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror*, uma recente série televisiva (2011), cujos episódios apresentam independência narrativa, seguindo, contudo, uma linha temática comum, centrada na influência da tecnologia nos comportamentos individuais e sociais, enquadrados em cenários distópicos. Para o caso que aqui nos ocupa, *Be right back* representa mais um exemplo da transversalidade semiótica do tema do retrato que se perpetua ao longo da história ocidental, o mesmo se verifica, por exemplo, nas *Sombras* projectadas de Lourdes Castro (figura7), tal como veremos mais adiante.

técnica da fotografia viria a trazer ao campo da representação: ainda antes da era digital, as fotografias *revelavam-se*. Na abertura de *Da Pintura Antiga*, Francisco de Holanda recorre à imagem de Deus enquanto "perfetissimo pintor":

> (...) da fonte da pintura e primeira cousa será o conceito de nossa obra; onde podemos dizer ser Deos pintor inventissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte. Porque de duas cousas a pintura é formada, sem as quaes não se poderia pintar alguma obra; a primeira é lux ou claro, a segunda he escuro ou sombra e como deixa de ser sombra, logo vem o claro, e no fim do claro começa a sombra, as quaes duas colores acordadas em sua deminuição ou crecimento pintarão todas as cousas. Deos quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfetissimo pintor, sobre a escuridade e trevas cobria o grão retauolo do mundo, começou logo com o claro, e por isto he mas nobre o claro que o escuro: que foi a primeira mão de Deos, e a boa pintura com claro se deue começar sobre o escuro e não com o escuro como todos fazem [*sic*]. (Holanda, 1983: 21, 22)

O relato prossegue com estruturas frásicas que fazem ecoar um ritmo genesíaco, assemelhando a tarefa de criação à do pintor. O jogo entre claro/escuro e visível/invisível é tarefa semelhante à de Dibutades, que retira das sombras a figura visível de seu amante. O processo da *circumductio umbrae* procede por essa via: lançada a luz contra o modelo, a projeção da sua sombra faz aparecer os contornos da figura.[30]

O cerne do "impulso retratístico" reside nesta articulação entre eros e thanatos: é, portanto, o desaparecimento de um corpo que leva a um aparecimento de uma imagem.[31] Ainda antes das longas elucubrações acerca de representação, a história da filha do oleiro é primeiramente *isto*: uma resposta à morte, conquanto diluída no eufemismo da partida. De resto, o mesmo se verifica nas variações dos mitos que encontramos nos demais relatos que ilustram as origens do retrato, todos apontando para o ato retratístico como resposta a uma perda, a uma ausência.[32] O retrato constitui assim ponto de interseção entre amor e morte: uma zona neutra, intermédia, porque invoca, porque guarda um rasto de presença. Dos fundamentos do retrato tal como Plínio os relata na *História Natural*, parecem subsistir algumas linhas condutoras que sobrevivem até ao retrato contemporâneo. Consideradas as devidas distâncias históricas, sociais, políticas e estéticas que separam o tratado pliniano da contemporaneidade, revemos

[30] José Gil refere-se ao procedimento e ao episódio de Dibutades nos seguintes termos: "(...) a pintura e o retrato aparecem ao mesmo tempo, do acto de contornar a sombra de um rosto projectada pela luz de um candeeiro ou do sol sobre a superfície (é a doutrina do *circumductio umbrae*)" (Gil, 2005a: 17).

[31] Recuperamos e adaptamos o título da obra coordenada por Manuel Valente Alves, *O impulso alegórico* (1998), que reúne ensaios à volta do retrato, da paisagem e da natureza morta.

[32] Pommier enumera os relatos sobre a filha do oleiro em diversos autores e as suas variações. Além do supracitado Plínio, acrescentam-se outros, tais como Quintiliano, Alberti, Da Vinci, Vasari ou Perrault. Neste último, a filha do oleiro é substituída por uma pastora de Pafos (cf. Pommier, 1998).

contudo dois tópicos que, em maior ou menor grau, parecem persistir: a tensão entre vida/morte e a ligação íntima do retratista com o modelo são, ainda no contexto atual, tópicos ou motivos que marcam – ou podem marcar – presença na produção retratística.  que equivale a afirmar que o retrato tem, apesar da sua amplitude de ocorrências, alguns motivos orientadores comuns a todo o conceito.[33] Nas palavras de Warburg, dir-se-ia que a análise e as ligações que aqui propomos identificam formas comuns, o célebre *pathosformel*.[34]

É também pelo caminho apontado por Plínio que procedem as "sombras projetadas" de Lourdes Castro (figura 7).[35] O processo utilizado pela artista emula o de Dibutades: a sombra projetada na superfície delimita o contorno da figura. Estes retratos são assim a sombra de uma presença e, mais do que uma presença dada a partir da identificação, é sobretudo do rasto (e do resto) da presença que se fixa:

> A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. Contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente. (Castro, 1992: 51)

Como notou Bruno Marques, o trabalho desenvolvido pela artista nos anos 60, recupera os mitos fundadores do retrato, operando tanto no campo da citação como no da reescrita, conforme sublinha o crítico: "[o] caso de Lourdes Castro é verdadeiramente um retorno, citação e refinamento do desenho por calco da sombra do amante no quarto iluminado por uma fogueira" (Marques, 2014: 438). Muito embora a obra de Castro

[33] Didi-Huberman, em *Diante do tempo* (2017), refere-se à ideia de Plínio de "semelhança", sublinhando o caráter da *dignitas* do retrato (cf. Didi-Huberman, 2017: 90-100). Revemos nas palavras do crítico que se evidencia no tratado pliniano uma forte apologia por dois tipos de semelhança, "a semelhança por geração" e a "semelhança por transmissão" (*Idem*: 97). Desta forma, torna-se claro que, para Plínio (e ao contrário de Vasari, que envereda por um caminho distinto), o retrato radica da esfera íntima, da ligação afetiva entre o retratado e o seu proprietário. Essa intimidade é claramente um prolongamento dos afetos que lemos na passagem das origens do retrato e dos amantes. Considerações que, lidas à luz das "sombras projetas" de L. Castro, encontram correspondências.

[34] O termo *pathosformel* é cunhado por Aby Warburg e traduz o ambicioso projeto do pensador alemão. Com efeito, o método adotado por Warburg no seu projeto *Atlas Mnemosyne* procura uma matriz comum entre as formas, como se algum substrato fosse sobrevivendo ao longo da história da arte, abolindo, em termos de análise, as fronteiras temporais e/ou estilísticas.

[35] A obra que aqui reproduzimos é *Sombra projectada de René Bértholo* (1965). Bértholo era marido de Lourdes Castro à data da execução do retrato, detalhe que, articulado com a narrativa de Plínio, situa o retrato novamente na esfera das paixões. O processo de Castro passa inevitavelmente pela relação com o modelo e a intimidade que ele cria: "[a]o explicar mais aprofundadamente o seu método de trabalho com a sombra, Castro disse-me o seguinte: 'retiro as sombras directamente dos meus amigos, de amigos íntimos'. (...). Eram pessoas com quem a Lourdes Castro se sentia à vontade. Apenas por uma vez aceitou uma encomenda de alguém que não conhecia, afirmando posteriormente que 'nunca mais' o faria." (Brett *apud* Marques, 2014)

testemunhe, segundo Marques, uma "crise" ou uma "descontinuidade" do retrato contemporâneo, estas sombras reavivam ou mantêm a base teórica pliniana.[36]

Explicitamente ou não, adivinham-se alguns motivos que, nas narrativas fundadoras do retrato, funcionam a par: claro/escuro, visível/invisível, presença/ausência, luz/sombra, feminino/masculino, amor/morte. Cada um destes elementos é valorado em função do seu oposto, que o valida enquanto tal. Os pólos justificam-se dialogicamente, pois *dobram-se* um sobre o outro, cada um cobrindo o significado de outro. Uma dobra, como referia Deleuze, que se une no mesmo mundo. [37]

É igualmente na dobra que o autorretrato reside, pois no cerne deste exercício está a contemplação do *eu* através da figura. As superfícies refletem duplamente: devolvem a imagem ao observador, gesto que é, ele próprio, uma inflexão interior. Refletir é dobrar-se sobre si e, neste exercício narcísico, a carga introspetiva está precisamente na dobra do corpo e no olhar que nele incide. Em moldes tipicamente barrocos, Caravaggio recupera a posição do corpo de Narciso (figura 9) sobre as águas e, consequentemente, sobre si mesmo. Na sua pose, Narciso ilustra os pares enumerados anteriormente, através do jogo de luz e sombras. O *chiaroscuro* reside precisamente na harmonia de dois universos no mesmo espaço. Nos termos deleuzianos, o *pli* reside aqui também no círculo que se desenha desde os braços de Narciso até à sua imagem refletida. O círculo é a forma que une no mesmo espaço os universos opostos. Há um detalhe no quadro que para isso aponta: a mão esquerda de Narciso está já na água, ao contrário da direita que permanece em terra firme, junto do corpo. A mão esquerda já partiu para a 'tentação' da sua própria imagem e, na mesma medida em que a curva do torso unifica, a mão é elo de ligação entre os elementos. Terra e água equilibram-se no corpo de Narciso enquanto mediador

[36] O texto de Bruno Marques aponta à obra de Lourdes Castro um carácter "projetivo ou em potência", assumindo a artista o papel que "desloca a autoria do produtor para a de simples testemunha." (*Idem*) O crítico fala ainda em "crise" e "descontinuidade" do retrato a partir dos anos 60, crise esta que não se cinge apenas ao retrato mas "que tem uma amplitude mais lata, por não dizer respeito apenas ao 'retrato', mas à falência de todo um paradigma de longa duração (o Humanismo Clássico) com o qual aquele "dispositivo" fazia sistema. Alegamos que esta 'crise' polariza-se nos anos 1960, mediante a estruturação de todo um novo campo de saberes, teorias ou conhecimentos que afecta noções como as de Sujeito, Representação, Arte ou Género. Para esta falha epistémica concorre todo um conjunto de mutações estruturantes: o anti-subjectivismo que a 'morte do homem' estruturalista transporta; a diluição das fronteiras entre arte e vida; a "crise da representação" em nome de um 'regresso do real'; a 'inactualidade' da manufactura; a arbitrariedade radical do signo (com a Neofiguração); e a disrupção dos géneros artísticos (como aposta radical nas transdisciplinaridades e interdisciplinaridades). Os anos 1960 corporalizam o momento em que, de modo programático, se põe em causa a prática e a teoria das estruturas binárias (masculino/feminino; centro/periferia; alta/baixa cultura; arte/não-arte), da outreidade e dos modelos racionais da diferença, acentuando as zonas fronteiriças mistas" (*Ibidem*)

[37] As palavras de Deleuze acerca da dobra exploram o conceito como resultado do diálogo entre elementos opostos. Como veremos, a estética barroca terá na dobra um motivo recorrentemente explorado, na pintura, por exemplo, o *chiaroscuro* é claramente um procedimento que joga com oposto e que sugere a questão da *dobra*: "[l]e haut et le bas: l'accord parfait de la scission, ou la résolution de la tension, se fait par la distribuition de deux étages étant d'un seul et même monde (la ligne d'univers). La matière-façade va en bas, tandis que l'âme-chambre monte. Le pli infini passe donc deux étages." (Deleuze, 2009: 49)

que une o corpo à sua imagem, o modelo ao retrato. Levando a interpretação para o campo simbólico, dir-se-ia que o corpo está para a terra e a sua matéria como o seu reflexo para a liquidificação da imagem, numa visão do "eu" que se dissolve. Algumas versões do mito referem que Narciso não se reconhece: eis, como referia Sabine Melchior-Bonnet a encarnação do primeiro conflito do ser com o *eu*, o curto circuito entre imagem e *eu*.[38]

A contemplação é a primeira *démarche* autorretratística, postura aliás recuperada no *Autorretrato como alegoria da pintura* (c.1638-39), de Artemisia Gentileschi (figuras 10 e 11), composição na qual é visível o decalque da pose caravaggesca, o arco que os braços desenham é idêntico, revelando-se particularmente intrigante a presença pintada de uma medalha de ouro que representa uma máscara. Tratando-se de uma alegoria, a máscara poderia aqui entender-se como uma referência à capacidade de representação do artista em transpor para a tela uma realidade (Garrard, 1980: 97); todavia, a máscara é já uma representação que se encontra no mesmo plano do rosto. A medalha afigura-se, neste sentido, como um sinal do que virá a estar na tela, como indício do próprio rosto a *aparecer*. Este aparecimento na tela seria o (segundo) rosto da artista: estamos perante um triplo retrato implícito (contando com a máscara), em que a questão do 'autodesconhecimento' também se poderá colocar. Voltando a De Man e o conceito de *de-facement*, aplicamos para o autorretrato o que o crítico notou acerca da autobiografia: "our topic deals with the giving and taking away of faces and deface, *figure*, figuration and disfuguration" (*op.cit.*: 926).

Voltando a Caravaggio, nas poses caravaggescas releem-se ainda indícios de revelação, como na *Conversão de São Paulo no caminho de Damasco* (c.1600-1, figura 12), em que o arco formado pelos braços se abre para a luz divina, representada na composição através da luz no corpo do cavalo. São Paulo abre o corpo para receber a luz com o mesmo gesto que Narciso oferece o seu corpo à sua própria imagem. Um e outro atingem aqui um estado liminar (e também um limite de abertura), sendo que em ambos se verifica uma anulação do corpo, pois, como referia Umberto Eco, todo o observador se comporta como Alice, entra dentro do espelho, entra pela sua imagem como Narciso nas águas (Eco, 1989: 15), numa vertigem, deseja-a, mesmo que essa seja sua perdição, a sua descida aos infernos.

[38] Em *História do espelho* (2016), Sabine Melchior-Bonnet refere, entre outras, a teoria lacaniana do espelho e o seu papel na aquisição da personalidade, mas também como elemento perturbador "do encontro consigo próprio" (Melchior-Bonnet, 2016: 15) assim, "a imagem especular, alargamento do espaço mental, não é uma unidade dada mas uma unidade que se constrói e que exige um esforço para se manter; nunca está definitivamente adquirida – se o espelho é o auxiliar da identificação e da auto-representação, pode também tornar-se revelador de perturbações psíquicas profundas." (*Idem*)

"Pulsão", "compensação", "desejo" são vocábulos que apelam ao domínio psicanalítico. Perante a possibilidade da perda, Dibutades traça, ou rabisca, apressadamente a sombra do amante. Se um retrato se apresenta primeiramente como uma resposta pulsional à perda, o autorretrato é conduzido igualmente pela busca de um *eu*.

Encontramos novamente na *História Natural* de Plínio os primeiros relatos que nos chegam acerca de autorretratos. O primeiro texto refere-se a uma miniatura de bronze, realizada por Teodoro (séc. V a.C.). O segundo alude a Iaia de Cízico (séc. I a.C.), famosa por "realizar retratos de outras mulheres, mas igualmente autorretratos, recorrendo a espelhos" (XXXV: 147-8). A introdução do espelho é preciosa, como vimos, mas há neste caso um elemento adicional ao *plot*: Iaia de Cízico é referida tanto pelos seus retratos como pela sua virgindade. Ora o reflexo devolvido pelo espelho, vimo-lo nos exemplos acima, é uma dobra sobre si. Poder-se-á ler a virgindade com este dobrar-se sobre um *eu*, como uma abertura para mim, mas um fechamento para o mundo? No primeiro canto da *Odisseia*, Penélope surge diante dos pretendentes com o rosto tapado por um véu. A ocultação do rosto supõe uma castração para os presentes. Sem acesso ao seu rosto, Penélope é lida, quando muito, enquanto rainha – ocupando, portanto, um *outro* rosto ("um véu brilhante"), um rosto político, estatal –, mas a sua sexualidade dá-se como uma negação. Isso mesmo se depreende das palavras que dirige ao aedo, que cantava os feitos de Ulisses de cujo rosto sente saudades:

> Quando se aproximou dos pretendentes a mulher divina,
> ficou junto à coluna de tecto bem construído,
> segurando à frente do rosto um véu brilhante.
> (…)
> Mas cessa já esse canto tão triste,
> que sempre no meu peito o coração despedaça,
> visto que em mim está entranhada uma dor inesquecível.
> Pois vem-me sempre à memória a saudade daquele *rosto*
> do marido a quem toda a Hélade e Argos celebram. [sublinhado nosso]
>
> (*Odisseia*, I, 333-344)

Os autorretratos de Iaia de Cízico fecham-se sobre si mesmos, pois o conceito de narcisismo implica um *eu* construído em função de uma sexualidade virada para si: uma dobra para dentro, portanto. Este exercício de autocontemplação e de autorrepresentação a que João

Miguel Fernandes Jorge imputava um teor catabásico. Estamos novamente perante um dobrar do olhar sobre si:

> Não há rosto, não há autorretrato (do rosto) sem a comum viagem quotidiana, o que quer dizer sem a trágica proximidade da morte. Porque não há rosto sem a lenta visita aos infernos, nem tão-pouco há retrato sem a paixão mortal do desenhador: alguém que soube deitar as mãos ao que é invisível, ao que já desapareceu.
>
> (Jorge, 2001: 194)

Entrar dentro do espelho é uma viagem, como a de Alice, por caminhos interiores, resultado daquilo que Lacan viria a apelidar de "tensão entre simbólico e real", derivada da relação entre o sujeito e a sua imagem. O retrato parece surgir deste lugar de "conflito" que o homem tem com a sua própria imagem revista no espelho, seja este o espelho-objeto ou o espelho do 'outro': "eu sou o outro do outro", observa Melchior-Bonnet (Melchior-Bonnet, 2016: 16) reportando-se ao exercício narcísico que não se cingirá a uma leitura baseada apenas no *eu* devolvido pelo espelho comum, como também no que me devolve o outro enquanto "meu" semelhante. Por isso, todo o retrato é também autorretrato e sujeito à mesma dificuldade de concretização. Diz Lacan:

> La captation totale du désir, de l'attention, suppose déjà de manque. Le manque est déjà là quand je parle du désir du sujet humain par rapport à son image, de cette relation imaginaire extrêmement générale qu'on appelle le narcissisme.
> Les sujets vivants animaux sont sensibles à l'image de leur type. Point absolument essentiel, grâce à quoi toute la création vivante n'est pas une immense partouse. Mais l'être humain a un rapport spécial avec l'image qui est la sienne. - rapport de béance, de tension aliénante. C'est lá que s'insère la possibilité de l'ordre symbolique. La tension entre le symbolique et le réel est lá sous-jacente. Elle est substantielle, si vous voulez bien donner son sens purement étymologique au terme de substance.
>
> (Lacan, 1978: 371)

Esse "animal catóptrico" (Eco, *op. cit.*:17) que cedo se apercebe da estranheza do ato de autocontemplação busca satisfazer esta carência que, nos termos lacanianos, está na base do desejo. O que o espelho nos devolve é sobretudo uma grande pergunta que obriga a uma imersão em si e no outro (ainda que seja um outro *eu*). Para Dante, "quem uma figura pinta, se não pode sê-la, não a pode dar" (*Convívio*, canção 4, canto 3, vv. 52-55), ideia que encontramos

igualmente, em tom  mais ou menos anedótico, acerca do pintor Han Kan [39]: "quando Han Kan pintava cavalos, ele próprio se tornava um cavalo" (Kris & Kurz, 1988: 112).[40] Tornar-se outro é condição para o retratista, um ato de alienação do "eu" necessário para se "pôr em atitude, dispondo-se à maneira de não receber senão certos estímulos" (Gil, 2005b: 221), o que é um prenúncio de cegueira. Nunca nos vemos realmente, antes uma imagem que se torna motivo de ocultação. A imagem de Narciso é uma imagem fatalmente hipnótica, medusante, sendo aliás nestes termos que Derrida sublinhava o carácter oculto do autorretrato ao afirmar que Perseu poderia ser o patrono de todos os retratistas. Olhar o próprio rosto parece reclamar um gesto que se situa para além do *ver* ou de um certo sentido de *visão*.  O que nos leva à questão: como ver um rosto?

[39] Han Kan (c.718-780), pintor chinês da dinastia Tang, celebrizou-se sobretudo pelas suas representações de cavalos.

[40] A ideia de Dante que lemos no *Convívio* repete-se em *De vulgaris eloquentia*: "Je dis donc que nul effet ne surpasse jamais as cause en tant qu'il est effet, parce que nulle chose ne peut amener à l'effet ce qui n'es pas en elle" (Alighieri, *De vulgari eloquentia,* Livro I, IX-6, usada aqui na tradução da Pléiade).



Figura 4 - Joseph-Benoît Suvée, *Dibutades ou L'invention du dessin,* 1791.



Figura 5 - David Allan, *The Origin of Painting ('The Maid of Corinth')*, 1775.



Figura 6 – *Black mirror, "*Be right back"*, 2013*.

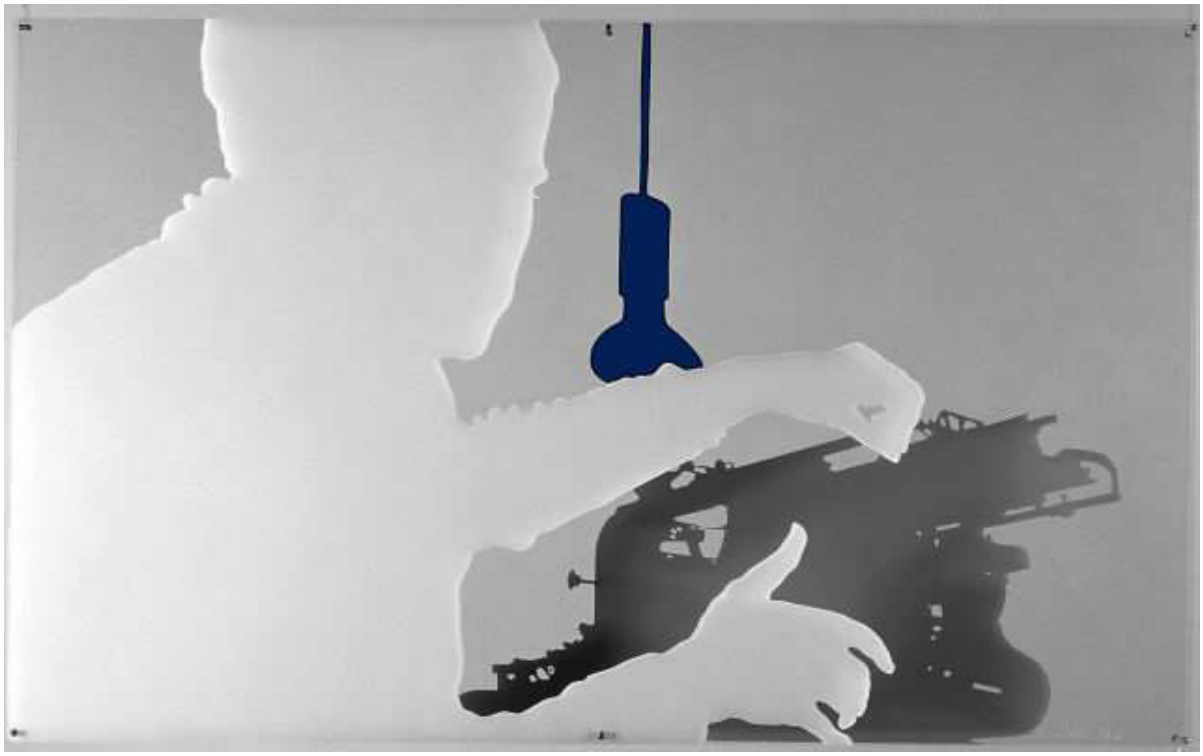

Figura 7 – *Lourdes Castro, Sombras projectadas (com René Bértholo), 1965*.




Figura 8 – Albrecht Dürer, *Self-Portrait (or Self-Portrait at Twenty-Eight Years Old Wearing a Coat with Fur Collar)*, c.1500.



Figura 9 - Michelangelo Merisi di Caravaggio*, Narciso, 1597-1599*.




Figuras 10 e 11 - Artemisia Gentileschi*, Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1638-1639.



Figura 12 - Michelangelo Merisi di Caravaggio, *Conversão de São Paulo no caminho de Damasco,* 1600-1.

## 1.2 – Como *ver* um rosto?

Enquadraremos epistemologicamente este modo de *ver* o rosto (o próprio ou o outro) em contexto ocidental, mantendo alguma distância em relação a aproximações universalizantes dos regimes de representação e, mais especificamente, no que ao retrato diz respeito. Importa sublinhar a especificidade dos conceitos dos quais nos abeiramos em relação a outros tipos de representações que, por derivarem de diferentes mundividências, são produtos que se distinguem ontologicamente do retrato tal como é pensado e praticado a partir da tradição greco-latina e, principalmente, a partir do Renascimento. Se o conceito de imagem encontra alguma expansividade transcultural, as leituras de imagens que se possam inscrever na linha retratística apresentam, dependendo do contexto cultural no qual se insere, variações interpretativas assinaláveis. Pensemos, a título de exemplo, nos famosos retratos de Fayum.

Com efeito, datados dos primeiros séculos da era cristã (e, portanto, contemporâneos do tratado de Plínio), estes retratos estão imbuídos de um certo hermetismo interpretativo que decorre do seu caráter híbrido.[41] Inscritos numa trajetória (parcialmente) divergente da tradição greco-latina, os retratos de Fayum espelham um olhar outro sobre a morte. Ao contrário das representações que o modelo pliniano sintetiza, estes retratos não indiciam um "rosto social (de um estatuto, de uma profissão, de uma função)" (Gil, 2005a: 23), pelo contrário, "c'est comme si le portrait avait eu le temps de se déposer, de devenir portrait, et rein de plus"(Bailly, *op.cit.*: 20), não aspiram, por isso, a nenhum estatuto que não o da imortalidade, mas esta imortalidade é íntima, virada para si, não procura resistir à morte para os seus pares e por isso "cria o vazio completo quanto ao que há a dizer, absorve todo e qualquer significado que fosse expresso pela fala. Se alguma coisa diz – e diz tudo nada dizendo – é o puro acontecer, contingente e inominável." (*Ibidem*). Estes retratos aguardam outra vida que, para os egípcios, é tanto ou mais importante que a terrena e oferecem-se à morte num mundo que, como assinalavam Assman e Panofsky, não precisava de ser salvo, mas mantido, num futuro mágico e contínuo (cf. Assman

[41] Apesar da progressiva contaminação cultural romana, alguns laivos destas práticas híbridas evidenciam-se ainda no Egito imperial, através dos famosos retratos de Fayum. Jean-Christophe Bailly destaca que os retratos são resultado de um cruzamento de tradições e culturas: "(...) les portraits de Fayoum, qui sont – tout le monde s'accorde pour le dire – à la fois grecs et égyptiens. Incorporés dans le réseau de bandelettes de la momie, ces portraits se situent comme tels dans la très longue tradition des pratiques funéraires égyptiennes. Ce qu'ils exposent, par contre, ce n'est pas une simple enveloppe symbolique destinée à recevoir dans l'au-delà le souffle d'une vie nouvelle, c'est l'image même, l'image individuée de celui qui fut vivant. Parce qu'ils sont ainsi à la croisée de deux civilisations, parce qu'ils rassemblent dans le même geste et comme spontanément une tradition funéraire symbolique et une tradition picturale mimétique, les portraits de Fayoum constituent une énigme, c'est-à-dire pour nous qui les voyons près de deux millénaires après qu'ils ont été peints, une sorte de nœud herméneutique." (Bailly, 1997: 9,10)

*apud* Bailly, 1997: 74). Os retratos de Fayum buscam assim uma linha de continuidade que posiciona o olhar do retrato virado para o futuro, uma máscara funerária que asseguraria uma resistência do corpo, de um *ser-para-a-morte*:

> Os antigos egípcios queriam assegurar o futuro dos mortos mais do que glorificar a sua vida passada. As estátuas funerárias e os relevos ocultos ao olhar humano serviam para preparar o morto para as necessidades da outra vida: abundância de comida e bebida, escravos, os prazeres da caça e da pesca e sobretudo um corpo indestrutível. O Ka, o espírito errante dos mortos, entraria na câmara mortuária por uma falsa porta, penetraria na estátua funerária e utilizá-la-ia como as almas dos vivos utilizam os corpos, enquanto as imagens nas paredes ganhariam magicamente vida para satisfazer os desejos do seu senhor. A própria rigidez das estátuas egípcias testemunha o facto de que não procuravam representar um ser humano dotado de vida real, mas reconstruir um corpo humano que esperaria eternamente ser ressuscitado por um poder mágico.
>
> Os Gregos, mais preocupados com a vida terrena do que com a vida no Além e capazes de queimar os seus mortos em lugar de os mumificar, inverteram este ponto de vista. […], a arte sepulcral clássica tornou-se retrospectiva e representativa, enquanto que a arte sepulcral egípcia era prospetiva e mágica.
>
> (Panofsky, 1995: 160)

As distinções apontadas por Panofsky assentam sobretudo no modo de olhar a morte. Apesar de variações que derivam de aspetos socioculturais, o contraste de olhares centra-se essencialmente na posição do homem em relação à morte: "retrospectivo e representativo", voltado, portanto, para trás e centrado na ausência, na perda; ou "prospectivo e mágico", dando origem a representações que não procuram *re*-apresentar os mortos (talvez seja mesmo excessivo referirmo-nos a elas como *representações*).[42] Por esta razão insiste Bailly em situar o texto de Plínio como marco fundamental de *um tipo* de representação, afastando taxativamente a hipótese de uma visão unificadora entre as diferentes produções retratísticas.

[42] A imagem das Moiras ajudará ao entendimento desta diferença. Para os gregos, o fio da vida é irremediavelmente cortado. Lido à luz do texto pliniano, o retrato ocidental parece nascer da ausência e da perda, que se espelham na palavra *re*presentação. O prefixo *re-* é aqui precioso, pois apela ao caráter de duplicação de uma presença – ou de uma presença em segundo grau – que consiste precisamente no gesto de restituição: o retrato contém sempre uma carga de reconstituição, recomposição. Pelo contrário, o desenho egípcio não se inscreve na linha do simulacro – pois nada se perde-, atua antes como forma depositada que aguarda um momento outro:"[l]e portrait antique grec, s'il existait jamais comme tel, est perdu. Mais sans que nous puissions inférer quoi que se soit de certain relativement a ses usages, nous pouvons du mois affirmer que l'idée de représenter un être humain dans sa vérité éphémère et de fixer ses traits pour l'avenir était devenue, sinon répandue du moins familière dès l'époque Hellénistique. On peut faire remarquer que la discussion même sur le portrait idéalisé (le célèbre collage de Zeuxis) n'aurait guère de sens si elle ne supposait pas *de facto* la possibilité d'un autre type de portrait, strictement mimétique quant à lui, voire réaliste" (Bailly, 1997: 13).

Mau grado o texto de Plínio constituir uma proposta de grande relevo, o retrato não se afirma enquanto género autónomo senão até à sua eclosão nas modernas formas renascentistas.[43] A par do seu aparecimento está a progressiva afirmação do artista enquanto *persona*, coadunável com uma *desteologitização* do campo artístico: a figura do artista passa a ser assinalável e assinável, abandonando-se o papel do artesão mais ou menos anónimo:

> Recentemente, quem se desviou desta interpretação albertiana (e que Arasse sintetiza) foi Panofsky, que irá falar da perspetiva como inédita forma simbólica através da qual o infinito deixa de pertencer a Deus (a perspetiva sinaliza deste modo um universo desteologitizado) e passa a ser definido pelo homem: a perspetiva simboliza, em Panofsky, a passagem de uma teocracia para uma antropocracia e uma completa transformação matemática do nosso espaço psicofisiológico.
>
> (Vidal, 2015: 571)

No seu conhecido autorretrato de c.1500 (figura 8), Dürer consubstancia a presença do artista em primeiro plano precisamente pela pose crística, reivindicando a perenidade da sua imagem. A máscara crística legível na composição visa sobretudo aqui afirmar a emancipação do indivíduo/artista, mais do que quaisquer outros jogos identitários de ocultação e simulação que veremos em autores modernistas como James Ensor ou, mais radicalmente, nos exercícios de artistas pós-modernos da estirpe de Yasumasa Morimura. Dürer, pelo contrário, não se oculta nem usa o corpo como objetualização de travestimentos, antes recorre à iconografia visual cristã para valorizar a sua *persona* artística: "by making the visual analogy (and the darkness aludes to it too), Dürer implies he is a Christ-like figure, with divine powers of creation. In his later treatise, Dürer would claim that God 'grants great power unto artistic men'" (Hall, 2014: 84). Sendo a presença da iconografia cristã incontornável, é aqui usada como meio de emulação das formas para pôr o artista a par do divino. Já Francisco de Holanda, pela mesma época, dissertava acerca da divindade do artista e de como "poucos podem fazer perfeição".[44] O autorretrato de

[43] James Hall nota um certo esquecimento académico do retrato e autorretrato no medievo. Isto dever-se-á, ainda segundo o autor, a um código representativo que se afasta do retrato renascentista, apesar de se verificar, na matriz medieval cristã, a presença dos alicerces das manifestações retratísticas renascentista: "[t]he neglect of medieval self-portraiture is usually part of a larger argument that naturalistic portraiture did not exist during the Middle Ages. It is certainly true that in late antiquity the classical belief in the 'science' of physiognomy, whereby character can be read off from a person's face, had been challenged by the Neoplatonic and Christian belief that the imperishable, invisible soul rather than the corruptible visible body is the true measure of man. In art, people are often identified more by attributes, scale, position and gesture rather than facial particularities (bigwigs generally being bigger, central and full frontal). You don't as it were, put a name on a medieval face; rather, you put a name on a crown, heraldic symbol, iconographic prop or inscription." (Hall, 2014: 17, 18)

[44] No primeiro capítulo de "Do tirar polo Natural", F. de Holanda refere que "alguns forasteiros pintores parece que tiram polo natural grande soma de pessoas"; não obstante, "não são mais do que dois ou três os famosos homens que mereçam e saibam fazer o grande ofício do tirar ao natural, como se deve de fazer, por que graça é de cima concedida a mui poucos dos mortais [*sic*]." (Holanda, 1984a: 14)

Dürer abre portas a considerações sobre o modo como vemos o 'rosto' e o 'indivíduo'. O rosto completamente oferecido à tela é sinal de entrega e o olhar de fronte é sinal de abertura ao mundo, pronto para ser lido na sua simetria. É este caráter medusante que Derrida virá a apontar a toda a atividade de autocontemplação.

Nas suas *Memórias de Cego*, Derrida notava que o desenho, a partir do qual pensa o autorretrato, aponta sempre para uma máscara, demonstrando dois valores intrínsecos ao conceito: a dissimulação e a morte. A primeira prende-se com um lado funcional mais evidente da máscara que oculta o rosto quase por inteiro, deixando de parte os olhos. Já a morte é entendida como um "rosto amputado" (Derrida, 2010: 86), distanciado do resto do corpo que só não se revela desprovido de vitalidade pela resistência dos olhos. Assim, parece haver uma relação dialética entre dissimulação e morte. Desenhar(-se) é, portanto, ocultar(-se) da morte e por isso o filósofo francês apontava o mito de Perseu como ponto fulcral para o entendimento do desenho. Ao afirmar que "Perseu poderia tornar-se o patrono de todos os retratistas" (*idem*), pois ele "assina todas as máscaras" (*ibidem*), Derrida refere o ato de cegueira como o único viável para a construção autorretratística, lembrando assim as já célebres palavras de Picasso – cujo alcance se estende a toda a produção pictórica e não tão só ao autorretrato – quando afirmava que o pintor precisaria sempre de se cegar.

A cegueira consentida implica, obviamente, o erro.[45] Os autorretratistas vivem desta forma de (se) errarem constantemente. Sem olhos, o autorretrato configura-se através de um jogo de forças entre a vontade retratística e a mão. O que guia a mão já não é o olho enquanto órgão sensorial, mas antes um novo gesto suscitado pela "visão de dentro". Os pressupostos derridianos incidem na anulação de um olhar exterior para passar a olhar com um *inner eye*.[46] As novas coordenadas do autorretrato nasceriam da construção de uma máscara (ocultação) para engendrar um outro *ver* (revelação).

Por outro lado, o ato de retratar envolve uma visão dialética que implica ver e ser visto em simultâneo. O artista "põe-se em atitude" e sai de si para se autorretratar. Vê o autorretrato que começa a vê-lo, numa visão insustentável pela sua incongruência. Exercendo uma atividade altamente medusante, – o que ver ou para onde olhar? –, o autorretratista deve resgatar-se ao seu próprio olhar – que já não será exatamente o dele, mas o de um outro ele – e assumir uma

[45] A interpretação da cegueira derridiana passa e larga medida pelo conceito de erro e as referências do autor ao jogo da cabra cega implica, obviamente, a componente errada e errática do autorretrato.

[46] A tradição dos cegos videntes é longa. Tirésias representará, contudo, em termos mítico-simbólicos, o exemplo mais significativo da tradição ocidental. Paul Ricœur via em Tirésias "o poder da verdade" (Ricœur, 1988: 116) em oposição a Édipo, que seria "apenas a *hybris* da verdade (...) O homem maldito tornou-se, como Tirésias, o vidente cego. O inferno da verdade é a bênção da visão" (*Idem*: 166, 117).

'manha' para conseguir chegar a um qualquer traço tangível.[47] Voltando a Perseu, o olhar do retratista nunca incide diretamente sobre si, mas faz-se antes oblíquo e esta é a astúcia que Derrida aponta para que o desenhador consiga enfrentar a sua obra. O desvio do olhar abre um distanciamento que lhe permite tornar-se impercetível: a *kune* de Hades que o torna invisível ou a "imagem-escudo" de Didi-Huberman.[48]

A teoria de Derrida implica uma "pulsão de morte" associada ao retrato.[49] O retratista ultrapassa a fronteira do Hades para resgatar uma imagem. Além do mito de Perseu, existe um outro que nos parece servir perfeitamente os propósitos da imagem autorretratística compreendida pela via do olhar e do resgate: o mito de Orfeu. Neste caso, o falhanço do herói ocorre precisamente porque procurou *ver* a sua amada. Daqui decorre não lhe ser concedida Eurídice, mas antes o seu *phásma*, pois como aponta Pedro A.H. Paixão, não lhe é permitido violar a lei do mundo das trevas, "não lhe é permitido ver" (Paixão, 2008: 57). Perante a morte, Orfeu recorre, tal como Perseu, ao engenho para ludibriar forças que lhe são superiores e, assim, ambos acabam por usar uma máscara. O empreendimento dos heróis é o mesmo, atingir o inatingível, sendo a única forma de o conseguir a anulação dos sentidos. Se, em Perseu, a cegueira ou o uso da máscara anula a visão, o mito de Orfeu é, ao mesmo nível, uma anulação dos sentidos. Pedro A.H. Paixão aborda o mito órfico desta forma:

> Testemunhando a nova separação que divide o vivo e o morto, no mundo dos mortos em que Orfeu se insinuara não é permitido ver como uso da sensação – nem falar, como forma de expressão. A suprema dificuldade imposta ao herói, assim como aos que se confrontaram com o mesmo mistério, era a de ter de eliminar tudo de si próprio, a ponto de se tornar apenas lugar e eco – uma fria imagem no espelho. (*Idem*: 58)

[47] Processo a que Morão se refere como "alografia" (Morão, *op.cit.*) e que, como refere Ribeiro, se relaciona com o processo de *de-facement* proposto por De Man. Assim, Ribeiro escreve, acerca da autorrepresentação literária, que estes processos do *eu* serão sempre, em certo grau, uma escrita do 'outro'. Os processos da escrita da autorrepresentação: "impelirão o traçado da imagem própria para os registos da prosopopeia e da alografia, isto é, das escritas do 'outro'(...). No limite, este *de-facement* alográfico seria responsável por uma conjeturável inversão de precedências e determinações entre vida e escrita como a já sugerida, a propósito da autobiografia, por Paul De Man (...)" (Ribeiro, 2015c: 324, 325)

[48] Note-se os apontamentos de Derrida acerca da *Kune* de Hades: "[p]ara cortar a cabeça da Medusa depois do desafio de Policletes, o herói tinha tido de multiplicar as etapas – e é de cada vez uma história do olho. Ele tem de receber das ninfas o capacete de Hades, a *Kune* que torna invisível. (...) É de cada vez a manha de um olhar oblíquo ou indirecto. Que consiste mais em esquivar do que em enfrentar a morte que vem pelos olhos. A morte tanto ameaça pelo cruzamento especular dos olhares (Perseu lança então espelho contra espelho, olha Medusa num espelho para não cruzar o seu olhar)." (Derrida, 2010: 90).

[49] Na primeira parte de *Fotografia e Verdade*, Margarida Medeiros (2010) abre o primeiro capítulo referindo esta relação entre fotografia a e pulsão de morte e desenvolve a questão dos retratos de mortos numa perspetiva historicista.

No reino dos mortos, Orfeu não se guia pelas sensações, mas antes pela alma, já que a voz da alma difere da voz do corpo.[50] Os olhos já não são funcionais no Hades, pois este reino das trevas é, de facto, reino do invisível. Nas suas notas à tradução de *Fédon*, de Platão, Elísio Gala chama a atenção para um jogo de palavras que nos parece fundamental: *Hades* e *aides* ou o reino dos mortos e o invisível. Assim, os mortos partiam para o invisível.[51]

Sophia Andresen terá composto o *Soneto de Eurydice* justamente nestes termos. O rosto que se procura é "o meu", lembrando aqui a atitude de Penélope diante dos pretendentes, o rosto de Ulisses que se perde na memória. O rosto, aliás, dilui-se em paisagem, num vagaroso processo de transparência, o rosto afasta-se do *visível* para ser informe.

Eurydice perdida que no cheiro
E nas vozes do mar procura Orpheu
Ausência que povoa terra e céu
E cobre de silêncio o mundo inteiro.

Assim bebi manhãs de nevoeiro
E deixei de estar viva e de ser eu
Em procura de um rosto que era o meu
O meu rosto secreto e verdadeiro.

Porém nem nas marés, nem na miragem
Eu te encontrei. Erguia-se somente
O rosto liso e puro da paisagem.
E devagar tornei-me transparente
Como morta nascida à tua imagem
E no mundo perdida esterilmente.

[50] Vejam-se os apontamentos de Paixão que, partindo das considerações de Karényi em *Antike Religion*, diferencia voz do corpo e voz da alma: "[o] elemento de *permissão* –presente na descrição de Karényi –, o único com o qual se pode aceder (enquanto vivo) ao subtérreo – somente a voz (*Stimme*) era permitida no reino dos mortos –, denota que existe uma voz da alma e não do corpo – uma voz não sensível. É o próprio *Stimme*, a permitir a suposição – a partir da sua raiz – , da possibilidade de distinguir mera voz – a fala –do seu 'tom', a *Stimmung*, que em qualquer dicionário alemão-português é traduzido por 'afinação' (em sentido musical), 'atmosfera', 'ambiente' ou, em sentido geral, 'disposição' (de humores) – precisamente um 'estado de alma'. A voz de Orfeu não seria então nem fala – a linguagem articulada – nem uma mera voz do animal Orfeu – um 'som' (que segundo a definição que deste dá a Aristóteles, é 'um certo *movimento* de ar', mas a 'tonalidade' ou 'estado de alma', uma sua 'disposição', que permite encontrar na alma um aparato *acústico-musical* análogo à 'tabuinha'" (Paixão, 2008: 85).

[51] Elísio Gala refere: "[h]á um jogo de palavras entre *aides* 'invisível' *e Haides* 'Hades', bem como entre Hades como destino das almas dos mortos e Hades como o Deus que a elas preside. A etimologia de Hades como o 'Invisível', sendo de uso popular, permite uma aproximação ao valor espiritual que decorre, de atribuir ao Invisível a pura sabedoria que as divindades ctónicas ou infernais possuíam (*Crátilo*, 404a), perto das quais a alma purificada encontra asilo." (Platão, 2003: 32)

(Andresen, 2011: 291)

Quando José Gil refere que para desenhar(-se) é necessário "pôr-se em atitude", "dispondo-se à maneira de não receber senão certos estímulos", está a referir a necessidade de se cegar provisoriamente, de se tornar impercetível aos próprios olhos de forma a poder mascarar-se, induzir-se em traço. É claro que esta cegueira proporciona à mão – o carrasco do 'rosto', diríamos – uma importância acrescida.[52] O retratista sai de si, anula-se como Orfeu ou Perseu, para ganhar uma dimensão quase meta-física que se inscreve para além dos próprios olhos, além do próprio corpo.

De modo idêntico, para um artista como Júlio Pomar, a pintura é também um fazer umbroso que parte de uma viagem, a qual, nas palavras do próprio pintor, em muito se assemelha à jornada órfica: "Passado o impulso inicial, muitas vezes me sinto desarmado diante da tela já não virgem e que patinha nos pântanos do meio do caminho, sem saber para onde hei de orientá-la:" (Pomar 2014: 27). A descida aos infernos referida por J.M.F. Jorge parece encontrar nas palavras de Pomar um bom correlato, pois se, para Jorge, "não há rosto sem uma lenta descida aos infernos" (Jorge, *op. cit.*), reencontramos nas palavras do artista que o pintor se move pelos mesmos terrenos órficos:

> Na via dos Orfeus pinta-monos, a voz mata: a maldição não atinge aqui o olhar rebelde – terreno do pintor –, mas a formulação do apelo, o próprio ato de dar nome ao objeto da procura. Eurídice, nome da resistência da verdade. O que faz com que esta descida aos infernos não acabe nunca é a chegada dos nomes e das palavras e o seu coito interrompido com o olhar fascinado.
> Entre o que abre a imagem e a palavra que a cerca, a pintura, ato de violência, explode. Explodir: pôs-se a viver. E um espetáculo inesperado se impõe, ao lado e além do espetáculo preparado. Veja-se "milagre" no dicionário ou onde se quiser. (*Idem*, 31)

O que julgamos ver quando olhamos para um retrato? Tratar-se-á de decifrar o rosto do retratado ou, sobretudo, de nos apercebermos de um conjunto de traços, de "pequenas perceções", de forças de que os traços estão fecundados?[53] Forças que surgem como resultado não tanto do olho enquanto mediador entre modelo e obra, mas antes de uma certa

[52] Derrida notava que, em retratos de cegos, as mãos ganhavam importância especial por substituírem sensorialmente o olho.

[53] Partilhamos aqui a visão de José Gil em "A arte do retrato", quando afirma que o que se vê quando se julga captar um rosto "não [é] o conjunto de sinais expressivos visíveis, não o fundo informe invisível ou o "deserto" à superfície, mas *a curva* que desenha o contínuo das pequenas percepções." (Gil, 2005a: 35)

independência da mão que faz em relação ao olho que percebe. A mão acolhe em si o "devir-retrato" antes de o executar.[54]

As palavras de Dante no *Convívio* (*op. cit*) apelam a uma metamorfose do sujeito no objeto representado, i.e., a uma saída de si, a uma anulação provisória de um corpo para a ocupação de um outro. Assente na herança platónica, cujas marcam se leem indelevelmente nas matrizes representativas ocidentais, a problemática reside na própria possibilidade de representar. A questão estende-se paralelamente aos preceitos cristãos e à importância assumida sua pela iconografia, que acrescentará ainda outra camada interpretativa. O que vemos e como lidar como este campo de visão, se o visível está aquém do real?

Voltemos a Caravaggio e a São Paulo. Na primeira carta aos Coríntios, São Paulo refere que "vemos através de um espelho negro" (Cor. 13-12); a realidade baça assim alcançada é lida como irrepresentável porque invisível a estes olhos ofuscados. Dificilmente entendível afastada do contexto religioso, a (história da) arte sondará, contudo, o caminho do invisível tornado visível (Vidal, 2015: 526), procurando desta forma a concretização de uma evidência (possível, diríamos) das formas informes.

A conversão de S. Paulo é também uma história de revelação ocorrida através do invisível divino. Consciente do excesso associado à luz que cega o apóstolo, Caravaggio dá forma ao irrepresentável pela luz intensa que incide sobre os olhos do apóstolo, dir-se-ia que estes deixam de ter utilidade enquanto órgão, mas simultaneamente abre-se uma visão outra, a visão do invisível, da fé. A religiosidade reside precisamente na crença neste invisível: a imagem de Deus corresponde aqui a uma encarnação concretizada na luz e consubstanciada em matéria, desta feita no dorso do cavalo. A imagem a as suas funções não são terreno pacífico no campo religioso, como nota Hans Belting; aliás, é o próprio S. Paulo que tece considerações sobre as imagens milagrosas – que, para o apóstolo, não são sequer imagens –, reveladoras da verdade. É essa a função das imagens milagrosas, as *archeropoita*, imagens feitas "sem as mãos do homem". Tratar-se-iam de imagens nas quais a figura de Cristo apareceria milagrosamente, depositada sobre a superfície. O véu de Verónica (a *vera iconae*, a "verdadeira imagem") não é uma imagem, mas um "corpo transfigurado" (Belting, 2011: 77), porque as imagens são neste caso impossibilidades, tal como o é a representação divina.

[54] As considerações que temos vindo a desenvolver serão, na sua génese, válidas para o desenho. Contudo, consideramos que serão extensíveis ao fazer artístico de uma forma mais geral.

Enquanto revelação, a imagem é um fenómeno de excesso em que uma forma devém rasto tangível. A revelação que Dante descreve no último canto da sua *Commedia* reporta-se a esse excesso do ver:

> Desde então o meu ver mais aumentava
> que o falar nosso, que a tal vista cede;
> como à memória tal excesso agrava.
> Como a quem vê sonhando então sucede
> após sonho ficar paixão mais impressa
> e à mente já mais nada retrocede,
> assim sou eu que quase tudo cessa
> minha visão, e ainda me distila
> ao coração dulçor que lhe começa.
>
> (Paraíso, XXXIII, 55-63)

A visão da "suma luz" (*idem*) aumenta à medida que progride no seu caminho, mas essa visão continua como campo do invisível e do indizível. Como a "quem vem sonhando então sucede" (*ibidem*), a imagem parece rasurada pelo exercício mnemónico. A transposição para a linguagem deixa-a inevitavelmente desfocada, num mundo onde o dizer ocorre *depois de ver.* O problema da representação é aqui equacionado através das limitações da linguagem: eis o indizível como correlato do irrepresentável. Restabelecer uma imagem ou representar é, também para Dante, uma tarefa de incursão no campo da cegueira.

A disfuncionalidade dos olhos de S. Paulo encontra, noutra representação de Caravaggio, uma interessante variante. Se era notório que na conversão de S. Paulo os olhos estavam fechados, na *Incredulidade de São Tomé* (figura 13), a obra compõe-se também à volta de anulação de uns olhos abertos (através de uma negritude ocular), mas dados a um modo de cegueira: o *ver* dá-se pelo toque. A experiência tátil de uma imagem-carne atesta da falta de fé do apóstolo e os olhos, imensos buracos negros, transferem a *visibilidade* para as mãos. Porque os olhos são engano, mas o toque, esse, assegura uma presença, uma paixão. A artista contemporânea Jeanette Christensen usou na obra *Ostentatio Vulnerum*, 1995, (figura 14) uma curiosa estratégia de aproximação à ferida, colocando, por baixo da representação de Caravaggio, um quadro com gelatina vermelha. A textura apresenta pequenas pontos e bolhas que lembram um efeito microscópico, aproximando a ferida (em *close-up*) de uma visão interior do corpo, de modo a estabelecer um elo entre o toque de Tomé e o olhar do espectador.[55]

Didi-Huberman, em *O que nós Vemos, o que nos Olha*, relembra o conceito medieval de *imago* em oposição ao de *vestigium* e sugere que esta distinção é fundamental para o que apelida como "trabalho de perda", pois ver é "sentir que alguma coisa nos escapa inelutavelmente" (Didi-Huberman, 2011: 14).[56] A visão é, nestes termos, uma perda *que* traria assim "o vestígio, o traço, a ruína" (*Idem*). Este pensamento revela-se análogo à lógica de Derrida quando refere que "o ato de ver [culmina] sempre na experimentação táctil de um

[55] *Ostentatio Vulnerum* é parte de um projeto mais amplo da artista norueguesa intitulado *Ostentatio*. Nas peças que aqui referimos, há ainda referências a Vermeer e a Rembrandt. Todas as instalações são acompanhadas pelos quadros gelatinosos numa tentativa de trazer ante o olhar do espectador a sensação de olhar tátil, claramente presente nas obras de Caravaggio e dos pintores barrocos, em geral. Mieke Bal abordou esta obra em particular em *Quoting Caravaggio* (Bal, 1999: 32, 33) e *Looking in. The art of viewing* (Bal & Bryson, 2001: 78)

[56] No campo da psicanálise, o termo *imago* fora usado por Carl Gustav Jung que define o conceito como uma projeção do inconsciente: "[c]hez les primitifs l'imago, résonance psychique de l'impression sensorielle, est si forte et si décidément sensible, qu'au moment où elle réapparaît, donc sous forme d'image souvenir spontanée, elle a le caractère d'une hallucination." (Jung, 1993: 32) Jung sublinha a imago como uma imagem idealizada de alguém e, por isso, assenta num certo grau de subjetividade: "Aussi, est-il bon, en psychologie pratique, de bien distinguer l'image, l'*imago* d'un homme, de ce qu'il est réellement. En raison de sa formation subjective à l'extrême, l'imago est souvent la reproduction d'un complexe de fonctions subjectives plutôt que celle de l'objet lui-même." (*Idem*: 458) Jung aplica ainda o conceito de *imago* à "imagem da alma" como uma "imagem projetada" (*Idem*: 438), evocando assim preceitos muito próximos da relação entre modelo e retratista, o projetor e o projetado.

pano." (*idem*, 11) A cegueira implica uma anulação do próprio corpo com vista à composição da obra. O que se *vê* num retrato irá muito para além da organização formal dos traços que formam um rosto, não se reduzindo a uma transcrição fisionómica, mas antes à busca de um sentido para além do visível. Na senda desta "visão háptica", cremos rever na obra da artista belga Lili Dujourie uma forte tendência para o jogo visual/tátil que, como notou Mieke Bal, evoca uma tradição renascentista e barroca, reatualizando-a e reabilitando-a em termos de ilusionismo que, no caso da obra de Dujourie, se concretiza sobretudo através da dobra, dos efeitos de profundidade emprestados aos veludos. Os materiais são aqui centrais para o entendimento do "efeito tátil da visão". Diz a artista:

> I consider the use of same material that so often serves as the test of Caravaggesque illusionism and the borderline between visual and tactile representation, as the primary, emphatic gesture through the artist which the artist aligns herself with contemporary baroque artists. (Bal, 1999: 154)

Este movimento dialético de revelação e ocultação tem sido uma metáfora recorrente para o ofício de criação, para lá do domínio estrito da arte religiosa. Caravaggio explora a revelação do rosto assumindo diversas *personae*: um Baco ébrio, Holofernes decapitado, David, Golias ou Cristo, os laivos autorretratísticos multiplicam-se na sua obra e tomam diferentes faces. Neste sentido, relembramos as palavras de Eugénio de Andrade para quem "o ato poético é o empenho total do ser para a sua revelação" pois "[d]e Homero a S. João da Cruz, de Virgílio a Alexandre Blok, de Li Bai a William Blake, de Bashô a Kavafis, a ambição do poeta foi sempre a mesma: *Ecce Homo*, parece dizer cada poema." (Andrade, 2015: 30).

Se vimos, em Dürer, a utilização do corpo como analogia crística para a afirmação de uma identidade artística, o corpo de Caravaggio, tantas vezes usado pelo próprio pintor como modelo, parece pautar a sua obra com uma presença afim da ideia de Dante: para se pintar uma figura, é necessário tornar-se essa figura, encarná-la. O que vemos quando olhamos para um retrato? Sobretudo um modo de ver o rosto e as suas mundividências. Narciso, ao olhar para às águas terá sentido esse "trabalho de perda", esse desaparecimento de um "eu" que já partiu: em boa parte, a representação ocidental parece encontrar-se contemporaneamente neste ponto de cegueira entre o que já não é e o que ainda se busca.

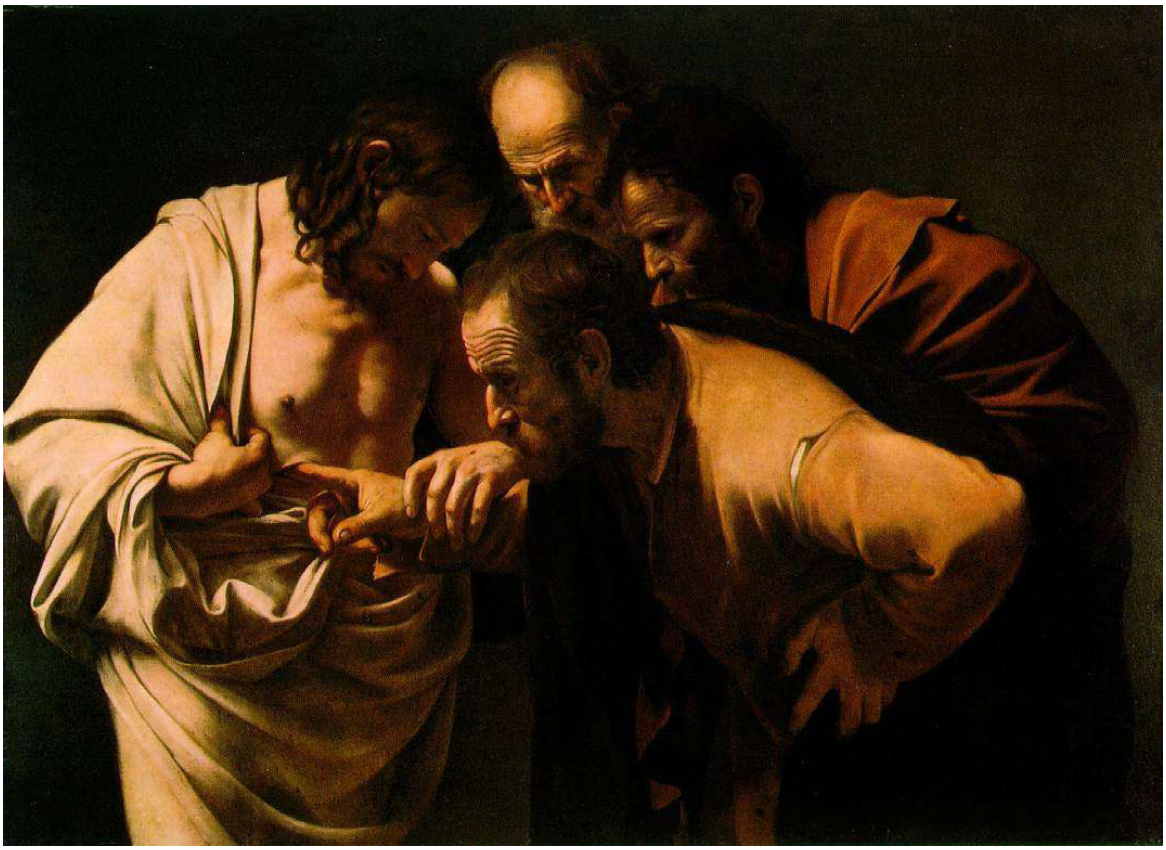

Figura 13 - Michelangelo Merisi di Caravaggio*, A incredulidade de São Tomé,* 1603.

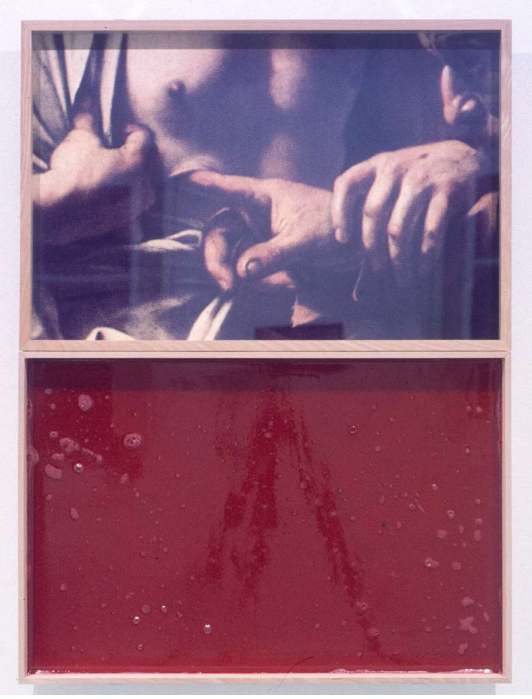

Figura 14 - Jeanette Christensen, *Ostentatio Vulnerum,* 1995.

# 2 – *Depois do visível*: a erosão das figuras

*Plus d'un, comme moi sans doute,*
*écrivent pour n'avoir plus de visage*

Michel Foucault

## 2.1 – Rosto de cera, rosto de cinza

A cegueira é produtora e produto, verifica-se tanto no ato criativo como no de interpretação, o que põe em causa a ideia de uma obra que se fecha interpretativamente na visibilidade das suas formas. Excluindo um sentido de privação ou de ausência, a cegueira "positiva" é, pelo contrário, libertadora de um outro *ver,* conforme se evidencia nas considerações de Giorgio Agamben, porque, como refere, o escuro – a sombra, o negro e todos os *topoi* que lhe são associados – pode ver-se:

> (...) os neurofisiologistas dizem-nos que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, as chamadas, precisamente, *off-cells*, que entram em atividade e produzem essa espécie particular de visão a que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, qualquer coisa como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. (Agamben, 2010: 23)

Esta cegueira, articulando-se em duas dimensões, a do artista e a do espectador, abeira-se das considerações de Paul Klee e das suas conhecidas palavras: "a arte dá a ver o invisível". Segundo Sousa Dias, toda a pintura, desde Lascaux até ao abstracionismo, se define "não como pintura de coisas mas de um *entre* elas" (Dias, 2016: 52), um lugar intermédio que se estende entre as formas visíveis da composição e o que se *vê* em "sensação". Seguindo esta linha de pensamento, estaremos diante de um distanciamento de uma opticalidade pura, para um *ver* que reside para além do olhar. Esta aceção torna-se especialmente compreensível em contexto moderno e contemporâneo, sendo que a figura acaba por ter, na sua própria opticalidade, um definhamento da organicidade formal, caminhando para o figural – de um progressivo abandono do figurativo, portanto – e constituindo um convite para que o observador veja para

além das formas. O moderno não rompe com o clássico pela elisão da figura, antes pela reformulação dos processos que levam à sua presença. A nuance equivale a quanto é diferenciável entre figural e figurativo. A presença da figura não dependerá de uma ideia representativa "realista" – figurativa, portanto –, mas da sua "aparição" para além da opticalidade das formas apresentadas: a figura como 'figural'. A distinção entre figurativo e figural reside, como notou Castro Caldas, no facto de a figura "não se forma[r] como um *quê* mas como um *como*" (Caldas, 1987: 20), resultando, por isso, na deformação das formas em relação a um plano figurativo:

> Reduzida a um *como*, isto é, ao seu modo de aparecer mesmo, a Figura convoca um mundo, não já objetivado sob a forma de uma ordem relacional de dados percepcionados, mas enquanto teia energética de acontecimentos (...) A Figura funda-se e funda então o seu mundo a partir do encontro originário, ela não está nesse mundo antes, nem esse mundo está em qualquer lugar fora de situação de encontro. Filha de metamorfose, a Figura não exibe a sua natureza ao nível do (re)conhecimento racional (*connaissance*), mas antes, e primeiro, através de uma reermergência da situação de encontro (*co-naissance*) (...) não é uma simples transformação. Ela advém, não de uma mera alteração da imagem, ocorrida dentro da ordem das formas (espaço óptico), mas da fundação – sobre a imagem-inicial e o seu espaço – de uma nova ordem (de um novo espaço) em função de forças (...) Ao contrário da transformação, que nos induziria (numa "leitura") (...) (*Idem*, 20, 22) [57]

O caminho tomado pelo abstracionismo é epítome deste apagamento do figural, contudo, a "arte clássica" partilha do mesmo devir invisual e, seguindo o pensamento de Sousa Dias, a figura (seja em que contexto for) nunca deixa de estar presente.[58] Nem a arte "clássica", por se centrar em modelos representativos que incidem na reprodução mais composta da figura,

[57] Entendemos assim o termo "figural" nos termos propostos por Castro Caldas em *A figura e o corpo* (1987). Neste estudo, explora-se a noção de "figural" em distinção de "figurativo" como "curto-circuito" da leitura (Caldas, 1987: 15), pois não ocorre um processo analógico de associação entre forma e "projecção psicológica", ao invés, no figural, a figura promove "[a] emergência da maior realidade do *isso* na sensação (...) à suspensão ou supressão dos hábitos mentais" (*Idem*: 17) "Não se trata assim de exonerar as figuras (por serem reconhecíveis), mas de as levar a renegar o seu estatuto de objectos do mundo "exterior", do mundo da relação sujeito-objecto, fazendo-as passar a factos ou acontecimentos dotados de uma evidência imediata que não necessita de ser verificada pelo código analógico" (*Idem*: 19). As considerações do autor inscrevem-se na linha de pensadores como Lyotard: "[q]uant à l'espace de figure 'figural' le qualifie mieux que 'figuratif'; ce dernier terme en effet l'oppose, dans le vocabulaire de la peinture et de la critique contemporaine, à 'non-figuratif' ou 'abstrait'; or le trait pertinent de cette opposition consiste dans l'analogie du représentant et du représenté, dans la possibilité offerte au spectateur de reconnaitre le second dans le premier. Ce trait n'est pas décisif quant au problème qui est le nôtre. Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural, on le voit dans la fenêtre que nous a ouverte la peinture renaissante. Le terme 'figuratif' indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle 'réel' par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non-arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative nu rapport de l'objet plastique avec ce qu'il *représente*. Elle disparait si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet. II vaut alors par la seule organisation du signifiant. Celle-ci oscille entre deux pôles." (Lyotard, 1971 : 211)

[58] Sousa Dias ressalva o caso do abstracionismo geométrico porque com ele "desaparece a figura, mas também a sensação, o 'afetivo', a tensão propriamente estética como devir da sensibilidade, excluída a favor de um puro olhar do espírito, descarnado" (*op. cit.*: 68).

é uma arte totalmente *visível*, nem a "moderna", por se inscrever em linhas decompositivas e desestruturantes, elimina a presença da figura: "[a] má pintura é imagem, isto é, coincidência do real consigo mesmo numa representação, fechamento do real nessa coincidência" (*idem*, 56), defende Sousa Dias; a pintura, como toda a arte, é uma abertura. Abertura no olhar e abertura no discurso.

Na arte clássica, e muito especialmente no retratismo, é sobretudo o rosto que é dado a ver – e, por isso, interpretado – como encarnação do oculto ou do enigma. Toda a composição gravita em torno da figura e esta tem, no rosto, um elemento que se apresenta como agente de uma tradução identitária. Superfície negra, como lhe chamara Deleuze, medusantemente modular, o rosto chama a si as outras partes do corpo (e a elas se pode estender): "[l]a main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied seront visagéifiés" (Deleuze, 1980: 209), a *visagéité* deleuziana explora sobretudo essa abertura subjetiva que, embora não se dê ao resto do corpo enquanto rosto (no sentido de mera transferência de sentido), "rostifica-o". Seguindo a *démarche* do pensamento de Deleuze, o rosto não é corpo, sobrepõe-se-lhe, precisamente porque, recuperando as palavras de Gil, contém "todas as forças do mundo". Superfície movente, o rosto é produtor de sentido *ad aeternum*, subjetivado pelas "cavidades negras" (*idem*). É no rosto que se centram as maiores potencialidades expressivas, comunicativas e simbólicas. Nos termos em que Agamben o propõe, o rosto é uma nudez:

> (...) a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto se mantenha as mais das vezes nu, enquanto o corpo está por norma coberto. A esta assimetria corresponde um primado da cabeça, que se exprime das mais variadas maneiras, mas que permanece mais ou menos constante em todos os domínios, da política (na qual o titular do poder se chama *capo*) à religião (a metáfora de Cristo em Paulo), da arte (na qual se pode representar a cabeça sem corpo –o retrato –, mas não – como é evidente no "nu" – o corpo sem cabeça) à vida quotidiana, na qual o rosto é por excelência o lugar da expressão. (Agamben, *op. cit.*: 102,103)

Os olhos são esse lugar de abertura dialética, por isso funcionam como duplo espelho: espelham uma individualidade e refletem o que vemos, nós, observadores. Didi-Huberman chamava a atenção para a experiência das imagens enquanto "batimento dialético": "oui-non-oui, ouvertes-ailes repliées ailes reouvertes, et ainsi de suite, rythmiquement. C'est comme cela que vole le papillon." (Augé et al, 2011: 86). Como um espelho sobre o qual o olhar pousa e nos devolve, o corpo é, ele próprio, "espelho" que reflete a visão de uma forma invisível. Posição que se reforça quando lida a par da imagem enquanto *aparição*, cujo efeito se faz sentir ao nível da sensação, mais do que sensorialmente. Buraco negro de Lewis Carroll ou

espectralidade autoscópica, o *ver* é também *ver-se* – ramificação do "ogni pittore depinge sè" –, uma entrada dentro do espelho, na concretização de um gesto narcísico.

É sempre no campo da aparição que as figuras surgem, independentemente dos seus processos, instalam-se diante do olhar, marcam presença *apesar* do desgaste das formas, da "desrealização do figurativo" como anotava Sousa Dias acerca da pintura de Cézanne.

Descaracterização, despossessão identitária, desidentificação, invisibilidade são *topoi* desconstrutivos que, conforme o caminho apontado pela prefixação dos processos enumerados, assentam num trabalho sobre a figura. Este trabalho incide sobre formas pré-existentes, sobre "figuras da memória" artística. Como se o corpo-figura da tradição estivesse pronto para uma "operação estética", há uma matriz corporal sobre a qual se trabalha o corpo na contemporaneidade. Este devir dá-se por excesso ou ausência e retira ou acrescenta, recorta ou acumula, apaga ou rasura, mas caminha inevitavelmente para o impercetível, pois a acumulação de tropos ou a sua privação resultará numa zona de cegueira, dificultando a sua legibilidade à luz da tradição.

A revolução pictórica que Cézanne introduz reflete-se no traço que procura figuras que "produzam, antes desrealizem, uma mera figuração, que desrealizem o figurativo? Que não sejam apenas operadores de uma representação, mas agentes visuais de uma sensação?" (Dias, 2016: 64). Os traços que já esgueiram por um espaço impercetível, pois a visibilidade da pintura reside, neste sentido, entre os traços, na "sensação pura" (*idem*).

A pintura de Cézanne marca antecipadamente parte dos pressupostos que viriam a estabelecer-se como pilares da arte moderna. A *verdade* pictórica de uma maçã cezanianna ("the aplleyness of the apple," como lhe chamou D.H. Lawrence em *Introduction to these paintings*) é explorada através de progressivas deformações, que derivam da busca de uma dinâmica do objeto para chegar a um âmago que se situa, novamente, para além das formas.[59] A arte moderna viverá essencialmente deste distanciamento de uma imagem que tende para "o narrativo, para a ilustração, simbólica ou alegórica" para explorar ao invés, a "via da sensação" (*ibidem*). As formas nutrem-se de uma autorreferencialidade que excluem uma relação diretamente interpretável entre a forma e o significado, uma descorrespondência implícita sugere um certo grau de "a-referencialidade" que foge para o oculto, dando-se assim a uma ilegibilidade. Porém, como veremos, se o figurativo se mantém ainda que em resíduo, a "a-

[59] As famosas palavras de D.H. Lawrence acerca da pintura de Cézanne e da busca de um âmago do objeto representado podem ler-se no ensaio "Introduction to these paintings" (Lawrence, 2004).

referencialidade" e ilegibilidade das obras parecem atuar sempre até determinado limite, sendo, desta forma, "controladas".

Com isto, sublinha-se que o retrato, como outras modalidades representativas (paisagem, natureza morta, etc.), nem sempre se cingirá à reprodução fisionómica baseada numa relação de *mimésis*. Qualquer gramática do corpo serve um propósito oculto, dá a ver o *invisível*, para retomar as palavras de Paul Klee. Gil vê no rosto um recetáculo de emoções e, simultaneamente, uma superfície de leitura do invisível: "[o] que dá a ver o retrato é a *forma de uma força*" (Gil, 2005a: 35). O que se *lê* de um retrato é essencialmente um ato que decorre *depois de ver*, depois do visível. Foi neste sentido, amplamente acolhido pela arte contemporânea, que Pedro Tamen intitulou o seu livro *Depois de ver* (2005), obra na qual o autor se entrega (aparentemente) ao exercício da *ekphrasis*.[60] Num poema que parte de uma tela de Alvim, o poeta sonda o desacerto da realidade com a pintura, a impossibilidade de transmitir as *sensações* (o "toque", o "cheiro"). "[N]ão vem da tela" nada, mas tudo reside "por detrás" do quadro, como se a sensação, a verdadeira visão do quadro, se esgueirasse além do ótico:

> Não, não é o quadro que toca; esta
> é como toda a pintura,
> silenciosa
> Não vem da tela este cheiro a queimadas;
> a tela, quando muito,
> cheira a tinta.
> Nem mesmo a cor é bem a mesma,
> nem mesmo a cor; símbolos grafitti,
> coincidem, o tema a gente sabe.
> E no entanto há um grande crepúsculo
> por detrás deste quadro, um espaço explosivo,
> tempo de memórias, por detrás
> deste quadro há uns homens distantes
> dos que olham para ele, há uns homens
> vivendo, vivendo, porque o quadro acredita.
>
> (Tamen, 1995)

[60] Curiosamente, o próprio autor parece desviar-se da possibilidade ecfrástica desse livro, como o comprovam as palavras de Ribeiro: "Comentando o título de um livro seu, que entendia *não ser* um livro de poesia ecfrástica, contrariando um recenseamento crítico mais esperável, recordo ter ouvido Pedro Tamen adiantar, em jeito aforístico a favor do seu argumento, que "depois de ver" é condição de todo o poeta: o poeta escreve sempre depois de assimilar o mundo, comentava, observação que parece, antes de mais, conter em si um anova recondução ao *tempo* do exercício poético." (Ribeiro, 2008: 147, 148)

No retrato, as formas, a sua disposição, a *mise-en-scène* do quadro é um dispositivo orbital que gravita em volta do rosto, mas de um rosto que está *entre*, entre a forma visível e a forma que há para ver ou, ainda, que há de aparecer, pois é nela que se concentra a *leitura* do retrato.

Porque é no rosto que se centra o retrato e porque nele residem "todas as forças do mundo", a picturalidade da pintura situa-se historicamente como uma arte do espectro. Veja-se o retrato de Dürer (figura 8), composição na qual a figura se instala num *entre* corpos, evocando uma disposição visual que evoca o corpo de Cristo depositado no do artista ou, inversamente, o do artista no de Cristo. O sentido, o que há de interpretável, aparece também na arte clássica em desajuste com a forma. O retrato é aqui uma composição na qual o rosto (e o corpo) se revela em desdobramento relativamente à figura opticalmente visível. Conforme comenta Sousa Dias:

> (...) se ela é, como se diz, imagem, é-o, sempre, de um sem-imagem, de um irrepresentável, de algo que, numa imagem excede toda a representação, toda a representabilidade, de algo que borda, desborda, o representado e que é o "objeto", a realidade propriamente pictural de uma pintura. O objeto da pintura, neste sentido, é sempre de algum modo um espectro, um objeto espectral, uma visibilidade espectral –um extra ser no ser -, por conseguinte um objeto sem imagem possível, um não-objeto, que a pintura tenta captar numa imagem que não é pois uma imagem, que não é nem pode ser mimese, em suma, numa visibilidade da imagem que excede, com a sua espectralidade, com a sua presença inobjetiva, não objetual, "abstrata", o visível na imagem.
>
> (Dias*, op. cit.*, 56-57)

No autorretrato de Dürer, a visibilidade da figura está para além dos traços que concorrem para oferecer uma visão em sinédoque. A composição não se resume a uma imitação fisionómica do artista, mas a todo um processo que vale mais do que a soma das partes, dando-se assim a uma leitura que excede – e porventura poderia até excluir – uma dimensão cadastral da identidade. Na figura de Dürer estará uma presença "figurada", mais do que figura em si: um corpo que não está (inteiramente) presente, i.e., o *visível* é uma construção que opera para além das formas. A figura existe, está formalmente visível, mas o figurado surge depois, na relação dialética estabelecida entre o olhar do retratado e o do espectador.

Para ilustrar a clivagem representativa entre "clássico" e "moderno", retomamos aqui as palavras de Carlos França em *Modernidade e Desconstrução* (2002)*,* obra na qual o autor aponta dois arquétipos que concretizariam as diferenciações entre dois modos representativos:

a arte da *cera* e a arte da *cinza*. Ao apelar à dimensão simbólica, o artista transporta para a representação as características dos materiais:

> A *cinza* e a *cera*, para lá do desenvolvimento simbólico que ambas parecem evidenciar, manifestam também uma certa aura matérica e estilística relativamente à criação artística e poética. Gostaríamos, nesse sentido, de referir algumas qualidades e em primeiro lugar as da cera, que pela sua materialidade e plasticidade natural consegue potenciar uma enorme expressividade figurativa e emocional, sendo por esse facto usada para acentuar traços que lembram a memória e a perceção sensorial. Alguns escultores, sobretudo, usaram-na ainda, para através dela, evocar estados de alma profundos como a melancolia, a tristeza, o medo, a inquietação, a angústia ou a dor. É nesse sentido que reconhecemos na cera propriedades plásticas muito peculiares (pense-se na enorme produção e variedade de imagens de cera) que a tornam numa matéria virtuosa, se se quiser num artefacto de um grande poder encarnador, sobretudo no caso da representação escultórica quando utilizada para moldar o corpo e carne humanos.
>
> Por outro lado, a cinza aparece já associada à palavra e, por via dela, à meditação poética sobre o tempo, à precariedade da condição humana, servindo nalguns casos de parábola bíblica e teológica sobre a morte. Ela representa na mitologia o poder purificador do fogo, excedendo-se, noutros casos como imagem emblemática de acontecimentos trágicos como a guerra, a violência ou a doença.
>
> A outro nível, achamos ser possível aplicar essas configurações i*materiais*, a cera e a cinza, ao campo da história da arte; para concluir, diremos então que a cera, pela força da sua expressão narrativa antropológica e metafísica, particulariza os estilos da arte clássica e barroca, enquanto a cinza aponta [...] para a experiência do inumano, do sublime irrepresentável, que percorrem a arte moderna desde o seu nascimento até hoje. (França, 2002: 40)

Não se propondo confinar em termos absolutos a história da arte a estes dois grupos, as palavras de França são, contudo, elucidativas, já que "a cera e a cinza marcam, por assim dizer, dois destinos, duas formas dissemelhantes de en*carnar* o espírito da arte através do estilo." (*ibidem*: 41).[61] Se, por um lado, encontramos uma busca pela metafísica e pelo carácter "ilusionista", cujas raízes de composição se ficam no "equilíbrio formal, [n]a dimensão linear e pictórica" (*idem*, 41), a harmonia da arte da cera dá lugar, por sua vez, a uma estética da ruína. A cinza aponta para esse processo de "apagamento", como lhe chamou Derrida, e a arte

[61] França elenca variadíssimos nomes com o intuito de propor amostras que poderiam ser entendidas como *exempla* de uma e outra estéticas, assim: "Miguel Ângelo, Leonardo, Monsu Desiderio, Piranesi, Rembrandt, Caravaggio, Le Nain, Poussin, Tiépolo, Gaetano Zumbo, Bernini, Monteverdi, Bach, Beethoven, Mozart são alguns artistas, entre muitos outros, que dalguma maneira se aproximam duma experiência estética da cera. Por outro lado, Kafka, Beckett, Joyce, Primo Levi, Celan, Schoenberg, Massiaen, Boulez, Malevich, Bacon, mas também Picasso, Matisse, Duchamp, Giacometti, ou ainda Adami, Tàpies, Kiefer, Richter Polke, Bill Viola, Edward Kienholz ou Robert Gober podem ser aproximados duma estética da cinza. (...) Ela [a classificação] procura apenas interrogar no seu conjunto os planos formal, plástico e metafórico da cera e da cinza enquanto modos de ser da condição onto-estética da arte. Com o advento da modernidade artística, a incompatibilidade teórica e artística entre os diversos movimentos era uma constante que se manifestava rapidamente deixando campo livre à crítica e à liberdade de criação" (França, *op. cit.*: 42).

moderna instala-se nesta camada consumida das formas clássicas de que só sobra resto, rasto e vestígio.

À arte que busca a construção e edificação das figuras em termos que aqui foram apelidados "figurativos", seguem-se movimentos desconstrutivos que promovem o seu progressivo apagamento, evidência da modernidade e da contemporaneidade do retrato. Como se a arte moderna assentasse nos vestígios das forças representativas anteriores, num movimento de autofagia que se sustém pela persistência das formas clássicas ou, nas esclarecidas palavras de Eduardo Lourenço: "quando já não havia objetos, nem formas, nem ideias, nem sentimentos para ofertar ao tédio vertiginoso deste eunuquismo do imaginário, a arte moderna entreteve-se e entretém-se a devorar-se a si mesma" (Lourenço, 1996: 16).

Inscrita na senda da estética da ruína, a cinza é evidência sob a qual lateja a vitalidade das formas; por estarem marcadas em tecido memorial, o artista contemporâneo é "[c]omo Xeherazade, o pintor abstrato fia com o pouco que lhe resta. Cores e linhas, a teia da esperança que lhe adia a morte. É a sua maneira de converter o apocalipse em anunciação" (*idem*: 17). As deslocações operadas na figura assentam sobretudo no processo de revisitação das formas. Os movimentos, por mais disruptivos que se considerem, não olvidam a memória artístico-cultural que os antecede. Desta forma, o afastamento da esfera do figurativo não opera como rutura absoluta, na medida em que a reescrita das formas se dá como um *continuum* de releituras e de rasuras.

Se, como avança Carlos Vidal, a "pintura não se deixa ver" (Vidal, 2015: 588), dando-um processo simbiótico do *visível* e do *visual*, a arte moderna apela a uma nova gramática do olhar. A contemplação de uma imagem restringe-se digamos, a um *modo de ver*, um processo que conjuga a forma com um sentido conteudístico.

> Se o visível é correlativo ao que apenas é passível de enumeração, sem discernibilidade conteudística, ou ainda de hierarquização significacional que nos conduza, por exemplo, ao acto interpretativo, já o visual, possuidor e contentor de sentido, trata não do enumerável mas da classificação do enumerado, classificando os desencadeantes ou estruturais elementos da linguagem plástica (que seriam da ordem do visível, se apenas tomados "coisa plástica" em bruto) como a cor, o valor lumínico, o ponto, a linha e plano, a textura. (*Idem*: 513)

A alusão tem ecos saussurianos na medida em que é possível estabelecer uma analogia desta ordem: o *visual* está para o *significado* e o *visível* para o *significante*. As formas presentes num retrato são o *visível* (ou um significante) configurado para propor uma estrutura visual (um

significado): a interpretação é então o momento de hierarquização das estruturas e dos seus sentidos, fazendo *aparecer* a picturalidade.

No plano poético, a modernidade pictórica cezanniana parece encontrar correlato na poesia da segunda metade de oitocentos, com especial enfoque na obra de Baudelaire e Mallarmé. Um texto como *Correspondances* (de *Les Fleurs du Mal*) sintetiza já as linhas condutoras de um exercício de linguagem que busca uma redefinição da relação de *mimesis* entre linguagem e real. A "floresta de símbolos" que "olham" o sujeito traduz uma manipulação da associação entre palavra e significado, por desregulação. A poesia de Mallarmé envereda ainda por uma faceta retratística que se pauta por uma despossessão identitária. Este devir impercetível revela-se uma reescrita do mito de Narciso: já não é (só) o rosto que se vê nas águas póeticas, o próprio texto funcionaria como espécie de espaço neutro entre autor e leitor. O tratamento dado ao rosto na poesia de Mallarmé é revelação da ausência dada através da presença, i.e., o rosto marca presença para atestar uma "impessoalização" do poeta, que se dissolveria nos textos. Historicamente tido como figuração de um ideal identitário, esta dissolução marca o projeto artístico moderno, ocupando um lugar cada vez mais neutro em termos identitários, o rosto afasta-se do sujeito e situa-se no limite do dizível. Se, como afirma Laurent Mattiussi (1998), o texto é espelho do autor e do leitor, o poeta moderno atua de costas para este último, como um maestro que lhe vira costas numa atuação "anónima".[62] A linguagem (pictórica e póetica) buscará também ela uma certa indizibilidade.

[62] Laurent Matiussi refere-se à questão da impessoalização nos seguintes termos: "Le motif de l' impersonnalité, signe que se trouve visée en l'homme sa divinité essentielle, est lié à l'abolition du visage. Dans *Offices*, Mallarmé tente de relever les analogies entre l'œuvre d'art, qui doit s'achever en spectacle, et le rituel liturgique. Le prêtre officiait autrefois à la messe en cachant à l'assistance son visage. Aussi, quand Mallarmé, au lieu de le nommer directement, désigne le chef d'orchestre par cette synecdoque: « et le dos d'un homme qui tire [...] les prestiges de leur invisibilité », met-il en évidence l' impersonnalité du chef d'orchestre et sa ressemblance avec le célébrant. Mallarmé a établi le lien entre l'attitude de l'officiant — ici le chef d'orchestre tournant le dos à l'assemblée - et son impersonnalité ou anonymat." (Matiussi, 1998: 108)

Ora o espelho, vimo-lo, estabelece-se como espaço da "dobra", contemplação do infinito e lugar de abertura, é o que permite a Alice aceder a outra realidade, a outro espaço. Foucault via no espelho um exemplo do conceito de heterotopia, um espaço heterónimo que (se) abre numa dialética que "me dá visibilidade", mas na qual "me descubro ausente".[63] Inscrito neste sentido especular do sujeito, revemos o conceito exemplarmente aplicado em *7*, de Mário de Sá-Carneiro, poema que materializa a fragmentariedade do sujeito:

> Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio:
> Pilar da ponte de tédio
> Que vai de mim para o outro

Da mesma forma que Mallarmé se prefigurava em múltiplo, chegando assim a um *ninguém* ou, pelo menos a um "não-eu" ou a um "eu-outro", Sá-Carneiro, situa a figura do poeta numa semi-exterioridade ou numa exterioridade interna que cria um ponto "intermédio" (*intermezzo*).

Abeiramo-nos das célebres palavras escritas por Rimbaud nas cartas que ficariam conhecidas como *Lettres du voyant*, "Je est un autre", tão recorrentemente evocadas em contexto autobiográfico e autorretratístico e que ilustram o desencontro do sujeito consigo, estilhaçando as relações entre o eu próprio e o eu-outro. Havendo possibilidade de uma leitura autorretratística na sua obra, esta passaria pela afirmação de um rosto desprovido de uma identidade que coincidisse com a do autor, passando o poético pela criação de uma *persona* que se verificaria como um plano de abstração: abstração da identidade e abstração da "figura" representada, pois "si la poésie ne renonce pas à l'évocation du visage, elle doit du moins renoncer à la présence et à la description" (Mattiussi, 1998: 107). A descrição enquadra-se nas tipologias da arte "clássica", sendo que a obra rimbaldiana atua sobretudo como força disruptiva, é dada a exercícios exploratórios de recusa, porque se pauta por uma linguagem

[63] "Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas." (Foucault, 1994:756)

oposta à linearidade narrativa, servindo, nesta reestruturação da linguagem, de antecâmara aos movimentos modernistas.

Para Rimbaud, ser poeta constitui-se como um trabalho de reformulação do olhar: tornar-se *voyant* através de um "desregulamento de todos os sentidos" (Rimbaud, 1972: 250-251). A (nova) visão poética é um trabalho que se faz por decomposição das formas existentes. Nas cartas em que se refere ao ofício poético (*idem*), Rimbaud insiste na ideia de processo moroso ("je travaille a me rendre voyant"), sublinhando assim a ideia de devir poético, transformando-se, de alguma forma, o autor na sua obra, num percurso de um "ser" inteiramente virado para o poema e nele se diluindo enquanto sujeito.

Aparentemente em paradoxo, o "ver" é introduzido por "desregulação", como se a subtração dos sentidos resultasse na produção potenciada de significado, sobretudo ao nível da sensação. Novamente, é de abertura que se trata, desta feita de significados. Abertura esta potenciada pelo câmbio de "correspondências", como no poema *Voyelles*, no qual se verifica um deslizar do significado sob o significante, sob o rosto da palavra.

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
> A, noir corset velu des mouches éclatantes
> Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,
>
> Golfe d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
> Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
> I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
> Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
>
> U, cycles, vibrements divins des mers virides,
> Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
> Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
>
> O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
> Silences traversés des Mondes et des Anges :
> — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !
>
> (Rimbaud, 1972: 51)

O caráter revolucionário do poema prende-se, em parte, com as estratégias de construção aqui evidenciadas. Suportado por um exercício de trocas de "dissonância cromática", o texto edifica-se em desajuste e na senda de associações improváveis,

estabelecendo-se como pilar de uma estética que viria a ter na ressignificância dos símbolos uma das principais características. As transferências de sentido retiram certamente à palavra o seu "rosto", esvaziando-a de sentido.[64] Daqui advém a noção apresentada por Harrow de que a poética rimbaldiana seria produto da "confluência da linguagem da materialidade e materialidade da linguagem" [65] (Harrow, 2004: 12, 13).

A poesia de Rimbaud entreabre a porta às modernas vanguardas, antecipando-se, em termos pictóricos, ao seu típico gosto pelo fragmento. De resto, vislumbram-se, na poesia rimbaldiana, laivos de um "proto-cubismo" compositivo centrado no desajustamento das unidades entre si, seja através de emparelhamentos improváveis de volumes ou de transferência de sentidos.

A fragmentariedade do proto-cubismo da sua poesia revela-se, portanto, no plano da construção textual. Ora uma das marcas do Modernismo é precisamente a da descoberta e utilização de novas técnicas compositivas, técnicas estas que ora aproximam ora redefinem as posições de tempo e espaço da/na obra. Se apontámos à picturalidade de uma obra um novo *modo de ver*, integrado numa lógica não-narrativa que escapa ao linear, o mesmo sucede nas demais artes. Pensemos, por exemplo, na música e na introdução de novas matrizes e processos compositivos que se refletem na teorização de Adorno e na afirmação de que o moderno suporia

[64] Aplicadas retrospetivamente ao contexto finissecular oitocentista, as ideias de signo e significado ganham especial relevo, especialmente quando enquadradas nos estudos linguísticos desenvolvidos por Saussure. A proposta que aqui apresentamos pode ser lida à luz da teoria saussuriana de signo. Neste caso, desprovido de significado, o signo é cavidade oca, mera forma, escrita ou oral, um significante vazio.

[65] Susan Harrow apresenta a ideia de que a obra de Rimbaud seria legível, sob determinados aspetos, como uma manifestação de um proto-cubismo. Assim, seriam notórias algumas zonas de confluência: "[p]lunging into the deep texture of things, capturing the glimmer of chromatic reflection, relishing mud and muck, or reconstructing verbal fragment in anticipation of cubism, Rimbaud's poetry is formed at the confluence of the language of materiality and materiality of language. (…) The fate of the real in the visionary Rimbaud is to be absorbed and refracted in the glimmers of material detail illuminating non-coalescent structures. This is the context in which I consider how the visionary poetry takes forward the socio-cultural critique of *Poésies* in the proto-cubism representation of urban space" (*op. cit.* 13, 15).

sempre a busca do *novo*.[66]A teoria adorniana volta-se para o aparecimento do atonal e para a reconfiguração da hierarquia da escala musical.[67]

Como notava Osvaldo Silvestre, o golpe que o atonalismo constitui em relação à tradição é mais profundo e radical do que aquele que a pintura efetuou. A relação entre o atonalismo e retrato torna-se particularmente interessante quando pensamos que Arnold Schoenberg se dedicou também à pintura e ao retrato, mais especificamente ao autorretrato, facto que se torna ainda mais relevante se tivermos em conta que este interesse surge em simultâneo com a progressiva viragem do compositor para o atonalismo.[68]

Vemos no autorretrato de 1910, *Vision* (figura 15), uma figura aparentemente em dissolução em relação ao fundo (pela ausência de profundidade) é representada com um contraste cromático mínimo entre a figura e o resto da tela.[69] A parte superior do rosto parece desvanecer-se no fundo, sobressaindo sobretudo uns olhos que espelham uma inquietação, mas que simultaneamente sugerem uma abertura medusante, os quais são, segundo o próprio Schoenberg: "ojos que ven el futuro, ojos... que trepasan lo sobrenatural".[70] Para Jean Clair,

[66] O *novo* constitui um dos temas nucleares da *Teoria Estética* de Adorno. No primeiro número da revista *Zentral Park* (1999), Osvaldo Silvestre assina um ensaio intitulado "Da nova música à *musica perennis*: aporias tardo-modernistas em Adorno e Herberto Helder". As palavras de Silvestre são esclarecedoras acerca da posição da pintura em relação à música na rutura do atonalismo com a tradição: "[a] estética de Adorno, enquanto estética do modernismo, é elaborada a partir da música atonal. As razões do facto são claras: como nos diz Adorno, o corte que a pintura moderna, por exemplo, produz, é bastante menos radical do que aquele produzido pela nova música. Na pintura, o salto qualitativo não foi só menos brusco, como se distribui por um período mais longo" (Silvestre, 1999: 109). Nesta linha, importam ainda as palavras de C. França em *Desconstrução e Modernidade*: "Adorno refere-se neste caso ao novo como uma característica da arte moderna em geral. O novo surge em Adorno como uma categoria estética fundamental da arte moderna através da qual o artista procura distanciar-se da arte do passado e recorre a uma linguagem experimental inventando novos estilos e formas que não estejam subordinados a critérios apriorísticos de validação." (França, 2002: 83)

[67] Rampley encontra ainda na poesia de Mallarmé um correlato do pensamento nietszchiano, aproximação lida pelo teórico através do fragmento. Os textos mallarmianos evidenciam esse trabalho que advém da dissolução da figura do poeta, o que, em termos operatórios, se espelharia nos processos wagnerianos de desconstrução da hierarquia tonal, mais tarde consumada por Schoenberg: "[t]he organisation of melody around periodic punctuations, cadences and repetitive motifs is replaced by a system in which every individual note is of equal significance, and it is this which explains the 'wandering tonality' of Wagner, for in the western musical tradition a hierarchy exists amongst the tones, some are essential, others are inessential or do not belong in the musical key of the composition. In Wagner such distinctions are eroded; as Nietzsche notes, Wagner is 'our greatest miniaturist… who crowds into the smallest space an infinity of meaning' (…). As I shall explore later, this shrinking of the musical period can be linked with Nietzsche's comments on will to power, in which 'endless melody' can be read as a weakness of will, a collapse in the organising power of will to power [*sic*]" (Rampley, 2007: 120).

[68] Schoenberg não se dedica exclusivamente ao autorretrato, contudo, este parece ser o seu domínio predileto em termos de pintura, como nota Kandinsky: "[l]os cuadros de Schoenberg se dividen em dos tipos: unos corresponden a personas y paisagens pintados directamente del natural; los outos cabezas concebidas intuitivamente, que el llama *Visiones*. Los primeiros los define el mismo Schoenberg como ejercicios de deos necessários, peor sin adjudicarles valor alguno y no gustándole exponerlos." (Schoenberg, Kandinsky & Hahl-Koch, 1993: 131)

[69] Mais de 70 autorretratos de Schoenberg ficaram conhecidos por 'Visions'. Kandinsky, amigo íntimo do compositor, referia-se à atividade pictórica de Schoenberg como sendo uma busca, através de uma nova linguagem, de concretizar inquietações: "he paints them in order to bring to expression those stirrings of his soul that cannot find any musical form" (Kandinsky *apud* Clair, 2004: 175)

[70] Entre 1905 e 1908, Schoenberg e a sua esposa serviram de modelo a diversos retratos do artista austríaco Richard Gerstl. A relação deste último com a esposa de Schoenberg, Mathilde, torna-se cada vez mais íntima, tendo ambos um caso amoroso. O suicídio de Richard Gerstl,

estes autorretratos vão aproximando-se progressivamente da 'mancha' e do 'turvo' (Clair, 2004: 175), neste sentido, estão na mesma linha que a música do compositor/pintor: parecem fazer implodir as hierarquias da escala musical e pictórica, ora pela redefinição das "gramáticas musicais" tradicionais ora pelas estratégias de autorrepresentação. Nesta exploração da figura pictórica, Schoenberg parece indagar os caminhos místicos e ambiciona uma proximidade da figura com Deus, como o próprio proclama nos seus escritos.[71] Cremos que, observando os autorretratos de Schoenberg, leem-se indícios da busca pelo vestígio, no sentido proposto por Didi-Huberman e já aqui referido. O rosto é representado no sentido mais íntimo do retrato, como vestígio, como rasto de uma "verdadeira imagem", como se estivesse "depositada".

Contudo, ainda antes da revolução atonal de Schoenberg, vemos em Schumann a valorização dos *intermezzi* que evidenciam uma visão positiva do fragmento, do elemento menor, que seria, à partida, elo de ligação entre duas composições de maior relevo. Vislumbra-se neste compositor a procura de um modo de construção que não proceda tanto na profundidade/hierarquia à imagem do que sucede, por exemplo, em contexto pictórico na progressiva elisão de fundo.

Os *intermezzi* são ainda a promoção para primeiro plano de um *blind spot* ou a validação do ponto "intermédio" ocupado pelo autor, verificado na poesia de Sá-Carneiro. Escreve Sousa Dias acerca do *intermezzo*:

> (...) ponto de passagem no contexto do corpo melódico, ele faz –se antes linha de deriva, de divergência perpétua, linha coextensiva a todo o corpo musical shumanniano, de tal modo que o próprio corpo se desorganiza, se desestrutura, e no limite já só há intermezzi, acumulações de intermezzi. No limite já não há princípio nem fim mas apenas o meio, o intermédio, não as linhas perpendiculares finitas como ligação de pontos localizáveis mas uma linha diagonal infinita, liberta do ponto, da pontuação, e fendida em sucessivas bifurcações. (Dias, *op. cit.*, 72)

O atonalismo viria desta forma a promover a desconstrução à escala musical, reduzindo-a a uma relação não hierárquica e, à imagem do que sucede na poesia e nas artes visuais, propõe

em 1908, terá tido grande impacto em A. Schoenberg. Este apontamento biográfico será com certeza, uma pista de leitura a não descartar para a compreensão do estado de espírito de Schoenberg.

[71] Os textos de Kandinsky acerca dos quadros de Schoenberg referem a questão da "santidade" e uma certa obsessão com a imagem de Deus ou "parecida com Deus" (Schoenberg, Kandinsky & Hahl-Koch, 1993: 215, 216). As crenças religiosas de Schoenberg têm uma importância fulcral para entender a posição do compositor na ligação arte-religião. Muito sumariamente, destacaríamos o facto de, apesar de ter educação judaica, converte-se, em 1898 ao protestantismo e reconvertido, em 1933, ao judaísmo. A religião tem uma dimensão assinalável tanto na sua obra musical como pictórica, como o testemunha a exposição organizada pelo Arnold Schoenberg Centre, em 2002, como o mote *Arnold Schoenberg and his God*.

uma descorrespondência em relação à tradição que se evidenciaria pelo estilhaçamento das formas e pelo desencontro com o figurativo.

A afirmação rimbaldiana (*Je est un autre*) convoca uma visão do rosto especular em que, tomado o espelho como referência, a devolução da imagem procede sempre no caminho do estranhamento. Na senda desta abstração da figura, inscreve-se a fragmentariedade do *eu* como revemos no *Ulysses* de Joyce, obra que concorre, desde a sua estrutura, para a desconstrução da organicidade da obra "clássica": "quem me escolheu este rosto?", inquiria Dedalus, diante do espelho. Ilustração do dialetismo provocado pela visão do rosto – separação, portanto, entre um *self* e o corpo[72] –, o espelho é igualmente imagem para *topoi* tipicamente modernistas, entre os quais o duplo e o plural. Mas o plural e o duplo, ainda que resultem de tropos acumulativos e multiplicativos, resultam numa visão da ausência e da despossessão identitária em que, como vimos acerca da poesia de Mallarmé, "o ser todos é ser ninguém" (cf. Mattiussi, *op. cit.*), é um lugar alhures.

O *Livro do Desassossego* é paradigmático no que aos processos construtivos diz respeito e é, neste aspeto, tipicamente moderno. E assim o é porque, no fundo, não é de um 'livro' que se trata, pelo menos não no sentido em que tradicionalmente o entendemos.[73] O texto pessoano inscrever-se-ia mais acertadamente na noção, por exemplo, de atlas que se esquiva a uma leitura narrativa e linear, pois "não se lê um atlas como se lê um romance, um livro de história ou uma dissertação filosófica, da primeira à última página." (Didi-Huberman, 2013: 11). É o definhar da picturalidade narrativa para dar lugar a uma redimensão do espaço de leitura, um "atlas" cujos fragmentos apelam ao silêncio e àquilo que não foi escrito. N' *O homem de Porlock*, Pessoa escava o onírico presente em *Kubla Khan*, de Coleridge, que também resvala para a

[72] É conveniente distinguir aqui os termos *self* e "eu", muitas vezes interpretados sob o mesmo prisma. Ora, se o termo *eu* se refere historicamente à individualidade, à pessoa; o *self* evoca antes uma construção social, como referia Anthony Giddens, cujo surgimento pode ser localizado na viragem do século XIX para o XX (Cf. Giddens, 1992)

[73] Nuno Júdice referia-se nestes termos ao *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares: "O livro do desassossego não é um livro. Este paradoxo é mais um dos muitos que percorrem a obra de Pessoa ou, se quisermos, será um oximoro: o Livro é um livro que não é livro. É sem dúvida um conjunto de projetos de livro. É sem dúvida um conjunto de projetos de livro, iniciados em momentos vários da vida de Pessoa, e em cada um deles o Livro anterior transforma-se noutro livro sem perder o que antes tinha sido escrito para esse futuro livro nunca terminado nem organizado. O Livro é de certo modo o que cada leitor quiser, podendo ser arrumado das mais diversas formas, como tem sido, ao longo dos anos e dos editores. O que é surpreendente para quem conhece a fortuna editorial de Pessoa é ver que não terá sido a poesia a razão do seu sucesso internacional mas este livro sem fim." (Soares, 2015: 3) Neste sentido, como referimos na introdução deste trabalho, o exemplo do projeto *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), de Gonçalo M. Tavares, é exemplar de um sistema de leitura que escapa ao tradicional.

fragmentariedade visual, engendrando um "poema 'inteiramente composto' que nunca chega a ser escrito e que fica no silêncio" (Patrício, 2012: 176)[74].

Estabelecendo um paralelismo com os conceitos de *visual* e de *visível* propostos por França, o poema de Coleridge inscreve-se nesta linha de que a legibilidade da obra está também além do signo, além do que foi escrito, além do visível. A visibilidade está no "ler o que nunca foi escrito" como referia Benjamin[75] palavras enquadráveis nas elucubrações de Hofmannsthal na *Carta a Lorde Chandos*, e das considerações que tece acerca da insuficiência da linguagem em relação ao real. Hermann Broch sublinha que os primeiros trabalhos de Hofmannsthal se pautam pelo recuo do *eu*, pelo seu "despojamento em relação ao objeto", donde a relação entre linguagem e coisas é "conseguida única e exclusivamente graças a um desaparecimento do Eu, absorvido pelo objeto" (Hofmannsthal, 2015: 13)

O mapeamento de um território que se estranha é uma impossibilidade. Por tão labiríntico mapa que é o rosto, por entre as suas camadas e significados múltiplos, ocorre da realização de um retrato uma disjunção que parece indagar a possibilidade de definição de um *eu*. As palavras de Joyce dão corpo a grande parte das indagações e inquietações do artista moderno: o sujeito olha-se e estranha-se, ocorrendo uma falência no ato de reconhecimento, uma *descorrespondência*: o rosto de Narciso inscreve-se então na senda do impercetível.

Partindo das bases do retrato moderno como representação de um *eu* que se situa para além do corpo, para além da mera transcrição prosopográfica, o que resta representar? Se a linguagem é, como referia Hofmannsthal, uma limitação insuperável, como (se) (auto)retratar, se o rosto oferece sinais sem fim?

[74] Acerca do fragmento e do seu efeito no livro do desassossego, Rita Patrício evoca as palavras de Susini-Anastopoulos que o vê, em contexto moderno, como algo que "devrait être – ne l'oublions pas – le moyen de rejoindre et de reproduire d'emblée cette 'perfectibilité infinie' que la perte et le passage du temps ont conférée aux textes des Anciens" (Susini-Anastopoulos, 1997: 17-8). Patrício acrescenta ainda: "das fraturas emerge uma desumanidade desfiguradora. Se da Beleza não há mais do que fragmentos, fragmentos, fragmentos, estes não sugerem nenhum Todo perdido. Nem a perda que manifestam tem um valor que os redima (...) fragmentariedade é o que resulta do sentido agónico da arte, não o resolvendo" (Patrício, 2012: 166).

[75] Ideia recorrentemente evoda por Didi-Huberman, por exemplo, em *Atlas ou a Gaia ciência inquieta* (2003). Veja-se ainda a obra de João Barrento, *Ler o que nunca foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Célan* (2005).

## 2.2 – Rosto deslocado, rosto inferido: da ausência

A abertura do conceito de retrato revela-se, nas práticas retratísticas contemporâneas, em termos de reenquadramento das formas em relação ao figurativo. Como vimos, os desvios ocorridos em termos da representação da figura exploram questões como a rasura e a reescrita sendo que estes processos revelam, não raras vezes, estratégias que se prendem igualmente com a ausência. Ora, pensarmos num artista como Van Gogh, em que o exercício do autorretrato ocupa, sem dúvida, um lugar central na sua obra, é invocar um universo que o próprio traçara como coeso e unificador, mau grado as variações verificáveis ao longo do seu percurso. Das centenas de autorrepresentações não emerge, para o artista, uma representação "verdadeira" sobre o indivíduo, mas todas testemunham um exaustivo processo de indagação. Neste sentido, não há *serialidade* (pois também não há uma visão fragmentária do indivíduo em Van Gogh), mas antes um processo de acumulação de representações (e de escritos) que se inscrevem todos no mesmo sentido: uma sobreposição de figuras que serve o propósito de escavação das formas.[76] Torna-se igualmente interessante notar que o pintor enquadra a sua produção escrita numa visão mais ampla, não a separando da pintura.

Em carta escrita a sua irmã Willemina (1890/879) é notório o caminho que Van Gogh ambiciona para os seus retratos.[77] A paixão nutrida pelo "retrato moderno", que surge como um desvio da esfera da semelhança para se abeirar de uma zona que é, também ela, da *sensação*. As palavras de Van Gogh evidenciam este fascínio pelo retrato moderno e, retomando a ideia de *sensação*, o artista refere a retratos como *aparições*:

> What I'm most passionate about, much much more than all the rest in my profession – is the portrait, the modern portrait. I seek it by way of colour, and am certainly not alone in seeking it in this way. I would like, you see I'm far from saying that I can do all this, but anyway I'm aiming at it, I *would like* to do portraits which would look like apparitions to people a century later. So I don't try to do

[76] Grant sublinha o caráter duplo da noção de indivíduo em Van Gogh: "Rather, he had a more integral (Romantic) sense of the person as a living, organic presence — a presence of infinite complexity, perhaps, but not merely a kaleidoscope of facets, discontinuous and unstable, such as is likely to strike a chord with modern (or postmodern) readers. As we have seen in other aspects of his correspondence, two opposed tendencies again remain in tension here: on the one hand, Van Gogh held to the idea of the person as a substantive, organic unity; on the other hand, he knew that personal identity is unstable and is often riven by contradiction" (Grant, 2014: 210).

[77] As referências às cartas de Van Gogh seguem a data e a numeração proposta pelo projeto "Van Gogh – the letters", promovido pelo Van Gogh Museum, cujo acervo está disponível em linha (http://vangoghletters.org/vg/letters.html). As traduções, assim como a organização das mesmas, encontram-se editadas por Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, pela editora Thames and Hudson.

> us by photographic resemblance but by our passionate expressions, using as a means of expression and intensification of the character our science and modern taste for colour.
>
> (1890/ 879)

A imagem enquanto *aparição* articula-se com um projeto artístico que busca nas expressões e no emprego das cores um novo modo retratístico, incisão que parte do abandono de uma postura mimética, na medida em que a figura se situa para além da inscrição dos traços do rosto – fisicamente cadastrável – para se instalar no campo da expressão, da leitura daquilo que não foi "escrito" ou "pintado". A referência de Van Gogh à fotografia revela o trajeto que a pintura traçou desde o aparecimento da técnica fotográfica e, sobretudo, da ideia de espelhamento da alma através do rosto, levada a extremos com a fisiognomonia e a frenologia oitocentistas, daí que o retrato "realista", procure, até finais do século XIX, uma transposição dos traços de personalidade através da representação do rosto. Com o aparecimento da fotografia, o retrato fotográfico terá uma função cadastral não negligenciável, centrando-se na ideia de que o rosto seria revelador de uma verdade interior.

Talvez por isso, e apesar das sucessivas declarações de morte do género, as práticas retratísticas pictóricas tornam-se progressivamente mais evidentes, ocupando um lugar cada vez mais premente na história da arte.[78] Não alheio ao aparecimento da fotografia e da promessa que a técnica executaria uma reprodução *tal qual* do modelo, o fenómeno do retrato massifica-se, estendendo as suas ocorrências a outros *media*. Da mesma forma que os escritos biográficos tiveram, em contexto oitocentista, um período de grande afirmação, também é de notar o notável crescimento da produção e diversidade de autorretratos.[79] A exploração dos caminhos abertos pela impossibilidade retratística afiguram-se frequentemente como um espaço de criação intensivo que leva a uma certa exaustão da imagem, marcada, nos diferentes percursos, por uma usura do rosto e da figura. Paradoxalmente, a negação do retrato como possibilidade parece ser um motivo de busca dos seus limites. Alguns artistas, como Van Gogh, exploram o

[78] Diversos críticos foram colocando a hipótese do retrato ser um género prescrito. Como nota Buchloh (Buchloh, 1995), essa sentença parece prematura. Como veremos na secção 3.1 da segunda parte deste estudo, também Clement Greenberg afirmava que a arte moderna não teria espaço para o retrato pintado (vd. 3.1, parte II)

[79] Osvaldo Silvestre define autobiografia nos seguintes termos: "O lexema complexo *Autobiografia* é de origem alemã (*Autobiographie*), tendo sido pela primeira vez usado em 1789, por Friedrich Schlegel. A partir de 1800, surge com maior frequência na maior parte das línguas europeias. Esta formação do lexema resulta, em grande medida, do impacto que em toda a Europa tiveram as *Confessions* de Rousseau, arrastando consigo o reconhecimento da existência de um novo género literário. Num momento em que, aliás, se assitiu a uma verdadeira eclosão de géneros literários intimistas (...)" (Silvestre, 1995: 459-463).

autorretrato de forma tão intensa que, mais do que um apontamento em relação à sua obra, torna-se percurso incontornável de leitura.

Em Van Gogh, o *estilo* é indissociável da sua visão artística, de tal forma presente que dir-se-ia que qualquer retrato de Van Gogh seja em certo nível, um autorretrato e embora essa sentença possa ser aberta a qualquer realização artística (anulando de alguma forma o retrato enquanto género), o artista holandês desnivela decisivamente as posições de retratista e retratado. Assim, lemos novamente numa das suas cartas a Willemina: "[w]hat is alive in art, and eternally alive is first the painter and then the painting?" (670/1888) Ou ainda numa outra ao seu irmão Theo: "I think that's perfectly true – I ask you, what sort of *man*, what sort of a visionar/observer or *thinker*, what sort of human character is there behind some of these canvases praised for their technique – often, after all, *nothing*" (515/1885). O recuo do modelo em relação à obra não será propriamente uma novidade em termos de modalidade representativa já que, como vimos, desde os tratados renascentistas que esta elisão está parcialmente presente, nomeadamente nos escritos de Holanda, nos quais a presença do modelo pode ser preterida: interiorizada na memória, o artista devolve as formas ao "natural"; ou ainda, segundo as já citadas palavras de Dante, o ato representativo apelaria à necessidade de o artista se tornar outro.[80]

Coesa e una, a mundividência artística de Van Gogh é reiterada pela sua visão do mundo enquanto "vasto símbolo" (Pollock *apud* Harris, 2005: 158), codificável e decifrável, clamando uma diluição do artista na sua obra: toda a obra espelha o artista e o artista reflete-se em todas as obras. Considerando esta diluição de planos entre obra e artista, emerge a dificuldade em diferenciar os autorretratos das restantes composições, i.e., se a ideia artística de Van Gogh passa por uma busca de um reflexo identitário – mais do que uma identificação de teor cadastral –, não funcionarão todas as suas obras como uma abertura autorretratística? É precisamente neste ponto que a leitura que Meyer Schapiro propõe das representações dos sapatos de Van Gogh (figura 16) se afasta da que Heidegger propusera na *Origem da obra de arte*.[81]

J. Harris (2005) aponta, entre outros, a diluição das barreiras entre géneros e as suas hierarquias como obstáculo para uma leitura mais ou menos consensual da obra de arte moderna, sendo que os caminhos da interpretação partiriam de uma subjetividade acrescida. Porque a arte moderna, vimo-lo, volta costas ao leitor, inscrevendo-se numa zona de

[80] Remetemos para a análise de Dudai e Carruthers (2005) que confere à memória atributos prospetivos, como explorámos na introdução.

[81] A questão assevera-se complexa e longa. A leitura de Heidegger, refutada por Schapiro, veio a ser reforçada por Derrida. Referir a respetiva bibliografia.

ilegibilidade, "if no meanings are prescribed, than none can be proscribed: 'meaninglessness' and 'meaningfullness' are thus opposite equivalents" (*idem*: 156)

Ora, propondo a possibilidade de leitura dos sapatos do pintor holandês em clave retratística, a tomada de posição de Meyer Schapiro (1968) ilustra um exemplo da interpretabilidade do conceito e da sua abertura e, com ela, permanece a questão: será possível estender a leitura a composições que excluem totalmente a presença de um modelo? A polémica interpretação de Schapiro testemunha a dificuldade de enquadramento destas obras sob o ponto de vista do retrato. Heidegger, primeiro, e Derrida, posteriormente, leem os sapatos fora da esfera do autorretrato. Não se trata aqui de resolver um diferendo interpretativo que incluirá sempre um valor subjetivo intrínseco a cada argumento, mas antes de levantar o véu sobre a possibilidade de leitura de um objeto enquanto retrato.

Para Derrida, não há uma personificação, não existe presença de um "self" evocado (ou admissivelmente evocável) a partir do par de sapatos. A *persona* seria *evocada* a partir do objeto sendo que, retomando as palavras de França, o visual é a "consciência do visível", consciência esta que Derrida exclui taxativamente.[82] A problemática reside precisamente na suposta transferência de uma consciência do artista para a representação dos sapatos, sublinhando-se igualmente o papel da intenção do artista para determinar a categoria da obra.

Visto através dos olhos de Schapiro, o retrato existe então como laivo ou por inferência, podendo ser lido a partir da ausência da sua forma e aparece como camada subjacente aos sapatos. Se há uma ocultação efetiva (do visível) do rosto de Van Gogh, ele transpareceria em "consciência" nos sapatos. Na representação dos sapatos, traduz-se a usura física, um rasto deixado pelo pintor que parece, tal como os camponeses que retrata, vergado por tormentos íntimos. Os sapatos poderiam entender-se nesta medida como um autorretrato, mas um autorretrato que se inscreve *na* e *pela* ausência, nos termos em que Merleau-Ponty o propõe, todo o visível contém em si o invisível, como toda a ausência terá no seu cerne uma presença.

Assim sendo, a fixação autorretratística resulta em exercícios representativos marcados pelo desgaste e pela ausência. As famosas representações do quarto em Arles ou da cadeira amarela vazia (figuras 17 e 18) evocam uma presença pretérita, um rasto de humano, resultado de uma provável tomada de consciência de que um *self* pode ser inferido a partir dos objetos. Tanto a cadeira amarela como o quarto inscrevem-se numa linha um tanto fantasmagórica que estabelece, pela ausência, um rumor de uma presença entre retratista e espaço/objeto retratado

[82] O discurso de Derrida encontra-se parcialmente com o de Schapiro, no entanto, como nota o filósofo francês, essa harmonia é estilhaçada quando são referidos termos que evoquem questões retratísticas e de consciência da figura: "la consonance s'interrompt chaque fois que Schapiro dit "self", "self conscious, "self awareness", "own", "portrait": il remet à une conscience de soi (…)" (Derrida, 1978: 425)

que asseguraria a transferência de uma identidade para os objetos. Abre-se uma janela que permitiria ao espectador estar *ipso facto* diante do quadro que representaria, ainda que por inferência, o pintor. Tal como na autobiografia, na qual o "pacto (auto)biográfico" ofereceria *a priori* ao leitor uma veracidade factual espelhada no texto, o autorretrato vive da promessa oculta de que a presença e a pertença coincidem com quem se enuncia.[83]

O cruzamento da obra de Van Gogh com a sua vida vislumbra-se pela leitura da sua larga correspondência, prática levada de forma tão intensa e sistemática que se apresenta como um roteiro da sua vida pessoal e artística. Esta interseção é relida, por exemplo, nas palavras de Adília Lopes:

> Van Gogh come batatas
> com os que comem batatas
> mas pinta-os
> e o acto de pintar
> é o acordar de Alice
> que salva a cabeça de Alice
>
> (Lopes, 2009: 382)

A adversativa no poema ressalva, no entanto, que a factualidade da *bio* se desvincula da representação pelo "entrar" na dimensão pictórica: o despertar de Alice desvia a figura do real e torna-a apenas um ponto de partida para a pintura.

Aceitarmos a proposta de que existe nesta representação uma linha autorretratística pressupõe uma transferência na superfície de leitura, habitualmente rosto, aqui sapatos. Ora, se a partir de uma representação de um rosto se poderia aceder a um "texto" e, por isso, a uma interpretação, também a partir dos sapatos se poderiam traçar linhas preciosas de leitura. A perda do sujeito resulta na sua ausência como ruína, como fragmento, como usura e rasura, como um caminho percorrido e, certamente, com reminiscências biográficas condensadas num único objeto: uns sapatos velhos, enlameados, pastosos colocando-se, sem dúvida a par dos traços plásticos de Van Gogh, constituindo um possível retrato "do pintor como artista".

A hipótese de que estas composições são resultado de uma vontade consciente da produção de um autorretrato será sempre especulativa e poderá falhar por excesso (cf. Harris, 2005: 160). A questão da intenção autoral não exclui, no entanto, a possibilidade de leituras

[83] Vejam-se os escritos de Beaujour (*Mirois D'encre*, 1980) ou Lejeune (*Je est um autre*,1980; *Moi aussi*, 1986; *Le pacte autobiographique*, 1996) acerca da (auto)biografia e do pacto biográfico.

críticas que não passem por aí. Os objetos, que também poderiam ser lidos como naturezas mortas, arrastam para primeiro plano a presença humana. Nos sapatos de Van Gogh, não há fundo, só objetos. Neste sentido, são uma superfície de leitura assimilável a um rosto. Não existem senão para o homem (são marca humana), apontando metonimicamente para o pintor e metaforicamente para uma identidade. Os sapatos podem ser lidos como rosto *por ausência*, abrem, de certa forma, a uma coisificação do rosto, lugar de crescente abstratização a partir de meados do século XIX. Relembremos ainda as palavras de Plínio que, na sua narrativa, coloca o rosto do amante de Dibutades indistintamente com as cerâmicas do oleiro: o rosto e os objetos ou o *eu* transferido através da representação e diluído no real.

Não por acaso, Schapiro evoca um excerto de *Fome* (1890), de Knut Hamsun de forma a ilustrar a transferência do sujeito para os seus sapatos, proposta que sustentaria a leitura do quadro de Van Gogh como autorretrato.

> Como se nunca tivesse visto antes os meus sapatos, comecei a estudar o seu aspecto, a sua mímica quando mexia os pés, a sua forma e o couro desgastado, e descobri que as suas rugas e as costuras desbotadas lhes davam expressão, lhes davam uma fisionomia. Algo de mim mesmo tinha passado para aqueles sapatos. Era como se eles fossem um bafo em direção ao meu eu, uma parte arquejante de mim próprio. (Hamsun, 2014: 43, 44)

O fascínio exercido pelos sapatos no narrador deve-se a um olhar que vê o objeto enquanto "rosto". Primeiro, porque são os *seus* sapatos (o possessivo é aqui fulcral para que sejam estabelecida uma identidade, para serem lidos retratisticamente); depois, a "mímica" vital que sai dos pés do protagonista pode ser lida como o equivalente de um estudo fisionómico, já que o seu aspeto, as suas formas e rugas traçam uma fisionomia. Hamsun vai mais longe ainda, aproximando o "bafo" e situando os sapatos no mesmo nível de um retrato ao qual "só falta falar" (o sopro vital, portanto).[84] Tensão entre o objeto representado e o sujeito que representa,

[84] No mesmo romance de Hamsun, relata-se um episódio na qual a palavra e sua forma são exploradas e reconfiguradas. A suposta invenção de uma nova palavra ilustra o esvaziamento das formas acústicas e escritas do signo, pois uma palavra que não partilhe significado para o outro é um rosto que existe para ninguém:

"Ah! Ah! Imaginei ter inventado uma palavra nova. Levantei-me da cama e disse:

- Não existia na língua, fui eu que a inventei: *Cuboa!* Tem letras como uma palavra, meu Deus! Cá o rapaz inventou uma palavra... *Cuboa*...com grande significado gramatical...

Fiquei sentado, com olhos abertos, espantado com o meu achado, a rir de alegria. [...] Deliberei comigo próprio, tranquilamente. Pelos atalhos mais estranhos e sinuosos do pensamento, tentei investigar o significado da minha nova palavra. Não precisava de significar Deus ou feira de diversões e quem dizia que havia de significar mostra de animais?" (*idem*, 96)

A noção de "imagem acústica" sausurriana é aqui distendida ao ponto do esgotamento. O significado fica reservado para o seu (único) inventor, o que certamente aborta a intenção comunicativa. Em parte, a comunicação é feita em si e para si, evidência de um sujeito que cria uma forma própria, virando também ele costas ao potencial leitor/interlocutor. Mais tarde, a biblioteca de Borges abordará os mesmos princípios. num

os sapatos são espelho e propõem uma visão especular sobre si, como num exercício de autoscopia que relembra, novamente, Mallarmé "je me mire et je me vois ange! Que, no caso de Van Gogh, não seria tanto um anjo celestial, antes um anjo caído, um ser que aponta para a perda de uma aura divina, um anjo da "terra", um anjo "lamacento".

Na esfera da tomada da presença enquanto rasto, talvez ainda mais representativas sejam as composições do quarto em Arles (figura 17) ou da cadeira amarela (figura 18), ambas de 1888, que, não incluindo qualquer figura humana, apontam indiretamente para a presença do pintor. É em torno destes tópicos que gira o poema de Jorge de Sena, "'A cadeira amarela' de Van Gogh". A evocação de vocábulos que remetem para o universo da perda torna-se referência direta à ausência e à redefinição do próprio conceito de (auto)retrato, sendo que a construção da *ekphrasis* seniana emula os processos compositivos do autor no sentido em que apela declaradamente a uma leitura autorretratística de um objeto que "não é, nem foi, nem será mais cadeira:/ apenas o retrato concentrado e claro/ de ter lá estado e de ter lá sido quem/ a conheceu de olhá-la". A leitura metonímica mantém-se, sendo a cadeira e o cachimbo sinais de uma ausência e de uma "humildade" tão precária e volúvel quanto a existência, o rosto ou uma orelha. Porque qualquer exercício descritivo assenta na memória – como o retrato também opera –, a *ekphrasis* surge aqui em concordância com o *depois de ver* anunciado por Tamen: do mesmo modo que a obra visual é sempre um "pretexto" para partir para o exercício ecfrástico, também a cadeira é ponto de partida para a presença, dada em ausência e surgindo, também ela, "depois de ver", depois da opticalidade.[85] Recordemos o poema seniano:

> No chão de tijoleira uma cadeira rústica,
> rusticamente empalhada, e amarela sobre
> a tijoleira recozida e gasta.
> No assento da cadeira, um pouco de tabaco num papel
> ou num lenço (tabaco ou não?) e um cachimbo.
> Perto do canto, num caixote baixo,
> a assinatura. A mais do que isto, a porta,
> uma azulada e desbotada porta.
> Vincent, como assinava, e da matéria espessa,
> em que os pincéis se empastelaram suaves,

exercício que se aproxima dos escritos borgesianos, nomeadamente na *Biblioteca de Babel* ("tu que me lês, tens a certeza de que compreendes a minha linguagem?").

[85] As *ekphraseis* serão motivo de uma análise mais aturada na segunda parte deste texto, nomeadamente no secção 2, onde abordaremos a poesia de vgm.

se forma o torneado, se avolumam as
travessas da cadeira como a gorda argila
das tijoleiras mal assentes, carcomidas, sujas.

Depois das deusas, dos coelhos mortos,
e das batalhas, príncipes, florestas,
flores em jarras, rios deslizantes,
sereno lusco-fusco de interiores de Holanda,
faltava esta humildade, a palha de um assento,
em que um vício modesto – o fumo – foi esquecido,
ou foi pousado expressamente como sinal de que
o pouco já contenta quem deseja tudo.

Não é no entanto uma cadeira aquilo
que era mobília pobre de um vazio quarto
onde a loucura foi piedade em excesso
por conta dos humanos que lá fora passam,
lá fora riem, mas de orelhas que ouçam
não querem mesmo numa salva rica
um lóbulo cortado, palpitante ainda,
banhado em algum sangue, o «quantum satis»
de lealdade, amor, dedicação, angústia,
inquietação, vigílias pensativas,
e sobretudo penetrante olhar
da solidão embriagadora e pura.

Não é, não foi, nem mais será cadeira:
Apenas o retrato concentrado e claro
de ter lá estado e de ter lá sido quem
a conheceu de olhá-la, como de assentar-se
no quarto exíguo que é só cor sem luz
e um caixote ao canto, onde assinou Vincent.

Um nome próprio, um cachimbo, uma fechada porta,
um chão que se esgueira debaixo dos pés
de quem fita a cadeira num exíguo espaço,
uma cadeira humilde a ser essa humildade
que lhe rói de dentro o dentro que não há
senão no nome próprio em que as crianças têm
uma fé sem limites por que vão crescendo

à beira da loucura. Há quem assine,
a um canto, num caixote, o seu nome de corvo.
E há cantos em pintura? Há nomes que resistam?
Que cadeira, mesmo não-cadeira, é humildade?
Todas, ou só esta? Ao fim de tudo,
são só cadeiras o que fica, e um modesto vício
pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?

(Sena, 1988: 113-116)

J. de Sena propõe justamente a leitura da cadeira amarela como autorretrato *aparecido* através de objetos que evocam a figura do artista: a *identidade* marca presença sem haver *identificação* do rosto. Sapatos, cachimbos, cadeiras, camas, molduras ou até retratos pendurados na parede do quarto em *mise en abyme* questionam a posição do sujeito e, sobretudo, a posição em relação ao tempo, em atitude muito semelhante às disposições da *vanitas:* "são só cadeiras o que fica, e o modesto vício / pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?" O empastamento de cores promove a *aparição* de formas que já não são pintadas como símbolos, antes por componentes em dissolução. Também as técnicas impressionistas assentavam neste empastar de cores que servem as formas que caminham para a indefinição, sobrevalorizando-se o esboço e não a forma acabada. Na obra impressionista, tudo se dissolve. A "matéria espessa" reforça este rasto presencial perdido, encoberto pelo excesso, pois das camadas sobrepostas de tinta resulta, afinal, a ausência, um apagamento do sujeito. A cadeira é aqui a sua própria negação: uma "não-cadeira", cujo sentido imediato é extrapolado por uma leitura que a excede. Uma cadeira que pode ser a face do rosto ausente, i.e., uma superfície de leitura retratística *apesar* da ausência, ganhando, contudo, novas pistas 'representativas' por negação.

O mesmo caminho interpretativo é seguido por Ricœur na obra *O conflito das interpretações* (1986), na qual o filósofo francês sublinha a presença, por inferência, da "figura do homem" nas obras de Van Gogh:

> Mesmo quando Van Gogh pinta uma cadeira, ele pinta o homem, ele projeta a figura do homem, isto é, aquele que tem este mundo representado. Os testemunhos culturais dão assim a densidade da "coisa" a estas "imagens" do homem, fazem-nas existir entre os homens e o meio dos homens, incarnando-as nas "obras". É através destas obras, pela mediação destes monumentos que se constitui uma *dignidade* do homem e uma estima de si. É a este nível, enfim, que o homem se pode alienar, degradar, meter a ridículo, niilizar. (Ricœur, 1988: 112)

Os objetos em Van Gogh servem aqui de indícios retratísticos, de evocação de um rosto ausente, sendo legítimo lê-los como retratos. Neste ponto, a construção pictórica relembra os tradicionais retratos de pose onde a disposição dos objetos converge para a leitura do rosto, como vimos, por exemplo, nos dois autorretratos de Poussin.[86] Retomando a obra de Van Gogh, a elisão do corpo não exclui, quanto a nós, a possibilidade de retrato: é uma "abertura" dos limites da interpretação. Torna-se, neste sentido, como momento decisivo para o retrato. Os objetos participam da evocação de uma imagem, são breves sinais de uma revelação artística, e esta participa já da linha de leitura tipicamente modernista que faz do leitor cúmplice do autor. Muito próximo de um tom confessional cristão, que terá uma marca muito forte na sua formação, Van Gogh revela-se, tenta, portanto, "tirar o véu" perante os olhares: os dele, num primeiro plano e os do espectador. Reconvocando as de palavras de Eugénio de Andrade e da sua noção de *ecce homo* inerente a qualquer prática artística, diríamos que este é o desígnio de qualquer atividade artística/poética. [87]

Ausência e perda começam, aparentemente em movimento paradoxal, a "figurar" na tela e o rosto dado a essa ausência é dissolução das formas tradicionais do retrato. Ora esta abertura do conceito, sendo por um lado negação, não deixa de ser evidência, rasto. Neste sentido, Van Gogh responde ao apelo de Rimbaud e é "absolutamente moderno": inscreve-se na estética da ruína (e da cinza), como um lenço usado, um cachimbo apagado, uns sapatos velhos e usados.

Não serão os sapatos este esvaziamento de sentido, um rasto de presença que antecipa já a carcaça significante de um retrato ausente? Nos termos em que Mallarmé e Rimbaud os propõem, não serão já antecipação da imagem e do verbo, formas que caminham, em contexto moderno e contemporâneo, para um campo de esvaziamento que apenas permite a presença da figura por inferência, conceptualização ou lembrança por ausência? Urge, neste ponto, retomar a questão deixada por Jorge de Sena: "e há cantos em pintura?" que prolongaríamos com outra questão em que se arrisca a própria sobrevivência do género: e há limites para o retrato?

[86] Nas considerações feitas a dois autorretratos de Nicolas Poussin (na secção 1.2 desta parte I do estudo), analisamos o modo como a pose e os elementos que compõem os quadros têm influência decisiva para compreensão dos mesmos.

[87] Veja-se a secção 1.2 e as referências às palavras de Eugénio de Andrade.

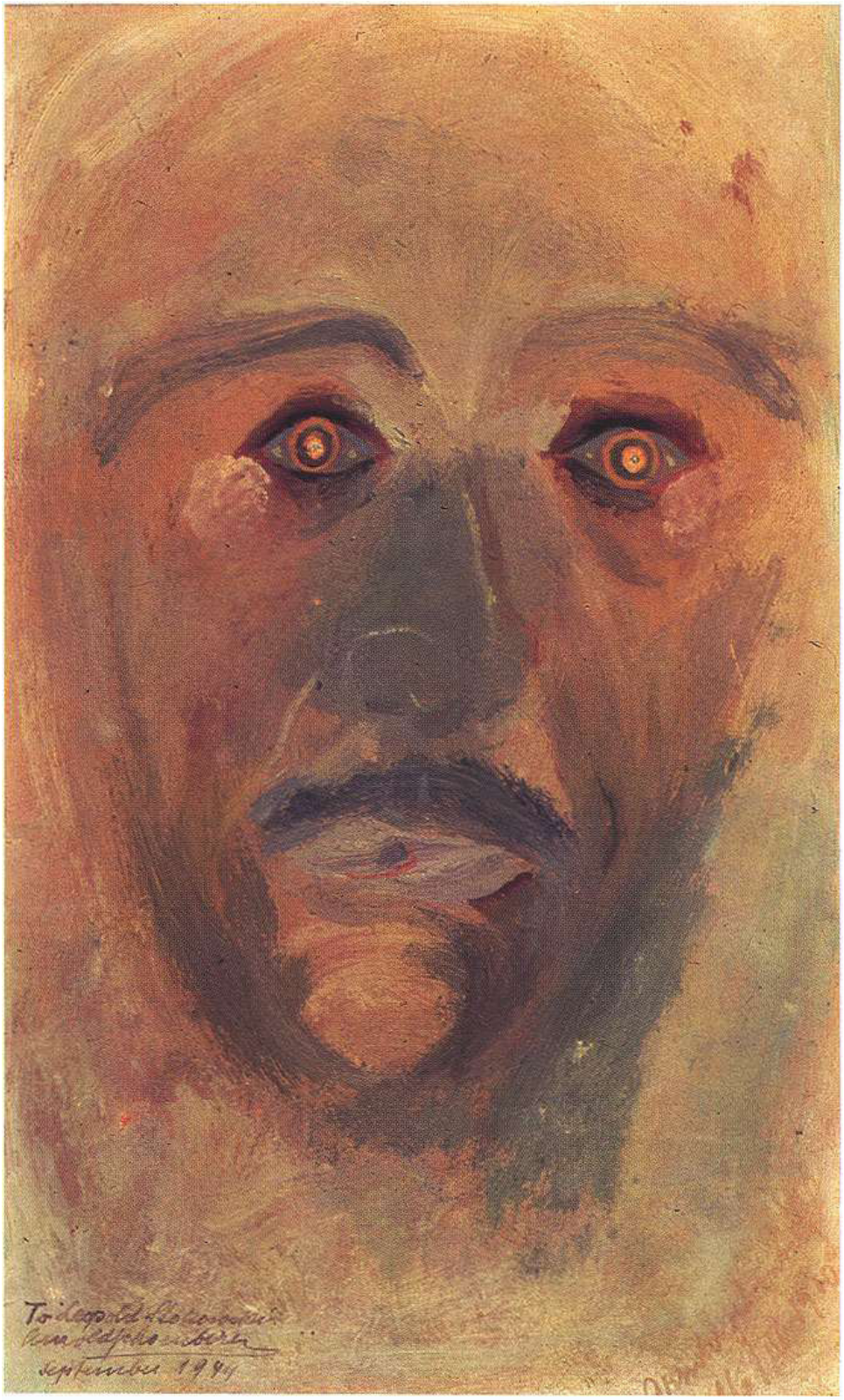

Figura 15 – Arnold Schoenberg, *Vision*, 1910.



Figura 16 – Vincent Van Gogh, *Shoes*, 1886.



Figura 17 – Vincent Van Gogh, *Quarto em Arles*, 1888.




Figura 18 – Vincent Van Gogh, *Cadeira amarela*, 1888.

# 3 – A semelhança como sedimento

*The Beauty of Dissolving Portraits*
Ambrose Akinmusire

## 3.1 – O desmantelamento do rosto

A incursão na arte moderna levanta um problema de sustentabilidade teórica relevante que advém da elasticidade emprestada aos regimes retratísticos. A inclusão de novos processos técnicos ou a mudança de paradigma formal e conceptual empurra o retrato para os limites da interpretação. A possibilidade de uma obra poder ser lida em clave retratística, ainda que ao retrato não se refira diretamente pelo título ou pela apresentação de um rosto, sustenta-se igualmente nas palavras que Paul De Man proferira acerca da autobiografia, vendo-a mais como *modo de leitura* do que propriamente enquanto género com características essenciais para a sua consideração (cf. De Man, 1979). Se uns sapatos podem ser lidos nessa matriz e se a ausência do rosto não exclui a possibilidade retratística, urge a necessidade, senão de redefinir, de alargar o entendimento do conceito (e, provavelmente, também a própria ideia de representação) para além das suas bases clássico-renascentistas que têm, como vimos, na reprodução figurativa do rosto, o seu modelo basilar.

É neste sentido desconstrutor que os retratos de Picasso se viriam a constituir como uma das manifestações artísticas mais disruptivas da arte moderna, estabelecendo-se como movimento excêntrico (no seu sentido mais literal) em relação à tradição figurativa do que temos vindo a nomear como "pintura clássica". Mau grado os movimentos precedentes indiciarem já tendências que abeiram o retrato de *topoi* como a fragmentação, a invisibilidade, a ausência, a sombra ou a rasura, os retratos de Picasso inscrevem-se numa trajetória radicalmente diferente da arte que os precede, o que terá levado inclusivamente alguma crítica

a declarar a morte do género.[88] O trabalho operado na figura é resultado de uma inquirição contínua do rosto e dos limites do retrato que se prolonga até às suas formas mais cruas, a uma espécie de ser-crânio ou ser-caveira, embora importe realçar que esta dissolução não chega a fazer desaparecer a categoria. Aqui reside a chave do projeto picassiano no que ao retrato diz respeito: a aparente dispersão e heterogeneidade das suas produções enquadram-se num programa de maior amplitude que abarca toda a sua obra e que passa pela reiteração de um sentido de desgaste resultante, mau grado as variações, de uma consciência pictural que envereda por um caminho de usura das formas. Ao rosto, já não se lhe acrescentam camadas com o propósito de engendrar uma qualquer ilusão identitária, mas antes se lhas retira até ao limite da identificação mínima da figura.

Ao considerar os inumeráveis retratos e autorretratos de Picasso, vislumbra-se uma coerência programática legível num eixo temporal mais ou menos equivalente à vida do pintor. A progressão pela galeria de retratos picassianos denota uma trajetória que desagua no impercetível e ilustra os procedimentos que são epítome do processo autofágico, já aqui associado ao artista moderno e contemporâneo. Apesar das suas transmutações, tais retratos evidenciam uma notável coerência que poderia ser lida à luz das palavras do pintor, quando referia: "demorei quatro anos a pintar como Rafael, mas a vida toda para pintar como uma criança". O que está a ser devorado num gesto saturniano é a tradição pictórica: interiorizada, é devolvida como matéria reescrita, desaprendida e posteriormente reaprendida, pois "depois de Lascaux, tudo é decadência". O que dista entre o retrato de 1901, "Yo, Picasso" (figura 19) e o de 1972, "Autorretrato [cabeça]" (figura 20) é a aparente e incomensurável distância de uma figura composta e compósita que ainda olha para a tradição pictórica e os traços do "velho selvagem", como referia Warncke (Walther & Warncke, 2008: 194). O rosto e o corpo estão, no quadro cubista, em desagregação, pois "o aspeto simplesmente imitativo do sinal dissolve-se" (*idem*).

Os retratos picassianos de fim de vida apontam para um rasto de presença resultante de um longo processo de escavação das formas que corresponderia a um percurso de indagação identitária e artística. Torna-se bastante curioso verificar que o olhar inquisidor das primeiras

[88] As palavras de José Gil acerca do lugar do retrato na arte moderna (e principalmente tendo em perspetiva o abstracionismo) são esclarecedoras: "na dissolução progressiva da pintura mimética ou 'naturalista' que acabará na invenção da forma abstracta, a história do retrato tem uma função central. Depois da fotografia, o mimetismo do retrato pictural passa para segundo plano, o rosto é apanhado inteiramente pela paisagem que, por sua vez, se desrosteifica gradualmente. (...) De certo modo, o gesto de Malévitch, criando o *Quadrado Preto sobre Fundo Branco*, 'ícone do nosso tempo', puxou definitivamente o rosto para o seu vector de assignificância, para a sua total descodificação, para fora de si, para a ausência de rosto; puxou a atmosfera para a 'estratosfera' (como Malévitch designou o espaço do suprematismo). Do desaparecimento do rosto (e do retrato), nasceu a pintura abstracta." (Gil, 2005a: 40)

obras dá lugar a uma fixidez medusante, que se espanta com o próprio rosto, com a sua verdade re*velada*. O trabalho de Picasso é esta espécie de ofício sub-reptício que leva até à subtração de um véu ao rosto, para o oferecer desnudo ao olhar, na cavernosidade da sua carcaça. Em "autorretrato [cabeça]", observamos o olhar absorto que enfrenta a morte: no limiar do humano, a "cabeça" que se instala progressivamente no lugar que já não é "rosto", suportada pelos traços duros, a cabeça "aberta" até às suas cavidades sugere uma animalidade oculta. É nestes termos que Deleuze explorava a noção de *visagéité*: o rosto é região limítrofe, dado aqui mais como *viande* do que como *chair*. Mas nos retratos finais de Picasso, toda a "cabeça" (ainda no sentido deuleziano) aponta para a carcaça, este ser-para-a-morte é um ser-animal revelador desta "consciência" traduzida na picturalidade.

Esse rosto, "[m]inotauro em perpétua fúria e movimento" (Lourenço, 1996:139), é o mesmo desde o início da sua trajetória, pois o que se representa em diacronia não é um rosto, mas os rostos de Picasso que são apenas motivo pictural para espelhar o que está para além da superfície: "are we to paint what's on the face, what's inside the face, or what's beyond it?", interrogava Picasso, num apontamento demonstrativo da vontade de indagação de uma *persona* que se situaria para além do registo cadastral, sugerindo que o rosto se nutre de um certo grau de ilegibilidade. Acrescenta Lourenço:

> Para que o seu Labirinto se lhe torne visível ou habitável, Picasso constrói com uma multidão de máscaras oferecidas aos outros e a si mesmo como espelhos, um segundo labirinto de que finge ter perdido a chave. Assim impera, sob a Morte redefinida como máscara, soberano e, na aparência, invulnerável. Como o toureiro diante da sua (possível) Morte. (*Idem*)

Picasso é um Dédalo moderno que joga (finge) com o observador. Labirinto composto por galerias visitáveis, por exemplo, segundo uma ordem cronológica, os retratos picassianos compõem-se de rostos que estão inclinados para a morte, porque para lá avançam ao ritmo da vida, numa postura que escava os meandros do "eu" enquanto percorre a sua catábase. Toda a produção picassiana sugere um trabalho de desgaste da(s) figura(s), cuja existência se desenha como um de fio de Ariadne que nos conduz pelo labirinto pictórico. É a partir deste fio condutor que os retratos se afiguram, também, um campo privilegiado de identificação de princípios estéticos que marcam as reconfigurações representativas do início do século XX. Os três retratos datados de 1910 (de Uhde, Vollard e Kahnweiler) marcam com tal intensidade a transgressão pictórica que se podem neles ler uma verdadeira génese do cubismo:

> A história do cubismo decifra-se melhor através dos grandes retratos que Picasso pintou em 1910, porque é na interpretação do rosto humano que se define o verdadeiro sentido das suas experiências. Pintou, na Primavera, o *Retrato de Wilhem Uhde* (Colecção R. Penrose, Londres). À primeira vista, parece tratar-se apenas de um desabamento de prismas a apanhar toda a tela. No entanto, o extraordinário é que, através desta derrota da matéria, o retrato fica bastante parecido. (Vallentin, s/d: 168)

A rutura com as questões de semelhança ocorre, na pintura picassiana, em momentos bem anteriores aos últimos autorretratos. De facto, observados os três retratos, verificamos que o afastamento dos formalismos pictóricos ocorre desde bem cedo no percurso artístico de Picasso. A metamorfose da figura vislumbra-se, por exemplo, nos trabalhos preparatórios das suas composições que são suportadas por um trabalho intensivo sobre as formas. Castro Caldas sublinha assim as "constantes mutações quer das formas isoladas dos elementos quer do seu conjunto no sentido de uma progressiva des-figurativização" (Caldas, 1987: 63). O mesmo método de apagamento e rasura é evidente no retrato de Gertrude Stein (1906), cujo processo passou por intensas sessões de reconhecimento da fisionomia (cerca de oitenta sessões com o modelo) para, no final, dar lugar a um gesto de apagamento:

> It is well known that only when Picasso decided in the fall of 1906 to substitute the rigid structures of an Iberian mask for the mimetic drawing of Gertrude Stein's features did he consider her portrait accomplished. A few months earlier he had literally effaced the portrait, after having spent some eighty sessions with Stein to bring about a physiognomic resemblance. But even in the subsequent programmatic instances when Picasso disassembled portraiture, by depicting his dealers, Kahnweiler, Vollard and Uhde, in the three magisterial portraits of 1910 that pronounce the death of the genre in an uncontradictable manifesto, the mimetic residue of physiognomic traces works as counterevidence throughout the paintings. (Buchloh, 1994: 53)

A desaprendizagem emerge desta apreensão dos traços do modelo para operar na "região de cegueira" (Caldas*, op.cit.*: 67) que se articula entre a invisível preparação das figuras e o desvio ao "esquema de ordenativo" (*ibidem*). A suposta morte do género "retrato" não é mais do que uma reconfiguração da figuratividade, trabalhada pelo desgaste e pela introdução de novos elementos na tela. A pintura-sensação explorada por Cézanne centra-se, na arte de Picasso, na exploração de forças, na "apresentação em quaisquer formas dessa vibração que as mantém em permanente estado de dissolução uma nas outras: vibração de vida que remete ao Ser" (*Idem*, *op. cit.* 43). A "abstração" da figura radica, nas palavras de Gil, do aparecimento do ritmo (o tempo): "o ritmo do aparecimento e do desaparecimento de cada uma das figuras.

Já não temos apenas espaço, mas tempo." O trabalho que incide nas formas estará igualmente próximo dos preceitos musicais jazzísticos de reordenamento dos volumes e reconsideração das estruturas tradicionais que produz, aqui, um retrato em contratempo (ou não estaria Picasso *contra o seu tempo* histórico, de costas voltadas para o seu tempo pictórico).[89]

Os retratos picassianos exploram esse espaço ténue entre semelhança e abstração, entre tradição e desconstrução. Embora o seu projeto retratístico preconize uma reconfiguração do rosto, Picasso nunca abdicará completamente da questão da semelhança nos seus retratos, qualquer traço de abstração será sempre um controlado efeito da presença da figura. Assim, o rosto cubista não se inscreve num conceptualismo que subtrai ao retrato a questão da representação, mas explora antes um "resíduo mimético", resultado do desgaste e rasura. Se alguma perspetiva pudesse defender a arte picassiana enquanto antecâmara do abstracionismo, estabelecê-la-ia como excesso, pois a ausência do "rosto" (ou, leia-se, de qualquer parte do corpo que pudesse ser lida *como* rosto) que viria, nos movimentos que se lhe seguem, a verificar-se através do crescente recurso a conceptualismos e à ausência total de pretensões miméticas, parece precisamente percorrer o caminho inverso. O movimento de afastamento cubista em relação ao retrato tradicional faz-se através da remodelização da figura (do figurativo para o figural) e da lógica (des)construtiva que lhe subjaz e constitui um momento de charneira na arte moderna, pois propõe uma metarreflexividade acerca da validade (e do lugar) do retrato na modernidade.

Articulável com esta desvinculação da figura do plano figurativo para o figural é o movimento regressivo constantemente procurado por Picasso nas suas transgressoras práticas retratísticas: após estes afastamentos dos preceitos miméticos enraizados no retrato, a que Buchloh chama muito oportunamente de "desmantelamento" retratístico, enfatizando o caráter

[89] Neste sentido, encontramos na música do compositor contemporâneo Ambrose Akinmusire parte destas indagações representativas. Enraizada em bases jazzísticas tradicionais – que, por si, já convocam uma redistribuição dos volumes sonoros muito próxima do cubismo –, a obra de Akinmusire explora caminhos que conduzem a uma progressiva abstração. O título do seu segundo álbum (*The Imagined Savior is Far Easiest to Paint*, 2014) demonstra uma inclinação para o questionamento do lugar do autor, verificando-se uma progressiva intenção de elisão em relação ao quinteto tradicional. Com especial incidência no tema *The Beauty of Dissolving Portraits*, que apela a essa abstração crescente que progride até à dissolução da melodia, adivinham-se resultados comparáveis às reconfigurações figurativas que a arte moderna opera sobre o rosto. Desta forma, suster notas durante largos segundos até assistir ao seu definhamento corresponde à desmaterialização de um rosto e das formas (musicais) que, como o compositor confessa, é também um ato de retração autoral, passando de um destaque solista para um plano de equivalência. Não se poderá falar de uma passagem da melodia para um segundo plano, pois isso seria estabelecer uma hierarquia em profundidade à qual a arte contemporânea pouco parece dever. Revela-se igualmente curioso o facto de o autor reconhecer que frequentemente parte de um título para chegar à composição. A promessa contida no título do álbum é, de resto, articulável com os problemas de música e da representação que são aqui abordados. Mais recentemente, veja-se o álbum *A rift in decorum: live at the village vanguard* (2017), no qual o compositor norte-americano parte novamente do título para definir a sua obra como uma fenda no que seria expectável, concretizando aquilo que seria uma atuação sempre no limite. Como se as suas composições estivessem sempre na ténue fronteira das notas fugidias, que apontam para o rasto, para o residual e, ainda assim, não deixam de ser melodiosas.

desconstrutivo do movimento, Picasso regressa a um campo figurativo com o retrato de Vollard em 1915 (figura 21). Estas derivações podem ser lidas como um passo atrás na démarche *natural* da sua obra, ou, ao invés, como Manuel Castro Caldas lhe chamara, enquanto "ilhas de empreendimentos" (Caldas, 1987: 57) que perfazem o mapa picassiano. O regresso às formas tradicionais funcionaria assim como processo de conhecimento, "um descanso representativo" (*idem*), nutrindo o olhar nas formas mais clássicas. Descanso representativo que revemos na obra de Jacques Roubaud,[90] *Autobiographie, chapitre dix: poèmes avec des moments de repos em prose*, repouso do trabalho sisífico (também este é um fazer verticalmente catabásico) de procura do rosto já antes empreendido por Picasso:

> Picasso não lutou com a opacidade da História, de quotidianidade, do imaginário, do sonho ou dos objectos senão reflexivamente. Ele lutou consigo mesmo, esfomeado perpétuo, obrigado ou condenado a remodelar a aparência do mundo para poder repousar nesse trabalho de Sísifo voluntário. (Lourenço, *op. cit.*: 138)

Novamente, exploramos a prefixação: a *des*construção da figura implica a sua reconstrução, pelo que vemos estes trabalhos como um repositório da memória figurativa, forjado num armazém memorial que serviria de contrapeso entre clássico e moderno. É raro um caminho labiríntico sem recuos, sem o repisar do mesmo chão.

Nas telas de Picasso, assiste-se a uma clivagem violenta que opera na figura a partir de dentro. O desdobramento do corpo em volumes e a sua disposição plástica emprestam à composição uma noção de tempo inédita até então e, se o figurativo começa a ser esvaziado com Cézanne, este esvaziamento será encarado, especialmente a partir de Picasso, como um princípio fundamental e estruturante da poética artística, que passa a centrar-se frequentemente no desmantelamento do rosto e na sua dissolução no espaço pictórico, ou, retomando as palavras de José Gil, o "rosto torna-se um elemento da atmosfera, sem perder a individualidade" (Gil, 2005a: 40).

[90] O poeta francês contemporâneo Jacques Roubaud é autor de uma vasta obra que será aqui retomada mais adiante sob o ponto de vista do retrato, nomeadamente através da obra *Quelque chose noir* (1986), que abordaremos nas secções 1.1 e 3.2 da parte II deste trabalho. Em *Autobiographie, chapitre dix: poèmes avec des moments de repos em prose* (1977), o autor constrói uma curiosa obra de cariz "autobiográfico" que se inicia e termina precisamente antes do ano do seu nascimento em 1932. Relembra, nesta latitude de referências deslocadas do tempo vivido, a obra *Entre o céu terra*, do escultor Rui Chafes (2012), cujo texto se reporta a eventos que atravessam a história da arte sob o signo da influência, construindo assim uma espécie de autorretrato do artista que revela uma identidade (artística). O título de Roubaud, note-se, convoca uma curiosa referência ao "descanso representativo" que apontávamos a Picasso.

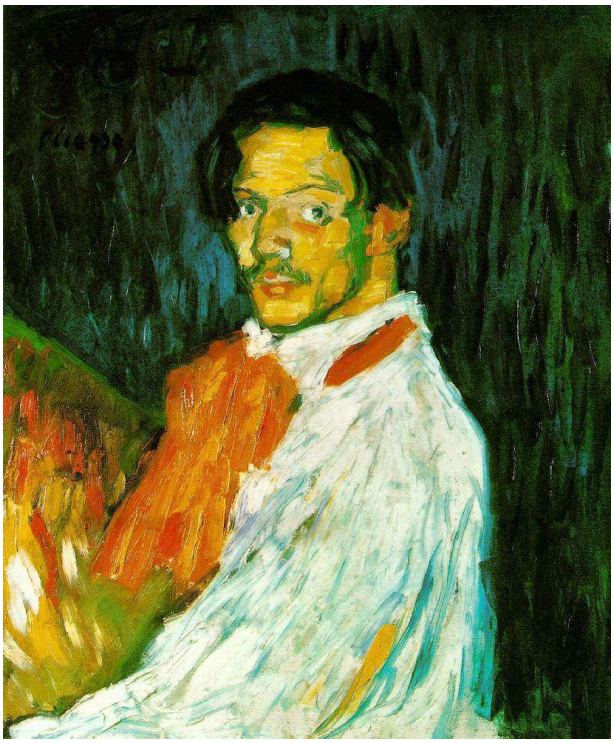

Figura 19 – Pablo Picasso, *Yo, Picasso*, 1901.

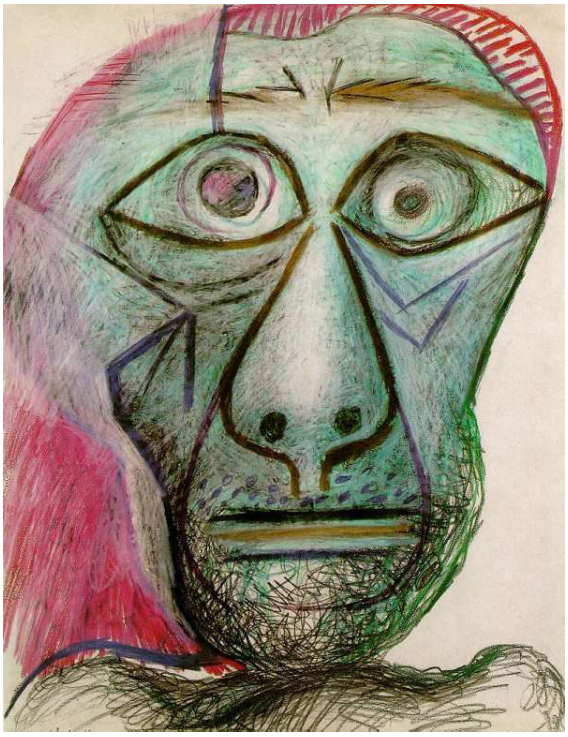

Figura 20 – Pablo Picasso, *Autorretrato [cabeça]*, 1972.



Figura 21 – Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1910.



Figura 22 – Pablo Picasso, *Ambroise Vollard*, 1915.

## 3.2 – Do rosto, o rasto

Num texto intitulado "Le geste brutal du peintre", Milan Kundera debruça-se sobre a pintura de Francis Bacon, reiterando o seu caráter iminentemente físico e carnal. A reflexão constitui, para o próprio pintor, o exercício de leitura mais conseguido sobre a sua obra. Kundera sublinha que as figuras baconianas oferecem um corpo e um rosto manipulados, resultado de um procedimento que apelida de "gesto brutal do pintor". São, assim, marca do artista, evidências que atuam como rasto determinado pela passividade da matéria pictórica.[91] O ensaio propõe o corpo do pintor como presença na tela, enquanto rasto do fazer artístico cuja fisicalidade transitaria de forma indelével para a figura representada. Aproxima-se, neste sentido, das palavras de Van Gogh na carta 515/1885 e consequentemente da ideia de que a afirmação da presença do artista se sobrepõe à do modelo, constituindo este último um pretexto ou uma forma habitada por outro corpo (o do artista). A carne, o corpo e a sexualidade são afirmados como principais linhas de leitura de uma pintura que se escusa sucessivamente a uma figuração estruturada do corpo. As práticas retratísticas de Bacon inscrevem-se num espaço distinto, o da desconstrução das formas tradicionais, numa estética que se diria entendível à luz dos regimes "pós-estruturalistas".[92]

Os corpos baconianos são, por assim dizer, uma liquidificação da estrutura visual tradicional. São corpos em "rizoma", no sentido em que se distendem até ao limite da semelhança. Um rosto que, tomado por uma des-habitação das formas, é todo ele produto de uma sensação, pois o que é fulcral para Bacon é "captar o que não cessa de se transformar": "L'important, c'est toujours de parvenir à saisir ce qui ne cesse de se transformer, et le problème reste le même, que se soit pour um autoportrait ou pour le portrait de qulqu'um d'autre." (Bacon & Archimbaud, 2012: 119). É neste sentido que estaremos diante daquele que constituirá quiçá o exemplo mais afirmativo da ideia que germina desde Cézanne – e em toda a pintura sucedânea – de que a picturalidade de um quadro advém mais da esfera da sensação do que de uma

[91] *Le geste brutal du peintre: Francis Bacon* (1996) é o texto de introdução à obra de Francis Borel, *Bacon. Portraits et autoportraits*, aqui citado na versão inglesa

[92] Da mesma maneira, parece igualmente justo afirmar que a ideia de corpo desconstruído estará na base do interesse de filósofos como Deleuze, cuja escola desconstrucionista convida ao estabelecimento de relações com o "corpo em rizoma".

experiência sensorial.[93] Gilles Deleuze dedicou-lhe especial atenção, muito particularmente no seu trabalho sobre a "lógica da sensação", texto charneira quando enquadrado nos estudos sobre a representação do corpo na arte moderna e contemporânea.

O corpo baconiano é um corpo que vira costas a uma gramática mimético-figurativa e leva o rosto a uma deslocação das suas próprias matrizes, sem, contudo, excluir radicalmente a sua presença – como observado em Picasso – nem tampouco procurar escapar a um resíduo de semelhança, a figura é levada para uma outra dimensão da representatividade observável na dissolução do rosto das suas gramáticas tradicionais, mais dadas ao figurativo e ao mimetismo. O *estilo* [94] é único e revolucionário, o que torna a pintura de Bacon tão central na história da arte é precisamente a possibilidade de manter como abertura as questões de representatividade através da redefinição dos códigos visuais, da criação da sua língua pictural dentro da história das imagens, explorando os limites da representatividade do rosto e do corpo humano, o que equivaleria a dizer, por extensão, os limites da arte.

Redefinidas as coordenadas do corpo no espaço e no tempo, os retratos exploram uma energia própria, viram-se para si: uma dobra na qual reside matéria movente. Daqui deriva a ideia de que as figuras espelham um corpo que Kundera considera "menos um indivíduo do que um elemento de uma massa", concorrendo para uma ilegibilidade parcial da figura. Esta redução morfológica relembra a nuance proposta por Deleuze através da distinção entre *chair* e *viande*: a primeira, mais relacionada com o rosto, é estrutural; a segunda, mais relativa à cabeça, remete para um lugar de insondável animalidade, pois "[e]m vez de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é antes uma *zona de indescernibilidade*, *de indecidibilidade*" (Deleuze, 2011: 61). Importa, nesta lógica, desfazer o rosto enquanto construção histórica de uma linguagem pictórica para formar um retrato cuja gramaticalidade caminhe para uma zona indefinida, confrontada por uma certa ilegibilidade própria das novas linguagens. Trata-se, no fundo, da aplicabilidade extrema dos preceitos de Cézanne.

Contrapor, como faz Kundera, as noções de "corpo" e "massa" sugere uma desagregação da estrutura figurativa até ao limite da desindividualização o que, dado o

[93] Bacon mostra alguma reticência em relação à pintura de Cézanne, principalmente do período inicial, preferindo, as figuras em dissolução e dadas ao "desaparecimento": "Je crois que je n'aime, tout compte fait, que les œuvres de la fin de sa vie. Je les trouve beaucoup plus intéressantes que celles des périodes antérieures. C'est cette époque où il n'y a presque plus rien sur la toile, où les sujets ont presque totalement disparu, ne sont presque plus là, où l'on a l'impression que c'est juste annoté pour un moment et que cela va disparaître" (Bacon & Archimbaud, 2012: 41, 42)

[94] Acerca do estilo, Sousa Dias notava que "o grande escritor não é aquele que escreve bem. Antes pelo contrário. É aquele que não sabe escrever, que não sabe como escrever, e que sente que só pode fazê-lo na condição de desrespeitar a própria língua em que escreve, de criar, a partir dela, uma outra língua." (Dias, 2016: 195).

progressivo modelo de apagamento identitário, a atira para uma zona anónima que a *viande* deleuziana ilustra perfeitamente: as massas são mais *viande* do que *chair*, precisamente por espelharem este desprendimento individualizante, como um animal que se situa em suspenso, cujo corpo balança entre *eros* e *thanatos*. O pintor é assim um dono de uma mão violadora que se apodera, através de um "gesto brutal", do rosto, num rapto identitário que o reduz à matéria mais primordial. O rosto é todo ele carne ou nos termos deleuzianos "cabeça", já que

> Bacon, enquanto retratista, é um pintor de cabeças, não de rostos. Há uma grande diferença entre as duas coisas. Porque o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, ao passo que a cabeça é algo que depende do corpo, ainda que seja extremidade do corpo. (...) As deformações pelas quais o corpo passa são também os *traços animais* da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. De facto, o rosto perdeu a sua forma ao ser passado à escova ou esfregado com um pano, operações que desorganizam e fazem surgir no seu lugar uma cabeça. (Deleuze, 2011: 59-60)

O afastamento de um exercício figurativo mais tradicional atesta a ambição baconiana de uma pintura que passaria pela "reinvenção das formas", engendrando uma gramática visual muito própria. À imagem do idealismo pictórico de Cézanne, Bacon procura uma "verdade" e busca um substrato, a "realidade da coisa". O corte, a dissecção dos corpos e das formas constituem processos que proporcionam este corpo em "ebulição", numa espécie de "efervescência carnal" (Leiris, 2004: 101) que Leiris compara aos *breaks* de jazz e/ou ao contraste apolíneo/dionisíaco.[95] Reduz-se a visibilidade ao traço instalando-o numa espécie de *pré*-forma dessintonizada ou *dis*forme, entendível, em toda a sua extensão, nos moldes propostos por Sousa Dias anteriormente enunciados. O realismo baconiano é criador "et non seulement transcripteur, un réalisme qui tend moins à figurer qu'a instaurer um réel et qui, parfois, peut être même passer thématiquement les bornes de la vraisemblance, sans pour autant se teinter d'idéalité" (Leiris, 2004: 114). Na figura 23, vemos um corpo-limite, a figura-equilibrista é matéria face ao abismo do irreconhecível: no limite da semelhança – lido como

[95] As palavras de Leiris em *Bacon. Face et profil* alinham-se com a proposta que aqui apresentámos com a referência a Ambrose Akinmusire (secção 3.1). Acerca dos laivos jazzísticos, escreve Leiris: "[c]hez Francis Bacon la toile a donc ses parties bouillantes, où règne une effervescence, en opposition avec ses parties neutres, où il ne se passe rien. Défis à la saine mesure, ces parties, que l'on pourrait comparer à ce que sont, dans la musique jazz, des *breaks*, se greffant sur la trame régulièrement cadencée – en termes plus classiques, parties fougueuses ou, si l'on veut, dionysiaques opposées à des parties calmes ou apolliniennes – seraient, si romantiquement on se réfère au poète flamme et cristal Stéphane Mallarmé qui en passant par le noir et blanc d'un agencement typographique non sans rapport avec celui des titres de journaux donna une dimension hautement métaphysique à un jeu d'absolu hasard, celles où en ouragan se lancent les dés (se joue le grand jeu), les autres n'étant guère plus que *neutralité identique du gouffre* et ne faisant que composer le lieu où quelques présences se seront picturalement manifestées comme pour contrer la formule dénonciatrice d'inanité *rien n'aura eu lieu que le lieu*." (Leiris, *op.cit.* 101, 102)

rasto e dado nas pinceladas arrastadas –, a abertura do corpo atua em contraponto com os traços geométricos que o espacializam. O corpo baconiano é um corpo-trapézico, balança e contrabalança em função de um eixo que o situa no espaço, introduzindo as referências axiais uma ideia espácio-temporal nas quais assentam os "corpos sem ossos" (*idem*). As linhas composicionais rígidas atuam como os ossos que faltam à matéria dos corpos, como se a estrutura dos corpos se posicionasse fora dele, agora aberto até um certo limite de amorfia.

De resto, o corpo atua no limiar de si em termos de figura e figuração, encontra-se entre forma e informe, entre tradição e novo, num processo tipicamente pós-modernista: é a arte da cinza sob o a qual jaz o corpo em brasa, um corpo em ruína, um corpo em rasto, mais do que resultado, marcando a indagação de uma verdade pictórica divergente. Uma "verdade" que é um *happening*, como lhe chamou Leiris, nascido do instinto[96]. À imagem é aqui atribuída uma certa autonomia em relação ao autor, que coloca o corpo em contacto direto com o quadro, através do uso direto das mãos sobre a tela, assim, é como se "a mão ganhasse independência e passasse a estar ao serviço de outras forças, traçando marcas que já não dependem da nossa vontade e de nosso olhar" (Deleuze, 2011: 171). Longe dos termos psicanalíticos, tratar-se-ia antes de uma espécie de absorção ou dissolução da vontade do artista no quadro, numa inversão dos termos. O retratista acaba retratado, amador que se transforma na coisa amada.

São rostos e corpos que se inscrevem em divergência à tradição retratística da pose que catalisa no olhar um rosto imobilizado, potenciando a leitura de um "eu", a que Bacon apelidou, em diversas entrevistas, de "ilustração". A sua proposta passa, pelo contrário, por um rosto *em movimento*, na busca da "paixão de cada objeto", busca essa incompatível com o sentido, tratando-se antes da "captura de forças" (Deleuze, *op.cit.*: 113).[97] Seria porventura este sentido *movente* que procurava nas fotografias que guardava no seu ateliê, uma operação de "captação de forças", lembrando novamente as palavras de Deleuze.[98]

É esta instabilidade da figura que se observa, *e.g.*, no conhecido retrato de Inocêncio X (figura 24), datado de 1953, releitura da obra de Velásquez (c.1650), este último adjectivado

[96] Sobre o importante papel do instinto no processo criativo, afirmou Bacon: "Le problème principal, lorsqu'on est artiste, c'est d'arriver à faire quelque chose qu'on voit avec son instinct, or on n'y arrive presque jamais. On est toujours, je crois, à côté. Mais c'est le principal problème qui se pose: arriver à faire quelque chose instinctivement." (Bacon & Archimbaud, 2012: 56, 57)

[97] Nas diversas entrevistas concedidas, Francis Bacon usa repetidamente o termo "ilustração" com carga negativa. Vejam-se os diálogos concedidos ao Institut National Audiovisuel (Ina), de 1984, ou no documentário da BBC, de 1971, disponíveis na rede, https://www.youtube.com/watch?v=KU-tqsTgAe8 [consultado a 16-09-2016] https://www.youtube.com/watch?v=aFDiemYxuvA [consultado a 16-09-2016].

[98] É conhecida a renitência de Bacon em relação ao fotográfico, que o artista considerava mais um meio do que uma arte em si. O facto de ter no seu ateliê fotogramas de Muybridge constituía, para o pintor, um meio de captar forças, não lhe atribuindo valor artístico (cf. Archimbaud, 2012).

pelo retratado como sendo *troppo vero*. Da composição original, porventura demasiado crua, preserva-se a matriz da figura, submetendo-a a um exercício de reescrita: uma nova camada – retirada ou acrescentada, lida como subtração ou como excesso – deposita-se sobre as formas antigas. A cadeira na qual assenta a figura do papa é uma estrutura que se contrapõe à dissolução corporal do papa. Destacada pela intensidade cromática, a cadeira papal encarcera a figura, dando as coordenadas (possíveis) para um corpo movente. A figura é então distensão e carne liquidificada. Outra hipótese de leitura, que se articula com esta última, é a que advém da dissolução do corpo para trazer para primeiro plano o político ou por outras palavras, a resistência dos elementos identificativos (a cadeira, o cromatismo das vestes) bastam para afirmar o retrato. Apesar de não estarmos perante um retrato em ausência, não estarão os elementos a proceder pela via da identificação, com alguma proximidade à cadeira de Van Gogh, lida como autorretrato? A desfiguração é desta forma suportada por um resgate da tradição pictórica, reconfigurando-a: de que modo se poderia *des*figurar senão pela presença primeira de uma figura?

O rosto *atua* como massa manipulável que se revela como mais como um rasto de animalidade do que cadastro. Neste sentido, aproxima-se do conceito de *residual ressemblance* de Buchloh; tal como na obra de Picasso, os retratos de Bacon parecem resguardar sempre sinais que prendem o retrato à questão da semelhança, ainda que esta surja em segundo plano em relação a questões como o processo ou a disposição espacial da figura.

Picasso constitui para Bacon um modelo artístico, cuja influência é notória nos conceitos que aplica à sua obra. A obra picassiana é aliás uma fonte da qual absorve a desaprendizagem das formas: revela-nos corpos, a ideia de "território inexplorado, uma forma orgânica relacionada com a imagem humana, mas que é feito de total distorção." (*idem*). O caminho do apagamento não se faz, contudo, seguindo uma lógica de elisão total das formas e, embora a questão da semelhança seja um resíduo que se deposita além das formas, aparece num espaço pós-humano (ou pré-humano), como um devir-animal tão explorado por Deleuze.[99]

Como subtração do rosto ou subtração de traço, o retrato baconiano joga com as massas para tornar "visíveis" as forças do rosto, pois essa é a única forma válida para o pintor de "captar as paixões, de cristalizar"[100], talvez mais do que a vida, a vitalidade. A manipulação do

[99] Veja-se o conceito de "devir-animal" em Deleuze e Guattari (Deleuze & Guattari), *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia* (Deleuze & Guattari, 1980).

[100] A inquietação baconiana acerca da (im)possibilidade retratística é notória na entrevista de 1984, na qual confessa: "If I could record you, the five people in this room, how could I do it? I could illustrate you, but how good would that be? But how can I make the immediacy and the different suggestion by your very contours, by the differences in your faces, differences in your shapes?" Entrevista que concedida à BBC e disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=aFDiemYxuvA [consultado a 10-10-2016]

rosto torna-o plástico, já que sobrevaloriza a matéria – como se de plasticina se tratasse –, escavando-lhe os limites, abrindo-lhe o(s) sentido(s), concorrendo para o informe, embora o rasto indicie um processo inconcluso. Nos retratos baconianos nunca se encontra um destino definitivo para as formas, antes o caminho insondável da realidade. Ana Hatherly em *Tisana 444* abeira-se (não sem alguma surpresa) dessa relação Picasso/Bacon e da "paralaxe que se instala entre o olhar e o ver":

> Leio uma biografia de Francis Bacon. Surpreende-me que ele seja um devoto de Picasso. Deve ser porque lhe falta o fulgor latino, peninsular. Ambos procuram raivosamente apoiados no corpo, mas Bacon fica enterrado na carne que ele encerra em prisões sem vidro. No seu desespero quer fixar o movimento, a paralaxe que se instala entre o olhar e o ver. Mas a carne desintegra-se-lhe nos dedos, escorre-lhe nos pincéis, amontoa-se nas telas, projecta-se nas paredes do estúdio e depois enche-lhe a vida alucinadamente. (Hatherly, 2006: 158)

Este fazer iminentemente corporal da pintura promove na figura uma plasticidade que advém igualmente da presença do corpo do artista, ainda que noutro grau que não o da presença figurada, através de técnicas como a de arrastar as tintas com a mão. Do rosto como plasticidade, derivará igualmente a noção de rosto impossível: "como pode um retrato parecer-se com o modelo que é declaradamente uma distorção?", perguntará Bacon. A marca direta do corpo do artista na obra– e não tão só à obra-objeto, mas a tudo o que convoca e gravita em torno dela – empresta-lhe uma noção de fisicalidade visceral que relembra o episódio do oleiro de Corinto: como se o retratista fosse um oleiro, Bacon manipula as massas. O gesto do pintor permanece na tela para além do visual, instala-se como rasto, efeito do próprio gesto retratístico e rasto (e resto) do rosto representado, trazendo para o campo da representação o corpo do pintor. Os rostos baconianos são "violados" por uma mão que brutalmente toca a matéria. A violência frequentemente apontada à obra de Bacon resulta da violência operada na figura, da carnificina de ter, como viria a escrever Luís Miguel Nava, "o céu sob as entranhas" ou, como lemos em *Matadouro*, uma visceralidade divina, muito próxima, de resto, às crucificações baconianas:

> (...) Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se. Só esse espelho capta a espessa luz em que parecem ter-se consumido os próprios astros, essa luz que com os objectos que ilumina se confunde numa única substância capaz de arrancar-nos à treva e dar cor à santidade.

> A luz do néon, ante aquela de que se esvazia o coração dum porco, é uma metáfora de impacto reduzido. A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por uma excessiva dose de trevas misturada, mais do que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de um anjo. (Nava, 2002: 181, 182)

Explora-se até ao limite das formas e da semelhança a relação modelo-retratista e o rapto identitário que lhe é frequentemente associado. Se evocamos o episódio do oleiro de Corinto para explorar questões que se prendem maioritariamente com o trabalho das mãos, a vontade retratística também parte do rapto, como vemos ilustrado nas palavras de João Miguel Fernandes Jorge, no poema *a origem da arte do desenho*:

> Na casa térrea e húmida de Butadès, oleiro
> grego, na alcova da filha, Dibutadès, entrou; por
> toda a noite ficou o amante.
> Ele ia partir, pelo alvor da madrugada para outra
> cidade.
>
> A luz de uma candeia
> lançava sombras, centelhas
> na parede junto ao leito. Enlaçados trocaram juras,
> votos, mas não se resignavam um e outro ao rosto da
> ausência.
>
> O jovem - Plínio, o Antigo, não refere o seu nome -
> em volúpia, ainda por inteiro não ardida,
> cingiu-a de novo, e uma vez mais, para a guardar através
> do amor que queria desmesura no
> leito da despedida.
>
> Dibutadès perdia-se de dor na imagem do amante, que
> já sentia afastar-se na distância, como uma pétala
> dobrada, pálida cor a luz da cera desfazia. Nesse instante
> de muita tristeza percebeu no chão uma goiva, com a
> qual o pai abria sulcos no barro para dar forma às figuras
> negras. Pegou nela, e reclinada sobre o ombro
> amado
> estendeu o braço para a sombra que
> o corpo de vertigem e tom de prata magoada fazia. E
> lançou-o na parede. Riscou o contorno até se tornar
> vívido e real "Porque vais para a cidade,

longe. Fico com o espelho da tua sombra. O meu olhar
tem todas as noites o cofre onde guardo, de ti,
a raiz do teu corpo."

(Jorge, 2010: 83, 84)

O poema de Jorge reivindica, através da explicativa que introduz o discurso direto, o rapto de um corpo. O que fica é "o espelho da tua sombra", o rasto de um rasto, uma dupla perda, portanto. O que se guarda, por muito precário que se revele, é precioso, a "raiz do corpo" guardada no "cofre", quase o mesmo que parecia evocar Kundera ao falar do rosto, "esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante oculto das profundidades" (*op. cit.*), lembrando aqui a abordagem ao autorretrato de Poussin (figura 2) e à metáfora do diamante. Não menos interessante é o instrumento colocado nas mãos de Dibutades: a "goiva" que abre sulcos relembra a ideia da figura *cavata del naturale* com que Balduccini definia retrato, o que, a par dos processos de Bacon, é análogo a um instrumento de escavação das formas, a um bisturi ou a uma faca de um talhante que decompõe, corta, desossa e abre na/a matéria até uma certa explanação do corpo. Do contorno da sombra do amante de Dibutades às figuras de Bacon, a ideia de que o retrato sempre foi uma arte do "espectro" encontra uma transversalidade assinalável.

A figura torna-se duplamente fantasmagórica, dupla dimensão assente na manipulação das formas nela efetivadas: da cristalização de um modelo e de um prolongamento do corpo do artista por inferência. As massas atiram para primeiro plano a presença do retratista, como se também ele se estendesse (rizomaticamente) pelo espaço pictural. Na obra de Francis Bacon, a mão "executa" a carne, agente ativo dessa violência exercida sobre a matéria, sobre o rosto que corre para a carcaça, mas que, como referia o autor, "nunca lá chega". A carne é então o rosto atingi(n)do (n)o seu limite. Este processo de prolongamento do gesto artístico dilui as fronteiras artista/obra, retratista/retratado, da mesma forma que torna visual a desestruturação figurativa.

Todo o retrato obedece, em certo grau, a esta dialética tripartida entre modelo, obra e pintor e, sendo o *estilo* o cadastro do artista, este reivindica assim a sua posição identitária. O "outro", o modelo, é matéria passiva, já ofereceu o corpo e identidade ao retratista, carrasco do rosto, daí que os relatos de Plínio não se foquem no modelo, pois do amante, nem o nome é referido. Se o amante já partiu, fica o corpo (a sua sombra, o seu rasto): todo o ofício está nos sentidos do retratista. Vejamos, por exemplo, que nos autores que temos vindo a referir, a presença do modelo é constantemente preterida em detrimento de um trabalho de memória do

próprio artista. O corpo ficou preservado como se de um rapto se tratasse, interiorizado, para lembrar as palavras de Dante. O retrato opera *depois de ver*: usurpação, roubo ou rapto identitário, o retratista entra no campo da proibição e do crime.

É na senda desta relação que evocamos aqui um trabalho da autoria de João Miguel Fernandes Jorge e de Rui Chafes, *Pickpocket* (2009), inspirado no filme homónimo de Robert Bresson (1959). A teia criativa tem por substrato o cinema de Bresson, o que nos levaria a questionar a existência de uma base teórica que serviria de plataforma de entendimento entre o cinema bressionano, a poesia de Jorge e a escultura/instalação de Chafes. O que surge (que imagem aparece) da obra que conjuga os três fazeres?

Os textos de Jorge mostram-se em coerência com o seu mundo poético: encontramos em *Pickpocket* diversos exercícios ecfrásticos que partem de determinada cena da filmografia de Bresson, projetando-se em poemas em que posteriormente se excede largamente a descrição da imagem inicial. A écfrase na poesia de Jorge assume-se como ponto de partida para o excesso. Como afirmava Pedro Mexia, no prefácio à obra, Jorge "recusa uma verdade previamente estabelecida, sendo por isso capaz de encontrar segredos insuspeitados numa figura humana" (Jorge, 2009: 8) e o rosto constitui, por sinal, um motivo recorrente nestes poemas, como se fosse resultado (um espelho) mas também utensílio de uma indagação de uma insondável *verdade*, porque, se há recusa do pré-estabelecido, haverá igualmente a busca dessa mesma verdade. A longa memória artística presente na obra do poeta propõe uma melancolia, mas uma melancolia que, como Ribeiro a classificou em relação a um poeta como vgm, é *reativa*.[101]

No trabalho de Chafes, não há indícios retratísticos, antes um modo de tratar a matéria e a forma que passa pela sua manipulação e pela introdução do corpo (o do artista e o do espectador) na fisicalidade da obra. *Pickpocket* revela-se assim um desvio interessante em relação à escultura que ocupa a esmagadora maioria do trabalho de Chafes. O ferro, material predileto do artista, marca presença, sendo a introdução do corpo, através da mão, uma plataforma de diálogo com Bresson.

Seja com a presença efetiva da mão ou de uma forma isolada, os objetos contêm em si a marca do manipulador, matéria modificada, moldada, desorganizada em relação àquela que seria a sua forma original. Mas o que manipula o quê? É a mão que manipula o objeto ou o objeto a mão? Chafes utiliza o ferro, e, nos fotogramas onde a mão pousa sobre as peças, poder-

[101] Ribeiro afirma, na esteira de João Barrento, que a melancolia presente na poesia de Vasco Graça Moura tende para "uma melancolia reactivamente, demiurgicamente, transformativa e reconfiguradora." (Ribeiro, 2014: 65)

se-ia criar a ilusão de que a mão molda a forma. Todavia a modelação segue a lógica inversa, a do corpo que se faz pela matéria, o espectador é então iludido pela plasticidade que Chafes empresta aos objetos. (figuras 25 e 26). Revemos aqui proximidade entre este trabalho de Chafes e parte da obra da artista belga Lili Dujourie. Na obra *Les illusions de la Mémoire* e *Memoires van de handen* (figura 27)*,* ambos de 2007, Dujourie aponta para a uma presença em rasto e em vestígio, para uma memória através do um processo e de uma identidade artística. Esta identidade é construída também através das referências à música e à literatura. [102] Acerca de *Memoires van de handen*, escreve a artista:

> Poetry is a constant presence, in the forms, the movements and the titles. An *Epigramme (Epigram)* is a short and concise poem with a word-play or meaningful point to it. *Memoires van de handen* refer to the thoughts or the memory that belong to both the mind and the hands. It represents the impressions of experiences peculiar to an individual.

Em Chafes, o objeto observado aparenta estar modificado após um processo de metamorfose: perdida a sua forma original, violada, também ela, pela invasão do corpo do seu raptor. A forma metamorfoseada deposita então as suas marcas nas mãos do autor, um vestígio definido pela deformação da matéria e que resulta de uma violação do espaço do outro (no filme de Bresson, as carteiras são sinédoque para o corpo e identidade do outro). O que é invadido é agora o corpo do artista: ocorrido o intercâmbio de posições, objetualiza-se o corpo, diluindo-o na própria obra.

Carteirista e retratista estão próximos nas ações que exploram o roubo identitário. No filme de Bresson, a usurpação dos objetos revela-se um tanto ou quanto fetichista e os objetos apropriados (a carteira – os valores –, mas igualmente os documentos identificativos – o valor cadastral) são extensão de uma interiorização do outro no *eu*: "O carteirista espartano, delicado e perseverante de *Pickpocket*, que rouba carteiras como quem rouba a alma, como quem exerce um poder sexual e divino sobre os outros", escrevia Mexia (*op. cit*). Neste ponto, torna-se interessante observar que os termos rapto e *rape* em língua inglesa têm similitudes etimológicas, partilham a mesma raiz, derivam ambos do étimo latino *rapere*.

[102] Reproduz-se aqui o texto que acompanha a apresentação da exposição de L. Dujourie no S.M.A.K. (Gante, Bélgica) e que ilustra o processo para a realização de *Memoires van de handen*: "the artist pressed her hands, palms and fingertips deep into the clay. She manipulated the material to form expressionist abstract-figurative shapes in which the imprint of her hands remains visible. is gives rise to a movement in the clay, a movement that does not tell a story, but does leave a trace of the action. Once again we sense a contrast: a probing search for balance as opposed to an intense physical handling of the material". As referências à música e à literatura estão presentes nos títulos de muitas obras. Além da alusão ao epigrama supracitado, encontramos, por exemplo os títulos: *Keats*, *Roman*, *Sonnet* e *Tosca*.

O erotismo é evidente, por exemplo, no rapto de Proserpina, estabelecido como elemento charneira entre roubo e violação, já que do rapto do corpo resulta uma apropriação carnal, uma interiorização. Este trocadilho foi magnificamente entendido por Gian Lorenzo Bernini na representação do rapto, em *Apolo e Dafne* ou ainda nas esvoaçantes formas do corpo em êxtase de Santa Teresa de Ávila. Os corpos em êxtase apontam para esse limite vital entre *eros* e *thanatos*, entre vitalidade e uma descontinuidade da vida, num momento de suspensão do *eu* e do "corpo" que, segundo Prado Coelho, passaria a ocupar um lugar outro:[103]

> A questão fundamental é hoje (como foi sempre, mas em modalidades inovadoras): o que excita um corpo? Digamos que "excitar" se pode ler no seu sentido mais etimológico: o que faz com que um corpo saia de si próprio? E onde fica um corpo que saia de si próprio? Não na pura exterioridade positiva, mas numa espécie de estado terceiro, dá-lhe um lugar no espaço, define as suas leis de intermitência. Nessa medida, toda a arte tem uma dimensão erótica. (Coelho, 2005: 8)

Nas palavras de Rui Chafes, "o milagre total" que constitui a obra de Bernini passa também pelo "aprisionar da vida, para sempre, num silencioso manto imaculado" (Chafes, 2012: 27, 28). O que é aqui sublinhado é o processo artístico como rapto e o artista enquanto intruso – qual Orfeu – num território proibido.[104] Recordemos aqui as palavras picassianas: "se houver algo a roubar, eu roubo".[105]

*Crime e castigo*, assim intitulou Jorge os textos de *Pickpocket* que incidem sobre o filme de Bresson. Consciente do caráter transgressivo da tarefa do carteirista, o poeta faz destes motivos uma das linhas condutoras dos seus textos. Em "Ar: os demónios", é-nos dada a situação inversa: o carteirista passa a ser vítima do furto (transforma-se o retratista em modelo), experimentando a sensação de invasão – de perda identitária –, e, sobretudo, constatando a culpabilidade, "a sensação do / trespasse de um relâmpago. Fio que escorria / por todo o corpo". O carteirista, num exercício de autoconsciência, admite, no final do poema: "mereço o que me/ acontece. Confundo um rosto sereno e nostálgico com o / acaso súbito da paixão. A culpa é minha. Devia estar / sempre alerta, com deus e o diabo." A transgressão lê-se igualmente em "Marcha dos sitiados", cujas primeiras linhas contextualizam o trabalho órfico:

---

[103] Vejam-se os apontamentos feitos à noção de heterotopia de Foucault na secção 2.1 da parte I.

[104] No mesmo texto de Chafes, pode ler-se acerca de *Apolo e Dafne* (1622-1625): "Bernini é um prodígio técnico mas é, também, um prodígio humano tão grande e total que só é possível por ele ter feito um pacto com o diabo! Só uma pessoa que tenha feito um pacto com o diabo é capaz daquilo. Não é deste mundo! Qualquer escultor chora ao ver esta escultura!" (*Idem*, 29)

[105] Citação que podemos reler, por exemplo, no volume editado pela Taschen intitulado: *Pablo Picasso: 1881-1973*., organizado por Carsten-Peter Warncke, & Ingo F. Walther (2008).

Chegou ao único lugar onde era capaz de cantar.
Durante tanto tempo preso dentro de si próprio, sem
querer coisa alguma
só o tenaz desejo do roubo.

- Qu'est-ce que tu as?
Rien
Ça brille, lá, sous tes doigts.

(Jorge & Chafes, 2009: 131)

Evocando novamente o pensamento deleuziano, segundo o qual a originalidade da pintura baconiana residia no facto de ocorrer uma transformação das correspondências formais, engendrando zonas de indiscernibilidade, a pintura de Bacon segue uma linha de continuidade transgressora em relação à obra picassiana.[106] O desmantelamento do rosto picassiano encontra, na plasticidade dos retratos baconianos, um correlato.

De forma por vezes incompreensivelmente insistente, atribui-se às pinturas de Bacon um caráter terrífico, reiteradamente renegado pelo seu próprio autor. A possível violência presente nas telas, é a violência do mundo[107], mas a obra aponta igualmente para uma "sacralidade sem metafísica", no sentido em que há uma humanização do sagrado; lembrem-se aqui as palavras de São Paulo na carta aos Gálatas que colocava no corpo violentado (e violado, de certa forma) do próprio Cristo um motivo de fé:

> Para sustentar a fé, Cristo tornou-se disforme, enquanto permanece eternamente belo. (...) Este é o seu poder: era desprezado e a sua postura era disforme; homem coberto de chagas, alguém que experimenta toda a fraqueza. A deformidade de Cristo torna-te formoso. Se, de facto, Ele não tivesse querido ser disforme, nunca terias readquirido a forma divina que tinhas perdido. Era disforme

[106] Remetemos novamente para a obra *Francis Bacon - Lógica de sensação*, de Gilles Deleuze: "Em vez de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é antes *uma zona de indiscernibilidade, de indecibilidade*, entre o homem e o animal (Deleuze, 2011: 61). A declarada admiração pela obra de Picasso é evidente nas entrevistas conduzidas por Michel Archimbaud, nas quais Bacon afirma que não reconhece a nenhum artista a solidez artística capaz de ter uma influência tão profunda quanto a de Picasso. (cf. Bacon & Archimbaud, 2012: 30-35)

[107] Veja-se a entrevista de Bacon, de 1984, na qual o artista, após ser questionado acerca violência na sua obra, responderia com ironia: "même si ce n'est pas consciente, on est entouré par toute cette violence. (...) On dit que c'est violent [a pintura], moi je ne trouve pas (...), c'est la vie qui est violente.

– Mais est-ce que vous sauriez content si quelqu'un vous disait 'votre peinture m'aide à vivre'?

– Écoutez, je ne suis pas médecin...écoutez, je fais la peinture pour moi-même."

Entrevista disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=KU-tqsTgAe8 [consultado a 20-12-2015] e ainda no documentário "Francis Bacon – L'Homme Et L'Arène" , de Adam Low.

> quando pendia na cruz, mas a sua deformidade constituía a nossa beleza. Portanto, na vida presente agarremo-nos a Cristo disforme. (Gál. 6, 14)

Também aqui, a animalidade crística emerge através de um corpo que está no limiar do humano. Ao iniciar o seu calvário, Cristo está já para além do seu corpo e é em condição *post mortem* que nos dá a sua verdadeira imagem. É neste estágio que aparece o véu de Verónica e, embora as coordenadas para a limitação de um corpo sejam turvas, é desta forma impercetível – ou que para lá caminha – que a imagem *se dá*. A arte, neste sentido, é sempre uma arte do espectro. Poder-se-ia considerar a animalidade crística como um processo muito semelhante àquele que marca presença nos retratos 'ateus' de Bacon. Através do movimento, do rasto, do lugar "entre" que as figuras buscam, dá-se este estado liminar entre o homem e o animal, como zona inominável, desprovida de rosto ou para lá se encaminhando.

A poesia de Luís Miguel Nava constituirá talvez, no panorama poético português, a obra que mais próxima se encontra da pintura de Bacon. Conhecida a sua admiração pela obra do pintor irlandês, os textos exploram muitas das marcas da pintura que se encontram tanto nos textos ensaísticos como na sua poesia, obedecendo assim a um "princípio estruturador" unitário apontado por Carlos Mendes de Sousa. [108] Do apurado olhar crítico de Luís Miguel Nava, resultaria, em 1985, um ensaio intitulado "Francis Bacon: uma retrospectiva", no qual Nava se abeira de alguns conceitos que serão igualmente chave de leitura para a sua própria poesia.

Nava referia-se aos círculos presentes nos retratos de Bacon como "'lentes' que funcionam como deíticos", sendo que muitos elementos presentes nos retratos "apontam para outras [lentes]" (Nava, 2004: 343), estabelecendo no quadro uma multiplicidade de pistas de leitura e dirigindo o olhar. Setas, ganchos e linhas participam ativamente para a elaboração de um corpo sem ossos, um corpo aberto para a animalidade, numa constante rede de remissões e reminiscências que oferecem um corpo em camadas. Os procedimentos serviriam, segundo Deleuze, para o "isolamento da figura", "não confinando a Figura à imobilidade", engendram um "lugar", "e a Figura assim isolada torna-se uma Imagem, um Ícone" (Deleuze, 2011: 34).

Na poesia de Nava, o uso dos pronomes pessoais tende para um "desdobramento (...) Apesar desta fuga a um eu definido, não se pense na poesia de Luís Miguel Nava como impessoal ou descaracterizada", referia Fernando Pinto do Amaral (Nava, 2002: 22). O variado

[108] Embora se refira apenas aos ensaios, consideramos a ideia que Carlos Mendes de Sousa enfatiza, no prefácio dos "Ensaios Reunidos", sobre este "princípio estruturador" extensível a toda a obra de Nava. Nota o crítico que "se, por um lado, se impõe a ideia da reunião de peças soltas, por outro não deixa de actuar em sentido forte o princípio estruturador" (Nava, 2004: 7).

uso dos pronomes parece servir antes um propósito de abstração do *eu* e a exploração de uma noção de corpo, como se pode ler no poema "Retrato", incluído em "O céu sob as entranhas" (1989):

> A pele era o que de mais solitário havia no seu corpo.
> Há quem, tendo-a metida
> num cofre até às mais fundas raízes,
> simule não ter pele, quando
> de facto ela não está
> senão um pouco atrasada em relação ao coração.
> Com ele porém não era assim.
> A pele ia imitando o céu como podia.
> Pequena, solitária, era uma pele metida
> consigo mesma e que servia
> de poço, onde além de água ele procurara proteção.
>
> (Nava, 2002: 163)

O texto encontra na pintura de Bacon um correlato na noção de cristalização, contudo essa cristalização não é dado adquirido, antes motivo de uma busca. O poeta é um ser para o movimento que é procura de silêncio: "[s]ei que existe algures um espelho onde a imagem do meu rosto incorpora a eternidade", escreve Nava em "outro rio". "[A]lgures" sugere uma indefinição – tal como são indefinidos os referentes dos pronomes pessoais – e motiva um sentido movente da busca. Nava cria uma teia complexa de indagações identitárias que, à imagem do que Picasso viera a desenvolver, constroem um labirinto (controlado) de referências, também elas, lidas em "resíduo". Por uma questão metodológica, voltaremos a analisar com mais afinco a poesia de Nava na segunda parte do nosso estudo; porém, os indícios aqui deixados servem desde já de linha condutora que, de certa forma, sustentam o autorretrato (poético ou pictórico) através dos tempos enquanto "enunciação" deítica: *este (ou isto) sou eu*, parece ser a expressão do autorretratista.

Este exercício deítico está com efeito presente desde a origem do retrato. Porque a *deixis* é o dedo, em grego. Como prolongamento do corpo descrito por Jorge, segundo o qual Dibutades "estendeu o braço para a sombra que / o corpo de vertigem e tom de prata magoada fazia", o deítico cuja presença Calabrese imputava a qualquer autorretrato:

> First, the work we call "self-portrait" must contain the trace of the grammatical category *I-here-now*. Which functions as a simulacrum of the communicative production of the text itself. (...) linguists have stressed the fact that in every reflexive verb a symmetrical action in entailed: a subject acts in one direction, and the action returns to that subject as object, in a specular relationship. There is something indisputably visual and geometric in this, which brings to mind precisely the self-portrait, which in its most elementary version consist in the representation of a reflexive action, namely looking at one self in the mirror.
>
> (Calabrese, 2006: 29, 30)

A língua portuguesa é especialmente produtiva neste aspeto, pois a existência de verbos reflexos confere à ação uma função de espelhamento. A linguagem permite mostrar que ver-se ao espelho (ou procurar um espelho) e retratar-*se* é, portanto, colocar um rosto em posição espectral, numa relação dialética que opera já para além da devolução binária, criando um terceiro espaço, pois o pintor/autor já saiu de si quando parte para o retrato: "pôs-se em atitude" (Gil, *op. cit.*).



Figura 23 – Francis Bacon, *Flying figures*, 1970.

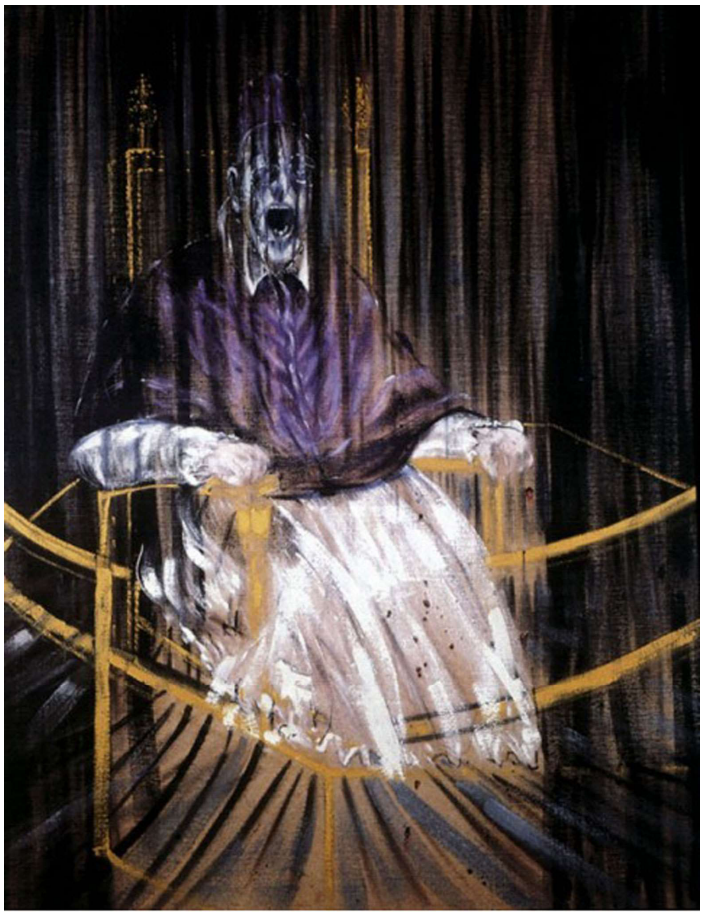

Figura 24 – Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1901.



Figuras 25 e 26 – Rui Chafes, *Pickpocket*, 2009.



Figura 27 – Lili Dujourie, *Memoires van den handen*, 2007.

# 4 - Inscrição: entre pintura e escrita

*Entre caligrafia e pintura não*
*veem os sábios diferença*
Júlio Pomar

## 4.1 – *Aquilo sou eu* / *That is me*

Luís Serpa, num projeto iniciado em 1998 que consistira em pedir a vários artistas que elaborassem um autorretrato num pequeno caderno de apontamentos, compõe uma coleção para dedicar a sua esposa, Safira. Do pedido, resulta a posterior publicação de um livro intitulado *Aquilo sou eu/ That is me* (2008), composto por 65 autorretratos inéditos.[109] Este projeto revela-se especialmente interessante para o estudo do retrato contemporâneo, pois propicia uma visão panorâmica, permitindo mapear algumas práticas retratísticas e ganha ainda crescente interesse ao percebermos que as coordenadas dadas aos artistas foram praticamente nulas, excetuando, naturalmente, a questão do suporte.[110] A diversidade de meios usados para a elaboração dos retratos que compõem *Aquilo sou eu / That is me* fazem do livro um verdadeiro atlas do retrato contemporâneo. Não numerados - esquivando-se, portanto, a uma ordem de leitura previamente proposta - os retratos são apenas isso: representações inseridas num projeto que, por restringir a produção ao tópico do autorretrato, terá em si um certo grau de metarreflexividade crítica, já que muitos dos artistas que aderiram ao projeto não integrariam por norma o autorretrato na sua normal produção artística. Outros, elaboram-no longe das técnicas que habitualmente usam.

O autorretrato é, ainda antes da apresentação da figura, a interrogação do homem que se olha ("quem sou eu?") e, se é possível apontar a toda a arte uma dimensão autorreflexiva, o autorretrato será a indagação mais extrema desta questão. Porque é uma realização que lida com a perda através da inscrição de uma presença, o autorretrato vira-se para a morte, promovendo

[109] Os retratos foram posteriormente expostos sob o título "*Aquilo sou eu*, Auto-retratos de Artistas Contemporâneos", juntamente com 200 autorretratos da coleção privada de Luís e Safira Serpa, na fundação Carmona e Costa, de 23 de setembro a 31 de outubro de 2008. Além dos artistas que aqui convocamos, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Paulo Bernardino, José Maria Sicilia (estes dois últimos na segunda parte deste trabalho), destacamos alguns artistas que marcam presença no projeto: Andy Warhol, Cindy Sherman, Juan Muñoz, John Coplans, são alguns dos nomes que integram o projeto coordenado por Luís Serpa.

[110] Os autorretratos foram reproduzidos em folhas, com a máxima extensão de uma folha A4 (de 21 x 29,7 cm), e posteriormente dobradas a meio.

sempre um gesto autorreflexivo, *existe* ainda antes de aparecer na superfície. Ainda que cada autorretrato testemunhe diferentes olhares e seja realizado através das mais diversas técnicas, o projeto *Aquilo sou eu* / *That is me* assenta numa dimensão profundamente pessoal: num primeiro momento, porque todo o autorretrato é esse exercício de autoscopia; depois, porque os artistas que nele participam têm consciência de que o projeto é dedicado a Safira –como é visível nas diversas dedicatórias que integram os autorretratos – fazendo de cada exemplar um singular exercício introspetivo, evidenciando uma ligação íntima entre o autorretratado e o destinatário.[111]

Ao considerar *Aquilo sou eu* como amostra representativa do universo retratístico contemporâneo, emerge a ideia de que a tentativa de rastreamento do "retrato" contemporâneo terá como resultado uma abertura conceptual que está no limite do *anything goes* apontado ao pós-modernismo. Neste caso, não é bem de um "livro" que se trata, antes, como lhe chamou Gisela Rosenthal, de um "*cabinet d'amateur* ou *Wunder-und Kunstkammer* (gabinete de maravilhas ou de arte)" (Serpa 2008: 5), de um atlas que traduz muito das reconfigurações a que o retrato fora sujeito desde o início do século XX e traça buscas identitárias divergentes, evidenciadas pela subversão dos códigos retórico-formais e das possibilidades que a introdução de novas tecnologias permite. Nestas novas gramáticas e configurações do corpo, surgem novas modalidades representativas incluindo a introdução de novos *media*, desvios figurativos e descentramentos nas estruturas representativas que proporcionam novos modos de ver.

No retrato de Pedro Cabrita Reis (figura 28), o figurativo é substituído pela palavra/letra "I". Aqui, o carater desloca o rosto num intercâmbio de *media*, engendrando um espaço comum entre pintura e escrita. Haverá, porque é inevitavelmente lido em cada palavra, um sentido emergente através do signo. Um signo que muda, um signo que é, no campo retratístico e principalmente na tela, um intruso, porque a palavra, apesar de continuar escrita, é pintada e a

[111] Apesar de estarmos longe da relação entre encomendador e artista renascentista, é digno de apontamento o facto de ser a própria iniciativa de L. Serpa a motivar a realização dos autorretratos, pois, como acima referimos, além de inéditos, manifestam, para alguns dos artistas que participam, uma novidade, um desvio no seu percurso artístico. No início do século XX, Warburg sublinhava que uma das forças motrizes da evolução do retrato é precisamente a relação entre retratista e retratado, que na Florença renascentista que o crítico se refere, equivale a mecenas: "[i]n a living art of portraiture, the motive forces of evolution do not reside solely in the artist; for there is an intimate contact between the portrayer and the portrayed, and in every age of refined taste they interact in ways by which both may be either stimulated or constrained. Either the patron wants his appearance to conform to the currently dominant type, or he regards the uniqueness of his own personality as the thing worth showing; and he accordingly edges the art of portraiture toward the typical or toward the individual.
It is one of the cardinal facts of early Renaissance civilization in Florence that works of art owed their making to the mutual understanding between patrons and artists. They were, from the outset, the results of a negotiation between client and executant. The idea therefore naturally sprang to mind of seeking to present the exact relationship "between portrayer and portrayed" in individual cases from the history of Florentine art, in order to grasp the universal principles behind the thought and conduct of prominent historical figures through specific acts in their real lives." (Warburg, 1902: 187)

figura, apesar de sugerida, é elidida. Não será, contudo, completamente ausente, mas dissimulada até à sua dissolução e poder-se-á inscrever na linha dos alfabetos teratomórficos, nos termos em que Gil os analisa:

> "(...) a acrobacia do corpo forma letras que ilustram perfeitamente esse papel da infralíngua: porquê representar corpos humanos formando a letra A, ou B, se não é para demonstrar que as letras, a ortografia, cujos signos pertencem à língua que pode dizer todas as linguaguens, continuam a ser tribuárias do corpo? Como se, sob aparente generalidade do signo escrito, reemergisse a acção do verdadeiro operador universal do sentido, a infralíngua." (Gil, 2006: 161)[112]

Fora do âmbito do projeto *Aquilo sou eu/ That is me*, encontramos no retrato de Ben (Benjamin Vautier), *Look at me (écriture jaune)* (figura 29) um paralelismo interessante com o autorretrato de Cabrita Reis, pois, como notara Ribeiro, o artista joga com o olhar do espectador:

> (...) textos escritos que referem sem referência concreta figurativa ou enunciativa: o 'eu' que lemos é insubstancial, um *desenhador frouxo*, nos termos da semiótica (i.e. que não garante uma correspondência directa e exclusiva sinal/objecto), inerente à natureza do pronome como signo vazio o que defrauda liminarmente o próprio apelo visual e retratístico: olharemos para o quadro ou para onde fora dele?" (Ribeiro, 2008b: 309, 310)

Outro autorretrato presente em *That is me/Aquilo sou eu* que nos parece articular-se com os preceitos que temos vindo a explorar acerca do retrato e autorretrato contemporâneo é o de Pedro Calapez, 1998 (figura 30), no qual o artista explora a autorrepresentação através da ausência da figura humana. O "sujeito de pintura" é evocado através de uma mesa vazia e da presença de elementos que estão "dispostos" de forma a convocar um corpo: os papéis, o caderno aberto e a esferográfica apontam para um *work in progresso*. Esse devir alinha-se, cremos, com o quadro do quarto de Van Gogh (figura 17), nos moldes em que aqui explorámos. No autorretrato de Pedro Calapez, o nível da objectiva está em concordância uma hipotética presença na cadeira vazia que funciona aqui como convite ao olhar de frente para o artista, a sentar-se diante dele, no seu ateliê. Este "vazio" é um vazio preenchido de significado e relembraríamos as palavras de Jorge de Sena acerca de Van Gogh: Não é, não foi, nem mais será cadeira: /Apenas o retrato concentrado e claro / de ter lá estado" (Sena, *op.cit.*)

112 A noção de infralíngua a que se refere José Gil será desenvolvida na segunda parte, na secção 1.1.

O título é igualmente rico em pistas interpretativas: *That is me* ou *Aquilo sou eu*. O uso do demonstrativo "aquilo" e não "aquele" acrescenta um grau de distanciamento, semanticamente exposto pela neutralidade intrínseca ao demonstrativo, usado na forma invariável, que atira o autorretrato para um campo de indefinição. O demonstrativo "aquilo" sublinha o distanciamento do enunciador em relação ao retrato, um afastamento do retratista em relação à imagem, como se esta nascesse de uma cisão ou, como diria Bacon, de um acidente.[113] O *Tat t(w)na asi*, conforme observou Américo Diogo acerca de um poema de Manuel António Pina, é uma inquirição com presença assídua na contemporaneidade. Porque, sublinha o crítico: "*Tat t(w)am asi* é uma resposta a uma pergunta – *Kas twam asi*? (Quem és tu?) -, que é A Resposta: *Tat t(w)am asi* (Isto és tu)" (Diogo, 2002: 368).[114]

Em 1961, Robert Rauschenberg dava título a uma obra que poderia estar na sombra de qualquer (auto) retrato contemporâneo: *This Is a Portrait of Iris Clert If I Say So*. Não dispensando um tom irónico e provocador, a obra consiste num telegrama envelopado e endereçado a Iris Clert, não havendo lugar a qualquer laivo de presença de uma figura ou, se alguma fosse evocada através do nome do retratado, esta seria imediatamente rasurada pela ironia e pela possibilidade de categorização da obra num género que dependeria unicamente da intenção autoral, intenção esta que, na obra em questão, permanece em território turvo. Todavia, o silêncio ou o vazio de Rauschenberg não estão alinhados com a ausência que lemos, por exemplo, na cadeira de Van Gogh: aqui não há corpo, nem inferido nem em resíduo, apenas o nome do retratado, que só é tomado como tal através do título. Considerado este exercício como exemplo radical do experimentalismo da arte moderna e, nomeadamente, das vanguardas e dos movimentos sucedâneos, o que ressalta são sobretudo questões que se prendem com as *possibilidades* retratísticas. A elasticidade do conceito "retrato" permite ainda a afirmação de um género ou referir-se-á mais a um contexto histórico de práticas mais ou menos prescritas que sobrevive sobretudo através de um substrato memorial? A pergunta é válida para o retrato como para os demais géneros, se é que o termo ainda encontra aplicabilidade em contexto contemporâneo. As artes – e não excluímos de todo a literatura nesta referência –, veem as suas classificações categoriais diluídas e o retrato move-se entre distintos domínios artísticos, inclusive pela utilização da escrita, sendo que as palavras telegráficas de Rauschenberg ocupam o lugar da forma pictórica, fotográfica ou escultórica. Contudo, o uso da palavra não serve aqui para a construção de um 'retrato literário', mas instala-se noutra trajetória, que passa pela

[113] Celso Cunha e Lindley Cintra, por exemplo, reportam-se aos pronomes demonstrativos invariáveis também como "neutros", reforçando assim a visão aqui apresentada de afastamento do retratista em relação ao sujeito. (cf. Cunha & Cintra, 2000: 328)

[114] Sobre deíticos e os seus posicionamentos em relação ao sujeito foram já feitas algumas considerações (*vide* secção 3.2).

eliminação total da figura humana. Na arte moderna, o trabalho feito sobre a palavra incide na sua fisicalidade - no seu significante - e no constante jogo entre o signo e o seu significado.

Ora, num famoso ensaio acerca de Cy Twombly, Roland Barthes questionava o enquadramento da sua obra nas categorias artísticas: "[c]omo designar o que ele faz? Várias palavras surgem espontaneamente ('desenho', 'grafismo', 'gatafunhos', 'desajeitado', 'infantil')" (Barthes, 2009a: 159). A rasura, a acumulação e a sobreposição de signos são procedimentos explorados, apontando para esta falência da linguagem que tende a classificar o que constitui um lugar de abertura. A visualidade da obra está novamente além do visível e, destruídas as fronteiras entre géneros, o que se revela no texto de Barthes é um olhar que centra a grafia como resultado de um gesto, trazido através da impercetibilidade da escrita e do arrastamento para a tela de um *fazer* que irrompe na superfície que se mostra (porque *aparece*) em rasto.

Barthes associa o mito fundador da escrita chinesa ao trabalho de Twombly, alinhados pelo fenómeno da aparição; se a escrita chinesa nascera da carapaça de uma tartaruga, nos trabalhos do artista norte-americano é como se a escrita "nasce[esse] da própria superfície". Porque, não havendo "nada escrito", há, no entanto, uma escrita em resíduo, que aparece ou definha. A escrita chinesa não se "escreve" propriamente, "pinta-se" e, neste sentido mais estético do signo, este vagar resvala para um gesto, para um gesto que opera com um quê de erotismo, pois marca a presença do corpo na escrita de forma muito mais efetiva e afetiva do que se passa na escrita ocidental. Para Barthes, a obra de Twombly é "como se, da escrita, ato erótico forte, ficasse a fadiga amorosa: essa roupa caída num canto da folha" (*idem*). Pintura e erotismo andam de mãos dadas desde os mitos fundadores (não pintou Dibutades o amante?) e, como nota Daniel Arasse num dos seus preciosos comentários, pintar está sempre associado a uma dimensão sexual:[115]

> E isto porque, para pintar, é preciso um pincel, e um pincel é feito de pêlos. Deste e daquele animal – mas pêlos, em todo o caso. Portanto, sempre se pintou com pêlos. Não me acusem de brincar com as palavras, mas sabem o que quer dizer "pincel"? Sabem de onde vem essa palavra? Vem do latim e significa "pequeno pénis". Sim senhor, pequeno pénis, 'penicillus' em latim. (Arasse, 2015: 58)

[115] Veja-se, a título de exemplo na literatura portuguesa recente, e a respeito da sexualidade e da pintura, o conto *Il mangia fagioli*, de Frederico Lourenço (*A Formosa Pintura do Mundo*, 2005), no qual se adivinham as relações entre pintura e erotismo: "[p]ortanto, tu pintas – disse ele, no tom levemente repugnado como que poderia ter dito 'portanto, tu masturbas-te'" logo seguido na narrativa por "[s]abia tudo sobre a infância, sobre o liceu, sobre o percurso fulgurante em Medicina e depois escandaloso em Belas Artes (a história, absurda, de que misturava as tintas com esperma). (Lourenço, 2005: 63, 65)

Escrita e corpo são parte do mesmo elo erótico na longa-metragem *The Pillow Book* (1996), de Peter Greenaway. A escrita *do* corpo e a escrita *no* corpo dialogam assim na superfície (na pele). A epiderme, que serve de recetáculo de emoções, acolhe não só o visível da escrita, o caligráfico e o significado, mas o gesto da amante. O livro de cabeceira acaba finalmente por ser acumulação de gestos caligráficos e das peles dos amantes, constituindo assim uma espécie de exercício diarístico. Os gestos de Nagiko, personagem principal, concentram-se todos na escrita no corpo, enquanto assenta os carateres na pele dos amantes, o "prurido gráfico" a que se referia Barthes (*idem*).

O percurso de Nagiko faz-se na busca de uma marca original, de uma génese perdida atada a um tempo outro, o tempo do livro antigo (o *livro de cabeceira* de Sei Shonagon), mas também o tempo do pai. Surgindo com a cadência de um refrão ao longo do filme, é na oralidade da *voz off* que está a ponte entre os tempos e a sua relação com a transformação da palavra oral na corporalidade da escrita, suspendendo a precariedade que lhe é inerente:

> When God made the first clay model of a human being, He painted in the eyes... the lips... and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, He brought the painted clay model into life by signing His own name.

Desta forma, o livro é um objeto que se vai fazendo em ritmo diarístico, acompanhando o corpo e as suas metamorfoses através do tempo. No final, o corpo "cristaliza" com a elaboração de um objeto carnal, porque a inscrição perdurará para além do corpo, da mesma forma que um retrato excede a linha vital. Na série de autorretratos que resultam da performance *Family tree* (figura 31), o artista chinês Zhang Huan, coloca o rosto como recetáculo da escrita: à medida que a escrita preenche o seu rosto, vai progressivamente concorrendo para a impercetibilidade dos traços. A insistência do artista em que a caligrafia fosse cuidada até ao fim do processo leva a que a escrita esteja no limite de se tornar órgão, como se em substituição da pele. [116]

Alberto Manguel, num ensaio intitulado "Quem sou eu?", relembrava a propósito de dois versos de Dante na *Commedia* – "e quem no humano rosto ler omo / o 'm' aqui conheceria bem." (Purgatório, XXIII, 31-32) –, que a palavra OMO partilhava com o rosto humano certas

[116] Nairne & Howgate destacam o papel da escrita como indagação da história e da identidade pessoal: "Huan had three calligraphers write on his face from early morning until night. He instructed the calligraphers to maintain a serious composture and to be diligent in writing, even when the text became indecipherable. Huan's blackening face followed the dwindling daylight, until it was completely covered with ink. […] Written on Huan's face is a story about the spirit of family. The story is a well-known Chinese fable about meeting challenges with determination. Huan's serial self-portrait is a physical exploration of history and personal identity" (Nairne & Howgate, 2006: 88).

semelhanças, desenhando o rosto humano.[117] O sinal de que as "coisas são metáforas de si mesmas, de que na tentativa de traduzir a experiência da realidade em linguagem, por vezes vemos as coisas como a sua escrita encarnada" (Manguel, 2015: 146). O crítico lembra ainda a importância atribuída ao nome no livro do Génesis, pois "todas as criaturas têm o seu nome inscrito na sua aparência" (*idem*). A marca que o humano carrega consigo, como a de Caim, é o seu "peso", na medida em que o seu nome é o seu *eu*, inscrita na senda do cratilismo platoniano, Manguel explora a relação entre os nomes e as coisas e, "(...) os nomes das coisas contêm 'uma combinação e um ajuste' derivado da natureza. (...) Um nome define-nos do exterior. Mesmo que escolhamos o nosso nome, a identidade reivindicada pelo nome vem de fora, é algo que usamos para conveniência dos outros. Porém, às vezes, os nomes sintetizam a essência do indivíduo" (*Idem*, 147).[118]

Este fazer caligráfico, convocado do corpo para a tela, não estará longe do mesmo gesto arrastadamente visível nas figuras de Bacon, como sinal, como estilo ou como assinatura do autor. A obra é o seu nome/corpo, e o nome/corpo dilui-se na obra, como verificamos na poesia de Mallarmé.[119]

Entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência, totalidade e fragmento, legibilidade e rasura: é na senda da desconstrução que boa parte do retrato contemporâneo se inscreve, de costas voltadas para a legibilidade fisiognomónica ou prosopográfica, de costas voltadas para o leitor.

---

[117] As anotações da tradução de Vasco Graça Moura são preciosas e em concordância com as de Manguel acima referidas: "[o]s teólogos e pregadores medievais viam uma semelhança entre o rosto humano e a palavra OMO (sendo o M uma gótica maiúscula que formava a linha dos zigomas, das arcadas supraciliares do nariz e os dois O, inseridos, como era de costume, de cada lado dos espaços internos do M, correspondendo aos olhos)." (Alighieri, 1998: 501)

[118] As leituras que Manguel apresenta da *Commedia* de Dante são um fio condutor ao longo da obra *História da curiosidade*. Para o caso que aqui nos importa, sublinhamos ainda as considerações que o crítico tece acerca da única vez em que Dante ouve o seu próprio nome em toda a jornada: "[p]recisamente a meio da Divina Comédia, no trigésimo canto de *Purgatório*, quando o carro conduzido pelo grifo aparece no Jardim do Éden, acontecem três coisas essenciais em simultâneo: Virgílio desaparece, Beatriz revela-se e Dante é nomeado pela primeira e única vez no poema. Entre o desaparecimento do poeta que o guiava e o tormento humilhante a que Beatriz o submeterá, o nome de Dante é pronunciado e fá-lo virar-se: 'voltei-me quando em som meu nome ouvi, o/que aqui por necessário se registra'". (Manguel*, op.cit.*, 148)

[119] Barthes traça uma distinção clara entre a poesia de Mallarmé e os escritos de Twombly, pois "[c]onfrontar-se com a linguagem, como o fez Mallarmé, implica uma nova mira muito mais séria – muito mais perigosa – do que a estética. Mallarmé quis desmontar a frase, veículo secular, para a França, da ideologia. De passagem, por arrastamento, TW [Twombly] desmonta a escrita. *Desmontar* não quer forçosamente dizer tornar irreconhecível; nos textos de Mallarmé, a língua francesa é reconhecida, funciona aos pedaços, lá isso é verdade. Nos grafismos de TW a escrita é, também, reconhecida; ela aparece, apresenta-se como escrita. Contudo, as letras formadas já não fazem parte de nenhum código gráfico, como os grandes sintagmas de Mallarmé já não fazem parte de nenhum código retórico, nem mesmo do da destruição" (*op. cit.* 163).



Figura 28 – Pedro Cabrita Reis, *Autorretrato "ou EU assim"*, 1998.

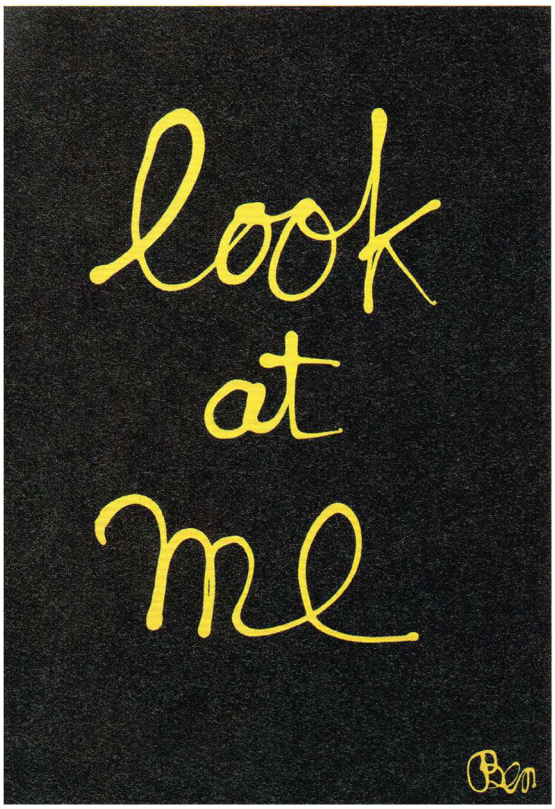


Figura 29 – Ben (Benjamin Vautier), *Look at me (écriture jaune)*, 1982.



Figura 30– Pedro Calapez, *autorretrato*, 1998.

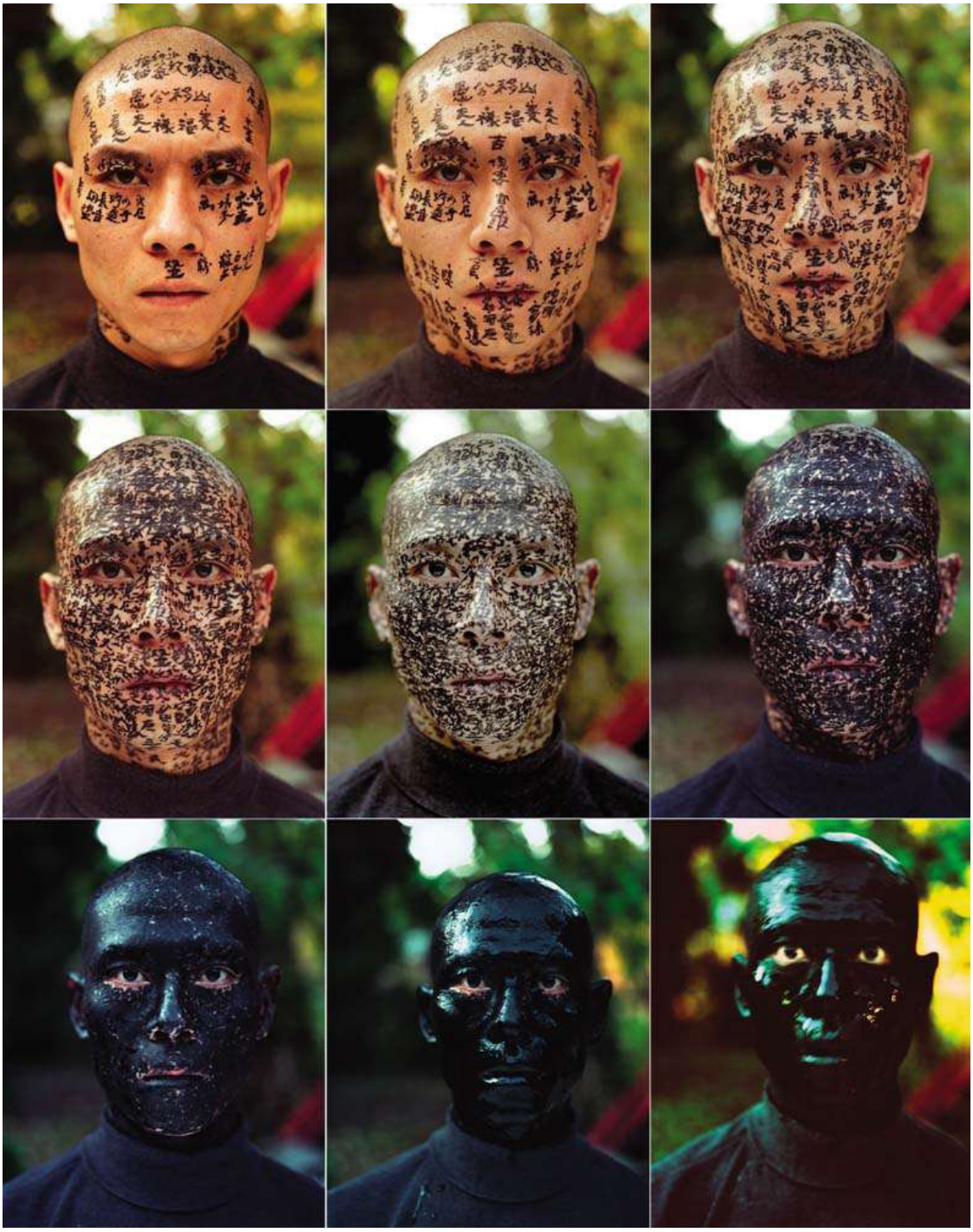

Figura 31 – Zhang Huan, *Family tree*, 2001.

## 4.2 – A eclosão do rosto

Para encerrar a primeira parte deste estudo, analisaremos a obra de Júlio Pomar, articulando duas dimensões, a pintura e a teoria, que perfazem uma zona de passagem para a segunda parte, reconvocando algumas noções já aqui abordadas, deixando pistas para outras. A obra de Pomar será, por isso, uma porta, uma porta pela qual se sai ou pela que se entra.

Os textos críticos de Júlio Pomar pautam-se pelas remissões frequentes ao processo criativo, estabelecendo-se assim como observatório de um olhar pensante que reflete sobre o fazer artístico. Por serem assumidas como filhas do mesmo gesto artístico, literatura e pintura são aproximadas, num diálogo que estabelece as reflexões entre o ato de escrever e o de pintar como um lugar-comum. A epígrafe que encabeça este capítulo ("entre caligrafia e pintura não veem os sábios a diferença") sugere a irmandade entre poesia e pintura, da qual encontramos ecos em obras como *Da cegueira dos pintores*, texto no qual o artista sobrepõe noções de "palavra" e de "forma": "[a]o acaso das palavras, irmão do acaso das formas, onde o inominável, feudo do pintor, se deixa apanhar na armadilha" (Pomar, 2014c: 19). A "armadilha" é demanda do artista - é a caça ao Snark, tão recorrentemente evocada por Pomar - uma busca de uma insondável realidade, aqui lida como metáfora do périplo criativo. É nesta tentativa de explicação das tensões criativas que gostaríamos de lembrar um dos mais discutidos exercícios literários no que se refere às relações entre artista e obra: *Teoria das cores*, de HH.

Impelido pela vontade de representar um peixe vermelho, um pintor inicia a sua tarefa até que o objeto muda progressivamente de cor, tornando-se negro, abrindo "um abismo na primitiva fidelidade do pintor". Por fim, e consciente de que a "lei da metamorfose" desembocaria inevitavelmente numa certa impossibilidade representativa, o artista pinta um peixe amarelo. Ora, a representação do peixe assume aqui contornos em tudo semelhantes ao Snark de Pomar, encontrando-se as duas metáforas da "insídia do real" que referia HH. O que se sublinha em Pomar, como em HH, é a questão do processo que o artista desbrava para chegar irremediavelmente a um impasse. Na caça de um ser imaginário ou de uma cor inapreensível, um retrato é sempre e apenas um retrato possível, porque é sempre um retrato que fica aquém. Assumida a distância entre o retratado e o retratista, o que resta de representável?

É nestes moldes que se cose a teia introspetiva documentada por Víctor Erice, quando acompanhou o processo criativo do pintor Antonio López Garcia. Em *El sol del Membrillo* (1992), o processo criativo e as inquietações representativas são o centro da película que, à imagem das palavras de Helder e Pomar, desagua sempre na impossibilidade de captar a

natureza, relembrando ainda as palavras irónicas de Cesariny: "Tantos pintores... / a realidade, comovida, agradece / mas fica no mesmo sítio/ (daqui ninguém me tira)". Numa fase mais adiantada da sua busca, López Garcia passa por abdicar da pintura a óleo para dar lugar ao desenho. É o primeiro sinal de uma certa impotência e de uma desaprendizagem do ofício que culminará, no fim do documentário, com a renúncia total ao objeto/modelo: o marmelo cumpre o seu ciclo, amadurece, deixa cair os frutos e a arte, essa, não chega nunca à natureza.

Como vimos, para os renascentistas, seguidores do tratado albertiano, o verbo "retratar" consiste num *tirar polo natural* - recuperando o título do tratado de Francisco de Holanda -, gesto que, como vimos, não só asseguraria a cópia como permitiria até uma correção da realidade.[120] Mau grado o considerável lapso temporal que separa a arte de Pomar dos tratados renascentistas, esta explora noções que entroncam neste ato de "tirar" um sujeito (ou de um objeto) a partir do real, como se o ato de traçar tivesse o poder de subtrair à matéria (à natureza) a sua forma. Parece-nos que as palavras que Marcelin Pleynet (Pomar & Pleynet, 2004) dedica a Pomar apontam igualmente para este sentido de subtração, nomeadamente ao referir que é nestes moldes que Pomar assume a "escrita": como uma "inscrição", extraindo assim à palavra "escrita" um sentido que sugeriria reminiscências gráficas que a aproximaria do verbal ou que aproximaria a palavra "inscrição" do estado verbal, criando, portanto uma zona comum entre escrita e pintura; conceito que corresponde, *mutatis mutandis*, a um fazer pictórico, a uma "incisão" na superfície. Toda a carga semântica promovida pelo termo "inscrição" tende a reabilitar conceitos de uma arte pré-histórica, figurada antes da escrita.

A associação ao termo *griffure*, muito caro a Pomar, prefigura-se como concretização de um gesto animal de abertura e de rasgo. Pode ler-se na abertura de *Então e a pintura?* a epígrafe que propunha uma definição de "lavrador" e de "lavrar", [121] termos que ganham especial importância no universo pictórico de Pomar, epígrafe recuperada mais tarde num texto de 1981, intitulado *o escrito*:

> O meu trabalho faz-se de, e durante um lavrar da matéria [...] ela já nada mais é do que o que ficou na superfície desdobrada do suporte-tela: vestígio, marca de errâncias e de erros, rasto de uma acção,

[120] Veja-se, a respeito da correção do real nas teorias renascentistas, as considerações de Édouard Pommier em *Théories du portrait*: "copiar fielmente o real tal como está diante dos olhos ou corrigir o real para o dotar da perfeição a que pode aspirar" (Pommier, 1998: 140, 141).

[121] Transcrevemos a epígrafe de *Então e a pintura?*:

"Lavrador: *adj. e s.m.* O que lavra. Ou faz lavrar. Ou deveria fazer lavrar.

Lavrar: *v. tr.* Revolver, sulcando, o chão que se supôs propício à germinação de certas espécies. Por analogia, trabalhar um material dado para a sua valorização: lavrar a pedra, ou a prata. Ou até escrever: regitar um facto, ficando o escrito a fazer de prova: *lavrar um auto*.

In: *Dicionário Apócrifo de São Julius Evangelista*" (Pomar, 2002)

> registo do tempo passado a perseguir, de mudança em mudança, o engodo ou a hipótese de uma *verdadeira* troca. (Pomar, 2014d:104)

"Lavrar" pode assumir igualmente a sinonímia de "escrever", relevância do ato da escrita como fratura estabelecida na matéria. É o arrastar de uma marca na superfície (*graphein*), vestígio de uma presença, ainda que arriscando, em certa medida, o informe. *Griffure*, *griffe*: permanecemos nas garras que as palavras de Pomar sugerem, através da associação de um gesto animalesco e eis que surgem aqui particularidades etimológicas luminosas. No alemão, por exemplo, *begreifen* – que deriva da mesma raiz latina - assume o significado de compreensão, de apreensão de um sentido. O retrato inscreve-se nesta linha de interiorização para devolução das formas na tela o que, de resto, nos devolve ao conhecido conceito de Leonardo Da Vinci e da pintura enquanto *cosa mentale*.

Ainda que o termo "inscrição" tenda a reabilitar conceitos de uma arte pré-histórica, não a lemos em termos inteiramente antagónicos à proposta representativa renascentista que viria a servir de matriz à tradição retratística ocidental, i.e., de um conceito de figurativo, antes como sinal da despossessão figurativa – que tende, portanto, para o figural – que a arte contemporânea explora, com especial incidência a partir dos movimentos vanguardistas, evidenciada, por exemplo, por um certo fascínio pela arte primitiva, pela sua recuperação e reconfiguração.

A obra de Pomar está densamente povoada de figuras animais. É neste enquadramento que aqui evocamos os tigres que marcam presença mais assídua nas obras do início dos anos 80 através de títulos como *Tigres et tortues* (1979), *Tigre*, *Sem título* e *L'Apparition* (figura 32) (todos datados de 1980). Nestas duas últimas, os tigres apresentam-se de fronte para o espectador, numa pose mais humana que animal, reproduzindo formatos retratísticos tradicionais, como o inaugurado pela pose crística do retrato de Dürer (figura 8), datado de 1500. Mais do que uma tentativa de humanização do felino, o decalque da pose frontal propõe, na apresentação da cabeça, uma estratégia metonímica de todo o corpo, já que, dos felinos, não é representado o resto do corpo. As cabeças desenham uma produtiva pista de leitura do conceito de representação na pintura de Pomar. Não por acaso, *Da cegueira dos pintores* abre com um texto intitulado precisamente "os meus tigres", no qual é explicitada a ideia de busca de uma imagem "crucificada".

Pomar viria a comparar a contemplação da tela a um percurso crístico, pois "[n]a cruz que segura a grade em que a tela está esticada, vejo um expositor: se, na imaginária religiosa, a cruz é sinal da paixão, a verdade é que serve também de expositor de cristo" (Pomar, 2014c: 16) ideia que se aproxima da das crucificações Bacon, no sentido em o corpo é alvo de uma

"abertura" que o despoja do seu sentido primeiro, inscrevendo-se numa perspetiva de sacralidade carnal. A tela torna-se corpo, mas um corpo aberto, recetáculo dos "golpes" – ou das "griffures", se preferirmos –, como um corpo que espera pelas chagas, também elas aberturas da/na matéria. A tela é corpo, uma oferenda para os olhos, no sentido confessional, como a definira Eugénio de Andrade numa passagem já aqui citada.[122] A superfície de trabalho é suporte de releitura/refactura de um corpo, mais do que de um gesto de acrescento, porque parece já conter em si todas as formas: "[s]obre a mesa de dissecção, que é para mim o plano da tela em que pinto [...] [v]ejo neste felino a grande máquina de des-coser que vai desencadear inúmeras associações – o que sinto ao mesmo tempo como uma violação e uma exibição." (*idem*: 18). "Dissecção" e "des-coser", corte e desagregação de formas que constituem uma "memória artística" atestada pelas afirmações que promovem a aparição da imagem como surgimento paradoxal, proveniente do desgaste das figuras: "Pinto, recorto, junto, repinto ou raspo, arranho, pulo, aliso. Para depois não fazer mais, talvez, do que re-recortar, re-juntar, repintar outra vez, e tudo o resto." (*ibidem*: 28) Seguindo a analogia de Pomar, diríamos que a paixão de Cristo é também a de um corpo desmantelado e quebrado, cujo calvário culminaria em nova forma.

Sobre tigres e a possibilidade representativa, é incontornável a referência ao célebre poema de Blake, *The Tiger*, composição que se centra igualmente neste fascínio dos olhos ardentes: "What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?" Como metáfora de um fazer poético, o felino corporiza uma perfeição inalcançável. Os tigres de Pomar fitam-nos de frente, um olhar magnético ("burning bright"), chama de intangível pureza.[123] Recordo as palavras de outro poeta, Manuel António Pina, que revelava o seu fascínio pelos tigres porque via que neles "havia impotência e orgulho ferido, como se estivessem enclausurados dentro de si e não coubessem dentro de si." (Pina, 2009) É o que os tigres de Pomar nos sugerem através dos seus olhos ardentes: uma figura que não cabe nas suas formas, olha o espectador em olhar medusante, como que colocando-o em causa, como se o *ver* fosse uma transgressão para quem o vê na tela e para quem o viu mentalmente. O que é possível representar e o que cabe na forma desenhada? O tigre é a questão em si, uma forma selvagem inapreensível, concentrada em olhar esfíngico. Talvez com esta inquirição em mente, Pomar falava da "viagem que é a execução de cada quadro" como uma via-sacra:

[122] *Vide* secção 1.2, parte I.

[123] Uma leitura do poema de Blake, que Vasco Graça Moura propõe em *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves* (2005), traduz "burning bright" por "chama pura", colocando assim ênfase na distância de uma natural inocência animal que não se deixa aprisionar por qualquer "ombro ou arte", "martelo ou torno". Os *topoi* do retrato e da representação são, como veremos, nucleares na poesia de vgm.

> Apetece-me chamar odisseia a essa viagem que é a execução de cada quadro. Para que servem a mitologia, a poesia, e a ficção que chapinham nos velhos mitos, senão para nos ajudarem a vazar os nossos actos nos moldes que permitem fugas? Chamo-lhe odisseia ou via-sacra, com as suas estações em que o protagonista cai e torna a levantar-se. (Pomar, 2002: 80)

*Ver* numa cabeça de tigre todo o caminho até a aparição da figura: "[o] *aparecer* é a assunção pelo real do que estava por aparecer, uma chegada abrupta ao presente: no campo do instante" — *l'apparition,* dizia-nos o título da própria obra. Por excesso ou ausência, escrita ou desenhada, a inscrição passa a aparecer (*à-paraître*) ou ao instante de fazer aparecer (*de l'à-paraître*) (cf. Pomar 2014b: 109), noção que está presente desde dos primeiros mitos que se reportam à origem do retrato.

H.W. Janson (Janson, 2007) escrevia acerca do motivo que teria impelido o homem paleolítico à realização das figuras que encontramos em Altamira e Lascaux, avançando com duas hipóteses, ambas enraizadas em tradições mágicas e ritualísticas: ou as figuras teriam sido traçadas com a ideia de lhes retirar o sopro vital; ou as figuras não foram traçadas com intenção de as matar, mas antes de as criar, de as fazer "aparecer". Ao traço confere-se o poder de gerar uma forma viva (como da carapaça de uma tartaruga se faz aparecer a escrita) e tratar-se-ia, nesta última hipótese, de uma espécie de simulacro invertido, no qual a forma não substituiria o corpo, mas este nasceria do próprio traço. As figuras sairiam assim do ventre da terra, cumprindo um período gestativo nos lugares mais recônditos das cavernas. Em ambas as propostas, traçar tem consequências vitais: assassina ou criadora, a ideia pré-histórica de traçar entronca na "inscrição" de Pomar, sendo a "inscrição" o lavrar da matéria e o artista, caçador do bisonte insondável, o Snark.

Inquirido acerca da possibilidade de aproximação entre a sua pintura e as gravuras de Foz Côa, Pomar relembrava as visitas feitas a Lascaux e Altamira como momentos de visceral corporalidade.[124] Das suas palavras, destacam-se ainda as que colocam as figuras além de um mero registo temporal e que mostram a visão da "inscrição de um arquétipo", cujo impacto ressoa a um "tocar no fundo", evocação que fará certamente apelo a ecos maternais e primordiais. As ressonâncias destas representações são visíveis em obras como *entrada de touros* (1963), na qual se leem aproximações às figuras paleolíticas, num ato de transferência

[124] Veja-se a primeira das entrevistas concedidas a Sara Antónia Matos e Pedro Faro, em maio de 2013, publicada posteriormente no volume que reúne diversas entrevistas ao artista intitulado *O artista fala...conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro* (Pomar, 2015: 43-49).

para a tela da marca deixada pela experiência: "dei uma pancada na parede e a parede deixou-me marca no braço" (Pomar, 2015: 44).

Fica sedimentada esta *imagem latente* que aguarda na quietude de uma parede de uma gruta ou em tela, por um processo de revelação – um transbordamento. Talvez por isso, nota Janson (2007), que ainda mantemos resíduos da base emocional das crenças representativas dos homens do paleolítico ao conservarmos retratos fotográficos de entes queridos, como se a figura fosse uma presença.

Bataille lia as figuras paleolíticas como um sinal de emancipação do homem em relação ao animal, pois é a partir da tomada de consciência de que é um ser diferente que começa a representar-se. O *nascimento da arte* é, nestes termos, um momento inaugural nas práticas representativas, mas que, paradoxalmente, origina uma certa insuportabilidade do rosto enquanto "objeto" visual e, ao parto da figura, segue-se um caminho que não se faz senão com algum pudor: inibido pela sua própria imagem, o homem encobre-a e sobrepõe-lhe um rosto "enfeitado com o prestígio do animal" (Bataille, 2015: 86). Tratar-se-ia, ainda segundo Bataille, de "[u]m apagamento do homem perante o animal" (*ibidem*), naquele que poderia ser considerado como o primeiro olhar narcísico. A arte nasce do estranhamento do indivíduo em relação à sua própria humanidade e a figura traçada marca, desde as grutas de Lascaux, a posição dual em que o ser humano se implica quando parte para o traço. Observa Nancy:

> L'homme a commencé par l'étrangeté de sa propre humanité. Ou par l'humanité de sa propre étrangeté. C'est en elle qu'il s'est présenté: il se l'est présentée, ou figurée. Tel fut le savoir de soi de l'homme, que sa présence était celle d'un étranger, monstrueusement semblable. Le semblable avait le pas sur le soi, et c'était cela, le soi. Tel fut son premier savoir, son habileté, le tour de main dont il arrachait le secret à l'étrangeté même de sa nature, ne pénétrant pourtant pas le secret, mais pénétré par lui, et lui-même exposé comme le secret. Le schème de l'homme est la monstration de ce prodige: soi hors de soi, le hors valant pour soi, et lui surpris en face de soi. La peinture peint cette surprise. Cette surprise est peinture. (Nancy, 2001: 121)

É nesta linha que estão as figuras de Picasso e, mais tarde, e talvez de forma ainda mais intensa, as figuras baconianas, muito próximas de um limiar animal. Nos termos em que Kundera os definia, os retratos de Francis Bacon sondam "esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante oculto das profundidades" (Kundera, 1996). A "pepita" é aqui um ressoar de breves sinais que, no traçar, a filha de um oleiro de Corinto busca: "o [meu] olhar/ tem, todas as noites o cofre onde guardo, de ti,/ a raiz do teu corpo." (Jorge, *op. cit.*)

Seguindo as considerações de José Gil acerca do artista e da sua relação perante a superfície branca - em estado de pré-inscrição -, dir-se-ia que a pré-disposição ao desenho constitui um ato de abstração do qual deriva um movimento do artista para fora de si e para ocupar um espaço outro, pois "desliga-se bruscamente dele e instala-se num novo espaço 'imaginário': espaço-para-o-desenho, espaço-pictórico ou espaço-poético" (Gil, 2005b: 221). Este descentramento proposto encontra alguma correspondência na abordagem de Didi-Huberman ao conceito de *emoção* que o próprio considera como "moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (*e-, ex-*), de fora de nós mesmos?" (Didi-Huberman, 2015: 25). O gesto artístico prefigura-se sempre como um movimento que arrasta para fora.

Voltamos à viagem que é o fazer artístico, essa via-sacra que separa o artista do seu ofício, a odisseia que é fazer aparecer a cabeça hipnótica de um tigre que nos fita e marca o nosso olhar intrusivo. Se o tigre de Blake encarna a possibilidade representativa e a caça ao insondável, os felinos de Pomar personificam também este descentramento, funcionando como uma espécie de poética visual: são uma impossível representação. É nesta linha da peregrinação do artista que aqui se evoca a *Divina Comédia* e os retratos que Pomar realizou para a sua ilustração (Bertrand, 2006).

No início da sua jornada, Dante depara-se com uma *lonza* que lhe impede a progressão e, ainda antes de iniciar o caminho, um felino irrompe: "[e] sem sair da frente de meu rosto, / tanto impedia aquele meu destino, / que a querer vir-me embora me senti disposto."[125] (Inferno, I, 34-36). Símbolo de luxúria, a onça marca a presença de Dante como um corpo estranho, pois a sua presença não é permitida no Além. A imobilidade só virá a ser superada pelo empréstimo de olhos de outro: os olhos de Virgílio são os seus verdadeiros olhos, os que lhe permitem caminhar e prosseguir. O excesso apontado ao ato de *ver* do poeta é comparável ao *ver* do pintor, não há olhar nem traço que enclausure a forma, relembrando Blake: "And what shoulder, & what art, / Could twist the sinews of thy heart?"

Pomar realizou 33 desenhos e 10 retratos para a ilustração da *Divina Comédia* (Bertrand, 2006). O que sobressai dos retratos que integram a obra é sobretudo a ideia de que o retrato é abordado como um exercício constante, coadunando-se com uma maneira de sondar as formas, como se o traçar fosse já uma indagação em si, não uma finalidade. Alguns retratos (figuras 33

[125] Pantera, leopardo ou lince, existem divergências quanto à tradução mais adequada de *lonza*. Optámos por seguir a tradução de vgm, a mesma versão que acompanha a edição ilustrada por Pomar, de 2006. Como ocorre frequentemente nas traduções de vgm, o (aqui) tradutor explica em nota a sua opção: [o] termo *lonza* é normalmente traduzido por pantera ou leopardo. Provém do francês antigo *lonce* possivelmente do latim *lyncea* ou *leucia* (do gr. lynx), o que deu o português *onça*, pelo que entendo justificar-se a sua utilização, de preferência a pantera ou leopardo." (Alighieri, 2011: 33)

e 34) estão imbuídos na densidade de um fundo tenebroso, profundidade da qual parecem surgir as figuras. Mais do que um acrescento sobreposto à tela, a brancura dos traços que relembram giz presentes nos retratos marca este refratar das formas a uma densidade caótica da informidade infernal. Os traços situam-se sobretudo nas fronteiras do rosto, estabelecem-se como contorno da forma, definem-lhe os limites, assegurando o enclausuramento da figura. Neste sentido, as ilustrações que acompanham os desenhos aludem a um Dante icónico dos quais se ressalvam unidades mínimas que asseguram questões de semelhança, certamente lidas e reconfiguradas a partir do retrato de Sandro Botticelli: uma coroa de louro e o nariz aquilino.

Os desenhos remetem para um exercício, como se constituíssem um conjunto de tentativas, sendo que o a parecença com o giz empresta alguma precariedade ao traço, relembrando os caminhos escolares da aprendizagem. Desta forma, e recorrendo novamente a apontamentos etimológicos, *griffes* e *griffures* convocam agora outro termo que espelha a instabilidade e puerilidade do traço: *griffonner*. Ouvem-se novamente ecos da afirmação picassiana acerca do traçar infantil. Os contornos da figura marcam o caminho da des-aprendizagem (o "des-coser" que referia Pomar) que visa a extração do excesso. Não será igualmente na senda do desmembramento da palavra e dos símbolos que se inscreve a arte de Twombly atrás referida?

Como a imagem fotográfica é *revelada* através do processo químico, nos retratos de Pomar parece estar um esgueire de uma *imagem latente*, como se estivesse depositada, a aguardar pela revelação. Em 1984, Pomar escrevia:

> Fazer da imagem uma aparição – e toda a aparição é surpresa e identidade. Que a imagem seja suficientemente tensa para que a sua carga expressiva possa explodir –sem por isso se esfumar do vazio donde emerge. Que os elementos da imagem se reduzam ao mínimo para que desse mínimo possa eclodir o máximo. (Pomar, 2014d :127)

O depósito das formas mínimas: leve pegada de uma presença que espera transbordar de seus limites e fazer eclodir o rosto. Lê-se em *Então e a pintura?* que "um retrato que não é inesperado é um retrato que não existe como tal" (Pomar, 2002: 98), eis o tópico da aparição e o que aqui se sustenta é sobretudo a ideia de que o retrato, como processo, resulta da tensão de três forças: "o retratado, o seu mundo, o pintor" (*idem*) ou, voltando a Helder, "os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor". A figura é então aparição. Curiosamente, Didi-Huberman lembrava a

presença de pequenas luzes (*lucciola*) no oitavo círculo do inferno, sublinhando que cada "pirilampo" corresponde a uma alma de um pecador.[126] Os rostos são substituídos por luz, como que retirados às trevas, ainda tremeluzem numa tentativa de se arrancarem a um suplício.

Para os paleolíticos, a "inscrição" funcionava como uma abertura que permitiria dar ou retirar uma pulsão. As figuras de Lascaux, Altamira ou Foz Côa também não cabem em si, apontam sempre para uma vitalidade em excesso ou em ausência. A contemplação das figuras de Lascaux equivale a um fixar de olhar numa "luz tão forte que nos impede de ver." (Pomar, *op. cit*) Como quase-revelação, as formas tomam para Pomar o excesso que Dante reportava na luz.

Igualmente dado a reflexões acerca do (próprio) ofício poético, vgm recorre frequentemente à metáfora dos tigres para pensar a poesia. No segundo poema de *borgesiana*, *para um ciclo do tigre*, incluído em *o retrato de Francisca matroco e outros poemas* (1997), vgm reescreve um tigre que se situa entre o de Blake e o de Borges, surge o *seu* tigre, a sua *ars* poética.

> e no branco dos olhos então fita
> o próprio ser da fera até ao fundo
> e acorda a transpirar e às vezes grita
> porque inventou o mundo
>
> que já fora inventado e o devolve
> à floresta irreal, obscura, alheia.
> é quando ao entrar nela se dissolve
> e volta a não ser nada e se incendeia.
>
> (Moura, 2012b: 157)

[126] Na abertura da obra *Survivance des lucioles*, Didi-Huberman propõe uma leitura das *lucciole* presentes no oitavo círculo do inferno: "Au Paradis, la grande lumière se répandra partout em sublimes cercles concentriques: ce sera une lumière de cosmos e dilatation glorieuse. Ici, au contraire, les *lucciole* errent faiblement – comme si une lumière pouvait gémir – dans une sorte de poche sombre, cette poche à péchés faite pour que 'chaque flamme contienne um pécheur' (*ogne fiamma um peccatore invola*). (Didi-Huberman, 2009: 10).

Comparando-o com o primeiro poema publicado na sua obra de estreia, *modo mudando* (1963), emerge a correspondência entre o poeta e a fera, o poeta como fera, que faz a "incisão deliberada" e a deixa infetar, como se o texto, para se engendrar como tal, aguardasse pela infeção para que frutifique, para que *apareça*.

> silenciosamente aproximo-me do poema
> circundo-o duma palavra faço nela
> uma incisão deliberada
>
> e exponho a ferida ao ar sem protegê-la
> para que infecte e frutifique
>
> de resina  ainda com gosto a papel húmido
> o poema cresce  ramifica-se
> comovidamente do cerne para a casca
> inteiro  liso  adstringente  sinuoso
>
> mas
> todo o poema é perfeitamente impuro
>
> (Moura, 2012a: 9)

Com olhar incisivo e flamejante, os tigres de Pomar marcam, qual onça dantesca, a transgressão em duplicado. Num primeiro momento, são a perfeita simetria que não cabe no traço; depois, o olhar estranho que neles pousa, apontamento à luxúria da contemplação. Os tigres de Pomar são assim, como qualquer pintura, ponto intermédio entre o seu criador e o público, cruzamento de duas inelutabilidades do *ver*, recuperando novamente a terminologia de Didi-Huberman.

Voltemos às palavras de Alberto Manguel: "as coisas são metáforas de si mesmas". A tradução da realidade em linguagem, de um rosto em forma, revela que há na experiência da "inscrição" tanto de impossível como de pulsional. Sobrepostas as inumeráveis camadas de formas da tradição retratística, o que resta da representação? Redução do traço a uma forma mínima ou rasura excessiva são meras formas divergentes de sondar os caminhos representativos, sendo que a figura, como notava Carlos França, mantém a sua *presença*. O que há é uma divergência de maneiras de partir para a caça ao Snark ou de fazer nascer a cabeça de um tigre.

Porque, relembrando Barthes e Twombly, “dir-se-ia que a palavra foi escrita *com a ponta dos dedos*”, esses traços são vagos, *dão a ver* o “vivo”, a forma latente oculta no “decifrável mas não interpretável” (Barthes, 2009a: 161) Com um dedo, como quem aponta, deiticamente, a resposta: “Tat Tam Asi” diz a escrita, “Tat Tam Asi” diz o retrato.



Figura 32 –Júlio Pomar, *L'apparition*, 1980.

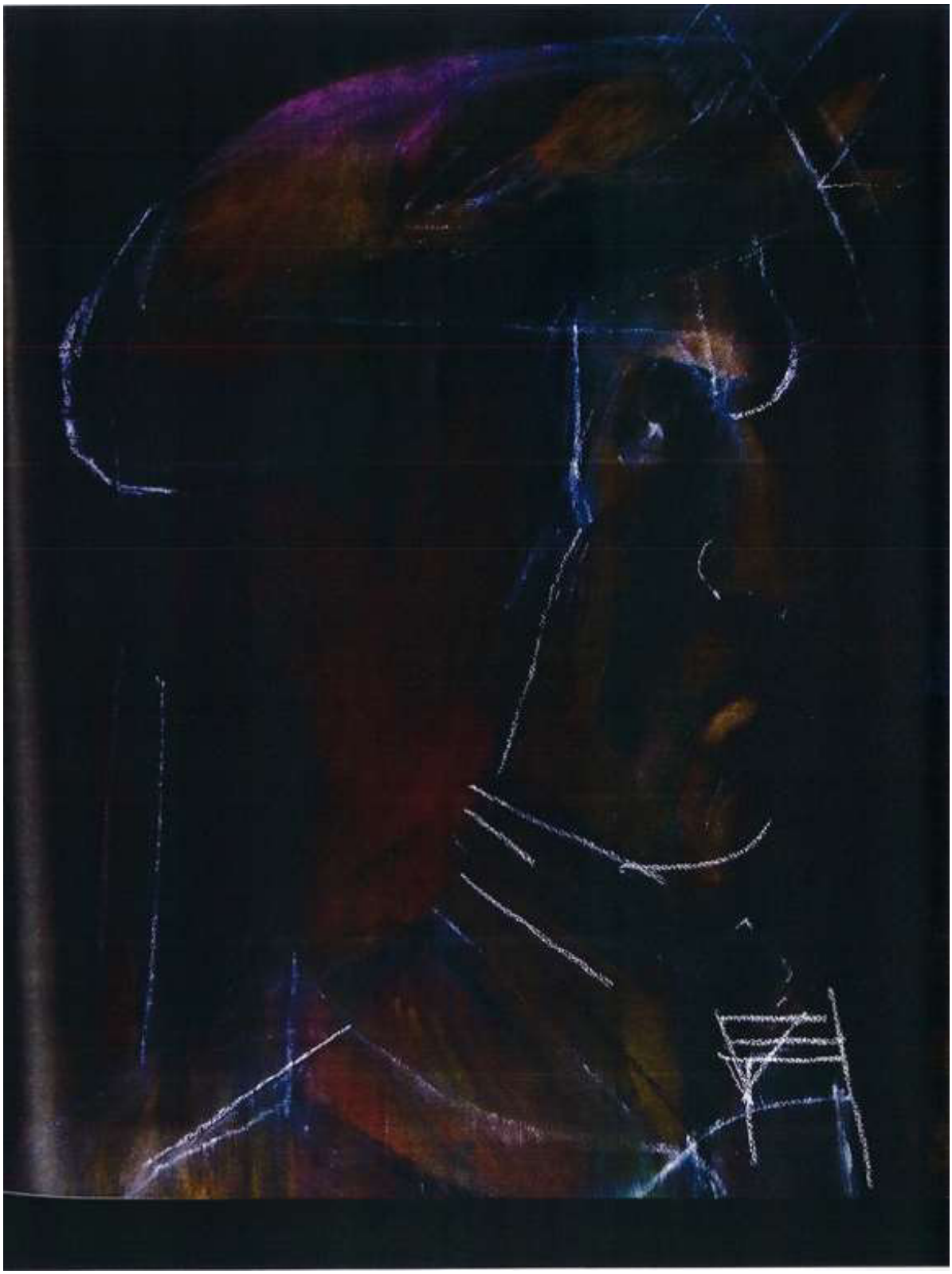

Figura 33 – Júlio Pomar, *Retrato de Dante Alighieri*, 2006.



Figura 34 – Júlio Pomar, *Retrato de Dante Alighieri*, 2006.

# Parte II – Retrato poético, poética do retrato

# 1 – A voz do indizível

*I really believe that I am not the one playing.*
*My job is to do all the work necessary*
*to allow the spirit to come through me.*

Ambrose Akinmusire

## 1.1 – *Shadow boxing*

Entre traço e escrita, a inscrição que Pomar referia apresenta-se como sulco no qual caberiam, na mesma medida, pintura e escrita, filhas do mesmo devir artístico. É a partir desta imagem que entramos na segunda parte deste estudo. Assim, no capítulo que se segue, aproximar-nos-emos da poesia através da noção de *língua poética*. E para esta língua propomos uma interpretação alargada, tão alargada como a que Barthes apresenta de texto, pois se uma obra plástica ou uma composição musical é, na teoria barthesiana, também elas um texto, a questão da textualidade prende-se com a interpretabilidade dos signos que nos são propostos. Por *língua* entender-se-á o sistema de signos com o qual o artista ou o poeta trabalham e, sobretudo, como se coloca em relação à língua comum. Partindo dessa noção de língua, expandimo-la até à de *língua pictórica*, por exemplo. É claro que o sistema difere de uma arte para outra, mesmo sobrevoando todas as hipóteses de realizações que exploram as intermedialidades que possam estar presentes numa obra, mas o que nos interessa de facto não é tanto a análise da *língua poética* ou *pictórica* enquanto sistema, mas a relação que o artista tem com essa língua, i.e., de que forma artista ou poeta operam num sistema de signos que, como veremos a seguir, usam "formas de expressão" comuns para dizer toda uma outra coisa, ainda que esta coisa possa ser o silêncio. Voltemos a Orfeu.

Na primeira parte deste estudo, evocámos duas figuras tutelares da mitologia, Perseu e Orfeu, que, na perspetiva dos estudos da representação, constituiriam ilustrações da posição em que se colocam o artista e o poeta perante o vazio que antecede o processo artístico. E é deveras no sentido adversativo que lemos a dinâmica entre artista/poeta e obra, pois o autorretrato

parece nascer da inquietação constante na qual o indivíduo mergulha, como Narciso, da surpresa de ter um rosto, uma individualidade. "L'homme en a tremblé: et ce tremblement, c'était lui", escrevia Nancy em *Les muses* (Nancy, 2001: 127). Leiamos as palavras de Nancy tendo como pano de fundo as de Joyce, já aqui referidas, "quem me escolheu este rosto?":

> Détachée de toute prise et de toute entreprise autres que celle de s'exposer, dans une chiromancie sans rien à déchiffrer, la main du premier peintre, le premier autoportrait, se montre nue et silencieuse, assumant une insignifiance que tout dément lorsqu'elle saisit un instrument, un objet ou une proie. (Nancy, 2001: 124)

Quando Nancy coloca o ponto original do traço no estranhamento de si, está a demonstrar que o sujeito só existe para si enquanto tal quando se apercebe da sua condição, e é a contemplação da sua imagem que está na origem da abertura do ver. Por isso, a mão do primeiro retratista é a mão "détachée": o termo dificilmente poderia abrir mais pistas de leitura. Porque o verbo *détacher* tem um duplo sentido: desprender e remover uma mancha. O gesto é, portanto, desprendido, no sentido que Nancy o emprega; mas opera a partir da mancha, da *tache.* Esta alusão não é inocente pois *tache* significa ainda, nas suas mais remotas reminiscências etimológicas, signo.[127] Como se a mancha fosse ainda, paradoxalmente, um signo indecifrável, "sans rien a déchiffrer", escreve Nancy, estabelecendo-se como signo a-medial. Estamos na senda das palavras de Pomar e da sua noção de inscrição. Os termos de Nancy são bastantes esclarecedores no que a esta aproximação diz respeito: "saisir um instrument, um object ou une proie" que, em Pomar, estão nas *griffures*, como gesto de abertura e rasgo na/da tela, como um golpe numa presa, rasga-se o olhar. [128]

Jean-Louis Déotte apresenta uma noção muito próxima da de Nancy quando considera que o espectador apenas se torna sujeito quando se põe em perspetiva diante do quadro. Corrigimos: a sintaxe de Déotte coloca o espectador como sujeito passivo dessa relação; assim, o espectador só é sujeito quando "é captado pelo olho ciclópico" da obra.[129] Significa, portanto,

---

[127] O dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française* aponta a etimologia de *tache* como derivação do termo: "'*teche*'caractère, qualité'; d'un lat. pop. **tacca* 'tache, signe'; p-ê du gothique *taikns* 'signe', ou d'um lat. Pop. **tactitare*, de *tangere* 'toucher', l'idée étant alors celle de 'marque du doigt' (...)".

[128] Vejam-se as considerações feitas na parte I, secção 4, acerca da pintura de Pomar.

[129] As palavras de Déotte em relação à posição e papel "em construção" do sujeito são esclarecedoras: "Voilà la grande affaire: c'est que le sujet n'est pas là où on croit qu'il est en général, à la place du spectateur, non, il est là-bas, au fond, là où les droites convergent dans la construction. Le sujet est un point idéal (point du sujet). Moi (le spectateur), je ne suis rien avant de regarder un tableau en perspective: la subjectivation n'a lieu que lorsque moi, le spectateur quelconque, je suis capté par cet œil de cyclope qui m'attend là-bas et qui, une fois qu'il m'a pris, ne me lâche plus, au point de me croire, moi, nalement, un sujet! La subjectivation est de fait un absorbement fort inquiétant, c'est

que a condição ontológica de sujeito não é adquirida *a priori*, surge antes da operação de *ver* e ser visto pelo quadro.

É também com o espanto da sua própria condição que o poeta se depara, porque, e relembramos as palavras de Derrida, o artista está em posição dual, sai de si para (se) enfrentar num outro espaço, no espaço da imagem (Derrida, 2010). É assim como Orfeu que o poeta entra no submundo – sombra das formas –, habilitado de uma outra língua, a língua das sensações, ele que acede à sombra de Eurídice através desta *infra*língua, provocando a suspensão do mundo inferior.[130] A ocultação do corpo corresponde à suspensão de um *eu* que encontra, em termos de teoria literária, correlato nas noções de autor empírico e autor textual. [131] Mais radicalmente, sob a clave barthesiana, dir-se-ia que a "morte do autor" seria o equivalente à constatação de um sujeito de enunciação que só existe dentro do texto, para o texto e que morre no/pelo texto. Como o próprio Barthes indica no seu famoso ensaio, é com Mallarmé que se evidenciam os primeiros indícios desta "morte autoral" que exclui qualquer identidade extratextual, potenciando, pelo contrário, o texto como espelho de uma identidade textual irredutível.[132] No que toca à evolução do conceito de autor, parece-nos que ocorre aqui um claro paralelismo entre a história da arte, mais especificamente a do retrato, e a história literária. Se, como aponta Barthes, a conceção de autor radica numa noção moderna, centrando-se no indivíduo (na "pessoa humana", diria Barthes), a autonomização da figura do artista nasce em paralelo à do autor como o demonstra, por exemplo, o aparecimento da assinatura nas obras e

une puissance d'emprise, où l'on ne dira pas que le moi s'aliène, car il n'y a encore rien de tel, mais où s'exerce le pouvoir d'un appareil qui, depuis qu'il s'impose aux apparaissants, les leste de subjectivité." (Déotte, 2011: 11, 12)

[130] Veja-se o capítulo 1, ponto 1.2, da parte I.

[131] Empregamos o termo *infralíngua* na aceção que José Gil lhe confere em *Metamorfoses do* Corpo (1997). Nesta obra, Gil define *infralíngua* a partir do corpo do momo que considera ser "desarticulado como o dum autómato – mas o que nos choca à primeira vista é a sua carne, que vemos decompor-se e rearticular-se para formar uma 'frase'(...)" (Gil, 1997: 34) É assim que "o corpo do momo restitui a própria origem desta 'impressão' dos signos da carne: ao fazer com que os nossos corpos desempenhem o papel de uma *infralíngua* que traduz os signos que nos envia –revela-nos que trazemos em nós um transdutor de signos. Neste sentido, o corpo não fala, faz falar. Mas sendo ele próprio articulado, fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar o nível do significado ao nível dos significantes." (*Idem*: 35) No capítulo 1, secção 1.2, da parte I, referimo-nos às ações de Orfeu como o engendramento de um corpo outro (através da interrupção dos sentidos) para entrar no reino dos mortos. Lida à luz da catábase órfica e das considerações sobre o corpo, o prefixo *infra* ganha uma valência acrescida. Veja-se ainda a secção 4.1, acerca do autorretrato de Pedro Cabrita Reis e possibilidade de ser lido como as letras dos alfabetos teramórficos.

[132] Em *La mort de l'auteur*, texto publicado em 1961, Barthes aponta à noção de autor simultaneamente anonimato (em relação à entidade autoral "empírica") e pluralidade, por se constituir como rede de citações: "l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je: le langage connaît un 'sujet', non une 'personne', et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire 'tenir' le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. [...] le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*." Assim, sendo o texto e, por extensão, a noção de autor que dele poderá advir é um tecido de citações: "le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture" (Barthes, 1984: 91-93).

o surgimento da (auto)representação do artista na produção autorretratística verificada com maior ênfase a partir do Renascimento e acompanha, como vimos, a categoria ao longo dos séculos. Parece claro que esta presença no campo da autorrepresentação demonstra uma legitimação do estatuto do artista:

> *L'auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». (Barthes, 1984: 92)

Não por acaso, Barthes situava a poesia de Mallarmé como ponto fulcral para a "morte do autor", sendo que, como vimos na primeira parte, a sua obra inscreve-se numa lógica de diluição textual da figura autoral, caminhando para a impessoalização.[133] Conceitos como a despossessão identitária ou a ausência são explorados artisticamente de forma transversal e verificam-se na progressiva usura do "figurativo", evidentes, por exemplo, no "desmantelamento do rosto" que apontámos aos retratos picassianos, na "captura de forças" e "lógica de sensação" baconianas: estes são, entre outros, dois casos paradigmáticos da figura retratística contemporânea.[134] Tornar-se outro perante a superfície artística (Deleuze, Gil) é certamente pôr de parte a identidade da "pessoa humana" (Barthes) para se induzir em texto. O autor/artista habita, portanto, um corpo outro e é neste sentido que este corpo procura uma língua outra para se manifestar, porque o corpo se situa agora para além do real, para além do visível ou, voltando a Sousa Dias, diríamos que a "pintura-sensação" ou a "poesia-sensação" advêm de um "corpo-sensação", como referimos, por exemplo, a propósito da jornada órfica.

Num ensaio que data de 1974, Eduardo Lourenço abria *Esfinge e Poesia* com a perspetiva de que, assim como a (auto)representação é a concretização de um confronto inevitável do indivíduo com a sua condição, também o fazer poético é uma "arma" – vã, é certo – para imobilizar a "face", lendo-se "face" ou "rosto" como identidade abstrata:

---

[133] Barthes aponta Mallarmé como precursor de uma obra que coloca o texto como única identidade: "En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, «performe», et non «moi» : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur)" (*idem*, 89).

[134] Remetemos para as secções 2 e 3 da primeira parte deste estudo onde abordámos, entre outros, os conceitos de "desmantelamento do rosto" picassiano proposto por Buchloh e a lógica da sensação deleuziana aplicada à pintura de Bacon.

> (...) [e]m face da sua imagem ou da sua sombra, o homem realiza um dia o encontro decisivo com os seus limites. A aventura misteriosa de Narciso repete-se desde a infância em frente de cada espelho. Gostaríamos de nos tocar do lado de lá sem quebrar o vidro nem turvar a água. E como Peter Schlemil pouco importaria vender a alma ao Diabo, se com isso o tempo se detivesse sobre o nosso rosto e pudéssemos ser, fosse um só instante, a absurda criatura imóvel e transparente que nos sonhamos.
>
> A aventura é impossível pois a imagem e a sombra são reais. Isso significa que um mundo nos cerca, nos divide e nos limita. Jamais seremos esse que pode ver-se face a face. Mas o jogo é demasiado sério para o perdermos ao primeiro gesto. Se não nos podemos olhar procuraremos entre os monstros, os demónios e os deuses que criamos esse rosto impassível que o vento e a chuva de cada dia não nos consentem. (Lourenço, 2016: 69)

Em maior ou menor grau, de forma mais ou menos consciente ou declarada, toda a atividade artística vive confrontada com as perguntas esfíngicas, resultando de uma autoconsumação produtiva, como se ocorresse um desfasamento cada vez mais amplo ao nível da linguagem, do hiato que existe entre real e representação.[135] Os mistérios, continua o ensaísta, manifestam-se através da língua que não é a língua comum (ou que usa signos comuns, mas que não é inteligível). É necessário que o poeta entre em cena para resolver, pelo menos parcialmente, o enigma da Esfinge: poeta e oculto usam a mesma língua, pois é como Orfeu que o poeta chega à língua do oculto.[136]

Através dos cultos órficos em movimentos de união e fragmentação (*sparagmos*), num gesto que se efetiva no corpo órfico, metamorfoseado num espaço intermédio, – "the cults we associate with his name blend word and flesh into the dance of existence" (Hassan, 1984: *5*) – ilustra-se aqui a noção de língua poética no seu extremo: palavra e carne conciliam-se, a palavra faz-se carne e a carne, palavra, tornando o signo (ainda que impercetível, no canto de Orfeu) uma encarnação (possível) do real.

[135] Eduardo Lourenço distingue no seu ensaio as duas variantes do mito da Esfinge, a egípcia e a grega. Se na primeira é a interrogação perante o silêncio, na segunda, a questão parte da figura monstruosa, deixando o interlocutor aquém da resposta. Pesem embora estas duas vertentes, o mito serve para ilustrar a distância entre a linguagem dos homens e a esfera misteriosa que a Esfinge representa.

[136] É com alguma facilidade que as relações entre poesia e oculto se rastreiam. Pensemos, por exemplo, na figura do *vates* e na relação etimológica que o termo apresenta com o misterioso, o profético, o que aproxima palavra e arte da magia. Ou ainda na referência bíblica do livro de Daniel que, além de ter a capacidade de interpretar sonhos premonitórios, era conhecedor das letras, ou também no poeta Simónides e na sua capacidade de restituir o rosto dos mortos através da memória.

No texto ovidiano, o canto de Orfeu tem a particularidade de fechar e, simultaneamente, abrir. Fecham-se as portas aos suplícios e abre-se a via para gestos inauditos.[137] Nesta dialética de abertura/fechamento, Hassan apontava o seguinte: "[t]he crime of Orpheus corresponds to the form of his atonement. Whatever that sin may be, language and form, expressions of an emergent consciousness, are complicit on it" (Hassan, 1982: 5). A *língua* é a de Orfeu que petrifica o reino dos mortos como o olhar de Medusa um rosto, e porque cessa e inaugura, a *língua* órfica é porta e portal. [138]

Como referimos anteriormente, Orfeu acede a um fantasma de Eurídice, à sua sombra, para que, posteriormente, ganhasse forma. A transgressão ocorre no/do olhar: tal como Dibutades concentra na sombra um rasto de presença do amante, Orfeu *vê* Eurídice através da sua sombra, de uma representação: "a desgraçada nada apanhou, a não ser o ar fugidio." (*Metamorfoses*, X, 59). Transferindo o episódio para a reflexão sobre as possibilidades representativas, dir-se-ia que Orfeu, além do inigualável poder da palavra e da música, carrega a figura do artista e do poeta do ponto de vista da cegueira. Sombra, espelho, figura serão, por essa ordem, instâncias de representação que estão presentes na história do retrato. No campo poético, a língua engendrada pelo poeta para aceder às sombras é também a "língua dos cegos" – fazendo aqui uma analogia com o estudo de Derrida, *Mémoires D'aveugle. Sur l'autoportrait et autres ruines* –, o "ser estranho na própria língua" de Proust ou, como referia Deleuze, o "gaguejar da língua". Esse "gaguejar" que apontava Eduardo Lourenço no ensaio referido, pois o que é a língua da Esfinge senão língua comum metamorfoseada numa língua-mistério ou dada, segundo a versão egípcia do mito, em silêncio? "A esfinge interroga os jovens tebanos e fá-lo através de palavras que toda a gente compreende mas ninguém responde. (...) Impotentes, imaginaram dominar o monstro repetido os antigos encantamentos, fazendo poesia da poesia. Isto é, gaguejando." (*op. cit.* 71). Jacques Roubaud referia-se à *afasia* da linguagem e a uma língua poética que procede depois da morte (uma simbólica, outra real) e para ela se desfaz, em retrocesso:

[137] "Enquanto tal dizia, acompanhando as palavras com o tanger / das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou / apanhar a água fugidia, a roda de Ixíon imobilizou-se de pasmo, / as aves pararam de debicar o fígado, as Bélides não cuidaram / das vasilhas, e até tu, Sísifo, te sentaste obre o teu pedregulho. / Conta-se então, pela primeira vez, as faces das Euménides / se molharam em lágrimas, conquistadas pelo cantar dele. / Já nem a esposa real nem o que governa o mundo inferior / logram tal recusar ao suplicante, e mandam chamar Eurídice. / Estava entre as sombras recentes, e veio vagarosa pela ferida." (Ovídio, *Metamorfoses*, X, 40-49)

[138] Além do excerto supracitado, afigura-se produtivo acrescentar-lhe outro que surge mais adiante no texto ovidiano: "A segunda morte da esposa paralisou Orfeu de estupor, / tal como quem vê o cão do Estígio, o dos três pescoços, / acorrentado pelo do meio, a quem o terror não abandona / antes da antiga forma o fazer, pois o corpo torna-se pedra" (*Metamorfoses*, X, 64-67). Orfeu suspende o submundo e torna-se, de seguida, suspenso, há já nele uma morte antecipada, esvaziada.

> Jakobson dit que l'aphasie mange la langue à l'envers de son acquisition. Les articulations les plus récentes partent les premières.
> Une bouche qui se défait commence par les lèvres.
>
> J'ai pensé la même chose du vers. les règles du vers disparaissent une à une dans sa destruction, selon un ordre, aussi, aphasique. Comme si les poètes défaisaient leur bâtiment étage par étage. Sans le faire exploser d'un coup.
>
> Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.
>
> Je n'ai plus parler pendant presque trente mois.
>
> Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie.
>
> J'avais commencé à parler, en poésie, vingt-deux ans avant.
>
> C'était après une autre mort.
>
> Avant cette autre mort je ne savait comment dire. j'étais comme silencieux. Ainsi, pris entre deux 'bords' de mort

Ora, cremos rever um paralelismo interessante desta busca e, consequentemente, dos seus indícios metamórficos, na obra de Rui Sanches, artista cuja obra ocupa um plano de destaque no panorama artístico nacional, por conta de um *estilo* muito próprio que, de resto, atravessa de forma inequívoca toda a sua obra. A peça que ocupará as próximas linhas – *Orfeu*, de 1989 – (figura 35) constitui um exemplo de representação do mito e, lido à luz dos preceitos que temos vindo a destacar, ilustra de que forma os processos compositivos são eles próprios sintomáticos quanto à busca de uma língua outra.

É precisamente com esta obra que o artista introduz um novo elemento na sua gramática artística, o bronze. Significa, portanto, que estamos perante um momento de viragem e "de abertura do léxico e de campo do vocabulário" no percurso de Sanches no que a materiais diz

respeito. [139] Porque disfarçada (o escultor cobre o bronze com gesso), a matéria marca presença em modo de ocultação, evocando, apesar disso, a tradição escultórica canónica, potenciada pelo seu tratamento: Rui Sanches trabalha o bronze consoante a prática tradicional. *Orfeu* é suportado por placas de aglomerado cirurgicamente sobrepostas numa verticalidade ondulante, assegurando um efeito de ir e vir que parece emprestar à obra uma aparente fragilidade.[140] Ao contrário do que se verifica com alguma frequência em outras obras, em que Sanches usa os aglomerados de madeira desde a base, a estrutura é suportada por aço, ferro, etc., *Orfeu* assenta numa matéria cuja composição evoca um caráter precário. A obra culmina com uma forma de bronze, o artista joga com a própria nobreza dos materiais e deixa no ar um movimento de metamorfose da figura. Há em *Orfeu* uma subtração de peso através do disfarce da forma e a figura aparenta ter uma leveza que oculta a sua massa, a sua essência e que, nesse sentido, se torna impercetível.

Neste caso, a acumulação de estratos e a reunião de matéria suportam a figura informe de Orfeu, como se os estratos servissem de longo plinto até se reunirem numa forma. Todo este léxico usado por Sanches atua ao nível da metáfora e o bronze pintado de branco funciona como articulação de um certo grau de oculto análogo à catábase órfica. A unidade da peça decorre da dispersão, da disposição e dos diferentes materiais usados, para se engendrar em placas, para se rematerializar a partir do composto. Também é do caos que se trata. A reunião da matéria em si é estratificada verticalmente para regressar a um sentido primeiro, uterino. Compor a partir de restos, de ruínas, compor a partir da decomposição, no mesmo sentido que a vimos atribuída a Orfeu num organismo dissolvido e oculto, engendrando-se em canto que tudo une. Entre Apolo e Dioniso, entre visível e invisível, forma e energia, arte e natureza.[141]

---

[139] A introdução do bronze é abordada em entrevista concedida a Maria Nobre Franco, em 2000: "[u]so, pela primeira vez, o bronze na escultura "Orfeu" (1989). Tem uma parte em bronze pintado (que foi a que surgiu primeiro) e outra em aglomerado. O bronze foi trabalhado segundo um processo tradicional. modelação em barro, passagem a gesso, fundição em bronze. Isto correspondeu a uma vontade de abrir o léxico e o campo de vocabulário que tinha utilizado até então. O bronze é pintado de branco, disfarçado, a sugerir gesso, encoberto pela tinta. [sic]" A entrevista encontra-se disponível no sítio do artista: http://www.ruisanches.com/pdf/conversas_rui_sanches.pdf [consultado a 6 de outubro de 2017].

[140] Nuno Crespo referia que as matérias dialogam e "reconhecem-se": "(...) em Orfeu a lógica é a da acumulação de finas placas de contraplacado sobre as quais se ergue um corpo de gesso branco. As formas antropomórficas que nascem são fruto da relação que o corpo escultórico cria com o corpo do seu utilizador: corpos de matérias diferentes que se reconhecem um no outro. Este corpo é afirmativo no modo como se movimenta e ergue acima do solo. A indistinção entre o que é corpo e o que suporta o corpo é um elemento importante e que afirma a pertença de todos os corpos ao mesmo fundo, aos mesmos elementos, às mesmas raízes." (Silvério, 2008: 107)

[141] Ihab Hassan lembra o caráter duplo de Orfeu, sacerdote de Apolo: o facto de os cultos a Orfeu serem de natureza dionisíaca (desmembramento, carne, sangue) constitui um exemplo de conflito entre os dois deuses, frequentemente vistos como opostos. (cf. Hassan, *op. cit.*: 5-8*)* A oposição que, contudo, parece ser uma articulação, numa espécie de movimento em que as esferas de alimentam mutuamente, como notava Pietro Citati acerca de Ulisses em *Ulisses e a Odisseia* (2005): "Apolo era 'ímpio'. Aqui temos uns dos paradoxos do espírito

Se considerarmos que um dos movimentos típicos da poesia moderna é o caminho para uma progressiva despossessão identitária, os rostos que Sanches emprega nos seus trabalhos estão na mesma linha. Ainda que as referências históricas abundem nos títulos (Marat, Jano, etc.), às cabeças construídas por Sanches dificilmente se lhes associará o termo retrato com uma carga de representação individual, no sentido em que parece estar ausente nesses trabalhos uma indagação identitária. O que ressalta são sobretudo os processos de rasura e de sobreposição que conferem às peças um teor metafórico. Como apontara Beaujour acerca do retrato, este compõe-se sobretudo de "retomas" que emprestam uma certa circularidade e um caráter autotélico à obra evidenciados nas autorremissões do próprio texto. Nas cabeças de Sanches, ler-se-ia antes uma identidade coletiva e artística, ilustrando um movimento tipicamente pós-moderno, pois estabelece na tradição imagética uma base de trabalho que é alvo de redescoberta, de rasura e, assim, de releituras e reinterpretações.[142]

Tendo em conta as palavras de Barthes, o (trabalho do) autor é aqui resultado do palimpsesto de outros textos, configurado pelas suas referências e pelo modo como as dispõe. A imagem do palimpsesto é rica neste contexto, sobretudo quando lida a par do método de sobreposição e acumulação a que recorre o artista. Assim, as obras de Sanches são um texto – no sentido barthesiano – que se reveste de um caráter autotélico, ele próprio derivado da reinvenção da língua artística. Além disso, tendo em conta que boa parte da sua obra é intitulada com um moderníssimo "sem título", o que resta ao leitor senão uma memória imagético-cultural para se enredar na "língua poética" do artista? Segundo Sardo, a escultura de Sanches percorre um trajeto até à sensação, colocando-nos perante uma obra que "está menos grave, no sentido em que o seu peso é um jogo de ilusão percetiva com o espectador – por isso é, agora, menos referencial. Está muito mais próxima da sensação" (Sardo, 2011: 410).

A propósito de *Janus I* e *Janus II* (figuras 36 e 37), Leonor Nazaré destacava o carácter duplo das cabeças que ora aparentavam estar a afundar-se ora a emergir, porque os blocos nos quais os rostos se encontram retirados ou incrustados estabelecem um sentido formal e simbólico que, tal como Jano, olha para os dois lados:

grego. Apolo não conhecia nenhuma das virtudes que, por sua causa, foram denominadas 'apolíneas': a serenidade, o respeito da lei, a harmonia, a moderação. O deus que viria a banir a desmesura pecava por desmesura." (Citati, 2005: 13)

[142] Delfim Sardo sublinha que a própria matéria que constitui as obras de Sanches é, por natureza, uma referência ao tempo, pois evidencia a sua passagem, deixando-o como marca que se deposita progressivamente sobre a peça: "[d]o fundo da escultura de Sanches surge um halo de memória que, creio agora, é a marca dessa familiaridade. Assim, parece-me legítimo poder retirar uma primeira ilação: a escultura de Rui Sanches é dirigida ao tempo" (Sardo, *op.cit.*: 408).

> O redondo é a geometria elementar duma matriz reprodutiva que informa o conjunto destas obras: dentro de uma gruta encontrar uma pessoa. Esgravatando de forma arredondada as arestas duma caixa cúbica, dentro há um sítio recôndito, no escuro da terra, sobre o qual uma pequena abertura para a luz também foi escavada e em que a rocha se exprime em forma de rosto em gestação. Em que mostra a face da terra. (Sanches, 2002: 8)

O olhar opera pela via da obliquidade e do oculto, pois é na dobra (na dobra da língua sobre si) que se encontra a abertura para o infinito.[143] Exemplo disso é a colocação de espelho nas suas obras – outro elemento que foi, tal como o bronze, ganhando espaço na obra do artista – abrindo a visão da figura para outras dimensões, promovendo uma obliquidade do olhar, colocando inclusivamente em causa a posição do espectador, o seu corpo. Neste sentido, o trabalho de Nogueira Lopes dialoga com o de Sanches em vários pontos.

No projeto *Máscaras* (2013), por exemplo, o artista deixara explícito que são "registo de rostos humanos, máscaras de madeira, no interior de blocos de betão (figura 38). Nove esculturas para depositar aleatoriamente no espaço público como elementos intrusos e estranhos".[144] Ora esta diluição dos rostos humanos na cidade chega perto da diluição do rosto em paisagem, marcando presença através de uma não-referência a uma identidade individual e dando lugar a uma dessubjetivação.

Na longa metragem *Orphée* (1950), Jean Cocteau usa o espelho como portal de acesso ao mundo dos mortos. A representação do momento de transgressão de Orfeu tem no invisível um importante *topos*, como de resto se verifica na obra literária de Cocteau. Tal como a Alice de Carroll, Orfeu entra por uma superfície especular, pelo que este episódio nos parece ilustrativo de que a "pré-disposição" que referia Gil é uma reinvenção do próprio *eu*, um gesto que tem no seu cerne o encontro com a própria voz poética. É a este movimento de composição a partir do avulso que vimos em Sanches que Philippe Jaroussky faz reportar ao canto. Num diálogo com Cecilia Bartoli, estes cantores líricos afirmavam que a voz, ao contrário de todos os outros instrumentos, carecia da habitual ligação entre o músico e o instrumento, obrigando esta imaterialidade da voz a um gesto de canto, i.e., ao engendramento de um corpo-voz, que estivesse a atuar fora do corpo comum.[145] O trabalho é, antes de tudo, psicológico, um

[143] Nos capítulos 1.1, 1.2 e 1.3 da primeira parte, insistimos na noção de dobra como abertura de uma imagem para um imaginário imagético. Narciso e Alice, apesar das variações que os episódios comportam, dobram-se.

[144] As palavras que aqui citamos são indicações de Nogueira Lopes para a disposição da obra.

[145] A entrevista a Jaroussky e Bartoli é parte do documentário "Philippe Jaroussky: portrait a haute voix" (2012), de Jérémy Rozen, disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=GziGisAYQbw [consultado a 2 de dezembro 2015].

incessante olhar de Narciso, um jogo de sombras, um *shadow boxing* que Orfeu e Édipo souberam idealmente praticar.[146]

[146] *Shadow boxing* é um exercício de treino de pugilismo que, como o nome indica, consiste em que o lutador batalhe contra a sua sombra. Nesta prática, há algo de profundamente espiritual já que o exercício é menos dado ao lado prático do oponente do que a si próprio ou, melhor dizendo, é a aceitação do eu como primeiro adversário. A luta contra a imaterialidade das sombras é tarefa órfica, tarefa poética. O fotógrafo norte-americano Will Steacy, na série *The Lament of Orpheus*, explorou o caminho órfico dos pugilistas. Através dos retratos, o artista explora o lugar espiritual que o ginásio representa, um espaço "where heaven and hell converge"; a série é assim uma homenagem aos pugilistas que, a cada entrada neste espaço outro, começam "a journey of the self", como podemos ler na descrição da obra no sítio do autor: http://willsteacy.com/projects/the-lament-of-orpheus/#PHOTO_1 [consultado a 2 de janeiro de 2017].



Figura 35 – *Orfeu,* Rui Sanches, 1989



Figura 36 – *Janus I*, Rui Sanches, 2002.

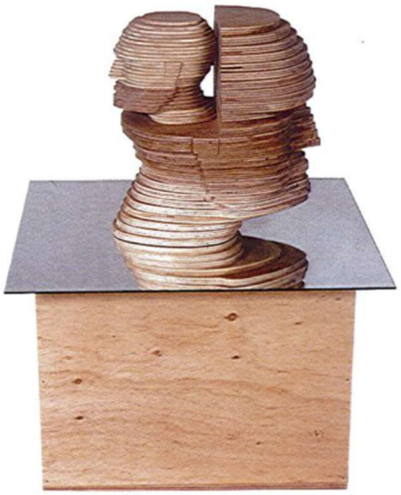

Figura 37 –Rui Sanches, *Janus II*, 2002.



Figura 38 –Agostinho Nogueira Lopes, *Máscaras*, 2013.

## 1.2 – Língua poética

No jogo das sombras e das formas, do oculto e do visível, na materialização do imaterial está, por outras palavras, a insuperável distância entre o real e a linguagem. Viramos agora o olhar mais especificamente para a poesia e para a língua com que se faz.

A proposta de Sousa Dias em relação à pergunta *o que é poesia?* está em consonância com as noções já aqui referidas da "pintura-sensação". Através do deslocamento do signo do terreno da coincidência referencial para um campo de desajustamento da palavra em relação ao real,[147] aborda-se a poesia como o ato de "inventar na língua uma outra língua" (Dias, 2014: 19), sabendo-se que a tarefa consiste em "levar a um limite em que o seu poder coincide com a sua impotência" (*idem*):

> A poesia é criação, e criação com palavras, mas a criação poética consiste em dar forma num dizer a qualquer coisa que excede todo o dizer, em fazer *ver* num dizer o que, no ser, não é dizível. A experiência poética da linguagem é pois experiência de superação da linguagem através da própria linguagem, experiência de auto-superação da linguagem. (*Ibidem*)

É na dinâmica entre dizível e indizível que a construção poética se dá e a língua poética assenta numa circularidade autorreferencial que terá na despossessão das relações semânticas habituais o correspondente da astúcia órfica. O significado desloca-se e o signo ocupa um espaço outro, o espaço que "dá a ver" as sombras do sentido.

O estabelecimento de uma "língua dentro da própria língua", fazendo uso das palavras de HH em *a faca não corta o fogo*, é tanto mais abstracionista – ou, talvez, desfigurativa, para não incorrermos no risco da analogia à pintura abstrata – quanto a distância entre a língua poética e o "real". Porque, continuando com as referências a HH, "*a faca não corta o fogo / não me corta o sangue escrito / não corta a água"*, palavras que espelham a distância entre escrita e real, pelos elementos que evocam, inapreensíveis, intocáveis. Cremos que esta noção de língua poética é reavivada com particular insistência numa parte significativa da poesia portuguesa contemporânea, em especial a partir dos anos sessenta do século passado. Em *vidro*

[147] Vejam-se as considerações tecidas no ponto 1.2 da primeira parte: "[a] má pintura é imagem, isto é, coincidência do real consigo mesmo numa representação, fechamento do real nessa coincidência" (Dias, 2016: 56). "A poesia é experiência da linguagem no sentido de que a linguagem é para o poeta, como a cor para o pintor, o material com que obteve qualquer coisa que só pode ser atingida (fixada, objectivada, tornada auto-subsitente) por meio dela mas que não está nela, que a ultrapassa. A poesia não é pois linguagem sem ser também ultrapassagem, auto-ultrapassagem, da linguagem, transformação do dizer na própria matéria do indizível" (Dias, 2014: 23).

*do mesmo vidro* (2007), Rosa Maria Martelo afirmava que parte da poesia portuguesa pós-61 busca uma reinvenção da língua poética. Segundo a crítica, as obras que surgem enquadráveis na viragem estética que é comumente indicada pelo ano de 1961 lavram um caminho adverso às estéticas que a precedem, nomeadamente ao Neorrealismo, este último fortemente vinculado a ideais sociopolíticos. Ao invés, a poesia de 61 volta-se para o lado mais autotélico da linguagem e do fazer poético: [148]

> Obras como as de Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, ou como a de Herberto Helder (...) construíam-se na condição de uma assumida resistência à paráfrase, investindo fortemente na exploração da imagem e no choque surpreendente entre as imagens, no que desde logo podemos ver um claro sintoma de uma poesia que, pelo uso/invenção de uma língua outra, se defendia de colaborar com a ordem inscrita na língua comum. (Martelo, 2007: 13)

Não por acaso, Martelo enquadrava a viragem estética operada na década de sessenta através das considerações de Hugo Friedrich, fazendo alusão a termos como *desrealização*, *dessubjetivação*, ou *desumanização*, aceções que revemos no campo visual, com o que chamámos a despossessão identitária retratística. O uso poético da língua não é primeiramente o de servir uma ideologia, mas recuperar o *élan* moderno/romântico que as poéticas do realismo haviam interrompido. Notava Gastão Cruz acerca da poesia da década de 60: "Tratava-se de devolver ao poema a sua densidade de artefacto de palavras, a sua materialidade, a sua natureza de texto, de objecto construído como uma finalidade, em si, e não como simples veículo de mensagens ideológicas ou confessionais." (Cruz, 2008: 357) No fundo, é a recuperação de uma estética da alteridade rimbaldiana e da impessoalização mallarmiana, de uma língua poética que atua num sistema de fechamento em relação ao real; porém, voltando a colocar ênfase nesta ideia, esta dobra (autorreferencialidade) da língua sobre si é um mecanismo de fechamento, no sentido do acesso ao texto, mas igualmente uma abertura, no sentido que, havendo desrealização, o que prende a língua poética? O maior teor "abstratizante" procurado por essa *infra*língua é – partilhando da visão de Martelo – uma "condição de abertura, um modo de este [o texto] se tornar permeável a um real problemático, essencialmente entendido como ausência de real" (Martelo, *op. cit.*: 37).

[148] Embora não se possa traçar um perfil coletivo de grupo ou geracional, o ano de 61 fica obviamente marcado pela publicação de três obras que viriam a ser representativas de uma mudança de paradigma poético, a saber: *A colher na boca*, (Herberto Helder) *Aquele grande rio Eufrates* (Ruy Belo) e a antologia *Poesia 61*, na qual se publicam poemas de Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Casimiro de Brito.

Em termos de criação poética, importará, neste momento, entender sob que formas a busca de uma língua poética se espelha na própria produção artístico-literária. Ao propormos uma *infra*língua, estaremos perante um certo estado metamórfico do próprio autor, visão que, de resto, não é de todo nova, mas que parece ser escavada com mais afinco quando o poeta busca estruturas mais dadas à metaforização e a uma redimensão dos símbolos ao invés de tentar uma correspondência do real. [149]

Um dos autores mais proeminentes da poesia de 61 é Ruy Belo. O autor de *boca bilingue* (1966) sublinha nos seus textos teóricos a cisão entre palavra prática e palavra poética, sendo que, para o poeta, "a primeira é o termo de um conceito; a segunda é um termo de si própria, é matéria e forma, voz e sinal" (Belo, 2002: 71). É novamente o mistério esfíngico, a pergunta (ou o silêncio) que retorna sempre porque o mistério é sempre regenerado, a língua comum essa, é *de*generada. Por isso a língua poética não é estável e é sempre "um primeiro fazer, ou então o fazer na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original" (Nancy, 2005: 17). Édipo, como Orfeu, chegou a esse fazer sem de facto nunca chegar: este perdeu a sombra de Eurídice, aquele encarna também o parricida, o pai que, para Lacan, está sempre morto e funciona como espectro, como tal, retornando sempre. O poeta é um Édipo em constante recomeço, em constante modo de cegueira.

Os conceitos de "voz" ou "língua poética" explorados por Belo, lidos à luz da "voz órfica" que aqui fomos explorando, traçam uma clara distinção entre voz/língua poética e a língua "comum". No mesmo esforço feito por Orfeu (e certamente compreendido por Dante), a língua poética é uma redefinição da compreensão da linguagem, uma redefinição do sentido e dos sentidos. Existem laivos deste paralelismo no conceito de voz aplicada à música. Aqui, também a voz de canto (a voz artística, se preferirmos) é um sistema que se situa para além da voz comum.

Pensada em termos musicais, a voz é o instrumento que não tem concretização palpável. O cantor não liga o corpo a nenhum instrumento, não a "toca". É necessário dispor o corpo, dar uma dimensão tátil à música. Barthes referia-se ao grão da voz como não sendo "senão o lado aparentemente abstrato, o relatório impossível duma fruição individual que experimento continuamente ao escutar cantar. [...] O 'grão', seria isso: a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra; quase seguramente a significância." (Barthes, 1987 : 258) É

[149] A nuance que R.M. Martelo aponta entre a poesia de 61 e da década de setenta é aqui fulcral. Nesta, parece clara uma maior propensão para uma "flânerie que deixou de ser um deambular apesar de tudo electrizante para se reduzir à experiência do desencanto" (Martelo, *op.cit.*: 44) e para as explorações biográficas. Assim, a expressão que aqui usamos ("correspondência do real"), não implica uma postura "ingénua" dos poetas, antes uma postura distinta da que se verifica, grosso modo, na poesia de 61.

nestes termos que a voz poética se afasta da voz comum, não esquecendo, todavia, que uma boa parte da poesia contemporânea explora a linguagem do quotidiano que, como referia Martelo, é uma espécie de "flânerie que deixou de ser um deambular apesar de tudo electrizante para se reduzir à experiência do desencanto" (Martelo, *op. cit.*: 44), a poesia dos "poetas sem qualidades" onde se destacam nomes como José Miguel Silva, Rui Pires Cabral ou Manuel de Freitas.[150]

Voltemos às variações lidas por Marin a propósito dos dois retratos de Poussin (secção 1.2, da parte I), agora aplicando-as ao contexto poético. Atentos às variações presentes nos dois quadros, o que Poussin coloca diante do nosso olhar são sobretudo duas modalidades discursivas, duas formas variáveis de dizer uma identidade. Se o primeiro retrato apresenta um teor narrativo que no segundo será substituído por uma metáfora, estas variações não se excluem radicalmente, e com isto cremos estar perante algo semelhante àquilo que Rosa Maria Martelo constatou acerca dos diferentes movimentos no panorama da poesia portuguesa contemporânea. Nota a ensaísta:

> (...) [n]a verdade, não creio que a poesia mais recente prescinda da metáfora, nem que a poesia anterior prescindisse da alegoria. O que penso é que, quando a poesia actual adquire um recorte mais narrativista, que é também aquele em que a temporalidade mais se apresenta como uma experiência de perda irredimível, a condição formante tende agora a ser ocupada pela expressão alegórica. (Martelo, *op. cit.*: 90)

Como vimos na primeira parte deste estudo, a questão do modelo e da semelhança tem uma importância relativa e vai, à medida que os regimes autorrepresentativos se dão a uma fuga ao figurativo, situar-se além/aquém da semelhança. Neste sentido, antecipamos a abordagem que faremos mais adiante à obra do artista português Gaëtan, através da evocação de uma entrevista, na qual fica clara que a consciência de que a relação entre o (auto)retratísta e o (seu)

[150] *Poetas sem qualidades* é título de uma antologia organizada por Manuel de Freitas (2002). É curioso verificar a posição pouco abonatória de Gastão Cruz em relação a esta linha de poetas "sem qualidades". Obviamente, a identidade poética de G. Cruz não se distancia da sua crítica, lemos em *'Nova poesia' e 'poesia nova'* que o poeta/crítico considera que a poesia: "só conduze[m] ao culto da mediocridade, da banalidade, à ausência de risco, ao recuo perante qualquer veleidade de invenção verbal, em suma, a uma poesia (realmente) 'sem qualidades'." (Cruz, 2008: 370) ou ainda, mais adiante no texto: "Felizmente apercebemo-nos de que, em alguns dos *novos* poetas portugueses, é cada vez maior a consciência de que a poesia tem de ser algo mais do que o mero cliché de uma marginalidade de papelão, com as constantes e inevitáveis ao álcool, aos bares, etc. ou a simples observação directa do que ocorre no centro comercial, no supermercado ou no café." (*idem*: 372). Voltaremos a esta ideia de quotidiano, na secção 4 desta segunda parte, mais especificamente na relação da poesia de MAP com o "real".

corpo se instala, para retomar as palavras de Tamen, *depois do ver*. Numa entrevista concedida a Carlos Corais, em 2004, diz Gaëtan:[151]

> o termo verosimilhança é aí utilizado como equivalente a 'semelhança provável' ou 'possível', ou 'plausível', por aqui se afastando da etimologia do termo (semelhança com o vero, com o verdadeiro) e do próprio vero ou verdadeiro...Repare-se que 'verosimilhança' é correntemente utilizado como sinónimo de 'provavelmente'. Em contrapartida, 'semelhança' refere-se à parecença física sem mais, ou, se se preferir, 'retratística'. (Corais, 2007: 49-51)

É na senda desta possibilidade de semelhança e que destacaríamos o carácter inapreensível do modelo e, para isso, permitimo-nos um breve desvio para o campo da neurociência, de forma a explorar a interação do artista com o modelo e os processos de criação de uma figura. Neste sentido, lemos na obra *L'homme neuronal* que o neurocientista Jean-Pierre Changeux propõe a presença de uma "pré-representação" enraizada na memória, ainda antes que a relação com o objeto se estabeleça. Neste sentido, o artista estaria imbuído, como defende Suzana Vaz, de "discrepâncias de isomorfia" (Corais, 2007: 64), pois o "cérebro produz espontaneamente representações transitórias, imprecisas, cujo grafismo varia a cada instante" (*idem*). O desenho "natural" é assim uma construção, um ponto intermédio entre os traços percecionados e os pré-representados. Tal como o desenho, o retrato surgirá então de uma coincidência.[152] Silvina Rodrigues Lopes sublinha que "o jogo entre imaginação e entendimento é o jogo, que a memória permite, entre sentir e sentido. Interminável, ele é-o pela coincidência dos dois termos, que a ordem do tempo nos obriga a separar, mas que no entanto são simultâneos" (Lopes, 2003a: 65). A crítica evoca também ela Mnemósine como personificação da articulação entre duas modalidades: "O jogo entre imaginação e entendimento é o jogo, que a memória permite, entre sentir e sentido." (Lopes, 2003a: 65)

> O canto dos poetas não é algo que lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é conversível em simples dádiva, na medida em que não se deixa reduzir a um dito transmissível sem

[151] No ponto 2 da parte II, exploraremos com mais afinco a obra de Gaëtan e em particular as relações entre modelo/rosto e desenho, relação que, estando impressa em todos os atos autorrepresentativos, ocupam um lugar de especial relevância na obra do artista. Ficam, nesta primeira abordagem, as palavras de Gaëtan em entrevista concedida a Carlos Corais.

[152] Suzana Vaz, num texto intitulado *O exame ao mundo volupstuoso* (*in* Corais, 2007) escrevia: "Estas *pré-representações* existem antes da interação com o mundo exterior e resultam da recombinação de grupos de neurónios, cujas ligações são provisórias e efémeras. Destas ligações, aquelas que perduram são memorizadas, sendo essa memorização fruto de uma seleção. No contacto com o mundo exterior, por um processo de isomorfia ou semelhança da forma, o cérebro determina o grau de coincidência entre o *grafismo* de um percecionado e o *grafismo* de uma pré-representação. O grau de coincidência é determinado pela quantidade de ligações de neurónios que ambos têm em comum" (Corais, *op. cit.*: 54).

> falha: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. O poeta detém assim um poder superior, o de imortalizar ou condenar ao esquecimento, que lhe confere uma autoridade particular. (...)
> A identificação da poesia com a memória nunca significou a sua identificação com a simples preservação de informações do passado. (...)
> Como artefacto técnico constituído por signos, todo o arquivo possui um certo grau de indeterminação. Mas a indeterminação da memória é de tipo diferente. Ela é faculdade, caracteriza-se pelo seu dinamismo atualizável em formas. A forma-poema é memória profética, o que significa que nuca se limita à descrição e interpretação do passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro. (*Idem*: 65-67)

Texto que se enquadra numa estética ruinosa não só da própria obra, como do contexto pós-moderno no qual se insere, *The Unnamable*, de Samuel Beckett escava a questão da possibilidade de escrita, sobrepondo-se este tema à própria natureza autobiográfica da obra. Neste sentido, o texto oferece uma leitura metarreflexiva e espelha, mais do que episódios que compõem uma vida, a própria possibilidade de verbalização de um *eu*. O sujeito é figurado através de um constante questionamento e da consciência da impossibilidade de tecer um texto que seja espelho da transposição para o mundo, para o real, de um mundo memorial. Pautando-se de hesitações, de avanços e recuos, a estrutura textual não se propõe ser chave para a resolução da questão, antes mecanismo produtivo de questionamento contínuo:

> I don't know, that's all words, never wake, all words, there's nothing else, you must go on, that's all I know, they're going to stop, I know that well, I can feel it, they're going to abandon me, it will be the silence, for a moment, a good few moments, or it will be mine, the lasting one, that didn't last, that still lasts, it will be I, you must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on, perhaps it's done already, perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (Beckett, 1979: 381, 382)

Afigura-se razoável pensar qualquer produto de índole autorrepresentativa como tradução do caos para um ordenamento físico, exteriorizado, portanto, materialmente. É na senda desta transposição que Olney comparava a linguagem beckettiana ao gesto de Penélope,

vendo no ato de tecer uma correspondência à tentativa de ordenamento do caos interior.[153]

O tom sincopado da prosa coaduna-se com o ambiente ruinoso do universo beckettiano. Transparece do texto um insolúvel intento de dar voz ao indizível. A linguagem estará num grau de insuficiência em relação aos ímpetos representativos. As negativas – "I don't know" e "I can't go on" – contrapõem-se às afirmativas– "you must go on, I'll go on" –, operando em extremos opostos e ilustrando a ingrata tarefa representativa.

Apesar da impossibilidade, resta continuar a representar, ainda que o escritor escreva sobre ruínas, ainda que a ruína esteja no limiar da dissolução, importa ao poeta resgatar o oculto que subrepticiamente lateja. As formas, os rostos são tidos como edifícios que, segundo Carena, por serem ruínas, estão "sintonizados com a paisagem e, de igual maneira, interpretados através de um processo de acumulação variadamente orientado e isso em diferentes eras" (Carena, 1984 :107). Lembremo-nos da narrativa de Plínio sobre Dibutades e seu amante: o oleiro coloca o barro ao lume, juntamente com outros objetos, "indistintamente", o rosto é ruína dissolvida na paisagem das formas.

Como defende Derrida, os retratos e autorretratos trabalham com ruínas (Derrida, 2010), com a perda e, ainda que a memória se instaure como dispositivo órfico imagético, ela é, também, o espaço do caos e do informe. As ruínas "conta[m] menos aquilo que designam do que aquilo que sugerem" (Carena, *op. cit.*) e são, por isso, indício de uma presença pretérita, o "presente do passado".

Vimos, acerca das *Confissões* de Santo Agostinho, a preocupação em traduzir esse caos memorial em discurso legível, mas qualquer exercício de transposição implica uma tradução para outra língua. Consciente de que o real é inominável, o trabalho do artista é, também ele, produtivo na sua autoconsumação do gesto e do real.

Na obra dos três autores que ocuparão os próximos capítulos, encontramos, *mutatis mutandis*, a presença de uma estética da ruína. Pela sua proximidade com a questão das relações entre as artes, a poesia vgm constitui um lugar de charneira entre o verbal e o não verbal.

[153] As considerações de Olney passam pela analogia entre o gesto de Penélope e a escrita de Beckett, processos estes bem presentes no campo da teoria literária, já que tanto "tecer" como "texto" se encontram na etimologia da palavra "texere". A tarefa de Penélope serve ainda propósitos simbólicos, pois se o tecer é diurno, o desfazer ocorre durante a noite, correspondendo o primeiro ao ordenamento (ao físico) e o segundo à memória (ao invisível, imaterial): "Beckett's weaving of memories into a narrative that will simultaneously compose and decompose a text is as double as Penelope's activity in the *Odyssey*: weaving a shroud for Laertes by day and undoing it by night to keep the suitors at bay. For Beckett's various narrators, as for him as narrator of their narrating, the dual act of remembering and narrating is at once painful and pleasurable, at once necessary and impossible. And drawing the analogy to Penelope's weaving a shroud is not together idle, for Beckett conceives of his weaving as an act both of life and of death: his narrative destroys and creates, it devours the life it records as it devours the remaining sheets in the exercises book and the pencil with which he writes" (Olney, 1998: 21).

# 2 – vgm ou *como meter o mundo num poema*[154]

*quem é esse que à força em ti me enleia,*

*ai de mim, ai de mim, ligado e preso e não*
*por livre gosto? se encadeias alguém mas*
*sem cadeia e sem braços ou mãos assim me hás posto,*
*quem me defenderá desse teu rosto?*

Vasco Graça Moura, *Laocoonte*

## 2.1 – *O modo verbal de estar no mundo*

A poesia de Vasco Graça Moura (vgm) constitui uma das mais prolíferas manifestações interartísticas na poesia portuguesa contemporânea. Alicerçadas numa vasta tradição artístico-literária, as composições de vgm denotam uma tessitura polifónica sustentada por um vastíssimo campo referencial que se estende da pintura até à escultura, passando pela música e pela fotografia, numa latitude cronológica que remonta à cultura clássica e se prolonga até à contemporaneidade. A obra de vgm carrega a marca indelével das artes, particularmente evidenciada através de uma propensão para o exercício da *ekphrasis,* inclinação que, como o próprio autor refere, se manifesta sobretudo a partir da recomposição verbal de um estímulo visual: "creio que a raiz mais funda dessa tendência tem a ver com uma preocupação mais genérica da restituição do visual através do verbal" (Moura, 2002: 86). A transposição intermediática resulta de uma posição assumida, de uma inquietação que faz com que a poesia de vgm se revele como um ateliê artístico, cuja porta o próprio poeta faz questão de manter aberta através das várias reflexões que faz sobre o processo poético.

[154] O título deste capítulo é recuperado do verso de vgm: "uma vez perguntei como meter o mundo / num poema" (*Laocoonte*). Este verso do *Laocoonte* foi, por sua vez, recuperado de um outro verso mais antigo – "como meter o mundo / num poema" (*nó cego, o regresso* ,1982) –, como vermos mais adiante.

Dado, portanto, à produção de textos de caráter metarreflexivo, lemos, nos textos que gravitam em torno do seu ofício poético, a direção compositiva que o poeta aponta, os elementos que considera essenciais para a elaboração de um poema: "o poema faz-se por uma manipulação da palavra que envolve um certo apetrechamento cultural e um certo adestramento técnico. Não surge *ex nihilo*, mas é um modo verbal de estar no mundo." (Moura, 2013: 487). Os textos de vgm constituem-se como um espaço de interseção intermedial, no qual os domínios se alimentam reciprocamente, sendo que, para se trabalhar sobre textos que constituem um substrato memorial considerável, a técnica é, para o autor, indispensável. Nestes "discursos vários poéticos", [155] o poeta revela uma tal destreza da técnica que dela abre mão, partilhando-a com uma *nonchalance* bem ao jeito maneirista que relembra a *sprezzatura* do Cortesão de Castiglione. É necessário ser "o *fabbro* da palavra" (*nó cego, o regresso*, 1982) para se trabalhar no poema, já que nele "coagulam-se a passagem do tempo e a experiência vivida" (Moura, 2013: 487). Na expressão "modo verbal de estar no mundo" identificam-se reminiscências de uma das práticas prediletas do poeta, a *ekphrasis*, e que, no contexto analítico que aqui nos ocupa, se revela fundamental. Pois o retrato, na abordagem transmedial que propomos, encontra na *ekphrasis* um exercício que partilha algumas das questões com os regimes plásticos autorretratíscos.

A aproximação entre as artes encontra na *ekphrasis* um caso paradigmático das inquietações que se centram nos processos de intercâmbio entre linguagem visual e verbal ou, mais latamente, não-verbal e verbal. Este exercício consubstancia ainda as constantes reconfigurações perspetivadas na relação entre as artes. Na senda do que afirmámos anteriormente, pecará por abusiva uma tentativa de definição cristalizada de *ekphrasis*, conceito também ele evolutivo. Assim, numa antecipação da exploração de casos concretos que constituirão as linhas que se seguem, urge uma breve contextualização conceptual. Da mesma forma que não nos parece possível propor uma definição única de retrato, uma abordagem à *ekphrasis* terá de considerar o seu contexto histórico, já que do termo que nos chega da Grécia antiga, só residualmente se verificarão pontos de contacto com as *ekphraseis* modernas.

Na sua forma original, a *ekphrasis* consistia num exercício de retórica. O termo latino equivalente (*descriptio*) ilustra bem este processo verbal, cujo modelo encontramos nos textos homéricos, e institui-se, ao longo do tempo, como um exercício de técnica retórica (não esqueçamos o conceito de arte enquanto *techné*), integrando os famosos *progymnasmata*. Como nota Joana Matos Frias, o objetivo das *ekphraseis* residiria mais "no modo como o objeto é

[155] *Discursos vários poéticos* é o título da obra que reúne textos críticos do autor (2013).

dado a ver" (Frias, 2008: 165) do que propriamente numa ideia um tanto idealista de uma transposição *tal qual* do objeto em si. A técnica obedece essencialmente a duas linhas fundamentais para a realização de tal exercício: a *enargeia* (vivacidade) e a *sapheneia* (clareza).

Segundo a enciclopédia virgiliana, a *ekphrasis* consiste num procedimento verbal que transforma o leitor em espectador, com a intenção de lhe dar a ver determinado objeto ou acontecimento.[156] Apesar da aparente simplicidade, esta definição levanta um problema conceptual que não devemos ignorar, já que a metamorfose do leitor em espectador deriva da transposição de um "objeto ou acontecimento" eminentemente visual para o plano poético e envolve questões teórico-formais que muito ocuparam os estudiosos ao longo dos tempos. Lembre-se, a título de exemplo, o postulado horaciano *ut pictura poesis* que levou, não raras vezes, a leituras abusivas de uma proximidade entre poesia e pintura.[157] As definições que nos surgem da *ekphrasis* helenística descrevem o processo como sendo "uma composição que expõe em detalhe e apresenta perante os olhos de maneira manifesta o objecto mostrado" (Teon, Hermógenes e Aftonio *apud* Frias, 2008: 164) .[158] Mais recentemente, Murray Krieger e Heffernan definiam o conceito como "the verbal representation of a visual representation" (Krieger, 1992), definição revista em seguida por Claus Clüver que, introduzindo-lhe significativas alterações, sugere esta mais ampla formulação: "the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system" (Clüver, 1997: 26). A proposta de Clüver considera que a definição de Krieger e Heffernan excluiria dos textos que motivam a *ekphrasis* a música e a arquitetura, por exemplo, por estas utilizarem um sistema de signos não-verbais, teoria que, em termos da prática de *ekphrasis* contemporânea, necessitaria de uma revisão. O crítico baseia-se na obra de Jorge de Sena, mais especificamente *Arte de Música* (1968), para provar que o exercício ecfrástico tem validade interpretativa a partir de sistemas não-verbais e não exclusivamente visuais. Olhemos, por ora, para a questão do "objeto ou acontecimento", i.e., do referente.

Apesar das variações nas definições e, sobretudo, da disparidade de aplicação do termo, parece unânime a ideia de que a problemática teorética da *ekphrasis* reside na transposição, ou no modo de efetuar a transposição de um *medium* para outro, pois é na intermedialidade que se enquadra o processo ecfrástico, independentemente de nos referirmos às artes.

---

[156] "V[irgilio] ama questo procedimento verbale (= *descriptio*) che, tranformando il letore in specttatore (...), gli sottopone la visione complessiva di un oggetto o di un avvenimento (...)" (*Virgilio: enciclopédia virgiliana*, v.d *ekfrasis*)

[157] A este respeito, lembra Joana Matos Frias que a posição de Murray Krieger parece a mais sintonizada com as palavras de Horácio: "Horácio não faz mais do que considerar similaridades na resposta da audiência (ou do leitor) a obras de diferentes artes." (Krieger *apud* Frias, 2008: 166, 167)

[158] Cf. Frias, *op. cit*.

O referente apresenta-se aqui como primeiro obstáculo à tentativa de definição, pois se uma *ekphrasis*, enquanto prática mimética, pretende tornar vívido o objeto não verbal, no caso do escudo de Aquiles ou ainda no de Eneias, *e.g*., torna-se obviamente impossível localizar empiricamente o lugar do referente já que os escudos só têm existência no texto, excluindo assim qualquer escudo factual. Voltamos à questão do modelo da representação abordada no capítulo anterior: o que é descrito não partirá necessária e exclusivamente de uma observação naturalista, funcionando antes o modelo como uma plataforma de indícios que servem a capacidade imaginativa ou pré-representativa que povoam a memória do artista.[159]

O processo ecfrástico surge então apenas e só no e pelo texto, e é guiado, no exemplo homérico, pelo narrador, o que levou alguma crítica a sublinhar a possível natureza imaginária do modelo, originando uma "notional ekphrasis". [160] O narrador ocupará assim um lugar central neste *dar a ver*, já que é o mediador entre dois tempos, o da imagem do escudo e o das cenas nele representadas, e forma um terceiro tempo, em diálogo com o leitor[161]. Os escudos apresentam-se como um espaço onde se intersecionam tempos divergentes: o do modelo, o do poeta e o do leitor.

Partindo da ideia de que o objeto descrito é, na *ekphrasis* virgiliana, puramente mental (*cosa mentale*, dir-se-á mais tarde na ideia de arte renascentista de Leonardo Da Vinci), o narrador afigura-se como uma entidade privilegiada, pois sabe de antemão tudo o que o escudo contém e, à imagem do seu criador, Hefaisto/Vulcano, domina o passado, o presente e o futuro. O poeta é aqui o *vates* e é também ele que forja o objeto antes de o apresentar. A figura divina do deus ignipotente dilui-se no narrador já que é ele quem nos dá a ver o escudo, quem marca o ritmo e aponta para o espaço. A nós, leitores sem referente, cabe-nos "apenas" acompanhar a leitura: como num retrato, só nos é dada a ver a figura representada. Acerca da ausência de referente, Joana Matos Frias nota:

[159] Étienne Souriau definia o modelo como um ponto de partida para a imaginação: "le modèle sert aussi à donner des idées. Des artistes comme Rodin faisaient aller et venir des modèles qui leur suggéraient ainsi, dans quelque attitude saisie au vol, l'idée d'une pose intéressante" (Souriau, 1990: v.d *Modèle*).

[160] Mário Avelar refere-se à narrativa presente no escudo homérico como um 'fresco' e aponta à não-existência do referente fora do texto: "estamos, assim, perante um fresco (uma narrativa) que só existe no discurso (o escudo não existe além do texto, só aí se realiza, pelo que a ekphrasis é, obviamente, imaginária; daí que a crítica anglo-saxónica a ela se refira como 'notional ekphrasis', e que simultaneamente funciona como sinopse cultural e social, num sentido muito lato, da vida de uma época." (Avelar, 2006: 47)

[161] Heffernan refere este papel de mediador acerca do escudo de Eneias: "the reading of the shield, then, is the task of the narrator, who mediates between the twelfth-century B.C. world of Aeneas and the Augustan age. The narrator speaks directly to his contemporaries" (Heffernan, 2004: 31).

> A *ekphrasis* afasta-se claramente do epigrama, porque o seu referente não está ao lado, mas dentro dela: a sua indicialidade é imanente, o seu indicador aponta para o próprio umbigo, como no escudo de Aquiles forjado por Hefaisto-Homero. (Frias, 2008: 165)

O escudo, de origem divina, é-nos lido por uma entidade de tal forma privilegiada que, no escudo de Eneias, o poeta se encarrega de lembrar o leitor do seu carácter divino revelado, aliás, desde o primeiro contacto visual de Eneias com as armas forjadas por Vulcano, pois mostra a admiração do herói perante a beleza dos objetos. Nos versos que o denotam (VIII. 617-619), o silêncio de Eneias remete o leitor para uma certa ideia de sublime, mais tarde reiterada pela referência do narrador no verso que serve de pórtico à *ekphrasis*, quando refere que o escudo é "de uma textura que não pode descrever-se" (*non enarrabile textum*) (VIII. 625). A transposição do objeto em texto é assim uma visão possível de um referente (embora mental) que suspende a linguagem de quem o contempla. A indizibilidade aliada ao primeiro contacto visual coaduna-se com o que tinha sido apontado alguns versos antes, através do *simile* que prenuncia, no ofício de Vulcano, um amor quase paternal no fazer do escudo.[162] Talvez devido à sua origem, o escudo parece inacessível ao leitor e assim o narrador é, segundo Heffernan, o elemento de ligação entre (a ideia de) escudo e leitor: "Thus, the reader is repeatedly invited to visualize the scenes on the shield even as the narrator's language converts those scenes into a kind of history." (Heffernan, 2004: 31)

Em torno destas inquirições gira parte da poesia de vgm e, se a abordamos em contexto retratístico, é precisamente por marcarem um traço significativo da sua identidade poética. É claro que a *ekphrasis* que encontramos nos textos clássicos se situa a uma distância considerável dos textos contemporâneos. W. H. Auden ou J. Ashbery constituem dois exemplos de poetas que revitalizaram este exercício, marcando de forma decisiva as inevitáveis variações concetuais exigidas pela contemporaneidade. Pensar em poemas como *The Shield of Achilles* ou *Self-portrait in a convex mirror* é identificar textos que usam o referente como motivo para aquilo a que Jorge de Sena viria a chamar de "meditações", mais do que descrições. A fuga à "descrição" aparenta estar às avessas do que seria o propósito primeiro da *ekphrasis*; porém, olhando para o caso do retrato, como poderia desviar-se a *ekphrasis* dos tropos de ausência, rasura, de sombra e de fragmento que marcam decisivamente as estéticas modernas? Sejam de

[162] "Depois que, já no meio do curso da noite, o primeiro repouso / Expulsara do sono, àquela hora em que a mulher / A quem é imposto aguentar a vida com labor humilde / Da roca, começa a reanimar as cinzas e o fogo quase extinto, / As horas da noite juntando ao seu trabalho, e à luz da fogueira / Mantém as servas nas suas longas tarefas, para poder / Preservar o casto nupcial e criar os filhos pequenos: / Assim também o deus ignipotente, àquela hora, não menos diligente, / Se ergue do seu leito macio para o trabalho das forjas." (Eneida, VIII 407- 416)

índole musical, pictórica ou escultórica todos os exercícios ecfrásticos são uma constante via exploratória que espelham conscientemente a questão da (im)possibilidade de pôr em prática a tradução da "áspera realidade" (Moura, 2012a: 155).

Nos poemas em que se dá a esse exercício, vgm recorre a todos estes tropos, sem, no entanto, nunca abandonar, como pano de fundo, aquilo que aparenta ser uma certa resistência do figurativo. Ou estará o figurativo presente na obra precisamente em modo de dissolução? O poeta emprega frequentemente a primeira pessoa e apresenta uma linha de leitura que parece atravessar toda a sua poesia.[163] Encontramos o exemplo mais radical do uso da primeira pessoa no poema "*Georges Braque* par lui-même" *(semana inglesa*, 1965), poema no qual o autor não só recorre ao *eu* de forma sistemática, como assume o lugar do artista francês, num processo de autotravestimento. O final do poema é sintomático no que a intercâmbios diz respeito: "sigo a lição da terra/ e dou-lhe a minha" O *eu* não será referente de vgm, ou, pelo menos, não o será diretamente, quando muito, aludirá a um *eu* em camadas se considerarmos que a identidade poética de vgm deverá muito à intertextualidade. Enquadrado em matriz retratística, o poema leva-nos a considerar novamente a questão de Dante e da relação entre artista e objeto. O artista/poema engendra uma máscara, ocupando o corpo de Braque, ou, ao invés, e como notámos acerca do autorretrato de Dürer (figura 8), o poema dá-se num lugar outro, num lugar "entre corpos". [164] Ao colocar-se no lugar de Braque, vgm entra no ateliê do artista e, simultaneamente, abre a porta da sua poesia, deixando antever inquietações e motivos que são nucleares na "arte poética". A questão da relação do artista/poeta como o "real" é evidente nos versos de *Georges Braque* par lui-même:

> eis o real inútil uma longa espera
> um assobio às vezes na matéria
> o fim do mundo alheio onde começo
> uma toalha aspira a persiana
> e reintroduz o silêncio o seis de paus o moinho de café
> eis o real sem sono
> (...)

(Moura, 2012a: 82)

[163] O uso da primeira pessoa prolonga-se, por exemplo, em *écfrase, empernamentos* (*o caderno da casa das nuvens,* 2010): "antes da vénus de urbino eu buscarei, / eu busco na internet a nudez grave" (Moura, 2012b: 550).

[164] Remetemos para as considerações aqui feitas acerca das palavras de Dante e do autorretrato de Dürer para a secção 1.2 da primeira parte deste estudo.

O poeta mostra, de modo geral, que, mais do que estar consciente da insolvência da questão do "real", aproveita a aparente insolvência da problemática como motivo para reflexões sobre a (sua) poesia. A questão, um tanto esfíngica, é também espelho: motiva, como dissemos, uma reflexão. Ora, o poeta abre o décimo sétimo poema de *nó cego, o regresso* (1982) com a interrogação "como meter o mundo / num poema?" (*idem*), versos viriam a ser alvo de um exercício crítico autorreflexivo, já que a pergunta é devolvida vinte e três anos depois no livro intitulado *Laocoonte, rimas várias, andamentos lentos* (2005). A terceira parte do poema *Laocoonte* recorda a pergunta:

> uma vez perguntei como meter o mundo
> num poema. nem aprendi, nem soube
> se alguém tinha resposta em muito anos.
> hoje entendo melhor as minhas dúvidas:
>
> só no tempo de homero é que o mundo
> cabia nalguns versos. depois deixou de haver
> a mesma coincidência fulgurante
> que fazia o real entrar pelas palavras dentro
>
> numa cadência inaugural do som e do sentido
> a martelar a chapa dúctil da memória
> na bigorna sonora de ásperos timbres.
>
> (Moura, 2012b: 371)

Não alheia a uma maturidade poética adquirida ao longo dos anos, a resposta resulta, como esperado, numa manifestação da noção de melancolia tão intensamente marcada nos textos: "só no tempo de homero é que o mundo/ cabia nalguns versos". Não se trata, contudo, de uma melancolia passiva e meramente contemplativa, mas de uma "melancolia reativa", como defenderam Barrento e Ribeiro. O poeta nunca deixa de explorar os caminhos "da transposição visual para o verbal", surgindo o poema como um exercício incompleto, uma busca constante. O poeta revela assim "a furiosa paixão pelo tangível"(1997), mesmo que esta paixão indicie sempre uma perda. A escrita de vgm aponta o caminho da perda e da ausência no processo de transposição, de metamorfose, da busca da "coincidência fulgurante que faz[ia] o real entrar pelas palavras dentro".

No poema *uma tão perfeita ausência*, incluído em *o retrato de francisca matroco e outros poemas* (1998), o léxico a que o autor recorre em muito se aproxima das considerações

renascentistas anteriormente referidas, explorando o *topos* da ausência e da (impossibilidade) da sua representação:

> uma tão perfeita ausência restitui
> os vestígios de alguém, como se houvesse
> um angelismo intermediador entre os dias
> e o mundo. e não obstante vi que
>
> essa ausência doía mais que tudo
> e que a tornavam sensível as coisas
> anódinas: uma jarra, o olhar através
> de uma janela, o caminhar no meio
>
> dos plátanos. ou usar as palavras
> para escrever as cartas que somente
> podiam ter sido escritas num vazio
> sem remédio quanto a alguém. a neve,
>
> o lago, a montanha, a rua, o espaço
> da lareira da sala onde as chamas dançam,
> a própria densidade do tempo e da chuva, tudo
> está nas palavras porque no coração
>
> elas nascem espontâneas de uma tão perfeita
> ausência. esta seria uma obra de arte
> se fosse intencional. mas, se o fosse,
> não daria lugar ao poema como vez
>
> de alguém se consumir, elaborando-a.
>
> (Moura, 2012b: 112)

A ausência é aqui vista em termos muito idênticos aos colocados por Nancy e já aqui referidos, como uma membrana do presente, que é um indício, um vestígio. Como "chama", impercetível na sua intermitência e (sobretudo) intangível. O que "elabora" a obra consome-se, num jogo de transferências entre o desenhador e o desenhado, que se assume medida entre o escrever e a obra. Em termos retratísticos, a "restituição" presente nos primeiros versos ("uma tão perfeita ausência restitui /os vestígios de alguém") implica já perda e a tentativa de a reconstituir, de a restituir pelo verbal, acabando a busca por consumir o poeta, na imagem da

incandescência que reencontramos em *junto ao retrato (poemas com pessoas*, 1997): "iluminava devagar, / junto ao retrato" (*idem*: 43). A chama procede pela via da metonímia e ilumina o retrato da mãe, em cenário que relembra uma certa devoção: "uma flor pode ser de uma obscura incandescência / junto de alguém"(*idem*). Único elemento que reporta para a luz, a rosa irrompe da memória sombria e o retrato é aqui, mais do que semelhança descritiva, um sinal de persistência no tempo e uma invocação. Se "uma flor pode ser de uma obscura incandescência" (*ibidem*), esta imagem faz-nos reconvocar as *lucioles* a que Didi-Huberman se reportava em *Survivance des lucioles*.[165] Os rostos dos pecadores eram descritos por Dante como chama, e a cada "pirilampo" correspondesse a alma de um pecador, a luz febril descrita na *Commedia* encontra aqui um correlato interessante. A chama bruxuleante será em vgm mais um rasto, mas igualmente um "gemido", não de tormenta, como no oitavo círculo do inferno dantesco, mas um gemido de presença, um sussurro.

Consumação esta que se concretiza num fazer poético, inserindo-o numa estética configurada como desvio em relação à semelhança e à figuração, vendo o retrato como uma negação que o precipita para um indeterminismo enquanto categoria: "acumulados tropos de ausência, de cegueira, de perda concorrem aqui para uma progressiva despossessão identitária, para uma progressiva desidentificação que postula o (auto)retrato negativamente como pura invisibilidade" (Ribeiro, 2014: 72). O prefixo (des-) usado pela crítica remete para a mesma esfera, para um conceito de retrato que se espelha na evolução etimológica da palavra, já que retratar é retraçar, é retirar. A variação reside aqui na figura "consumida" que novamente parece articular-se com a ideia de Miguel Ângelo segundo a qual cada retrato é, em certo grau, um autorretrato, retomando o já famoso motivo atribuído a Cosme de Médici: "ogni dipintore dipinge se".[166]

Na poesia de vgm, este caminho para o silêncio, para a ausência, para a cegueira não se constrói por falta de referências e de motivos compositivos mas, ao invés, engendra-se por excesso, por acumulação de textos e de vozes que se cruzam no mesmo espaço poético, processo ao qual o poeta pode aceder e manipular porque domina a técnica e a utiliza: "técnica, técnica, até ao sarro do silêncio e do ruído", escreve o poeta em *ars poetica*, enaltecendo o seu uso no poema que é um "simular/ uma ordem entrevista e sustentá-la *in absentia* ou no luto. vem dar ao mesmo." (Moura, 2012b: 344)

[165] Remetemos para as considerações feitas na secção 4.2 da primeira parte.

[166] Para uma compreensão da etimologia da palavra *retrato*, tal como para a articulação retrato/autorretrato que aqui se aponta a Miguel Ângelo, remete-se novamente para a análise cirúrgica de Pommier que citámos na secção 1.1 da primeira parte (Pommier, 1998: 15,16).

*Nó cego, o regresso* é, nas palavras de Fernando Pinto do Amaral, um livro "onde a experiência amorosa se constitui como um *leitmotiv*, mas extravasando para uma meditação sobre o templo e seus instantes" (Amaral, 2001: 9). Composto por vinte e quatro poemas, o livro faz ecoar a estrutura dos poemas homéricos, e marca desde o título uma cadência de melancolia. Com a referência ao regresso, evoca o *nostos* de Ulisses:

> não quero o teu retrato
> nem o meu, a não ser
> num templo em ruínas:
> aí o tempo tanto
>
> gastou degraus, colunas,
> e fez do musgo acanto
> que podemos sentar-nos
> sobre a pedra votiva
>
> e ficar de mãos dadas
> sob um céu de ameaça
> olhando a objectiva.
> há felizmente um disparo
>
> automático a
> fuzilar-nos de amor na nossa imagem.
>
> (Moura, 2012a: 257)

A referência ao retrato começa pela negativa — "não quero o teu retrato" — para se abeirar seguidamente de um espaço que remete para a perda, para a ruína. Didi-Huberman refere que o ato de contemplar consiste em colocar o templo nos olhos, edificando assim uma imagem, delimitar um espaço de observação, colocar-lhe margens.[167] Uma fotografia é antes e sobretudo "mental" antes de "fuzilar", pois "coisa mental é o retrato, /sempre", escreveu vgm. Um retrato cujos limites seriam "degraus e colunas" em ruínas, sobrevivendo ao tempo.

[167] Observação de Didi-Huberman em *Atlas ou a gaia ciência inquieta* (2013). No primeiro capítulo da obra, o crítico escreve: "(...) lembremo-nos de que *contemplar* significa, antes de mais, observar uma realidade natural, delimitando-a como *templum*, ou seja, como um campo estritamente demarcado pela ação sobrenatural que revela os seus signos de predição, de modo que olhar o espaço se transforma em olhar o tempo." (Didi-Huberman, 2013: 28). No dicionário de latim-francês *Le Grand Gaffiot* podemos ler que uma das aceções da palavra *templum* vai precisamente ao encontro desta ideia de espaço: "espace que la vue embrasse. Champ de l'espace, enceinte, circonscription".

*Metamorfoses* é igualmente o título do livro de poesia de Jorge de Sena (1963), poemas que pela sua natureza ecfrástica, asseveram-se essenciais na relação verbo-visual explorada no contexto poético português. Como crítico que também é, Sena discorre sobre poesia: "a poesia pretende ser, ela mesma, o lá onde se transforma o mundo e, portanto, a quem a lê ou ouve, ensina algo de novo, e é pois de qualquer modo didáctica – o certo é que não se descobre aquilo que, mesmo metaforicamente, não foi conceituado" (Sena, 1988: 156). Mais adiante, de forma ainda mais incisiva, Sena escreve:

> O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente, para representarem um complexo de imagens suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras que as compõem. Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia; quero destruí-la como significação, retirando-lhe o caráter mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico), compondo um sentido global em que o gesto imaginado valha mais do que a sua mesma designação. (*Idem*: 158-159)

A destruição da poesia como significação corresponde a uma desfiguração do visível, verificável nas fugas ao referente, descentrando o olhar de uma "cadeira amarela" para uma "não-cadeira"[168], um objeto oculto – como o rosto num retrato –, evocado pela *ekphrasis*, que só o poeta 'vê' e pode 'dar a ver' como visualidade (no sentido proposto por Vidal). Até pela frequência com que as *ekphraseis* não se reportam aos traços imediatos do objeto, este despojamento de sinais da figura é análogo aos traços mínimos que encontramos no retrato contemporâneo, tal como nota vgm numa reflexão acerca dos retratos de Camões:

> O retrato como género artístico proporcionou desde sempre uma série de temas de reflexão verdadeiramente fascinantes. Entre eles, podemos enumerar as relações entre pintor e modelo, as relações de semelhança e dissemelhança entre retrato e retratado, a captação de estados anímicos ou físicos do retratado que possam ser propostos ao espectador pela via do retrato, a interpretação de estilos, expressões faciais, olhares, morfologias, símbolos, ornatos, indumentárias, legendas, dados históricos, contextos, relações com programas iconográficos ou filosóficos, etc., etc., numa rede de perpectivas e modalidades do conhecimento que são de abordagem quase ilimitada e em que a figura humana individualizada e as modalidades da sua representação constituem o tema fundamental. Nessa ordem de ideias, podemos fazer uma incursão histórica que remonta até à Antiguidade, vendo o retrato como elemento polarizador de valores religiosos ou mitográficos, como instrumento de consagração oficial ou propaganda ao serviço do poder (e isso, por exemplo, tanto no século de Augusto como no tempo de Carlos V), como processo de preservação de memórias, de registo de

[168] Referimo-nos ao poema "a cadeira amarela" de Jorge de Sena, texto anteriormente referido na secção 2.2 da parte I.

> imagens dos mortos, de base de cultos domésticos e venerações familiares, como expressão de estatutos da aristocracia e da burguesia bem instaladas, e ainda como evocação da fisionomia de artistas e escritores, isto é, como forma de ligação mais personalizada da grande obra à imagem do seu autor eminente, por vezes limitando-se a um breve apontamento fisionómico que não impede o reconhecimento imediato. (Moura, 2014: 15-17)

A perspetiva que o poeta tem do retrato enquanto marca histórico-cultural é visível nas palavras que tece acerca dos retratos de Camões e a questão da semelhança que se resume, não raras vezes, a uma unidade mínima expandida para além do visível ou, melhor dizendo, gerando visualidade através de uma visibilidade em rasto, em ruína. Os retratos de Dante, da autoria de Pomar, estavam, como vimos, na mesma linha: asseguradas as formas que permitissem a identificação do poeta, os retratos elaborados assentam sobretudo numa ideia de decomposição sem, contudo, os reduzir ao anonimato. Esta é estratégia recorrente nos autorretratos de vgm, um ponto de partida que asseguraria, *a priori*, estratégias descritivas – na mesma medida das *ekphraseis* – para estilhaçar as aparentes relações de equilíbrio entre o texto e o objeto. Como se o modelo fosse um pretexto/pré-texto que se situasse numa posição demasiadamente longínqua para lhe pertencer. O que resta do referente reside essencialmente nesse ponto de partida. Na coincidência entre memória e pré-representação. A *ekphrasis* é assim mais uma realização pré-imagética que só adquire existência no texto, do que uma realização *a posteriori*. Neste sentido, a *ekphrasis* é mais um espelho de um *modo de ver*, do que uma ambição descritiva "natural", é, sobretudo, resultado de "meditações", retomando as palavras de Sena.[169] Neste sentido, cremos, a *ekphrasis* aproxima-se do retrato se considerarmos que cada retrato é um autorretrato.

## 2.2 – *Meter o mundo num poema*

"[M]eter o mundo no poema" é, na poesia de vgm, um motivo que passa frequentemente por explorar questões técnicas que seriam, de alguma forma, emuladoras de uma gramática

[169] No *post-fácio* de *Metamorfoses* (1963), o poeta defende a autonomia dos textos em relação ao objeto que evocam. O próprio termo "meditações" aponta para as elucubrações do poeta (e, por isso, para uma esfera pessoal): "Estas meditações aplicadas – e aplicado deve entender-se aqui no mesmo sentido em que se diz 'ciência aplicada' em contraste com 'ciência pura' – que são dezanove poemas inter-metamorfoses-propriamente-ditas, estou crente que valem por si mesmas, independentemente das reproduções dos objectos a que se referem. Eu próprio poderia, *a posteriori* ter falsificado os textos, suprimindo alusões mais directas a pormenores desses objectos, naqueles dos poemas em que elas aparecem no contexto de uma meditação que extravasa as molduras (...)" (Sena, 1988: 158). Esta última referência é deveras interessante, pois parece ser resposta à inquirição feita no final do poema "'a cadeira amarela', de Van Gogh?" ("e há cantos em pintura?") (ver secção 2.2 da parte I).

visual lida no referente. Nos três poemas que partem do *princípio de m.c. escher* (*a sombra das figuras*, 1985), por exemplo, é notória que a adoção de procedimentos sintáticos tem como claro propósito um decalque, tanto quanto possível, das estruturas visuais oxímoras de Escher. Por outro lado, a poesia de vgm é uma plataforma que bebe de vários tempos e de vários fazeres, é, neste sentido, uma mesa de trabalho na qual se conjugam, não raras vezes, diálogos improváveis. O intertexto é, além de declarado, um dispositivo essencial à sua poesia.

Vimos acerca das interrogações com que o poeta vai pautando os seus textos que a o real e o modo ou a possibilidade de o transpor para o verbal funciona como espelho: reflete uma identidade poética e, como as águas nas quais Narciso mergulha, tem imbuída uma vertiginosa atração pelo abismo. Cremos que o motivo do espelho, assim como os processos a que o artista contemporâneo Noé Sendas tem vindo a recorrer dialoga com a poesia de vgm. Não se tratando de uma aproximação baseada na citação ou na alusão, cremos que a arte de Sendas joga com noções intertextuais e transmediáticas que, mais do que uma mera acumulação de camadas interpretativas, busca um sentido novo recorrendo a processos de mistura, reedição e rescrita que conferem à sua obra um efeito palimpséstico, obra que, por estes motivos, está, como veremos de seguida, muito próxima da de vgm.[170]

As imagens de Sendas atuam para além da alusão, utilizando não raras vezes o diálogo entre obras e apoiando-se diretamente em imagens que fazem parte de uma memória artística engendrada em jeito de repositório referencial. O artista trabalha com associações que produzem um efeito anacrónico. O tempo, assim como a reescrita, são por isso campos que se revelam centrais na obra de Sendas que, como o próprio afirma, busca através da conjugação de dois elementos um terceiro novo elemento.[171] Inscrevendo-se em matrizes tipicamente

[170] Noé Sendas (Bruxelas, 1972) é um artista cuja obra se centra maioritariamente na fotografia. Demonstrando uma forte ligação à tradição pictórica ocidental, a obra de Sendas recupera e reutiliza imagens do cânone artístico ocidental (por exemplo, em *The Collector*) ou revitaliza retratos (como na série *Desconocidas*). A importância de Sendas nesta análise espelha-se perfeitamente no título de um artigo de Vanessa Rato, publicado no jornal *Público* a 16 de junho de 2007: *Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se)*: https://www.publico.pt/2007/06/16/jornal/os-varios-rostos-de-noe-sendas--um-cacador-de-retratos-revelase-218768 [consultado a 6 de outubro 2017].

[171] "Given your use of the sampler, what are your views regarding appropriation? Is appropriation only appropriate if it constructs something new rather than a collage?

The sampler is just a contemporary metaphor for something that is very basic and a recurrent creative process in Occidental culture, the idea of collecting things: objects, words, quotations, gestures or photograms, and rearranging, re-editing, interlacing them in different ways. The ingenious part of it is to generate an equation with two or more existing elements and to end up with a magical number, towards which the viewer does not feel the need to seek, or to recognize its original elements. When I am working with my *Crystal Girl* series… I am editing. Not with a time line, but with layers of time. Just like a palimpsest." Noé Sendas entrevistado por Austin Klein para a revista *Musée*, International n.º5, 2003. Sendas recorre a termos que o aproximam dos processos de escrita de vgm: "rearranging", "re-editing", "interlacing" (e, novamente, sublinhamos a importância do prefixo "re"), assim como as referências às camadas, ao palimpsesto constroem uma identidade artística em tudo comparável à de vgm.

apontadas ao Pós-Modernismo, como o é a reescrita, as questões da representação ocupam um espaço importante na obra do artista e, vistas à luz dos preceitos retratísticos e representacionais, articulam-se com os que temos vindo a referir.

Ao rever a série *The Collector* (2007), constatamos que o *modus operandi* de Sendas parte da evocação desta memória e da apropriação de imagens que servem de mesa de trabalho a partir das quais o artista constrói novos retratos com alguns dos processos de composição que evocam justamente os conceitos de palimpsesto, mosaico e tessitura fulcrais, nas questões da reescrita e revisitação. As imagens dialogam numa superfície que relembra aqui os preceitos warburguianos de prancha. Aproximando-as, apesar do afastamento cronológico, as imagens apontam para uma ideia ou um gesto que sobrevive e que se reaviva, ocorrendo uma atualização cronológica, criando um novo momento, um novo ver, precisamente porque há uma nova imagem. Tal como nas pranchas de Warburg, descarta-se uma aproximação horizontal do tempo para, ao invés, explorar uma certa verticalidade de um anacronismo que explora as cadeias de sentido, revelando uma potencial sobrevivência de um gesto.[172]

Assim, um retrato de Bruce Nauman é colocado no mesmo espaço de uma pintura de Goya, estabelecendo um improvável diálogo entre imagens, mas criando um novo sentido resultante de um transbordamento do sentido das imagens. Superando a mera soma de partes, Sendas acrescenta sempre um novo sentido à "equação".[173]

O motivo que leva o artista a criar um espaço de cruzamento entre um autorretrato de Aurélia de Sousa e Andy Warhol (figura 39) não é uma casualidade, ou apenas fruto do gosto pessoal do artista, mas resulta antes de uma teia de relações/significados que permitem uma leitura coerente entres partes. É daqui que deriva a comparação do método de Sendas com o de um *disc-jockey* que, dominando uma faixa e outra, consegue elaborar uma terceira via através do "fluxo" (cf. Sardo *apud* Ribeiro, 2011: 74). Este excesso realiza-se por exemplo no retrato de Warhol, *Self-Portrait in Drag* (1981), que explora os caminhos do corpo e do rosto travestido, e os retratos de Aurélia de Sousa que revelam uma idêntica tendência para o travestimento.[174] Vemos, por exemplo, no autorretrato que data de 1887, onde a pintora

[172] Na introdução desde trabalho, referimos o atlas, retomando as palavras de Didi-Huberman, como "modo de leitura". Ora a proposta do crítico francês enraíza-se no pensamento de Aby Warburg e no atlas que o pensador alemão constrói. Nas suas pranchas, Warburg colocava imagens de forma a espacializar o saber, as ligações, as possíveis relações que viriam a constituir o seu Atlas *Mnemosyne*. Remetemos para o capítulo introdutório de *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, obra na qual Didi-Huberman explora o projeto warburguiano. (Didi-Huberman, 2013: 11-42)

[173] Vanessa Rato cita Noé Sendas: ""é a junção de duas histórias - o resultado é mais que apenas a soma" (Rato, 2007). Acrescente-se ainda que a busca e a equação são já referidas pelo autor na entrevista supracitada.

[174] Pense-se, *e.g.*, no conhecido autorretrato enquanto Santo António. Veja-se ainda o trabalho de Ana Pissarra, *odor di femina* (2013), obra na qual a artista recupera fotografias que terão sido estudos preparatórios para o retrato de Aurélia de Sousa. A. Pissarra explora a questão da

portuense se representa com um enorme laço lembrando uma figura *clownesca*, ou quando se retrata como Santo António, num exercício que passa pela despossessão identitária, o abandono de um corpo, para o engendramento de outro. Ainda em *The Collector*, assevera-se interessante o uso dado ao autorretrato de Dürer que, posto a par de um autorretrato de Robert Mapplethorpe (1988), sugere uma certa sobrevivência de uma gramática visual do retrato (figura 40). Neste sentido, dir-se-ia que o retrato contemporâneo se edifica sob ruínas de uma matriz renascentista, num gesto artístico que deverá menos a uma atitude melancólica do que a uma proatividade baseada nas matrizes pictóricas do retrato clássico. Este processo evidencia-se de resto na série *Crystal Girls* (2011, figura 41), obra na qual as fotografias revelam aquilo que Carlos França viria a apelidar como um "trabalho não contemplativo ou passivo, mas sobretudo mais apostado no papel interventivo, criativo e até subversivo da imagem." (França, 2014).

No *auto-retrato com a musa*, vgm usa o espelho para chegar a uma hipótese de autorretrato. A contemplação do rosto faz-se por um caminho inverso, pois o espelho é aqui como superfície magnética que interrompe o olhar, chamando-o: "ia a passar fumando / mais uma cigarrilha". O retrato é todo ele feito às avessas. Se se inicia com uma imagem bastante definida de descrição fisionómica, essa descrição resultará, na segunda parte do poema, num apagamento das figuras:

> 1.
> vejo-me ao espelho: a cara
> severa dos sessenta,
> alguns cabelos brancos,
> os óculos por vezes
> já mais embaciados.
>
> sobrancelhas espessas,
> nariz nem muito ou pouco,
> sinal na face esquerda,
> golpe breve no queixo
> (andanças da gilette).
>
> ia a passar fumando
> mais uma cigarrilha
> medindo o tempo e cinza

simulação e do disfarce através da ocultação do rosto em quase todas as fotografias, remetendo para o corpo a carga discursiva, nomeadamente das mãos.

coisas atrás de mim.
que coisas? tantas coisas,

palavras e objectos,
sentimentos, paisagens.
também pessoas, claro,
e desfocagens, tudo
o que assim se mistura

e se antevê no espelho,
tingindo as suas águas
de um dúbio maneirismo
a que hoje cedo. e fico
feito de tinta e feio.

2.
quem amo o que é que pode
fazer deste retrato?
nem sabê-lo de cor,
nem tê-lo encaixilhado,
nem guardá-lo num livro,

nem rasgá-lo ou queimá-lo,
mas pode ter prazer ou pena
por nos achar parecidos
ou não achar. quem amo

não fica desenhado,
fica dentro de mim
e é quando mais me apago
e deixo de me ver
e apenas me confundo,

amador transformado
na própria coisa amada
por muito imaginar.
assim nem john ashberry,
nem o parmigianino,

nem espelho convexo,
nem mesmo auto-retrato.
só uma sombra do que é
na sombra de quem amo
provavelmente a minha.

3.
quem amo tem cabelos
castanhos e castanhos
os olhos, o nariz
direito, a boca doce.
em mais ninguém conheço

tal porte do pescoço
nem tão esguias mãos
com aro de safira,
nem tanta luz tão húmida
que sai do seu olhar,

nem riso tão contente,
contido e comovente,
nem tão discretos gestos,
nem corpo tão macio
quem amo tem feições

de uma beleza grave
e música na alma
flutua nas volutas
de um madrigal antigo
em ondas de ternura.

é quando eu sinto a musa
pousando no meu ombro
sua cabeça, assim
me enredo horas a fio
e fico a magicar.

(Moura, 2012b: 349, 350)

O olhar que Sendas dirige à tradição pictórica poderá também ele ter um certo grau de melancolia, não se limitando, no entanto, a uma contemplação passiva, mas antes, como no

caso de vgm, fomentando uma reatividade que é produtiva no sentido em que busca sempre um sentido outro.

Tomemos como exemplo a série *Desconocidas* (2012), trabalho que assenta numa série de fotografias encontradas pelo artista em Madrid e que datam dos anos 40. A particularidade deste trabalho resulta do facto de as fotografias serem de fotógrafo desconhecido e retratarem pessoas desconhecidas. O trabalho de Sendas passa por manipular um corpo ou um rosto sem conhecer a identidade do seu referente. O processo não passa apenas pela reabilitação técnica das fotografias como também pela decomposição dos corpos representados. Ao referir que trabalha a fotografia como escultura, Sendas retoma a noção de transmedialidade acima referida: "comecei a trabalhar imagens como um escultor trabalha uma escultura. Tinha uma imagem base e retirava elementos. Mas, por exemplo, quando retirava um braço, tinha sempre a preocupação de criar equilíbrio no corpo".[175] Assemelhando-se ao trabalho da superfície escultórica até dela retirar a forma, Sendas busca um equilíbrio da imagem através da subtração, resultando por vezes em manifestações de ausência.

Lemos, no título da primeira peça da série, uma inscrição quase tumular: *Desconocidas n.º 1, 1945-2012*. Esta última referência à data sugere-nos uma linha biográfica suscitada pela referência necrológica que se reporta ao ano de 2012 e que se prende com a duração da fotografia; esta ultrapassa o primeiro momento da sua execução, em 1945 e conclui-se em 2012, altura em que a imagem é reconfigurada por Sendas. Consequentemente, esta linha aponta para uma gestação, como se os sessenta e sete anos que separam o primeiro gesto fotográfico do mais recente constituíssem um espaço de sedimentação, recuperando a terminologia de Didi-Huberman. Não se excluindo mutuamente, as duas leituras convergem na ideia palimpséstica reiterada pelo artista em entrevista e apontam para uma sobrevivência do gesto fotográfico através da duplicação, da sobreposição de um gesto sobre o outro. No primeiro trabalho da série, o rosto pertencente à figura da fotografia original é retirado, como se esta dobra do gesto resultasse num excesso e transbordasse para a ausência e para o fragmento, compensados, no entanto, através de outros elementos corporais.

Compensação, harmonia e equilíbrio resultam aqui do domínio técnico de vários meios que se conjugam no trabalho de Sendas. Evocando um conceito já apontado por Carlos França, a arte de Sendas relembra aqui o neologismo que Castiglione propusera no seu Cortesão, *la sprezzatura,* já aqui evocado a respeito de vgm (França, 2014). O domínio da técnica apresenta-

[175] Palavras proferidas pelo artista em entrevista na apresentação da exposição *Desconocidas*, na galeria Miguel Nabinho, disponível em linha: https://www.youtube.com/watch?v=GhZ_ZLyuy6I [consultado em 10-05-2014].

se, tanto nas fotografias de Sendas como nos poemas de vgm, como uma *bella maniera* de recuperação da imagem. Da mesma forma que o autorretrato em espelho convexo de Parmigianino apresenta a mão no primeiro plano do disco espelhado, como se de um *sampler* se tratasse, também Sendas coloca a mão e manipula imagens, suscitando no leitor um olhar que explora um determinado anacronismo, resvalando frequentemente para questões da ausência, anacronismo determinado e validado pela técnica compositiva, pela *maniera.* A perda, o fragmento e a ausência são, tal como na poesia de vgm, resultado de um excesso, de um transbordamento referencial, não tanto de uma postura minimalista de recuo em relação à composição.[176]

Na série *retratos de família* (*sonetos familiares*, 1995), vgm dispõe quatro retratos (*retrato. 1827*; *retrato. 1845*; *retrato de desconhecida. 1934 (?)*; *retrato em causa própria*). Os poemas começam com uma precisão cronológica até progressivamente resvalarem para a dúvida ou, como no caso do último texto, desprenderem-se das amarras temporais. Como é recorrente nas suas composições – veja-se o caso paradigmático do poema *Laocoonte* –, o poeta parte de um tom quase documental, da enumeração e de factos históricos muito precisos. Essa precisão não tarda em transformar-se em divagações (meditações?) sobre o rosto/objeto que motiva o poema. Assim, em *retratos de família*, esta trajetória é legível não apenas na estrutura interna dos poemas, como a nível macrotextual, pois os dois últimos poemas da série leem-se também como abandono das referências temporais, centrando-se em indagações pessoais e numa abertura hipotética. Neste sentido, também vgm recupera um retrato de uma desconhecida, explorando a representação no campo da conjetura. Estamos novamente no campo do resgate do anonimato e da revitalização de uma identidade que, por não se prender com nenhum referente identificável, nos é dada através do dedo do poeta. Tal como na écfrase, a sua existência limita-se a ser textual:

> nunca foi da família. eis a notícia:
> comprei-a porque a cara era interessante,
> bem modelada e sólida a *charpente*.
> sendo embora feiota, uma delícia
> [...]
> sabe-se lá! posou para a pintura

[176] Quando evocada no âmbito artístico, a ideia de silêncio e de ausência é muitas vezes enquadrada no movimento minimalista, já que parece ser vetor essencial à sua teoria e realização: "Quando a ausência pode ser a forma mais rotunda de presença, deixar de fazer algo pode converter-se num gesto afirmativo. Incluso, em determinadas ocasiões, já não se trata de subtrair, mas de não adicionar" (Zabalbeascoa e Rodríguez Marcos, 2001: 9).

alguma prima que eu próprio desconheço
e ali ficou, caladamente obscura.

(Moura, 2012a: 492)

No último poema que compõe a série, *retrato em causa própria*, o poeta autorretrata-se a partir de um suposto retrato intermediado pela "namorada russa" e explora um jogo de disposições, porque o texto assenta também sobre a pose simulada do poeta:

[...]
friamente romântico, a três quartos

assim me simulei. eu acredito
mas é na técnica. nunca a inspiração
me deu fosse o que fosse. nem um grito.

feito a sanguínea, prefiro-me artesão.
escrevo e rasuro, volto a escrever, repito.
coisas da foz do douro. tudo em vão?

(*idem*: 493)

Voltemos às origens e desta feita à história de Zeuxis, pintor grego dos séculos V a.C. que, convidado a realizar o retrato de Helena, juntara cinco jovens da cidade de Crotone e, tirando o melhor de cada uma, encontra forma de compor o retrato "impossível" de Helena. Corte, colagem e sobreposição no engendramento de um retrato que dispensa o modelo e que se afasta claramente da questão da semelhança para a construção de um retrato idealizado que é, lembremo-nos, sempre mental. Assim, o modelo/o referente é todos os modelos e simultaneamente nenhum, em termos identitários.

Se, como destacaram Ribeiro e Sardo, o método de Noé Sendas assenta na estratégia de *assemblage* muito próxima da ação de um DJ, essa não será uma analogia menos rica quando colocada a par da poesia de vgm, como Diogo o propôs em 2006.[177] De resto, as estratégias palimpsésticas são marcas típicas de um pós-modernismo referido por Fernando Pinto do Amaral acerca do ofício poético de vgm (cf. Amaral, 2001). Encontramos na citação constante a diluição de fronteiras entre um passado melancólico reativado pelo presente e que, na esfera

[177] Em *Teoria com tipos móveis*, A. Diogo leva a questão da técnica ao extremo, recorrendo ao paralelismo entre vgm e o DJ Danger Mouse que, ao misturar o *The White Album* dos Beatles e o *The Black Album* de Jay-Z, elabora *The Grey Album*. A imagem torna-se particularmente fecunda neste contexto.

retratística, parece acumular uma tradição de rostos e retratos. Estas referências, cujas estratégias de composição passam pela estratificação, acumulação e sobreposição *até um certo grau de excesso* resultam num transbordamento que aponta para uma fuga aos preceitos representativos tradicionais, aproximando-se da perda, da ausência.

Vimos que Sendas, em *The collector*, constrói um palimpsesto de retratos. Abrimos agora a hipótese de este trabalho poder ser lido como autorretrato, na mesma medida em que vgm engendra uma identidade poética a partir de complexos processos intertextuais. As palavras do artista são sintomáticas no que toca à possibilidade de a série ser autorrepresentativa, diz Sendas o motivo reside precisamente nessa possibilidade:

> quando li uma entrevista do Bacon em que ele explicava que tinha demorado muito tempo a perceber como podia fazer pintura depois de Picasso. Para mim, se calhar, a grande questão é como fazer um auto-retrato depois do Bacon. Se calhar só com estas composições. (...) Talvez esta seja a tentativa falhada de procurar um rosto, talvez o meu. Ou então, é só a procura do encontro entre duas referências da qual se pretende mais do que a soma - isso talvez seja o meu retrato. (Rato, 2007)

A arte de Sendas está alinhada com a de vgm em vários pontos. Neste em particular, na possibilidade de leitura de um autorretrato, artista e poeta seguem a mesma linha: a da acumulação, da justaposição e do confronto de imagens. Os retratos transformam-se em autorretratos, são um rosto composto por outros, ou, inscrevendo-se no pensamento de Gil, o autorretrato "é sempre uma multidão" (Gil, 2005a: 27).



Figura 39 – Noé Sendas, *The Collector*, 2007.

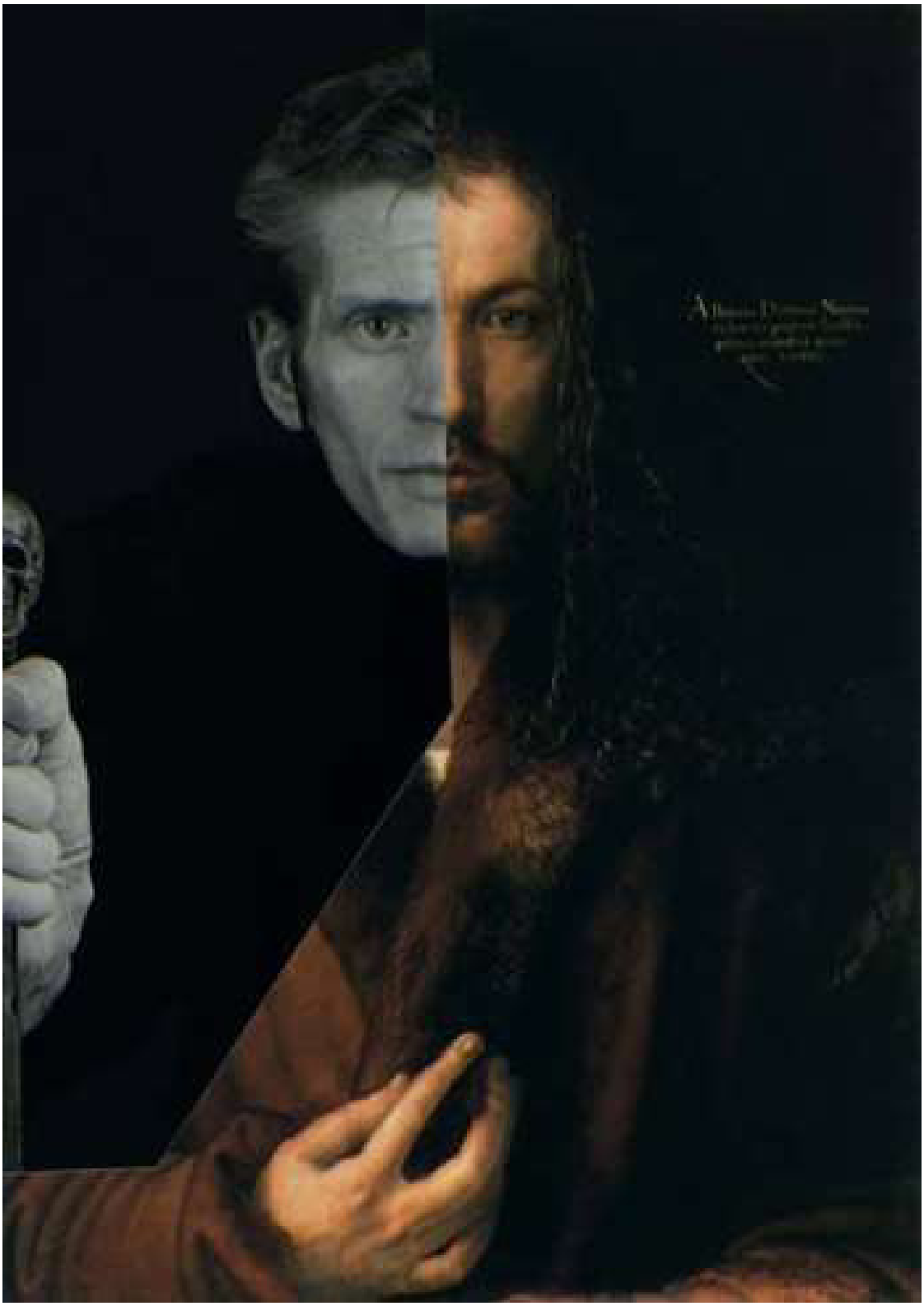

Figura 40 – Noé Sendas, *The Collector*, 2007.



Figura 41 – Noé Sendas, *Crystal Girl*, 2011.

## 2.3 – A poesia, o testamento, o autorretrato

Foi em termos semelhantes ao processo de Sendas que, partindo de uma improvável aproximação, João Miguel Fernandes Jorge engendrou *A gravata ensanguentada*, texto no qual se desenvolve um diálogo entre dois quadros (*Jeune Homme*, de Mário Eloy e *La Diseuse de bonne aventure*, de Georges de La Tour).[178] A montagem procede aqui como resposta a uma visão pictórica do cinema ou ao movimento na pintura, numa relação que leva a pintura a estabelecer-se como arte irmã do cinema, visão que, de resto, se posiciona muito próxima da do realizador Peter Greenaway, já aqui referido. A pintura ocupa, na obra do realizador galês, um substrato imagético que está para além das referências mais ou menos óbvias a obras de artistas como Rembrandt, Goltzius, Fellini, Eisenstein, Boullée ou Shakespeare e funciona mais como decalque para uma gramatologia do seu cinema.[179] Em Jorge, o movimento nasce desde o momento em que os quadros de Eloy e La Tour são aproximados, e, por isso, deslocadas do seu contexto: "[o]s rostos examinados, provenientes da imagem da pintura ou do seu parente mais próximo que é o cinema (e não, como poderão supor, a fotografia), começa a ser um rosto de visível vida e senhor de um pulsar de razão e de sentidos?" (Jorge, 2006: 92).

O texto entronca na tradição ecfrástica em várias dimensões. Os referentes – neste caso, dois – evocados *a priori*, são literalmente um *pre*texto que rapidamente se dilui e se extravasa através de uma teia conjetural. A gravata ensanguentada não tem existência senão no texto e, ainda assim, é dada em modo de ausência:

> Coisa alguma sei acerca da rapariga. Somente a perspicácia do seu olhar e a flagrante beleza do rosto. Face à ignorância da sua identidade irei igualmente ignorar o nome do homem retratado. Ele é também um jovem. Quanto à gravata ensanguentada, admito que não se encontra no seu pescoço, mas gostaria de lhe ver uma daquelas gravatas de *foulard* que se usavam nos anos 30 do século passado. Ter-lhe-ia ficado bem, de macio tecido verde-escuro, com pequenos losangos azuis e vermelhos padronizados. (Jorge, 2006: 87)

[178] O texto *A gravata ensanguentada* dá igualmente título ao livro de J.M.F. Jorge (2006).

[179] A teia intertextual do cinema de Greenaway é vasta, não fosse a reescrita uma das principais linhas de leitura da sua obra. Enumeramos alguns filmes que têm uma declarada relação como os artistas suprarreferidos: *The belly of an architect* (1987), *Prospero's book* (1991), *8 1/2 women* (1999), *Nightwatching* (2007), *Goltzius and the Pelican Company* (2012), *Eisenstein in Guanajuato* (2015). O intertexto dá-se para além da dimensão visual, e torna-se evidente na colaboração do compositor Michael Nyman na filmografia do realizador. Em *The Draughtsman's Contract* (1982), por exemplo, o intertexto musical é urdido com recurso à música de Purcell, aparecendo inclusivamente referência ao compositor barroco nos créditos da longa metragem como "consultor musical". Vejam-se ainda as referências a Peter Greenaway na secção 4.1 da parte I e, mais concretamente a *The Pillow Book*.

Se temos os referentes (as obras de Mário Eloy e de La Tour) bem presentes, estas serão, no entanto, deslocadas. Este gesto de reposicionamento das figuras no espaço afasta os objetos da sua forma pictórica para a reengendrar textualmente. Ocupam o espaço intermédio, textualmente criado.

À semelhança do que se verifica nas *ekphraseis* homéricas, o narrador assemelha-se aqui a um "Homero-Hefaísto", que, por detrás do tecido que urdiu, chama um "eu" textual. O uso da primeira pessoa é recorrente no texto, assumindo o caráter autoral e ficcional da aproximação. Aliás, a escrita de Jorge pende toda, com maior ou menor inclinação, para um lado crítico-ensaístico. Verificam-se assim enunciados que remetem sempre para o campo da hipótese ("[s]e os dispusermos a par", "[s]e seguirmos esse seu olhar", "coisa alguma sei", "que é de supor") e, mais ainda, apelam a que o olhar do leitor acompanhe o processo descritivo.

A subtileza da prosa de Jorge reside ainda no motivo de aproximação da imagem da rapariga à do rapaz. É no olhar da rapariga que, afinal, tudo se dá. Da rapariga ou do autor, já que "[f]oi isso que experimentei, quase em automatismo, quando fui buscar o retrato de 'Jeune homme' de Mário Eloy e o coloquei sob o comprometido olhar da rapariga de La Tour. Ela é partícipe de um roubo no quadro em que está representada" (Jorge, 2006: 92). Lemos o furto da gravata como o rapto da imagem que o autor efetua com o exercício. Porque, se toda a criação artística advém, como referia Picasso, de um roubo, o exercício ecfrástico, por se referir frequentemente a obras pré-existentes, é, no campo literário, das expressões criativas mais assertivamente apropriadoras.

Noé Sendas afirmava numa entrevista a importância de Samuel Beckett no seu percurso artístico,[180] tendo inclusivamente replicado um percurso semelhante ao do autor. A influência de Beckett na série *Nameless* apresenta-se de forma clara e convoca a obra *The Unnamable*. Como já aqui foi referido, os avanços e recuos perante a linguagem artística, perante sequer a possibilidade de um dizer/fazer: no fim, o artista não encontra nada. Nem Beckett, nem Sendas,

[180] Na entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro disponível no sítio da jornalista (http://anabelamotaribeiro.pt/noe-sendas-170341 [consultado a 18 de abril de 2017]) lemos:

"-Houve um tempo em que percorreu os passos de Samuel Beckett. Que tipo de experiência procurava, mais do que tudo? O que interessa é a busca? E o que é que se encontra?

-Não encontrei nada. Ou seja, não encontrei nada que se assemelhasse à experiência de ter lido *Molloy*. Uma obra que me fulminou. Acho que foi uma tentativa de me recompor dessa mesma leitura. Necessitava de mais tempo com o autor. Primeiro li várias biografias. Numa delas descobri referências aos diários inéditos da sua primeira passagem por Berlim. Fui a Londres ler estes diários, que acabei por copiar à mão, na íntegra, para um pequeno caderno. Depois disso fui dar um passeio por Berlim com o autor, até me sentir preparado para me despedir do Sr. Beckett e seguir outro caminho. Durante esse tempo dei por terminada a série das figuras-esculturas *Nameless* e comecei a trabalhar a série das figuras-fotografias *Crystal Girls*."

nem vgm, nem, como este último relembra, Virgílio ("virgílio moribundo quis, talvez por isso, rasgar o seu poema", em *Laocoonte*).[181] E, tomando esta apreciação de impotência perante a arte, o artista assume uma posição de martírio, como lemos em *Laocoonte*. O poeta coloca-se frequentemente na posição do artista sem, contudo, ocultar-se em "outro", num gesto muito próximo, parece-nos, dos autorretratos de Caravaggio. O martírio artístico que lemos, por exemplo, em *piranesiana*, texto no qual o poeta parece ele próprio preso e presa da teia textual que cria nos mesmos moldes que os cárceres de Piranesi são construídos em labirinto: [182]

> *carceri d'invenzione* , tomentos, maus prenúncios,
> por vãos escuros, arcadas, passadiços, ruínas
> e outros sinais gravados do destino: aqui perpassariam
> as sombras dos amantes a caminho do suplício,
>
> as figuras de angústia inominadas, as suas
> penosas divisas do silêncio, as máscaras hiantes. vão
> os anos, sim, os anos vão ensimesmados, rolam
> condenados em turvas ressonâncias, infortúnios,
>
> e é quando alguém a um canto, estremecendo
> se inventa uma prisão de amarfanhar a alma,
> prepara de raiz uma descida aos infernos
> e busca as densidades e as penumbras de dizer a solidão.
>
> sobram inquietas cantarias e nessas pedras e nervuras se edifica o templo
> a escrever-se por metamorfoses, a encarcerar-se no real
> dos seus próprios rasgões, das suas agonias.
>
> (Moura, 2012b: 543)

Os cárceres de Piranesi encontram na arquitetura do poema um correlato interessante. O poema bebe da tradição dantesca tão presente na obra de vgm: "os tormentos", "as sombras dos amantes a caminho do suplício / as figuras de angústia inominadas" apontam para um espaço de reclusão infernal. A fisicalidade do espaço, essa, procedo pela via do infinito. Se vemos nos

[181] Relembramos as considerações feitas acerca da *língua poética* na secção 1.2.

[182] Poema publicado pela primeira vez na revista *Relâmpago* (n.º 23/2008, que tem por tema *Poesia e artes visuais*), volume no qual vgm inclui ainda a reflexão *écfrase, empernamentos*, texto basilar para se entender a posição do poeta em relação à *ekphrasis*.

*carceri* de Piranesi uma verticalidade visual que, entre sombras e desdobramentos, atira para o infinito , é porque, como notou Ribeiro, "[n]as galerias perpetuamente expansivas das prisões, configurando um espaço matematicamente ilimitado – quase diríamos pré-escheriano ou pré-borgesiano– (...) Ribeiro (2014: 70). Arriscamos, por isso, uma pista de leitura autorretratística nesta *piranesiana*: se os espaços de Piranesi chamam a si um labirinto sombrio e infinito, esta construção encaixa nas elucubrações de vgm na mesma medida em que as ilustrações de Escher (que deram origem a vários poemas) sugeriam uma certa circularidade de infinito nas composições poéticas. O labirinto de Piranesi é espelho – e por isso procede pela via do autorretrato – da poesia de vgm. O tom sacrificial, bem ao jeito maneirista de vgm, está igualmente presente e o poeta é, neste sentido, *Laocoonte* ou prisioneiro dos cárceres piranesianos. Relembramos, por exemplo, o pensamento de E. Lourenço acerca da construção de labirinto picassiano.[183] No caso de vgm, parece-nos que a imagem do Dédalo moderno é ideal para traduzir o "emaranhar das vozes e das sombras" lemos em *ars poética* (Moura, 2012a: 344), e este labirinto de sombras é deveras parte substancial do projeto poético de vgm. Se Picasso construíra o seu labirinto com as "máscaras" que Lourenço, os autorretratos vão progredindo até à caveira. E esta caveira é, também ela, uma máscara, embora aponte para a ausência e despojamento da figura. Em vgm, as máscaras que o poeta vai colocando (a de Braque, por exemplo) é simultaneamente uma pluralidade de identidades reunidas numa urdidura poética. Uma máscara que é, talvez, a única forma para o *de-facement*.

Pensemos particularmente nos autorretratos de Caravaggio enquanto Golias, onde o artista se coloca em posição de martírio "artístico", ou no esfolamento de São Bartolomeu da Capela Sistina, em que da pele amorfa Miguel Ângelo pintou o seu autorretrato. Não há, nestes retratos, qualquer glorificação do artista, pelo contrário, estas formas disformes colocam-no bem mais perto da terra do que do céu.

A precariedade do traço e do autorretrato revela-se do mesmo modo na obra de José Rodrigues, tendo o artista feito inúmeros desenhos em guardanapos, muitos dos quais são autorrepresentações. As palavras de Nuno Higino vão no sentido de assinalar o material precário que aceita um traço, uma marca distintiva. Ora esta marca vale a preservação, já que se transpôs o objeto da esfera pública para a privada; acrescenta-lhe uma intimidade, confere-lhe uma durabilidade para além da sua função imediata, dando-lhe a possibilidade de persistência ao tempo, à morte: "[o] guardanapo é um objeto efémero, destinado à ruína. O seu tempo de duração é o tempo de duração de uma refeição. José Rodrigues acrescentou-lhe uma

[183] Vejam-se as considerações de Lourenço na secção 3.1 da primeira parte.

generosa esperança de vida. Não lhes retirou o caráter de ruína, mas pôs-nos a olhar para a ruína" (Rodrigues, 2011: 5).

A superfície rugosa dos guardanapos obriga a um esforço suplementar para cavar um traço: o suplício artístico reside também aqui na relação que o corpo do artista tem com a figura e com a matéria. Em *testamento de vgm*, o poeta elabora um autorretrato ("deixo um lugar neste retrato") em registo inacabado, em "rasuras e rascunhos", "borrões e gatafunhos":

> (...)
> fiz uma longa aprendizagem
> muitas rasuras e rascunhos,
> muitos registos de passagem,
> muitos borrões e gatafunhos
> são outros tantos testemunhos
> do meu mester, das minhas lavras,
> uso a cabeça e às vezes os punhos
> de renda ou não. ah, as palavras!
>
> (Moura,2012b: 253)

"a longa aprendizagem" será também o caminho da desconstrução. Uma poesia que, não obstante a sua evidente inclinação para a técnica, estende-se não raras vezes para a esfera da desconstrução como suporte dessa mesma técnica. Não se trata de um trabalho invisível, pois o ateliê do poeta é também uma montra para o leitor, antes certos apontamentos do "gatafunho", o *griffoner* a que Pleynet se referir para definir a arte de Pomar.

No caminho inverso, vemos que, no retrato que José Rodrigues elaborou de vgm para a obra *artistas retratam escritores que retratam artistas* (figura 42), é notável a aproximação feita entre retratista e retratado por justaposição das formas. Não estaremos perante uma aproximação ao estilo de João Miguel Fernandes Jorge, contudo, a presença do clipe desenhado empresta à figura do poeta retratado um caráter provisório, situando-o fora da obra, ainda que esteja em acumulação. O retrato é particularmente interessante: a imagem do poeta serve aqui de modelo, lendo-se uma linha imaginária que, na verdade, se encontra subrepticiamente nos traços/gatafunhos entre os dois olhares. Entre um e outro está toda a despossessão figurativa que ambos parecem reconhecer. Ribeiro viu neste retrato um exercício "imperfeito":

> (...) torna-se muito evidente no retrato ou, mais rigorosamente, no texto que escreve, em 97, Para o retrato de José Rodrigues (Santos, 2007: 81-83), cujo trabalho plástico, trabalho onde abundam descontinuidades, justaposições, transparências (...) para um retrato ainda por/a fazer (à semelhança

> daquele que o pintor não desenhou do poeta, desenhando-o ainda assim e a si próprio), percebemos sem esforço um plausível auto-retrato, processualmente imperfeito, do poeta Vasco Graça Moura.
>
> (Ribeiro, 2014: 66)

O retrato tem ainda pormenores curiosos: nos traços que estão em segundo plano, estabelece-se uma superfície segunda, como uma pré-forma que suporta os retratos, o do retratista, traçado de forma mais eficiente, e o do retratado, pousado sobre os anteriores. Estes traços lembram aqui a leitura que Mieke Bal propunha sobre os borrões e hífens presentes nos desenhos de Rembrandt. Ao atribuir-lhes um valor semântico, a crítica lê os traços como uma passagem entre "zonas pictóricas".[184] Alexandre O'Neill, no seu habitual tom irónico, havia considerado os hífens como um espaço intermédio que separa e une: "Que nos separa, Amor, um traço de união?..." (figura 43). Lidos na mesma linha, os desenhos de Rembrandt (figura 45) e o autorretrato de Rodrigues enquanto São João Batista (figura 44) aproximam-se no que toca a uma estética do precário e do ruinoso. É neste sentido que as figuras de Rodrigues estão traçadas, numa hifenização do *eu* e do retrato, que tudo une na figura, separando-se dela. A ruína e o precário estão, como referimos, presentes também nos guardanapos do artista: esta prática compulsiva do artista acrescenta uma nova camada às leituras que temos vindo a propor sobre os borrões (figura 46).

Na poesia de vgm, pautada por uma forte inclinação para o domínio das artes, a obra de José Rodrigues marca presença em *papel vegetal/justaposições (imaginário sobre desenho de José Rodrigues)*, textos incluídos em *Recitativos* (1977). Nestes nove poemas, leem-se algumas das "correspondências" que o poeta constatara.[185] Assim, "um albacora cego é o poeta, avançando nas feridas/ /e se envolve em rosáceas transparentes: / alguns corais avultam (o mundo não tem sons?) / tacteando deus." (Moura, 2012a: 186) O tatear deus remete para a experiência de S. Tomé, o toque que "avança nas feridas" em modo de cegueira, entra num espaço também de ausência de sensações (os sons), um espaço ainda aquém da carne, quiçá

[184] O interesse de Mieke Bal pelos borrões e pelas manchas radica nas suas leituras dos desenhos de Rembrandt.. Em *Reading Rembrandt*,, a crítica explora as manchas presentes nos desenhos do pintor holandês: "A hyphen is relevant in this context: By convention it is a minimally semanticized grapheme that separates *and* connects at the same time. Iconically it is a sign that 'looks like' its meaning, thus representing separation and connection simutaneously. Is it visual or verbal? As the fine line between verbal and visual signification, this hyphen demonstrates that that fine line ultimately cannot be drawn" (Bal, 1991: 213). O que é aqui digno de relevo é a afirmação de que estes traços têm um resíduo de significado, muito embora estejam desenhados ou grafados a par de figuras bem definidas.

[185] No texto que vgm assina em *artista que retratam escritores que retratam artistas*, o poeta refere que entre a sua poesia e os desenhos de Rodrigues, haviam constatado "algumas correspondências perturbantes" (Santos, 2007: 81-83)

molecular, ao estilo daquele que nos propõe Jeanette Christensen, da ostentação das chagas (figura 14), das manchas, portanto.[186]

Benjamin notava que a "mancha" se opunha ao "sinal" pelo facto de este ser impresso enquanto aquele se *manifestava*. A "mancha" liga-se intimamente a um pulsar vital, a "uma significação dissolvente da personalidade em certos elementos primitivos".[187] É para este estado de dissolvência que a poesia de vgm concorre progressivamente, explorando, por detrás da técnica, semântica ou formalmente, uma poesia que tende para o "rascunho" ou, talvez mais acertadamente, para o "rascunho restaurado / depois do rasgão" (Moura, 2012a: 331, 332). Porque esta poesia é dada, em certo grau, em mancha, num estado que excede o próprio dizer (em pré ou pós-pintura) ou, como escreve o autor, em "prefácio de si mesmo".

> a ideia das inúmeras rasuras, reenxertos, reenvios,
> correlativos objectivos ensaiados. você
> está a tornar-se prefácio de si mesmo, repescando
> o sarro da escrita como se fosse uma nuvem petrarquista e
> apalpável (ah, juno!), ou uma espiral omnívora.
> (...)
>
> (*idem*)

Poderíamos voltar infinitamente ao uso dos prefixos, cuja presença neste excerto de "as poéticas *a posteriori*" (*a sombra das figuras*) se torna bastante evidente no que toca aos processos poéticos e, cremos, estão em completa sintonia com o que apontámos na primeira parte deste estudo.[188] Todos traçam o mesmo caminho, o de tornar-se "anterior", tornar-se prefácio, portanto, "antes da face", desenhando um rosto-rascunho, retirado do "sarro da escrita". Mas a poesia de vgm estaria, à primeira vista, mais próxima de uma poesia polida e

[186] As palavras de Américo Diogo sobre *a vénus ao espelho* (poema integrado em *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*) vão ao encontro desde "olhar tátil": o espelho necessário ao alheamento assinala também a entrada no aposento da consciência do espectador. O embaciamento do mesmo espelho sobrepõe à imagem da divina os sinais de presença da consciência desejante. Para completar a nobilíssima visão, e como cumpre a clausura, o aposento acha-se saturado não apenas de presença, mas do olhar proprietário da consciência. O olhar haptíco e tudo é táctil. Esta 'pintura' é coisa *mental*, mas seria coisa." (Diogo, 2009: 237)

[187] Walter Benjamin escreve: "[t]udo o que se possa descobrir sobre a mancha absoluta, quer dizer, sobre a essência mítica da mancha, é importante para toda a esfera da mancha em oposição à esfera do sinal. A primeira diferença fundamental consiste no facto de o sinal ser impresso, enquanto a mancha, pelo contrário, se manifesta. Isto indica que a esfera da mancha é a de um *médium.* Enquanto o sinal absoluto não aparece predominantemente no que é vivo, mas é também marcado em edifícios inanimados, árvores, a mancha manifesta-se sobretudo no que é vivo (as chagas de Cristo, o rubor, talvez a lepra, os sinais de nascença). Não há oposição entre mancha e mancha absoluta e, na sua manifestação, não se assemelha a qualquer outra coisa." (Benjamin *apud* Molder, 1999: 15)

[188] Vejam-se as considerações feitas acerca da prefixação e dos processos retratísticos na secção 1.2, da parte I e na secção anterior (2.2, parte II) acerca dos processos usados por Sendas.

acabada e, retomando as noções sobre o figurativo, estaria, portanto, mais próxima da arte da cera do que da arte da cinza. É com alguma facilidade que identificamos a técnica do poeta como um elemento central da sua poesia e, no entanto, há um fazer "vulcânico" que parece espreitar em cada um dos seus poemas, como relemos em *Laocoonte*: "a martelar a chapa dúctil da memória / na bigorna sonora de ásperos timbres" (Moura, 2012b: 371). Uma melancolia latente sob cada poema que, ainda que por vezes subtilmente, deixa entrever visões compostas; antes pelo contrário, lendo a poesia de vgm como um todo, apercebemo-nos de uma progressiva tendência para o inacabado, o fragmento, a ruína, a sombra e a rasura. A melancolia é "reativa" porque, se o poeta bebe de uma tradição literária e artística de teor clássico, assenta o olhar sobre as formas e nas palavras para as olhar de frente ("quem me chamava cerebral/ faça o favor de me ler bem") (*idem*: 255). Os testamentos carregam a sombra do abismo e são, na mesma medida que um autorretrato, indício de um olhar que olha de frente para a sua finitude.

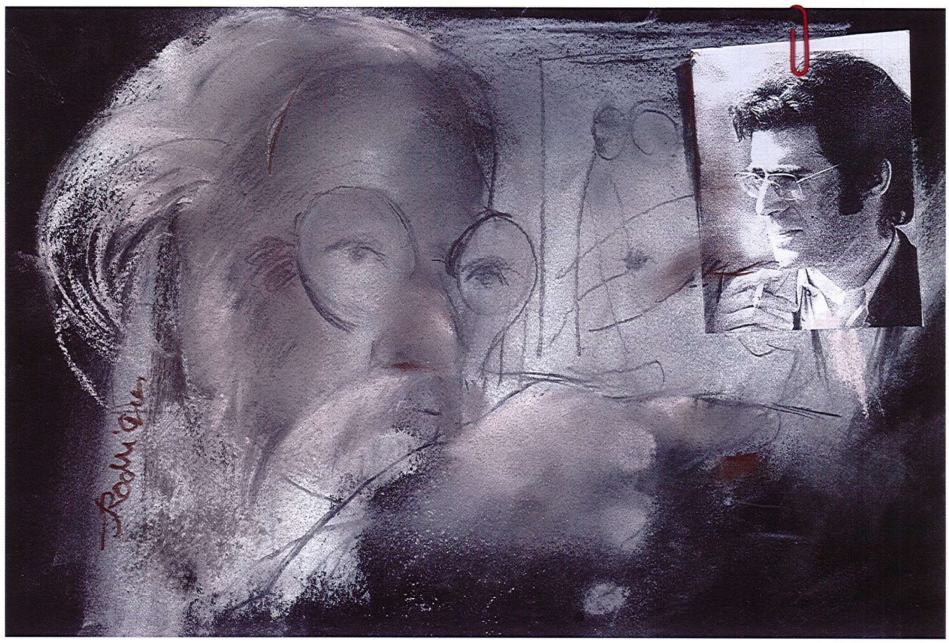

Figura 42– José Rodrigues, *Vasco Graça Moura*, 2007.

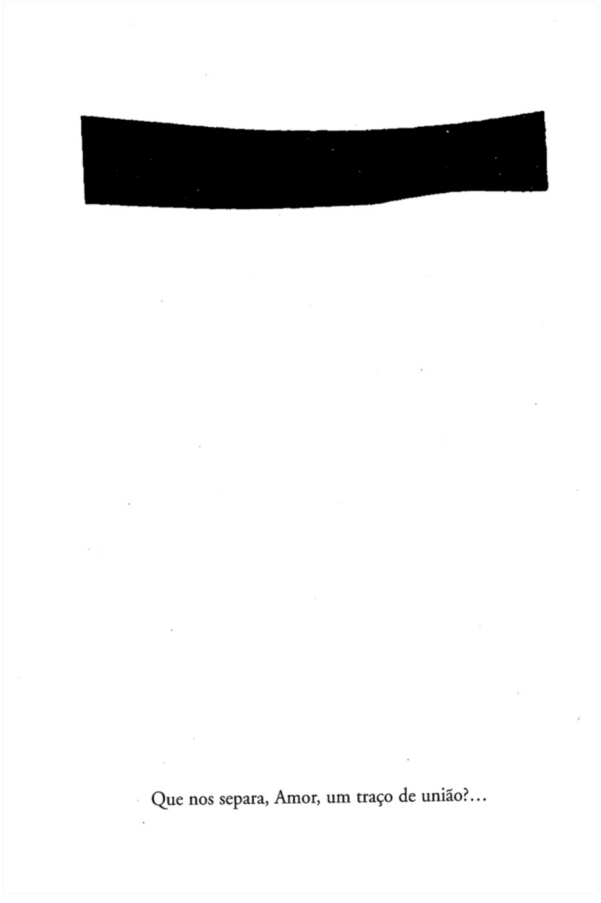


Figura 43 – Alexandre O'Neill, *Divertimentos com sinais ortográficos*, 1960.



Figura 44 – José Rodrigues, *Cabeça de São João Batista*, 2007.



Figura 45 – Rembrandt van Rijn, *Estudo para a adoração do mago*, s/d.

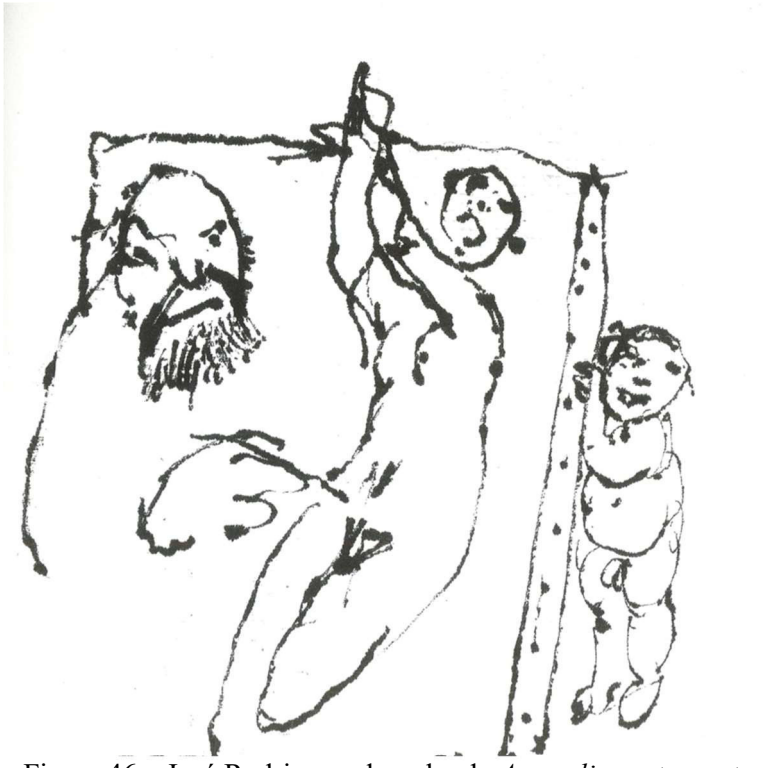

Figura 46 – José Rodrigues, desenho de *Agora limpa-te a este guardanapo*, 2011.

# 3 - *A vida inteira para fundar um poema*

*O amador disse ser,*
*no já crepúsculo de uma vida,*
*a coisa amada, a poesia.*
*De metamorfoses se faz a face*
*do agora morto, o vento torce*
*vestígios de Inverno,*
*o mar parece calmo mas contém*
*Futuras iniciações*
*de que nada sabemos, ainda.*

Luís Quintais, *Herberto, epitáfio*

## 3.1 – A poesia de Herberto Helder como atlas

A poesia de Herberto Helder (HH) institui-se porventura como um exemplo extremo da indagação poética através de uma "língua outra", língua esta que, reatando com estéticas modernistas/românticas, exploram símbolos e metáforas, imputando-lhes um teor abstratizante.[189] Essa "boca bilingue", como lhe chamara Ruy Belo, origina o gesto de reinvenção da língua poética através de uma outra língua, tão presente na obra herbertiana, evidenciada no poema que tem por *incipit A faca não corta o fogo*: "e quem não queria uma língua dentro da própria língua?" A obra de HH ocupa, também (ou sobretudo) por isso, um singularíssimo espaço no panorama poético português. Apesar de relacionável com diversas correntes estéticas como, por exemplo, a poesia experimental ou o surrealismo, cingi-la a enquadramentos periodológicos específicos seria dizer sempre muito pouco acerca de uma obra cujo fulgor marca de forma determinante a poesia portuguesa contemporânea e que se quis sempre *ex*cêntrico, muito embora esta excentricidade venha a ser absorvida na constituição do próprio cânone literário nacional.

A obra herbertiana, esse "poema contínuo" formado por acumulação, apagamentos e rasuras estabeleceu-se em concordância com a postura do autor em relação ao universo editorial e aos seus pares, estabelecendo-se como um lugar *ex*cêntrico no panorama da poesia portuguesa

[189] As considerações tecidas por Rosa Maria Martelo evocadas no capítulo 1 da parte II são aqui retomadas, pois HH ocupa um lugar central na proposta da crítica.

contemporânea.[190] Propomos, no capítulo que se segue, uma aproximação – ou um modo de leitura – da obra herbertiana sob uma clave retratística. Esta proposta incide essencialmente em dois aspetos: o primeiro relaciona-se com a visão já defendida por Diana Pimentel em *Ler a voz, ver o rosto* (2007), obra na qual a crítica propõe uma leitura de *Photomaton & Vox* em termos (auto)retratísticos, desviando-o de propósitos autobiográficos; o segundo aproxima o autorretrato da poesia de HH pelo facto de estarmos perante um caso que, lido à luz de alguns traços enunciados na primeira parte deste trabalho, encontra aplicabilidade na poesia de HH. Este aspeto tem uma latitude mais ampla e, por se articular com o primeiro, estende a proposta a toda a obra de HH.

Assuma-se cada poema como *flash* que se abre e nos abre o olhar para imagens frequentemente insólitas, cada "momento" textual – chamemos-lhes "momentos" para preservar ou promover uma visão dinâmica espácio-temporal que nos parece ser produtiva em HH – não se compaginando com uma visão cristalizadora do real, na sequência da rutura estética evidenciada com a poesia de 61.[191] A obra move-se antes dentro do próprio espaço poético, como podemos ler numa carta que o autor dirige a Eduardo Prado Coelho, em 1977.

> Caro Eduardo Prado Coelho
>
> As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão talvez só essa citação seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalize, não seja "definitivo"? Mas parece que esta seu quê "Perversa" evasão à gravidade tende a anular-se, pela imposição de novos poemas. Suponho que já dei ao livro todo o peso que ele esperava: há uma versão, que não é nenhuma conhecida dos destinatários, e o acréscimo de outros dois textos, que introduziram nova ordem de leitura na parte final do livro, e, portanto uma inclinação de sentido.
>
> Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio. (Helder *apud* Diogo, 1990: 63)

[190] Revemos em *Servidões* um texto que espelha a posição do poeta: "disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos / e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque / nada se reparte: ou se devora tudo / ou não se toca em nada, / morre-se mil vezes de uma morte só ou / uma só vez das mortes todas juntas: / só colaboro na minha morte: / e eles entenderam tudo, e pensaram: que este não colabore nunca (...)" (Helder, 2013: 50).

[191] É importante sublinhar que a poesia de 61 não se enquadra num movimento coletivo e organizado, mas, nas palavras de Luís Miguel Nava de uma "feliz coincidência" de terem sido publicadas, em 61, as obras suprarreferidas, embora se possam enquadrar alguns aspetos da poesia de HH no caráter inovador das obras que então foram publicadas e que, como nota Martelo "não é possível desligar a capacidade de inovação poética conseguida por autores como Herberto Helder e Ruy Belo, ou pelos poetas de *Poesia 61*, do facto de as suas obras relerem e reforçarem muito do que fora mais estruturante para a construção da ideia de uma poesia moderna" (Martelo, 2007.: 12).

A "movimentação errática" (*Photomaton & vox*) que o poema contínuo traça é a força dentro do próprio poema, i.e., um poema que obedece a uma energia interior, como se os textos se movessem segundo o mesmo princípio, precisamente o da reinvenção da língua, ainda que o que seja citável seja apenas o silêncio. Neste excerto, é notória a posição do poeta em relação à língua poética que é motor de uma forma de "apresentação" e "representação":

> Há dois impulsos que duas formas procuram apresentar e representar:
> a) Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio.
> b) Fingir escolarmente que não aconteceu nada – e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais, com piscadelas de olho ao "real quotidiano". Aqui, o autor diz: desculpe sr.dr., mas: merda! (Helder, 2006a: 126)

Há, nas duas possibilidades enunciadas, ecos das palavras de Bacon: se a primeira (a que corresponde ao modo herbertiano) parece procurar um terreno de "captura de forças" do rosto (Deleuze, 2011: 113) e da "força em relação estrita com a sensação" (*idem*: 111), a segunda limitar-se-ia a um modo "ilustrativo", modo este que, tanto o pintor como o poeta rejeitam. É deste modo de ilustração que surge o desinteresse pela fotografia de Bacon e, se encontramos na poesia de HH diversas referências à fotografia, esta será precisamente o contrário de um modo ilustrativo.[192]

A presença de um léxico próximo da fotografia na obra de HH remete-nos para um universo fotográfico em que não se entende a fotografia como categoria que historicamente se centrou – talvez de forma demasiado vinculada – a uma ideia de retrato realista, mas antes como uma linguagem outra. Desta forma, se a poesia usa "símbolos comuns" para dizer uma coisa outra, a fotografia procederia nos mesmos termos, ou o cinema: se "Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos", como escreve HH em *(memória, montagem),* é porque o modo de leitura que se lhes apresenta resvala para um sistema dinâmico da imagem e da montagem que é identificável numa perspetiva interartística. Títulos como *Flash*, *Photomaton & Vox*, *Kodak*, *Apresentação do rosto* ou *Retrato em Movimento* evocam o campo fotográfico e serviriam leituras retratísticas. Como veremos de seguida, a imagética

[192] É recorrente o uso da palavra "ilustrativo" por Francis Bacon. Revemos, por exemplo, nas entrevistas concedidas a Michel Archimbaud (Bacon & Archimbaud, 2012) ou ainda nas entrevistas citadas na secção 3.2 da parte I (https://www.youtube.com/watch?v=KU-tqsTgAe8 [consultado a 16-09-2016] https://www.youtube.com/watch?v=aFDiemYxuvA [consultado a 16-09-2016]). O afastamento em relação ao teor ilustrativo articula-se precisamente com os aspetos fundamentais da sua obra, na "captura de forças" (Deleuze, 2011: 113) e no *happening* que referia Leiris (Leiris, 2004 :117).

herbertiana poderá proporcionar uma leitura intermedial convocável para a sua leitura, embora pouco deva a uma atitude descritiva ou, no limite, ecfrástica (como as que vimos em Jorge de Sena ou vgm). A imagem em HH procede antes pela via da metáfora, i.e., a imagem marca presença na poesia como *modus operandi* do 'crime' como possível evidência da criação.[193] A imagem que esta poesia explora é uma imagem em movimento e em *raccord* com outras imagens, sobressaindo, neste processo de montagem, o sentido uno e unificador do "poema contínuo". Partindo desta consideração, o *photomathon* seria para HH, tal como fora para Bacon, um instrumento produtivo na medida em que contém na sua essência o movimento. Se encontramos momentos ou fragmentos cujas referências são explícitas no que ao retrato diz respeito, outras servirão esta leitura retratística por inferência.

Em *Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio*, releem-se laivos do *topos* camoniano, resgatado por HH, do "transforma-se o amador na coisa amada" (citação de HH do verso camoniano que abre o poema *Tríptico*, poema de *A colher na boca*), promovendo uma poesia que se situa, como referia Diogo, "entre Rimbaud e Mallarmé". Do primeiro, aproxima-se por estranhamento em relação ao próprio *eu*, do segundo, de uma vida que se dilui na obra, através da impessoalização. Atentemos no título: *Retratíssimo*. O substantivo transformado em superlativo é espelho deformante da norma, deformação operada através de um desvio da/na forma. O nome é aqui levado a um limite de interpretabilidade, pois o retrato estabelece-se, na poesia de HH e em consonância com toda a sua poesia, no excesso ("Retrato – / tema de excesso", lemos em *Kodak*). Ora este *Retratíssimo* dificilmente poderia estar em maior concordância com as linhas orientadoras autorretratísticas da contemporaneidade já aqui exploradas. Limite da figuração e, por isso, limite da reconhecibilidade, sobressai no poema uma falência no olhar entre a figura e o figurado: o (auto)retratado olha para a sua imagem de forma dubitativa ("julgo ser eu"):

> Retratoblíquo sentado.
> Retratimensamente de/lado, no/acto
> conceptual de/ver quantos vivos quantos
> dando folhas sobre os mortos de topázio.
> Mãosagora, veloz rosto, visão pura.
> Esquerdo ao/lado, fogo
> junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás

[193] O "crime" é termo central na obra de HH pois, como escreve Rosa Maria Martelo: "Se a escrita herbertiana é concebida como crime, não é apenas por reivindicar uma ontologia do enigma, mas também por desenvolver uma complexa rede de imbricações com a morte." (Martelo, 2009b: 153)

da mão estreita pegando no ar
como num livro. Julgo ser eu.
Eu às/portas do sono, e não
se sabe se venho do sono, oh nem se
me empolgo numa ilusão
sombria. Eu oh nem se
me entro para um sonho extenuante.
Sono empurrado de inspiração
terrena.

Retratobliquamente livre e martelado
em sua leveza.
Com algum espinho meio/visível perto
da cabeça. Como se a cabeça
fosse uma rosa venenosa, ou coisa
inclinada e dolorosa. Para ser defendida
ou ferida no/acto
da exaltação. Retrato frio. Num grau
de ausência, num degrau de alucinação.
Frio nas fronteiras do concreto, e ardente
perto perto,
Por/cima, nuvens de cinza revoltada,
Em/baixo, fruta aberta,
Fundos de paisagem veemente e incompleta.

Imaginativa, a roupa; e as pregas, precipitadas.
Que cheiraria a suor um/pouco,
e a tabaco. Por/cima
do colarinho vago o caloroso
sorriso de ironia é quasexacto. Boquim-
pura contínua - mente/regenerada
pelo amor e, pelo amor, tornada
soturna e abrupta.
Morte ao/meio como alta
alta desarmonia. Que os poderes oh confundia.

Ou talvez toda a força se movimente
para o centro do retrato,
'E a morte se urda do próprio modo como
a carne alimenta o silêncio compacto

no/meio do retrato.
Talvez este ser se abisme em seu núcleo
central. E toda a figura se levante, na arquitectura
da cadeira, por virtude desse nó
ou núcleo trágico. Assim como uma pura
concepção em/torno de um delírio
vingativo e transacto.

Qualquer coisa no retrato ressalta
do espírito de um homem que foi assassinado.
Há um punhal implícito.
Sangue desdobrado. A cadeira é alta e existe dentro do fogo.
O sexo suposto está masculino. O livro
entreposto à vida e à visão
é um livro feroz e ao mesmo tempo destruído
pela beleza.
Este homem não fala, porque se fez pedra extrema
fechada.
Sua idade ouve-se a si/mesma, infiltrada
até ao terror.

Não tem amor senão do amor.
É um homem devastado pelo pensamento da alegria.
Deus vive nele um tempo obscuro
de esquecimento. Este homem mora
nas coisas miúdas transpostas,
comparadas, alvitradas, justapostas.
Vive em/arco.
Pensa em/espírito de fogueira.
Tem toda a mão queimada até ao silêncio
atroz. Rodearam-lhe a voz.
Contudo, seu ser é destinado à alegria verdadeira.

Se adormecesse, deveria ser acordado,
Ou deveria recostar-se na cadeira, ca - ir
em sua/própria fantasia
calma. Não há nele vida celeste,
nem malícia de alma
Há uma assimetria insondável, um destino ou
desatino casto e demorado.

> Por isso é que está de/lado.
> Existe, ao/centro, uma força assombrosa.
> Nele tudo ousa.
>
> Vai morrer imensamente (ass)assinado
>
> (Helder, 2008: 179-182)

Retoma-se aqui o *topos* rimbaldiano (*je est um autre*) que, como relembrava Diogo, é dado na ausência e no silêncio, de resto, a inclinação fora já assumida pelo autor na carta dirigida a Prado Coelho ("Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio."):

> (...) Helder 'prefere' o modo rimbaldiano, mais dramático ou mais autêntico, de constatar que a vida está algures e que o destino do poeta é a ausência. Ausência e silêncio são de resto aquilo que é visado pela descarga energética na sua poesia. (Diogo, 1990: 155)

Por isso, este "ambivalente hetero-auto-retrato", como lhe chamou Martelo (Martelo, 1998: 154), constitui-se por imagens moventes, um retrato cuja imagem é obliquamente situada por meio da espacialização do rosto. A composição da figura aproveita a junção de preposições: "de/lado", "no/acto", "às/portas", "Por/cima", "no/meio", etc. são algumas das ocorrências que apelam a uma dimensão visual da escrita, que, como notou Ribeiro, "desfiguram ritmos e semânticas":

> No poema de Helder, o assumir da obliquidade extrema, da assimetria, da lateralidade pressuporá a recusa da visão frontal e total, a aceitação da imperfeição, do corte, da fratura, heterodoxamente transpostos para uma dimensão plástica da escrita cuja morfologia se reinventa por amálgama de palavras, por inserção de cesuras ou barras de truncatura que desfiguram ritmos e semânticas. A impossibilidade da síntese, ou da visão unitária, traduz-se aqui, igualmente, na impossibilidade da assinatura, na assinatura como assassínio (a ideia de crime, como a do fogo, presentes no poema, são aliás centrais na poética herbertiana). (Ribeiro, 2015c: 331)

O retrato constrói-se em modo de *desfiguração* e parece implícito no autorretrato herbertiano um alinhamento com o trabalho que a arte pós-Cézanne operou na figura. Como

vimos, a visualidade da figura está para além das formas, engendrando um mecanismo de figuração que ultrapassa (ou não chega a) o figurativo.

Há em *Retratíssimo* um retrato movente ("Ou talvez toda a força se movimente / para o centro do retrato"), que se esquiva a uma evidente referencialidade e que, como é típico da sua obra poética, pretende "mover-se no terreno dos símbolos" (2006a:53). O retrato herbertiano é um "retrato em movimento" e em profundidade, apontando para o oculto. O crime, a escrita, a assinatura são o "punhal implícito", lemos em *Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio*, como se o rosto poético de Helder entreabrisse a contemplação de uma figura que se vai descorrespondendo em relação ao retratado: "o sexo suposto está masculino". Interessante é, neste excerto, o uso do verbo "estar" que transfere as noções de perenidade e cristalização da figura para um estado transitório. É neste aspeto movente da imagem que revemos um corpo poético transitório que os *flashes* não conseguem fixar.

Ora uma das questões mais presentes na vasta crítica da obra herbertiana prende-se com o seu *modo* de leitura. Como abordar uma escrita que se recria, reescreve, rasura, dissolve constantemente, pondo em causa a legibilidade da obra e que abala as fundações canónicas dos moldes tradicionais de leitura? O que se torna visível/legível para além das formas, no campo da interpretabilidade?

Seguindo o basilar estudo de Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da Linguagem* (1986), a poesia herbertiana opera segundo um gesto poético tipicamente modernista, i.e., em modo ilegível, não pretendendo oferecer ao leitor uma linguagem que se estabeleça como mediação do real (Dal Farra, 1986: 28). Tratar-se-ia de um virar de costas ao leitor que se evidencia tanto na língua herbertiana como nas constantes remissões da obra para o seu próprio corpo. Este autotelismo finca-se no "enclausuramento dos símbolos" (*idem*) em relação ao real, sugerindo o gesto uma certa equivalência ao desvio dos preceitos representativos figurativos traçado pela arte moderna, e que constituem grande parte da memória iconográfica ocidental. Escreve o poeta em *(memória, montagem)*: "o poema não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo". Em *Teoria das Cores* (*Os passos em volta*)*,* a recusa da representação do real deriva da consciencialização do artista da sua impossibilidade, a qual revemos exemplarmente concretizadas nas palavras irónicas de Cesariny: "tantos poetas, a realidade, comovida, agradece", palavras de certo modo convergentes com as de Helder: "é o comovente e fulgurante show do imaginário" (Helder, 2006: 60).

Em comunhão com este hermetismo que se articula, em parte, com a posição do autor em relação ao processo editorial, está aa galáxia imagética herbertiana que se compõe, segundo Ribeiro, de "galerias de imagens insolitamente fulgurantes e sumptuosas, próximas, em

resultado ou efeito, das típicas imagens surrealistas" (Ribeiro, 2015a: 126).Derivação do extremo e incessante exercício de linguagem, o texto herbertiano é um corpo construído também pelo choque imagético que, na sua trajetória, se estende territorialmente na obra, evocando constantemente uma pluralidade de motivos intertextuais que parecem advir do "tecido ininterrupto" que é a memória, como lhe chamou o poeta, buscando a "zona anónima da linguagem" (cf. Dal Farra, 1986). Que espetros habitam o corpo palimpséstico herbertiano? As referências são tão díspares na cronologia como na tipologia, incluindo textos cabalísticos, bíblicos, alquímicos e nomes tão canónicos como Homero, Dante ou Camões, não esquecendo os menos conhecidos que compõem os volumes "mudados para português".

A imagética herbertiana engendra-se assim como um universo sumptuoso que, por propor emparelhamentos improváveis, se esquiva a uma excessiva referencialidade, enclausurando ou fazendo explodir o símbolo e deslocando-lhe não raras vezes o sentido. Proporciona um dialogismo imagético, tendo no cerne do seu processo poético a metáfora. A multiplicidade de referências a universos mágico-míticos, alquímicos, xamânicos atuam num tempo outro, neste tempo, no tempo da escrita herbertiana, que as atualizam, as re-significam, estabelecendo os textos e as imagens em dinâmica dialógica. Ao invés de tentativas de restituir uma voz original e mítica, estabelecem-se antes como novas roupagens ou, como refere HH em *(memória, montagem),* como *casas*:[194]

> casas de Aristóteles, Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux. Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogo pelas traseiras.
>
> (Helder, 2006a: 138)

O poeta atribui-lhes novos lugares, dá-lhes novas casas, novos rostos. É nesse sentido que recordamos aqui a antologia poética organizada por HH, *Edoi Lelia Doura,* que levava por subtítulo: *antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. No prefácio da

[194] Vejam-se as considerações de Diogo acerca da magia e da poesia, do distanciamento da voz literária em relação à magia e a sua proximidade com a arte. Em resposta a um texto escrito por António Guerreiro em 1997, no *Cartaz*, suplemento do jornal *Expresso*, no qual a poesia de HH apela o leitor a "retroceder ao momento em que a poesia está ligada a uma ritualidade mágica, enquanto princípio de integração simbólica" (Guerreiro *apud* Diogo, 1998), escreve Diogo: "Aceitar que o ritmo anexe a respiração das coisas, ou supõe a dissipação do saber e da memória, e, em suma, do estatuto do receptor leitor, ou supõe que esta poesia por virtude sua as dissipe. (...) Ora, esta poesia não regride à origem xamanístico-cultural. Nem sequer por ritmo." (Diogo, 1998: 152)

antologia - que reúne nomes como Sá-Carneiro, Edmundo de Bettencourt, Cesariny, Gomes Leal, Pessanha, António Gancho, entre outros -, Helder justifica a seleção dos poemas e dos poetas como sendo pessoal, assumindo o caráter original do volume. Escreve HH no prefácio: "A antologia deveria permitir ler, lado a lado todos estes poemas e poetas (…)". Depois, cabe a cada leitor que "ache […] a vista de uma paisagem transfigurada: a vida começa a ser real. Algures, aqui." A antologia é assim a disposição de uma paisagem literária, com textos autónomos, mas que, por dialogarem na mesma "casa", ganham outras valências. É, afinal, a concretização da operação de vizinhança e aproximação que fora feita enquanto leitor, é um acrescentar de camadas de memória e de visões, de aproximações e de leituras. O processo alquímico da linguagem passa também por aqui: por criar uma superfície intertextual, estabelecida em acronia. O texto configura-se então como um espaço no qual são invocadas vozes de uma vasta memória literária, artística e cultural imbricadas e justapostas umas nas outras, como podemos ler no conceito de acronia de Elisabeth Lenk que relembra o *cabinet d'amateur* que apontávamos a vgm. Neste sentido, HH e vgm aproximam-se pela enorme latitude das suas teias referenciais. Escreve Lenk:

> Acronia não significa estarem as épocas indiferentemente umas ao lado das outras, mas sim o elas estarem umas dentro das outras, segundo o modelo do tripé, como estruturas em fuga que rejuvenescem. Podemos abri-las como um harmónio, e então é muito grande a distância de um extremo ao outro, mas também podemos metê-las umas dentro das outras como as bonecas russas, e então as paredes do tempo ficam muito perto umas das outras.[195](Wolf, 1996: 9)

Ao longo deste estudo, temos destacado a importância do atlas. Ora, na abertura de *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Georges Didi-Huberman analisa o gigantesco projeto de Warburg, *Atlas Mnemosyne.* Warburg recupera o atlas como símbolo de um modo de leitura que se afasta de uma narrativa linear, e, extensivamente, de uma perspetiva historicista. O atlas propõe assim um saber que se dispõe antes em tabelas ou pranchas moventes. É também numa perspectiva acrónica que o leitor deambula pelas páginas, sem ordem restritiva, guiando-se por operações de semelhança estimuladas pela sua imaginação. Didi-Huberman evoca ainda as palavras de Benjamin, pois ler o mundo é "ler que nunca foi escrito", porque: "*Ler o mundo* é algo demasiado fundamental para ser apenas confiado aos livros, ou a eles confinado: porque ler o mundo é também *ligar as coisas do mundo* segundo as suas relações 'íntimas e secretas', as

[195] Citamos Lenk a partir da epígrafe presente na tradução de João Barrento de *Medeia*, de Christa Wolf.

suas 'correspondências' e 'analogias'." (Didi-Huberman, 2013: 15). Há, no pensamento de Benjamin, uma valorização da imaginação enquanto processo, enquanto motor produtivo da imagem. No método warburguiano, o atlas é uma "mesa de trabalho" que recebe e devolve uma busca de sentidos múltiplos, de bifurcações de significados, proporcionando aquilo a que o autor chamou de "espacialização da imagem e do saber" (Didi-Huberman, 2013: 11-42). O crítico francês aponta a "imaginação" como base deste processo de montagem, como operação que põe em funcionamento este olhar movente e vertical que dispõe, conjuga e revaloriza os sentidos da imagem.

Na obra de HH, a metáfora passa pelo enclausuramento do símbolo (e a sua posterior redefinição) que proporciona a "aparição" de uma terceira imagem, provocando aquilo a que Didi-Huberman chamou de "brecha na linguagem" (Augé et al, 2011: 86). Esta fenda no dizer, a incapacidade de falar, acompanha a poesia (e a crítica) herbertiana que nos coloca constantemente diante da Esfinge, o texto afirma constantemente: "decifra-me ou devoro-te". No seguimento da nossa pergunta inaugural ("como ler Herberto Helder?"), poderá surgir aqui uma outra: como falar de HH?

A montagem não é, no entanto, um processo pacífico. Estabelece-se sobretudo no choque, no confronto, consubstanciando-se, por exemplo, nas palavras de Godard. Em entrevista, o realizador referia-se à montagem como um processo que tem origem pictórica, estando já na história da pintura pela questão do ângulo, do ponto de vista, digamos. E acrescenta: "todos procura(ra)m a montagem. Hoje, chamamos montagem à assemblagem"[196]. A montagem dependeria, para Godard, da forma como as imagens e as suas potenciais relações são vistas, lidas e trabalhadas. Não se trata aqui de uma simples ligação de sentido, mas antes de proporcionar novas significâncias através do "choque" improvável de imagens, para fazer surgir uma terceira. À imagem da obra de Helder, Godard parece procurar um sentido outro ou um deslocamento do sentido original, num processo que se aproxima muito do processo metafórico poético que encontramos em *desenho*:

> O ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumar um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (Helder, 2006a: 79)

[196] Diálogo entre Nöel Simsolo e Jean-Luc Godard emitida no programa radiofónico *A voix nue,* da emissora France Culture, em 1998: https://www.franceculture.fr/dossiers/jean-luc-godard-lintegrale-en-cinq-entretiens-1998 [consultado a 01-02-2016]

A passagem sugere aqui a figura do poeta-artesão, criador e manipulador de uma forma nova. É o olhar do demiurgo sobre a sua obra, um olhar vertical e panorâmico. Etimologicamente, o poeta é aquele que trabalha com as mãos, que molda e manipula e a *poiesis* aproxima-se aqui do fazedor de formas, como referimos acerca de vgm, um fazedor que, no caso de HH, é sobretudo um manipulador de símbolos. O exercício poético de Helder é também um ofício artesanal de forjar "a voz do silêncio", a "zona anónima da linguagem" (cf. Dal Farra, *supra*). Teresa Gonçalves Lobo soube captar este dispositivo em *Entre nós*, projeto declaradamente inspirado na obra de HH, no qual transparecem as inquietações que derivam das relações de vizinhança entre os elementos. A mesa que serve de trabalho à artista (mapeada através da obra *mesa de atelier*, 2016, figuras 47 e 48) é apresentada como atlas e logo se verificam a existência de vários elementos que ora se tornam imediatamente identificáveis com as obras que compõem *Entre nós,* ora parecem pertencer a um espaço outro, embora um olhar mais atento permita colocá-los no âmbito da esfera íntima da artista.[197]

Este projeto constitui um exercício artístico que parte da obra do poeta e reflete-a, motivada pelo seu encontro com os textos de HH, explorando simultaneamente o olhar do leitor e o corpo do texto. *Entre nós* assume, como já citámos neste texto, a face de Jano: olha para a obra e para o leitor, e da obra resultam *nós* interpretativos que são eles próprios o enredar da escrita e da leitura, colocando a obra num espaço indeterminado entre três sujeitos, como na equação presente em *Teoria das cores*, aqui deslocada nas relações entre: HH e a artista, a artista e os espectadores e, por mediação, HH e o espectador. Porque na obra de T.G. Lobo encontramo-nos perante um exercício que está entre a imagem e a escrita, sem nunca resvalar para a tentação da ilustração ou de tornar a poesia de Helder enquanto obra (demasiadamente) "legível". Os *nós* traçados são nódulos que convocam o corpo do leitor estando, contudo, o próprio corpo da artista presente neste espaço de encruzilhada gráfica, que se situa entre escrita e imagem.

A perspetiva vertical coaduna-se com um olhar que seria o do deus-artesão ou o do artista enquanto deus, lembrando as figuras do ferreiro e do oleiro, capazes de dominar a matéria e de engendrar algo sobre-humano. Estes fazedores das formas, que as criam por entenderem os segredos da natureza, dominam a "linguagem dos artesãos", que Helder recorrentemente refere.

[197] Agradecemos muito particularmente os diálogos mantidos com Teresa Gonçalves Lobo, nomeadamente o convite endereçado pela artista para a visita ao seu ateliê.

A obra de Herberto é um campo operatório, uma *máquina de emaranhar paisagens*, através da qual se dispõem os símbolos e os textos numa *paisagística* literária, pondo em funcionamento o *dispositivo*. No texto a *máquina de emaranhar paisagens*, enunciam-se alguns lugares, evocam-se algumas vozes: Génesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e, por fim, a palavra "Autor" que aparece como "súmula", como resultado de todo o tecido textual que o precede, numa visão muito próxima da noção barthesiana de autor como "tecido de citações" (Barthes, *op. cit.*). Nas palavras de Agamben, o dispositivo é essa forma de capturar, orientar, modelar e controlar:

> J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. (Agamben, 2007: 31)

Ao olharmos para *Photomaton & Vox*, encontramos alguns textos que, pelo cariz metatextual, justificam a abordagem herbertiana ao "ângulo poético"; exemplo disso são *(memória, montagem), imagem* ou ainda *a paisagem é um ponto de vista*. Retomando as considerações de Pedro Eiras acerca deste último, o texto é exemplar no que a perspetivas diz respeito. Um breve olhar sobre a abertura sugere já uma visão aérea sobre a poesia e, posteriormente, sobre o mundo:

> Declaram que a melhor maneira de contemplar a natureza é de cima de uma bicicleta (Marilyn Monroe dixit); talvez a melhor forma eleitamente apocalíptica e luminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero. (Helder, 2006a: 57, 58)

Evocando pontos e ângulos de vista, não esqueçamos que o nome comum *atlas* pode ainda ser entendido como *Atlas* (nome próprio), o titã que sustenta o peso mundo, impedindo que terra e céu se confundam. Impede, mas também liga, como uma árvore que finca as suas raízes na terra e aponta para o céu, como um ponto intermédio, como Mnemósine ou Jano.

O equilíbrio é assegurado numa tensão extrema, extenuante, e os extremos são, de certa forma, equivalentes. As visões do demiurgo (de cima para baixo) ou do morto (de baixo para cima) equiparam-se na panorâmica, já que uma e outra oferecem aos olhos um olhar amplo, seja do céu ou da terra, contrariando um modo de *ver* preso ao movimento narrativo, leia-se, de bicicleta. Como um dos objetos fundadores da alquimia, a tábua esmeraldina sugere no seu segundo princípio: "o que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo, para realizar os milagres de uma única coisa". A larga visão é térrea

ou sideral e Atlas, condenado ao suplício, aguenta o peso do mundo no seu corpo vergado. Figura que, em aproximação, nos lembraria o gesto crístico, que encontramos em resíduo na poesia de Helder. Em *Servidões*, por exemplo, uma das últimas publicações do autor, o primeiro texto do livro tem reminiscências de uma *arte poética* e dá-se a um modo de abertura do corpo poético, num tom confessional:[198]

> (...) compreendi então: cumprira-se aquilo que sempre desejara - uma vida subtil e invisível que o fogo celular das imagens devorara. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical.
>
> (Helder, 2013: 18)

A busca desta coerência gramatical que a visão do morto ou a de helicóptero oferecem são aquilo que, nas palavras de Eiras, "unifica o plural do mundo" (Eiras, 2005: 153). Esta parece ser a "gramática" que busca a poesia herbertiana, a procura do silêncio final sempre proclamado pelo autor, a alquimia da linguagem ou a reunião, num gesto que se diria órfico, da realidade toda.

O poeta suporta o peso do mundo (poético) e evoca em tom de súplica literária: "Eli, Eli, lamna sabachthani / porque me abandonaste entre os semáforos da gramática?". O poeta-Atlas suporta o globo prenhe de memórias e de formas:

> que há o mundo e o mundo sai do corpo,
> e existe memória carregada de formas,
> e as formas são sustentadas pela energia
> de um imaginário.
>
> (Helder, 2006a: 131)

A obra de HH sempre escapou a leituras (auto)biográficas, ainda que não erradique a presença de laivos biográficos. Enquanto categorização literária, a biografia é anulada, como parece ocorrer com as sucessivas tentativas de classificação propostas para a obra herbertiana. Após a publicação de *Apresentação do Rosto*, por exemplo, o autor inicia um "complexo processo de amputação" (Freitas, 2001: 21), dissolvendo, trasladando e amputando os textos na restante obra, num gesto que, aparentemente, buscava o silêncio. Esta dissolução aparenta ser

[198] Eunice Ribeiro referia-se ao texto de *Servidões* como: "[n]essa admirável arte poética com que se inicia *Servidões* – ao mesmo tempo um texto de revisitação da infância e, afinal, uma espécie de amorosa doação ao leitor – (…)" (cf. Ribeiro, 2015).

uma rara resposta à crítica que demasiado cedo leu em *Apresentação do rosto* um exercício autobiográfico; a manipulação do texto, seja por exclusão, rasura ou deslocamento constitui aqui, a nosso ver, uma operação que contraria a leitura autobiográfica para se aproximar do sistema de retomas autorretratístico que Beaujour enunciava em *Miroir D'encre*.[199]

Na obra de HH e de forma geral, em termos retratísticos contemporâneos, o *rosto* não poderia senão dissolver-se, em consonância com a fuga contemporânea aos preceitos representativos enunciada anteriormente, o que fez críticos como Clement Greenberg afirmar que a única coisa que a arte contemporânea não admitiria era o retrato pintado.[200] E todavia, Chuck Close, entre outros, elaborou os seus retratos determinado em colocar em causa este pressuposto. Trabalhando pequenas unidades de cor, Close pretende construir um rosto dispondo-as na superfície de forma a constituir uma forma maior, um rosto. Ao olharmos para os retratos de Chuck Close (por exemplo, *self-portrait*, de 2000, figura 49), temos a sugestão de que o ponto de vista a partir do qual se deve olhar para o retrato contemporâneo é vertical: o do helicóptero. De forma ainda mais acentuada, o retrato de Salvador Dali intitulado *Gala contemplando o mediterrâneo que a 20 metros se torna no retrato de Abraham Lincoln - (homenagem a Marc Rothko)* (figura 50) serve o modo representativo retratístico contemporâneo. Neste trabalho, o pintor coloca pequenas unidades em diálogo entre si para formar um rosto-diagrama[201] - unidades que, ao contrário do exemplo anteriormente enunciado, se sustentam através de um significado autónomo: os blocos dialogam, são montados de forma a deslocar o sentido de cada um para formar um novo sentido. É também nestes termos aproximados que Roland Barthes definiu o retrato em *S/Z:*

> O retrato (neste texto) não é uma representação realista, uma cópia unitária, como a ideia que dela nos poderia dar a pintura figurativa, é uma cena ocupada por blocos de sentido, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos (incisões); da disposição (retórica anatómica e frásica) desses blocos surge um

[199] Importa ainda ressalvar que o retrato aqui proposto não busca coincidência com o que seria a personalidade civil do autor. Se mantemos esta ressalva, é precisamente porque a postura do poeta foi sempre de rara coerência em relação à obra e ao público, constituindo um exemplo extremo da figura do autor defendida por Barthes. Remetemos, assim, para o primeiro capítulo desta segunda parte do nosso estudo.

[200] Num artigo publicado a 13 de julho 2016 na *The New York Times Magazine*, intitulado *The mysterious metamorphosis of Chuck Close*, Will S. Hylton, lemos: "(…) the prominent critic Clement Greenberg effectively banished the kind of work that Close was doing from the ranks of modern art. "With an advanced artist," Greenberg wrote, "it's now not possible to make a portrait." Artigo disponível em linha: https://www.nytimes.com/2016/07/17/magazine/the-mysterious-metamorphosis-of-chuck-close.html [consultado a 10-08-2016]

[201] Em *Lógica da sensação*, Deleuze explora a noção de diagrama aproximando-o da mancha, de uma forma que não é codificada que "impõe uma zona de indiscernibilidade ou de indeterminabilidade": "o 'diagrama' manual rompe em catástrofe, diagrama esse que, como sabemos, consiste unicamente em manchas e traços insubordinados. E do diagrama algo tem de *sair*, apresentar-se à visão. Resumindo, alei do diagrama segundo Bacon é a seguinte: parte-se de uma forma figurativa; intervém um diagrama para a perturbar; deste processo sairá a forma de natureza inteiramente diversa, a que se chama Figura." (Deleuze, 2011: 257)

> diagrama do corpo e não uma cópia […] Por outras palavras, a leitura do retrato realista não é uma leitura realista: é uma leitura cubista: os sentidos são cubos, amontoados, deslocados, justapostos, e, apesar disso, corroendo-se uns aos outros, cuja translação constitui todo o espaço do quadro, e faz desse mesmo espaço um sentido suplementar (…) o rosto não é total, o enquadramento ou o suporte dos sentidos; ele é mais um sentido: uma espécie de parâmetro diacrítico. (Barthes, 1999: 51, 52)

O caso paradigmático da poesia de Rimbaud, o seu carácter proto-cubista, é replicado nesta visão do retrato de Barthes.[202] O retrato contemporâneo é o retrato "cubista", ultrapassando esta nomenclatura a sua referência exclusiva ao movimento artístico e depositando-se além, como forma operativa que nos oferece uma visão aérea. Aquela que, no processo alquímico da linguagem, proporciona, através da montagem, a *aparição* do rosto herbertiano.

[202] A noção de proto-cubismo fora aqui abordada no capítulo 2 da primeira parte.




Figura 47 – Teresa Lobo Gonçalves, *Mesa de atelier*, 2016

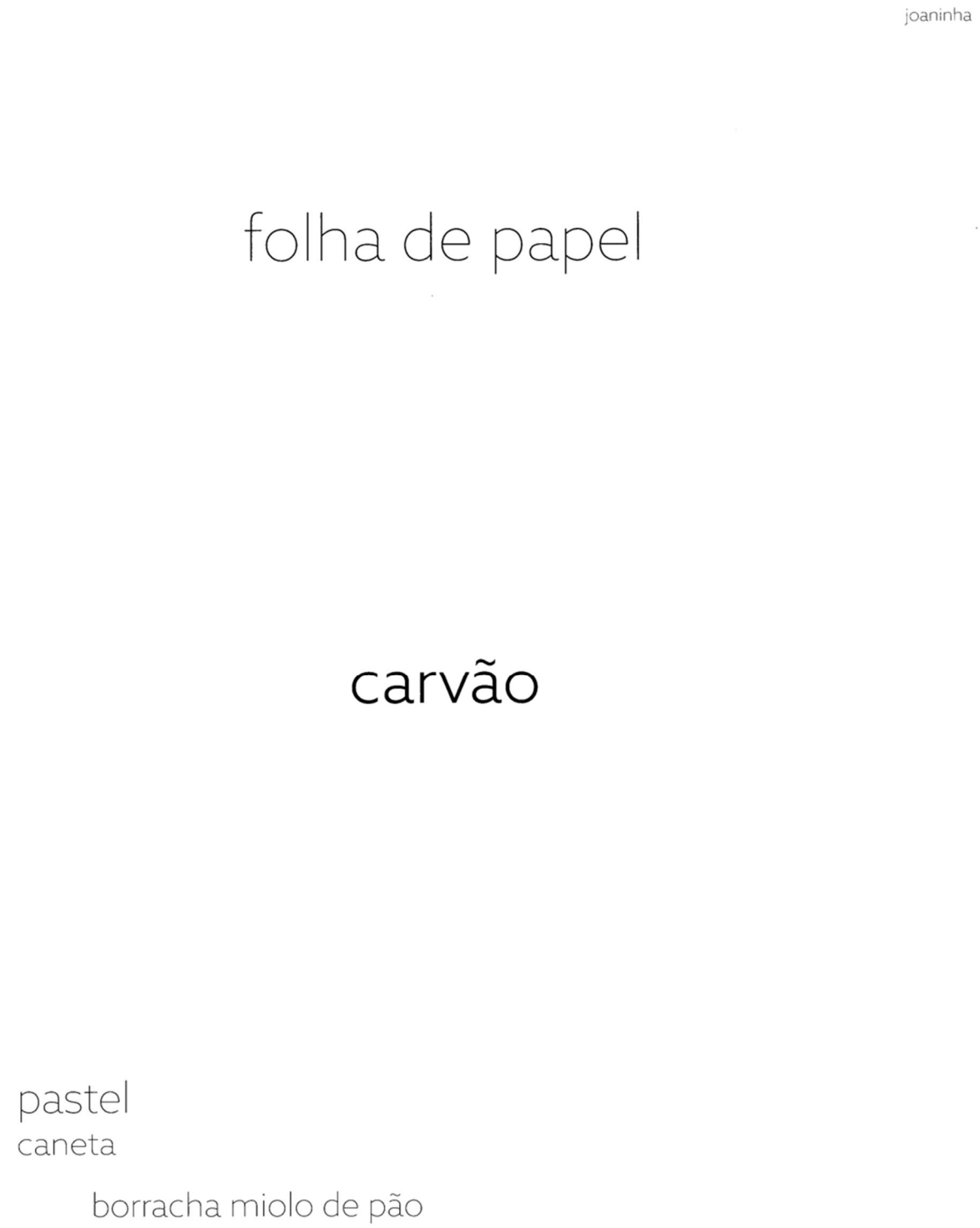


Figura 48 – Teresa Lobo Gonçalves, *Mesa de atelier*, 2016

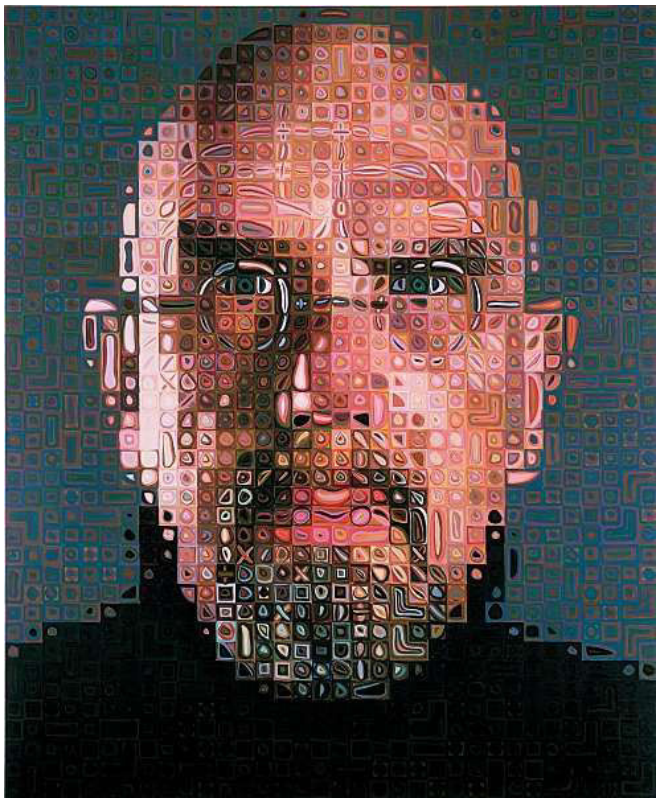

Figura 49 – Chuck Close, *Self-portrait*, 2000.



Figura 50 – Salvador Dali*, Gala contemplando o mediterrâneo que a 20 metros se torna no retrato de Abraham Lincoln - (homenagem a Marc Rothko),* 1976.

## 3.2 – Do impercetível

A poesia de HH é pródiga no que toca à exploração de símbolos, ao deslocamento e ressignificância dos mesmos. O hermetismo que frequentemente se lhe aponta deriva igualmente deste jogo de intercâmbios. É seguindo esta prática de deslocamentos que se torna legível uma deslocação autorretratística na poesia de HH. Tal como a deslocação de uma palavra relativamente ao seu sentido imediato provoca um desnivelamento na estabilidade comunicativa, o mesmo pode ocorrer nas imagens retratísticas. Tome-se o caso de John Coplans, onde se verifica a deslocação do retrato da unidade-rosto para outras unidades corporais, e.g., as mãos. Este tipo de desfasamentos marca presença na poesia de HH, no sentido em que podemos encontrar na mão "esdrúxula" uma sinédoque de uma identidade textual, do "rosto poético". Dos *flashes* disparados, dos traços delineados resultam os "poemas canhotos", expressão que transborda da sua função titulante de uma das últimas obras do poeta, para dialogar com o famoso aposto do "poeta obscuro".

Em *(a mão negra)*, texto integrado em *Photomaton & Vox*, o poeta confere às mãos uma independência em relação ao resto do corpo. Uma mão pensante. O texto é a última parte de um tríptico de textos sobre mãos; lida a par dos outros dois, *(mão)* e *(outra)*, constitui um verdadeiro tratado de poesia que procede de uma adição ou de um processo metafórico de aproximação de dois elementos para que surja um terceiro. Em termos de disposição e de arquitetura textual, estaremos próximos de uma arte poética, lendo-se nas mãos assassinas o rosto do poeta, da *poiesis*. Talvez por isso, *(a mão negra)* surge como o mais abstrato dos três textos, e, também, a sua *súmula*.

Essa mão que subjuga a cidade e os seus habitantes domina, portanto, a paisagem: mãos assassinas, "o que não podem fazer mãos quando libertas do corpo? Até voar, supõe-se." (Helder, 2006a: 52) Aqui, não é só a libertação da mão que está em primeiro plano, antes a libertação, diríamos, das formas convencionais, no sentido de uma abertura da palavra em relação ao seu significado imediato, uma fenda na língua: "e quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?" (Helder, 2009a: 572). Se evocamos aqui este desvio, é porque esta "mão" que pode "até voar" parece inscrever-se na linha do conceito de diagrama deleuziano e da subjacente ideia de "insubordinação da mão" em relação ao olho (Deleuze, 2011: 256). Nesta linha, a "desarticulação do óptico" (*idem*) relaciona-se com a *des*figuração baconiana e, aplica a Helder, com deslocamento dos sentidos e com a reinvenção da língua poética.

O texto acaba com a referência à circularidade da escrita, tão insinuada na figura mítica da ouroboros: "chega a mão a escrever negro e conforme vai escrevendo mais negra se torna", escreve o negro e o negro escreve a mão, relembrando a gravura de Escher (figura 3).

A mão é, por isso, vista como rosto, no sentido em que se destaca do corpo e ocupa um lugar de subjetividade que lhe dá independência em relação ao mesmo. Tratar-se-ia de qualquer coisa como uma "rostificação" da mão, imputando-lhe características autónomas, comunicativas.[203] Esta mão *enquanto* rosto é, portanto, centro do retrato, próxima das mãos que Coplans explora nos seus autorretratos. O autorretrato é, em Coplans, levado a um limite de sustentabilidade pela transferência de traços identitários para uma zona corporal pretensamente anónima, desprovida, portanto, de identificação. As formas dadas a ver estão de costas voltadas para a tradição retratística e, ainda assim, mantêm o título *Self-portrait* (figuras 51 e 52). Coplans entende o retrato em termos próximos daqueles que Helder nos propõe na poesia: como um deslocamento de signos que apontam para outra coisa: "eu procuro dizer como tudo é outra coisa" (Helder, 2009a :109). Mas a "coisa" representada em Coplans será uma deslocação da zona do rosto (epítome histórico da categoria do retrato) para uma zona que passará a ser lida como rosto? A crer nas palavras do próprio, a mão torna-se agente discursivo, torna-se texto:

> The hand in this kind of imagistic isolation becomes like a body part rorschach, a free-floating signifier that allows each viewer individual interpretive reading, particularly as narrative in the form of recognisable sign languague is suppressed or avoided. The hand thereby becomes a text capable of many and complex interpretions, an agent of evocation, and malleable instrument of performance with an ever-expanding level of possible meanings. (Coplans *apud* Morgan & Morris, 1995: 76)

Por outras palavras: se uma outra parte do corpo que não o rosto toma o lugar central de um (auto)retrato, estaremos perante uma rostificação das mãos, na mesma medida em que, por exemplo, a desfiguração do rosto poderá desembocar numa impessoalização, numa *coisificação* do rosto? Reencontramos laivos deste "rosto enquanto coisa" na poesia de Manoel de Barros, de forma mais direta e ostensiva em *o retrato do artista enquanto coisa* (2004), embora extensível a uma obra que tem no autorretrato um motivo recorrente, como afirmara Eduardo Prado Coelho, instaurando-se como uma "pré-literatura":

[203] Remetemos para o primeiro capítulo da primeira parte onde exploramos a noção de *visageité* deleuziana e de "rostificação".

> (...) [a] poesia de Manoel de Barros é pré-literatura na medida em que se coloca no limiar de uma inexorável sageza. E, se eu quisesse encontrar uma fórmula que sintetizasse tudo isto, diria que toda a sageza está numa persistente procura da anterioridade, não como mundo de essências, nem mesmo como fenomenológico mundo original, ou espaço antepredicativo, mas apenas como efeito de um incansável passo atrás, que permite que a pré-coisa anuncie a coisa, o pré-nome antecipe os nomes e o pré-humano apareça sempre como um lugar de redenção. (Coelho, 2001a)

O retrato do artista é explorado enquanto pré-forma e manifesta-se, na poesia de M. de Barros, através das marcas de experimentalismo "naquela desenvoltura de linguagens em que a poesia brasileira se desabotoa mais facilmente do que a portuguesa" (*idem*). Os "desobjetos artísticos" e os "deslimites" propõem uma poética de abertura, legível, parece-nos, à luz da prefixação que concorre para a desconstrução figurativa e sujeita a figura a uma noção de ruína positiva e constitutiva, como é visível em "ruína", texto incluído em *Ensaios fotográficos* (2003): [204]

> Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como um lírio pode nascer de um monturo." E o monge se calou descabelado. (Barros, 2003: 31)

O descentramento do rosto no retrato tem também que ver com esta ruína, principalmente na fotografia de Coplans que traz para primeiro plano um corpo que, afastando-se dos cânones tradicionais de "beleza", se inscreve nesta alinha irremediável de abandono e de desgaste. O corpo usado e desgastado será também em Helder um forte motivo de reflexão no capítulo seguinte. Voltemo-nos novamente e para já para as mãos retratadas e para as mãos que fazem retratos.

Em *A cabeça entre as mãos*, verificamos uma estrutura do fragmento que decalca o dispositivo urdido pelo autor. Assim, a posição dos poemas que o compõem estabelecem-se

[204] Reconvocamos aqui a noção de prefixação que introduzimos no ponto 1.2 da primeira parte.

como mecanismo: *de antemão*, *mão: a mão*, *todos os dedos da mão*, *onde não pode a mão*, *demão* são, neste sentido, correspondentes a uma pré-forma, um núcleo e uma pós-forma, como emulação dos movimentos circulares da ouroboros.

O tom genesíaco que acompanha o primeiro poema (*de antemão*) pauta-se por versos tais como: "Tocaram-me na cabeça com um dedo terrificamente / doce, Sopraram-me" (Helder, 2009a: 371) ou "E quando me tocaram na cabeça com um dedo baptismal: /eu já tinha uma ferida / um nome," (*idem*: 372). Versos que se articulam com imagens como as do "leite" e a das "mães", contrapondo-se ao teor apocalíptico do último texto (*demão*): "Retorna à escuridão / o rosto: entre centelhas", poema no qual se nomeia o "limite do mundo" (*ibidem*: 394). E se o mundo é, em HH, o mundo do texto, o mundo-poema, todo ele é retorno e repetição. Porque na própria génese do texto reside já a problemática da delimitação do corpo do texto. Como apontara Américo Diogo, a delimitação do corpo textual herbertiano coloca problemas classificatórios em termos de teoria literária (cf. Diogo, 1990: 13-16). No limite, aponta-se o rosto como texto e o texto como rosto.

Se *demão* se lê como repetição, não se estabelecerá como regresso a um ponto inicial e iniciático, antes como reprodução de uma figura que, na busca de dizer como "todas as coisas são outra coisa", se vai produzindo e rasurando inefavelmente, conforme poderíamos ilustrar, ainda que mantendo as devidas distâncias, através das reproduções das figuras de Marilyn Monroe por Andy Warhol. Uma cópia de uma cópia que se mantém até um último desgaste da figura. Através do desvio das coordenadas do corpo herbertiano, encontra-se então uma lógica, para que se apresente como imagem última do apagamento da figura, do texto e do autor.

Gaëtan é talvez o artista cuja obra melhor ilustrará este exercício extremo do corpo no retrato, pois é igualmente na mão, ou neste jogo de mãos que se inscreve a sua arte. Os trabalhos de Gaëtan revelam a consciencialização que o artista contemporâneo possui sobre a relativa impossibilidade retratística. Ao compor um autorretrato com a sua mão esquerda, não sendo esta a sua mão mais sagaz, o retratista apresenta aquilo a que Castro Caldas se referia ao falar da "incongruência, da implausibilidade do empreendimento que com eles [os retratos] se inicia" (Caldas, 2008: 71). A obra de Gaëtan apresenta-se como uma negação taxativa do que poderia ser entendido como a essência do autorretrato: a semelhança.[205] O que o artista parece querer veicular através da sua obra é precisamente um ponto intermédio entre a intenção retratística e a tensão que surge do exercício da mão esquerda. Destas duas forças nascerá o autorretrato que

[205] Remetemos para a entrevista de Gaëtan citada no capítulo 1 da parte II, na qual se leem as linhas orientadoras da obra do artista, nomeadamente no que respeita à questão da semelhança e do retrato enquanto possibilidade.

é assim forjado como "qualquer coisa de obscuro, que se passa nos bastidores, entre máscaras" (*idem*).

Este ofício de "contra mão" pode ser visto como um lavor mais umbroso, menos claro e limpo do que um retrato executado pela mão "naturalmente competente". O esforço feito neste caso pelo artista para chegar ao traço é muito mais visceral do que a normal conduta do corpo perante o desafio do retrato. O *path*(os) retratístico obriga a uma serventia do corpo perante o traço em que a mão não deixa escapar o traço desenhado do traço pensado.[206] Há um caminho a percorrer entre a "intenção" retratística e o retrato que se faz com uma "intensão" sinistra. O retrato apresenta-se como um não-objeto, como uma "transcendência pura, sem máscara ôntica" (Merleau-Ponty, 2009: 211) e, como nota Merleau-Ponty, não há qualquer adição ao visível, o visível já comporta em si o invisível. Aqui, parece claro que a questão da semelhança é arredada da esfera retratística, já que o retrato não aprisiona, mas apresenta-se como um lugar de abertura.

A técnica utilizada por Gaëtan abre portas para a problematização do conceito de "retrato" enquanto género. Em primeiro lugar, parece haver uma profunda ironia na construção da obra que deriva, como já referimos, da consciência retratística do autor. Noutro plano, poder-se-ia dar relevância ao gesto em detrimento do resultado do gesto (o rosto). Os autorretratos de Gaëtan não exprimem um rosto definitivo mas antes um teatro de gestos proporcionados pelas inépcias da mão esquerda que eleva a mão e o gesto acima do visível. O retrato "torna-se gesto" (*idem*) e assume-se como um devir ao invés de uma definição. A indefinição que nos traz o título do desenho *Algum retrato* (1982) sugere que o retrato em questão é apenas uma possibilidade, mas que poderia ser outro. O artista perde o controlo do traço, como se a mão já não lhe obedecesse e parte à descoberta do retrato.

A noção de gesto tem sido explorada com alguma insistência pelos teorizadores da arte, entre os quais, Theodor W. Adorno. Na sua teoria estética, Adorno caracterizava o *gestus* experimental como sendo o "termo que designa os procedimentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório" (Adorno, 2008: 45), contrapondo-o à ideia de experimentalismo que apenas se limitava a experimentar "processos técnicos desconhecidos ou não sancionados" (*idem*). Assim, a grande diferença entre o experimentalismo Moderno e o anterior reside no facto de o primeiro ter o fator da imprevisibilidade na sua essência. O artista não pode *pre*ver o resultado do seu gesto, por isso Adorno referia que "o sujeito tomou consciência da perda de

[206] Na sua etimologia, *path* e *pathos* partilham a mesma raiz. O *path* não é senão um caminho sinuoso até chegar ao destino. Não deixa de ser curioso, para o contexto retratístico, o facto de uma personagem ter muitas vezes de seguir este caminho para se tornar herói.

poder, que lhe adveio da tecnologia por ele libertada, erigiu-a em problema, sem dúvida a partir do impulso inconsciente" (*ibidem*). A noção de *gestus* em Adorno coaduna-se assim com o processo experimental que Gaëtan utiliza através da mão esquerda, não controlando o gesto, deixando o retrato aparecer (*a-paraître*, diria Pomar).

Na introdução de *Untwisting the Serpent*, Daniel Albright referia-se ao *gestus* da seguinte forma:

> Lessing, Brecht, and Weill described the gestus, in which a contortion or movement of the body takes the responsability of speech. An ideogram or a gestus is not an element within any specific artistic medium; it is not an icon, not a word, but a chord, vibrating between media, abolishing the distinctness of media. (Albright, 2000: 6)

Esta contorção do corpo, que em Gaëtan pode ser imaginada no próprio corpo do artista, no fazer da obra e no traço da obra, é que toma a "responsabilidade discursiva". Parece haver, como refere Albright, um "acorde" que "vibra", aproximando-se de uma dimensão polifónica e polissémica, de uma verticalidade que entrelaça o discurso, tal como HH referia em *photomaton*: "desejei então ser eu mesmo o mais obscuro dos enigmas vivos, e aplicar as mãos na matéria primária da terra. Gostaria de ser entrançador de tabaco." (Helder, 2006a: 12). Adorno observava que "as obras que são planeadas como *tour de force*, como ato equilibrista, revelam algo de superior em toda a arte: a realização do impossível" (Adorno, *op.cit.*: 165), este gesto que traz consigo uma força, que "esconde a possibilidade do impossível" (*idem*: 166). Mais adiante, veremos como esta noção de *tour de force* pode articular a música de Bach e os desenhos de Gaëtan.

A série *Contra-mundum*, de 1988 (figura 53) convoca, desde o título, o lugar paradoxal que é um autorretrato. Se a intenção autorretratística se afasta, desde logo, da semelhança, por que razão o artista se representa em pose muito próxima das adotadas por Van Gogh nos seus autorretratos? É precisamente neste ponto que se forma a teatralização da obra de Gaëtan.[207] Teatralização que se estende, aliás, nos adornos que o artista aplica ao seu rosto e que se revelam profundamente irónicos na relação retratista-retratado. Em metade da série, o rosto surge suportado pela mão esquerda e o olhar do retratado esgueira-se sempre para o centro do retrato. Qual Perseu, o olhar procura e experimenta um espaço que vai além do retrato, que se situa além-corpo. A construção em série revela também uma pluralidade de retratos que acabam por

[207] Castro Caldas refere-se à série *Contra-mundum* como "um permanente teatro do gesto" (Caldas, 2008: 74).

não formar nenhum retrato definido e definitivo. A obra transforma-se assim num palimpsesto, num rosto em constante construção e reinscrição.

Em *A Arte da fuga* (1992-93), o artista "refere o conhecimento contrapontístico da arte da fuga de Bach" (Jorge, 2001: 200) e, em ambos os compositores, a experimentação é ponto de partida para a obra. A técnica do contraponto vive essencialmente da tensão entre as suas linhas melódicas e, à semelhança da obra de Bach, os trabalhos de Gaëtan afloram estas afinidades. O já referido hiato entre a tensão e a intenção cria um espaço que, distanciando-se de ambos, resguarda deles qualquer coisa. Estas afinidades com o artista barroco revelam-se já no corpo das obras. Sabemos que *A Arte da Fuga* de Bach é uma obra inacabada com um caráter experimental, o que permite inúmeras possibilidades interpretativas. Não deixa de ser curioso o aspeto incompleto da obra de Bach, pois sabemos que Gaëtan explora quase exclusivamente a questão do retrato e trata o retrato sempre como objeto inacabado. O trabalho de representar um rosto liga-se assim ao próprio rosto, também ele sempre *a caminho de* e donde ressalta sempre a "tensão representativa" (*idem*).

O segundo aspeto, e talvez o mais importante para compreender o paralelismo Bach-Gaëtan, prende-se justamente com a questão experimental das obras. Num artigo dedicado às relações entre a *Arte da Fuga* de Bach e as artes plásticas, Lenká Stránská (Stránká, 2002) refere-se a obras plásticas do século XX que, de uma forma ou de outra, se coadunam com a *Arte da Fuga* de Bach. Seja pela homenagem explícita prestada pelos artistas ao compositor, por correspondências estruturais ou pela interpretação da lógica espácio-temporal da obra de Bach, a tentativa de emulação do trabalho do compositor está bem patente no estudo de Stránská.

Atribuir à mencionada obra de Gaëtan o simples caráter de homenagem a Bach através do título encontrado, anulando assim qualquer tipo de semelhança entre artistas, parece-nos demasiado simplista para ser verosímil. Excluída esta hipótese, em que moldes se poderão aproximar as obras dos dois criadores? Cremos que uma correspondência nas respetivas interpretações da lógica espaço/tempo parece ser a que mais pistas poderá abrir. Se nos fixarmos na ideia do *paragone* – apesar da questão estar já desgastada e, porventura, resolvida –, constatamos que o retrato se afigura como o género que melhor concorre a diluir fronteiras. Mais do que a ideia de que um quadro não é simplesmente apreendido sinteticamente à primeira vista, implicando antes um percurso do olho, mais do que a ideia de narratividade que a pintura muitas vezes explora, o retrato é o tempo em si. O retrato comporta em si, indubitavelmente, a marca do tempo dado de duas formas contraditórias: pela vontade de suspender o tempo, e pela impossibilidade de fugir à sua passagem. O retrato imortaliza e assassina.

O efeito do contraponto resulta na força do entrelaçamento de duas linhas melódicas. Esta força, zona obscura entre-linhas, pode ser vista, na obra de Gaëtan, na dobra do traço, diríamos. Em *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Gilles Deleuze apontava à dobra barroca a marca do infinito. Sem saber onde se inicia, nem onde acabará, *le pli* dobra a alma e, lá em cima, canta a glória divina. A dobra, esta, constitui-se por oposição: alto-baixo e interior-exterior. Há algo de sombrio que permite não obstante a elevação, que permite dar a ver, como num *chiaroscuro*. Do dualismo alto-baixo, Deleuze referia a simbiose entre movimentos que se elevam e que descem, formando contornos harmoniosos. Nos termos utilizados pelo filósofo francês, "la matière-façade va en bas, tandis que l'âme-chambre monte" (*op.cit*: 49) assim, o concretismo do exterior da curva – do visível –, contrapõe-se ao oculto, ao metafísico do interior – do invisível –, do quarto. Não se deverá, contudo, *ver* este invisível como sinónimo de ausência ou de encriptação indescodificável, mas antes como um lugar de percepção que se articula com o visível (não há curva sem interior) o que, na lógica de Merleau-Ponty, se poderia chamar de invisível, ou de imperceptível. Estas referências arquitetónicas levam-nos à primeira de três séries que compõem a *Arte da Fuga* de Gaëtan, *La Chambre Verte*.

A primeira parte da série, *La Chambre Verte*, traça uma intertextualidade com o filme homónimo de François Truffaut de 1978. Como já referido, o desenhador incorpora o mito de Orfeu e, em *La Chambre Verte*, Julien Davenne acaba por justificar isso mesmo. Não sendo o autor dos retratos que preenchem o santuário, a personagem usa os retratos como lugar de reconhecimento. Como o próprio refere: "de reconhecimento daqueles que partiram". A determinação em preservar a figura dos mortos demonstra que J. Davenne não quer deixar partir quem amou, a personagem está aliás num mundo que não é bem o dos vivos mas também não será o das trevas. O facto de ser acompanhado por Cecília – nome que, etimologicamente, nos remete para a cegueira (*caecum*) –, situa a personagem num limbo. Como refere João Miguel Fernandes Jorge acerca de Truffaut e Gaëtan, "esses retratos parecem excluir o resto do mundo, para se encerrarem por detrás dos limites da sua intimidade." (Jorge, 2001: 195). O final é construído em concordância com a *hybris*, por isso J. Davenne depara-se com o seu inevitável castigo, pois, da vontade irracional de resgatar, qual Orfeu, a sua amada da morte, não se compadecem os deuses do mundo inferior.[208]

[208] Novamente, a poesia de J. Roubaud é retratística quanto baste. Em *quelque chose noir* (1986), é um trabalho órfico, um trabalho de luto em tudo comparável ao filme de Truffaut, como podemos ler no poema *Cette photographie, la dernière*: "Cette photographie, ta dernière, je l'ai laissée sur le mur, / où tu l'avais mise, entre les deux fenêtres,/ Et le soir, recevant la lumière, je m'assieds, sur cette / chaise, toujours la même, la regarder, où tu l'as posée, / entre les deux fenêtres,/ Et ce que l'on voit, là, recevant la lumière, qui décline, / dans le golfe de toits, à gauche de l'église, ce qu'on / voit, les soirs, assis sur cette chaise, est, précisément, / Ce que montre l'image laissée sur le mur, sur le papier / brun sombre du mur, entre les deux fenêtres, la lumière, / Avance, en deux langues obliques, coule, dans l'image, / vers le point exact où le regard

O filme tem um início peculiar. O rosto de Julien Davenne surge numa alteração constante de planos com o rosto dos mortos, como se a morte estivesse já inscrita, rasurada não mais do que epidermicamente no seu rosto. À medida que a narrativa avança, a morte vai ganhando o rosto. É neste percurso, neste *path(os)* órfico que J. Davenne vai construindo, recolhendo retratos da sua amada e, retomando a citação de João Miguel Fernandes Jorge em epígrafe, parece clamar: "Vou chamar o retrato, aquele que se inclina para as chamas do inferno" (Jorge, 2001: 199). Tal como em Gaëtan:

> Não há rosto, não há autorretrato (do rosto) sem a comum viagem quotidiana, o que quer dizer sem a trágica proximidade da morte. Porque não há rosto sem a lenta visita aos infernos, nem tão-pouco há retrato sem a paixão mortal do desenhador: alguém que soube deitar as mãos ao que é invisível, ao que já desapareceu.
>
> (Jorge, 2001: 194)

O filme de Truffaut alude ao resgate do sujeito através de um exercício mnemónico estimulado pelo altar, resgate este que pode ser visto em Gaëtan como uma operação do próprio rosto. Na série *Nmkitpah*, de 1989 (figura 54), o rosto parece reclamar para si (um)a (das) sua máscara(s) dizendo: "não me deixes". Como se o retrato se esquivasse ao rosto, o desenho mostra a máscara e, por dentro, o oco.

A construção em série traz consigo o indizível, pois, enquanto espectadores dos rostos, perguntamos: de que retrato falar? O retrato seguinte estará sobreposto ao anterior? Nesta série, mais do que um rosto definitivo ou uma tentativa serial de aproximação do rosto, parece-nos sobressair sobretudo uma força. Uma força que advém da rasura do próprio rosto, da própria possibilidade do retrato. Como se cada peça – rosto – da série fosse atirada contra outra, não a anulando, contudo, mas criando um percurso num palimpsesto geográfico do rosto, que não exprime senão um lugar metafísico ou não-físico, indizível. Rosto contra rosto, ponto contra ponto, contraponto.

Derrida aponta: "Não há autorretrato sem confissão na cultura cristã. O autor do autorretrato não se mostra, não ensina nada a Deus que antecipadamente sabe tudo (Agostinho

qui l'a conçue, le tien, / a conçu de verser indéfiniment de la lumière vers qui / moi, la regarde, / Posée, au cœur, de ce qu'elle montre, / parcequ'en ce cœur, le cœur de ce qu'elle montre, que / je vois, il y a aussi, encore l'image elle même, contenue / en lui, et la lumière, entre, depuis toujours, depuis le / golfe de toits à gauche de l'église, mais surtout il y a, / ce qui maintenant manque / Toi. parceque tes yeux dans l'image, qui me regardent, / en ce point, cette chaise où je me place, pour te voir, tes / yeux, / Voient déjà, le moment, où tu serais absente, le prévoient,/ et c'est pourquoi, je n'ai pas pu bouger de ce lieu-là. (Roubaud, 2017: 146, 148)

não cessa de lembrá-lo). O autorretratista não leva, portanto, ao conhecimento, confessa uma falta e pede perdão" (Derrida, 2010: 121). Esta oração está "sempre certa e sempre errada" e o retrato abre sempre o próximo, já que parte de um erro, erro este que nasce de outro e que proporcionará, ainda, um novo erro. Ou, como referia Manoel de Barros:

> (...) prefiro linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto...toc ploc toc ploc. Ele era um destaque.
> Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc.
> Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu.
>
> (Barros, 1997:39)

Porém, a utilização da mão esquerda por parte de Gaëtan vai acrescentando outra problemática à questão do erro. Obviamente, a sucessão de execuções com a mesma mão desenvolve uma destreza técnica que, apesar de involuntária, altera inevitavelmente o conceito de retrato engendrado pelo autor no início dos anos oitenta. Sendo assim, quanto mais o artista se retrata, mais o retrato lhe foge e, parecendo paradoxal, a pergunta que parece sobressair parece ser: como desaprender a técnica apurada involuntariamente?

O "trabalho de perda" (Didi-Huberman, 2011: 14) procede aqui pela técnica e pela imagem que se deposita como sudário: o *vestigium* – "o vestígio, o traço, a ruína". Na ausência dos olhos, funcionam instintivamente as mãos, como num retrato de cegos, dando realce ao caráter tátil da visão.

Em *D'après Nature*, de 1994 (figura 55), o autorretrato afasta-se definitivamente do conceito de imagem e explora o conceito de impressão. Ao contrário dos autorretratos tratados anteriormente, *D'après Nature* parece marcar um ponto de viragem na obra de Gaëtan. Nesta obra, a eliminação dos olhos parece acrescentar o caráter ausente do autorretrato. Os traços parecem dar lugar à impressão do rasto, da ruína. De todas as obras do autor, esta será porventura a que nos dá um eixo mais simétrico em relação à superfície. Estes conceitos de ruína e de impressão são indissociáveis, na cultura ocidental, do sudário cristão. Hans Belting trata sublimemente o conceito em *A Verdadeira Imagem* (2011) quando refere que o contacto com o véu revela o verdadeiro corpo de Cristo, mas o sudário não revela ainda a imagem (essa surge numa fase posterior), antes a impressão de Cristo. O facto de o conceito de impressão

surgir previamente em relação ao da imagem em si desagua na ideia de Didi-Huberman já referida de oposição entre *vestigium* e *imago*.

Assim, cremos poder enquadrar *D'après Nature* na ideia de vestígio e de impressão em vez de imagem. Neste autorretrato não há uma "impressão" no sentido de mancha, como no sudário, mas um rosto – ou a impressão de rosto – que aparece do traço. Se a inépcia da mão esquerda se vai transformando na técnica retratística mais desenvolvida, os retratos caminham, porém, para a impressão, para o vestígio, para a ruína, para o impercetível.

Mesmo considerando a possibilidade da ironia no título da composição – o que não seria de estranhar em Gaëtan –, este fazer de Gaëtan coaduna-se, aliás, com um fazer religioso. Castro Caldas lembrava que a arte de Gaëtan ia abandonando a teatralização para se tornar "num murmúrio quase impercetível (...). O teatro transforma-se numa espécie de prece contínua, recitada entre dentes pelos atores, cuja pose é mais um esgar e menos um sinal – absorta, desconcentrada" (Caldas, 2008: 75-76).

Ao qualificar de "dramática" a experiência do pintor perante a tela, Deleuze reconhece que o ato de realização artística começa num momento anterior à execução do primeiro traço, como o próprio refere: "[é] um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca" (Deleuze, 2011: 151). Com efeito, a tela já está preenchida de imagens, no sentido em que o artista já tem os olhos inundados de "clichés", sendo a sua primeira tarefa então a de "esvaziar, desimpedir ou limpar a superfície" (*idem*), afastando-se assim de grande parte dos pressupostos figurativos apontados à pintura. O que nos relembra aquilo que Eduardo Lourenço demonstrava quando referia que o artista moderno estaria "de costas voltadas para a antiga luz":

> Se na sociedade civil se não realizou o 'slogan' célebre: nem Deus nem Mestre, no domínio da pintura (e da arte em geral) a libertação é absoluta: nem Mestre, nem mestres, nem natureza, nem modelo, nem formas como preexistentes referência. É do caos, de costas voltadas para a antiga luz (que é afinal o passado pictural) que deve retirar a nova luz, necessária para triunfar do deserto e da noite que o cercam e em que se converteu. Ele sabe (ou deve saber) que esta libertação como Ausência, esta supressão da gravidade, como a dos cosmonautas seus contemporâneos é a mais implacável das leis que o artista encontrou no seu caminho. De todos os gestos o mais difícil é o que inventa a ordem. E é um gesto similar que é exigido à jovem pintura para existir no meio do mundo onde justamente toda a ordem parece abolida." (Lourenço, 1996: 55).

Este ato de devastação imagética da memória destrói uma ideia referencial supostamente pré-existente e que sustentaria "as relações entre modelo e cópia" (Deleuze, 2011: 151). Tratar-se-ia, como fora apontado acerca de Bacon e da sua mediação através do objeto

fotográfico , de "captar forças" como lhe chamou Deleuze. Esta visão revela-se, aliás, concomitante com o pensamento de Adorno (Adorno, 2008: 165), quando referia a obra enquanto *tour de force*. Em *feixe de energia*, Herberto atesta o conceito de Adorno quando escreve:

> Que há o mundo, e o mundo sai do corpo, E existe a memória carregada de formas, E as formas são sustentadas pela energia
> De um imaginário. Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, A narrativa das coisas, a história do trajecto, Mas Um nó de energia como de um olho ávido (...) o mundo com rosto de poema, numa fuga, rapto ou fulgor, um feixe de energia que se pensa como mundo
>
> (Helder, 2006a: 131)

Este texto aponta o caminho da poesia herbertiana. Assim, a fuga da poesia a uma certa horizontalidade narrativa dá lugar à verticalidade "energética" que escapa aos propósitos narrativos tradicionais. Relembrando os escritos de Michel Beaujour, a obra de HH situa-se menos ao nível da horizontalidade apontada à autobiografia – já que este conceito obedece a uma lógica temporal, sequencial –, do que ao nível do retrato que se constrói através de justaposições de anacronias e que, assim, afirma a sua verticalidade. O autorretrato assume-se assim como o resultado de um processo de sobreposição. O "nó de energia" reenvia-nos para a noção de dobra barroca deleuziana e, se não associarmos o Barroco a uma "essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait" (Deleuze, 2009: 5), será legítimo afirmar que o nó (a dobra sobre si) tem uma presença efetiva na poesia de Helder.[209]

Quando HH, no texto intitulado *desenho* (*Photomaton e Vox*), escreve que "[o] ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumar um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência" (Helder, 2006a: 79), está de certa forma a desmontar o sistema referencial tradicional: assim, se, como o poeta refere em *Exemplos*, "a teoria era esta: arrasar tudo" (Helder: 2009a: 305), o "aparecimento do espaço" trata da ideia de desimpedimento da superfície de forma a fazer aparecer a palavra. Retomando o conceito de *vestigium* abordado por Didi-Huberman, não se trata aqui de um vestígio no sentido de ruína, de morte, mas antes de um aparecimento da palavra que, embora residual em termos referenciais, determina uma certa "ilegibilidade poeticamente controlada", como lhe chamou Pedro Eiras (2007: 136). É necessário subtrair as

[209] Sobre os aspetos barrocos em Herberto Helder, veja-se o texto de Eunice Ribeiro *O sombrio trabalho da beleza* (Ribeiro, 2009).

imagens à vista, subtrair até "propiciar espaço" para o poema. Esta subtração ao espaço é também, em Helder, uma subtração do rosto : a "magnificência do retrato" que Helder refere, é, afinal, a subtração e o "roubo". A imagem é o resultado de uma dobra sobre si mesmo: a imagem refratária, devolvida pelo espelho, que se dobra perante o olhar.

Quando referimos anteriormente os mitos de Orfeu e de Perseu para ilustrar um certo fazer artístico, vimos que estes mitos se sustentam, neste contexto, através da anulação dos sentidos. Ora esta anulação levaria a uma rasura da memória e, consequentemente, à desaprendizagem de uma certa técnica. A obra de Herberto Helder, tal como a de Gaëtan, parece-nos passar por este processo de esquecimento voluntário, de cegueira consentida para chegar à forma do desenho ou do poema. Eiras realça que "há também o tacto como forma de saber (a tal ponto que, por vezes, o olhar parece tornar-se uma espécie de tacto (...) e a ambiguidade da mão, que ora escreve, ora destrói; ora conhece, ora perde" (Eiras, 2007: 136).

Didi-Huberman recuperava esta aporia através de *Ulisses*, de James Joyce. Assim, a expressão "shut your eyes and see", proferida por Stephen Dedalus, relaciona-se com a interrogação que a mesma personagem colocava diante do espelho ("Quem me escolheu este rosto?"), como que petrificado pela realidade medusante. Esta insustentabilidade do rosto em relação ao "eu" está desde logo presente na pergunta, daí o estranhamento que suscita a frase: "Quem me escolheu este rosto?" Em primeiro lugar, o ato de contemplação do rosto implica uma experiência de natureza autoscópica e o consequente afastamento do rosto do "eu": "No retrato e no rosto, nas idades em que, / gramatical, carnalmente me reparto" (Helder 2009a: 524). Em segundo lugar, ao destacar o rosto, ao vê-lo fora de si, fica-se sempre a perder.

O fazer poético de Herberto Helder revela-se um trabalho órfico, no sentido em que, à imagem de Orfeu, a anulação dos sentidos ocorre para um outro *ver*, diríamos extrassensorial, além da palavra e além do corpo da poesia: "O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe" (Helder, 2006a: 134). A ideia de salvação resulta da necessidade de uma unidade, mas para uma unidade, tal como Pedro A. H. Paixão já havia referido, na voz impercetível ou ainda, na terminologia herbertiana, na *vox*.[210]

Em *os ofícios da vista*, texto incluído em *Photomaton e Vox*, a questão da cegueira é explorada como caminho para a sabedoria, o *ver* é aqui retratado como uma atividade insuportável, como se de um crime se tratasse.

[210] Acerca da voz e do mito de Orfeu, veja-se a nota 49.

> Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas. As casas aumentavam e a aveia, e os pomares aumentavam, e as cores e as vozes aumentavam. Havia motores, o petróleo subia do coração da terra, purificava-se, e ao alto de belas torres metálicas grandes chamas de sacralidade moderna glorificavam as forças obscuras da terra. Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e inexorável, estou cansado. A terra está cheia de coisas vivas e práticas, coisas irrompentes, palpitantes, ardentes – coisas de uma fulgurante utilidade. Fechou os olhos e disse: se eu pudesse morrer.
>
> Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados.
>
> (Helder, 2006a: 108-110)

A visão do mundo, do "ritmo", das "relações" e do "movimento" queimam os olhos, ou, nos termos derridianos já propostos, petrificam.[211] O acerto faz-se precisamente pelo tipo de cegueira que Helder refere em *A faca não corta o fogo*:

> se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! Acerto
> em cheio porque não o vejo:
> por pensamento e paixão,
> ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
> como se atirasse do outro lado do vento,
> ou na solidão de um sonho,
> ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
> e

[211] Veja-se a relação entre o ato de "petrificação" (em clave psicanalítica) e a poesia de HH com especial *insight* sobre a figura da Medusa em *Herberto Helder: texto, metáfora. Metáfora do texto* (Diogo, 1990).

cego  acerto em cheio:

porque não quero.

(Helder, 2009a: 607)

O acertar no alvo acontece por cegueira e, "como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo" (ou mão e traço, arriscamos nós), acontece por não querer: a vontade retratística é, afinal, sinónimo de uma certa impossibilidade retratística. Esta impossibilidade é, aliás, extensível à arte mais figurativa, a mesma impossibilidade que HH aborda num texto a que já aqui fizemos referência, *Teoria das cores*. Neste texto, o artista debate-se com a constante transformação do objeto retratado, sem nunca saber o que "agarrar". O que acontece ao pintor é precisamente o momento de cegueira, o que o leva a acertar, porque não quisera, porque não caíra na "insídia do real" (Helder, 2009b: 21).

Vimos, no texto *ofício da vista*, que a cegueira parece ser a chave do ofício que é escrever e vimos, acerca de Gaëtan, como a anulação dos olhos proporciona, no mito de Orfeu, o surgimento da voz, da *voz da alma*. Já aqui evocado, o texto *Desenho*, incluído em *Photomaton & Vox*, realça esta ausência do sistema referencial, favorecendo antes o "aparecimento de um novo espaço" (2006a:79).

No artigo "Em torno e depois de *Ou o Poema Contínuo*", Pedro Eiras coloca uma questão que parece ser denominador comum a todos os estudiosos da obra herbertiana. Como ler Herberto Helder? O singular método organizativo do poeta quanto à publicação dos seus livros abre portas, antes ainda de mergulharmos na obra, para duas vias interpretativas. Poderemos considerar as reedições da obra herbertiana como anulação das anteriores ou deveremos atender à obra como um todo orgânico que supera o seu corpo provisório?

Considerar os textos "olvidados" nas mais recentes reedições leva ainda a considerar outro aspeto. Que lugar ocupariam estes textos? Seriam parte de um corpo palimpséstico no qual se vão acumulando planos e sobreposições, rasuras e traços que, afinal, atuam na mesma superfície estética? O que equivale a perguntar que plano ocupa cada texto na obra poética de Herberto Helder. A arte contemporânea parece esquecer o que a planos diz respeito e, como notou Diogo, "tratar-se-ia da elisão do abjeto, pela indistinção, o longe o vago e o sublimado dos últimos planos" (Diogo, 1990:11) e, como notou o crítico, a poesia dá-se a esse mesmo modo. Parece-nos haver, neste constante movimento frente-trás, uma indeterminabilidade em relação ao que constitui o objeto estético. Porque, como aponta Eiras, a poesia herbertiana pauta-se pela indeterminação interpretativa. A obra ocupa assim um limbo interpretativo determinado pela "ilegibilidade poeticamente controlada". A poesia herbertiana trata do

indizível, do oculto, de uma certa impossibilidade hermenêutica, da ilegibilidade.[212] Confrontamo-nos assim com um texto que, não sendo matéria (totalmente) ilegível, ressalva um qualquer grau de indeterminação.

A promessa adiada *ad aeternum* de silêncio parece insistir no caráter paradoxal da obra que se reescreve, ganha um corpo consideravelmente ampliado. Pois o caminho para o silêncio não se pavimenta no vazio ou na não-fala, mas aponta, ao invés, para o invisível, para o impercetível. Em *a carta do silêncio*, Herberto Helder refere:

> Há às vezes uma tal veemência no silêncio que surge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio. A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a subtileza de um timbre último, evaporável. Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu. Há uma tensão extenuante neste movimento do silêncio sobre si mesmo.
>
> (Helder, 2006a: 162)

Esta "tensão extenuante" resulta da dobra do "silêncio sobre si mesmo" e a obra configura-se então como silêncio, mas um "silêncio murmurante".

A ilustração de *A Faca não Corta o Fogo* (2008), da autoria de Ilda David, parece refletir, em termos ilustrativos, o que temos vindo a referir. Concedendo pouco em termos paisagísticos (a figura está centrada em fundo negro), a ilustração serve os mesmos propósitos que a imagem de *Saturno devorando a sus hijos* (c.1819-1823), de Goya, aquando da publicação de *Ou o Poema Contínuo*. Da boca, através da língua, surge a obra, pouco definida, confundindo-se assim com a mão sinistra. Como se as seiscentas e vinte e três páginas que se encerram entre as duas ilustrações de Ilda David fossem metaforicamente condensadas em pneuma. Em *Do mundo*, o elemento é referido da seguinte forma: "– como se diz: pneuma, / terrífica é a terra e no entanto nada mais do que um pouco: / criar matérias -." E assim se apresenta a obra de Herberto: como uma máquina de "criar matérias" que, embora não referenciais, ocupam-se do oculto ou, se preferirmos, do ar, do fogo, do sopro, da alma, de uma quintessência.

Contrariando o conceito dado por Diogo, o oculto acaba por ser uma função do autorretrato em detrimento da autobiografia, mas em concordância com a sua visão de "matéria ilegível" numa "luz matizada" – ou num fundo de Goya ou de Ilda David – que "opera do lado

[212] Parece consensual a ideia de ilegibilidade na poesia de Helder. Veja-se o estudo de Maria Lúcia Dal Farra, *A Alquimia da* Linguagem (1986), porventura um dos mais importantes para a leitura de Herberto Helder, onde a autora explora exaustivamente o conceito de ilegível (cf. Dal Farra, 1986: 25-50).

de fora da necessidade, e torna visível a luz da obra com a sombra que lhe mente." (Diogo, 1990).

Devora-se a energia, recriada em matéria impercetível, mas o impercetível acaba por ser a ambição da língua de HH. Este idioma constitui-se pelo processo de assimilação da matéria primitiva para depois a expelir em poema. Luís Maffei notava, acerca da ilustração de *Ou o Poema Contínuo,* que

> (...) o poeta devora o poema ou pelo poema é devorado (...) o poeta devora o "idioma bárbaro" e produz o poema, vomitado, cuspido: assim devolveu Saturno os filhos que havia devorado, assim devolve o poema ao mundo, em forma de poemas, o que ingerira como "bárbaro" alimento. (Maffei, 2007: 459)

Este processo revela-se análogo àquele que Luís Miguel Nava apontava em *Os Comedores de Espaço*, do livro *Vulcão*:

> Nada indicava que atrás deles não surgissem criadores de espaço capazes de repor as coisas nos devidos lugares ou que os próprios comedores não pudessem vomitar tudo o que haviam devorado. Mas mesmo nesta circunstância o mais provável era que o espaço, transformado entretanto nas entranhas de quem deglutira, pouco tivesse já a ver com o que os habitantes haviam conhecido, nele se misturando coisas que os comedores trouxessem na memória e que decerto lhe viriam agarradas quando violentamente o expelissem. (Nava, 2002: 256)

As palavras de Nava parecem inscrever-se no processo poético herbertiano e confluem no que Herberto chama "idioma bárbaro", um idioma pertencente a um espaço que lhe é sempre exterior e donde se produz o lugar-poema na sua devolução ao mundo de um real metamorfoseado. Assim, o processo de criação provém, também, da rasura.

Em conclusão, poderíamos apontar conceitos como o apagamento, o impercetível e o silêncio para traçar aquilo que nos parece constituir marcas recorrentes da atitude autorretratística contemporânea. Os exemplos propostos em leitura comparatista parecem demonstrar uma tendência para a fuga à representatividade. Ao vermos que os autorretratos de Gaëtan jogam constantemente com as noções de representatividade, percebe-se que as suas obras colocam em causa o próprio conceito de autorretrato. Na poesia de Herberto Helder, o retrato – o "photomaton" – é, à imagem de um autorretrato de Gaëtan, um processo que caminha para o invisível, para uma camada de silêncio (pregnante) que se acumula em sucessivas sobreposições e que constitui a poesia herbertiana. Mais do que a representação do rosto, existe, em Gaëtan e HH, a sua construção constante ou a captação de forças em esforço numa "tensão

extenuante" (Helder, 2006a: 162), tensão que a mão esquerda de Gaëtan usa para "executar" o retrato, e HH para "a(ssa)ssinar" o rosto.



Figura 51 – John Coplans, *Self-portrait (front hand, thum up middle)*, 1988.



Figura 52 – John Coplans, *Self-portrait* (*Interlocking fingers)*, *n.º 17*, 2000.



Figura 53 – Gaëtan, *Contra-mundum*, 1988.

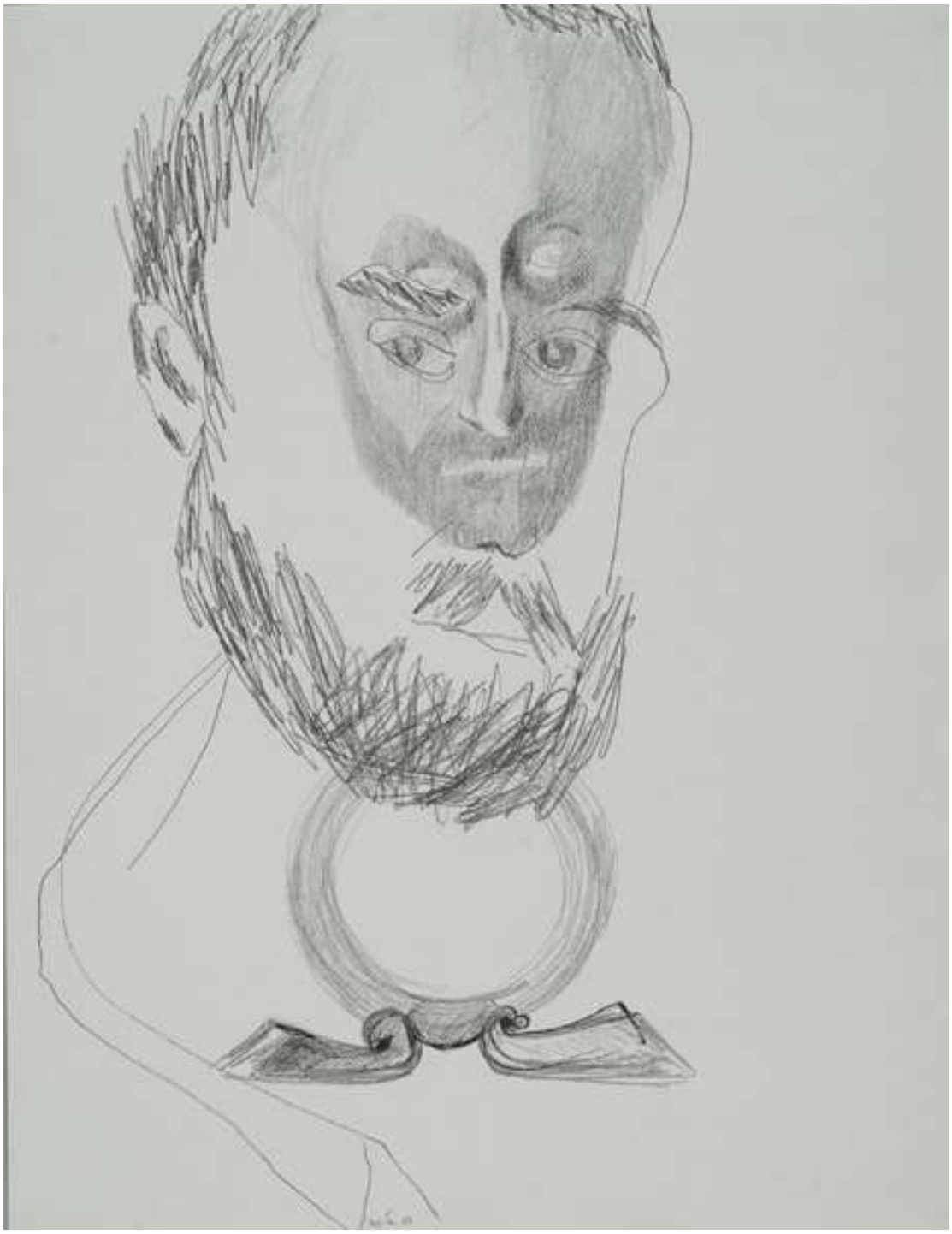

Figura 54 – Gaëtan, *Nmkitpah 7*, 1989.

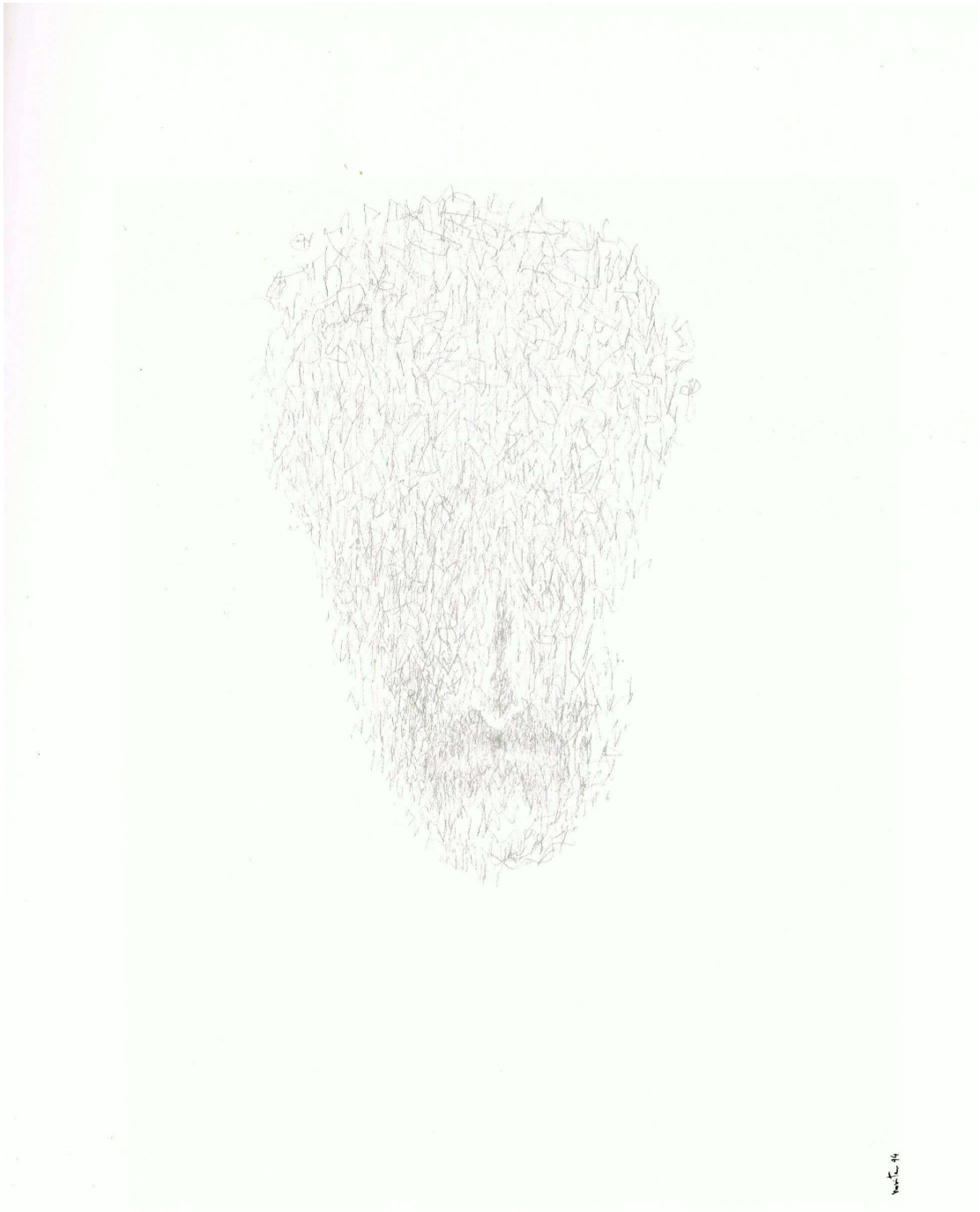

Figura 55 – Gaëtan, *D'après Nature*, 1994.

## 3.3 – A vida inteira para dissolver um retrato

O poema a(ssa)ssinado é evidência do crime, um gesto saturniano de dialética vital e mortal que se volve, em termos retratísticos, num olhar de frente para a própria morte: do poema, do autor, do autor no/pelo poema. Como nota Martelo, tanto o texto que o poeta inclui em *A faca não corta o fogo*, partindo da notícia da morte do artista Luís Jiménez, como no texto incluído na série "quotidiano negro" (*Photomaton & Vox*) – onde se lê que um operário morreu "transformado literalmente em pasta de papel" (Helder, 2006a: 86) – ilustram o crime:

> (...) a ideia de morrer transformado em papel – e o mesmo se poderia dizer da imagem do artista esmagado pela grandeza da obra feita – envolve uma sugestão de dissolução ou anulação do que é estruturante da poesia de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada. (Martelo, 2016: 16)

O crime esteve sempre no cerne da escrita herbertiana, em potência, desta feita com referência a um corpo que, aparentemente, à medida que o poema caminha para um silêncio irredutível, se pauta progressivamente por referências cada vez mais orgânicas, todavia, é dado a caminho do apagamento e da dissolução. Estas referências ao corpo evidenciam-se com alguma clareza nas últimas obras de HH, que, sem constituir um abandono do *estilo*, remetem, todavia, para um corpo mais imediato e para uma poética mais fincada no quotidiano:

> a última bilha de gás durou dois meses e três dias,
> com o gás dos últimos dias podia ter-me suicidado,
> mas eis que se foram os três dias e estou aqui
> e só tenho a dizer que não sei como arranjar dinheiro para outra bilha,
> se vendessem o gás a retalho comprava apenas o gás da morte,
> e mesmo assim tinha de comprá-lo fiado,
> não sei o que vai ser da minha vida,
> tão cara, Deus meu, que está a morte,
> porque já me não fiam nada onde comprava tudo,
> mesmo coisas rápidas,
> se eu fosse judeu e se com um pouco de jeito isto por aqui acabasse nazi,
> já seria mais fácil,
> como diria o outro: a minha vida longa por muito pouco,
> uma bilha de gás,

a minha vida quotidiana e a eternidade que já ouvi dizer que a habita e move,
não me queixo de nada no mundo senão do preço das bilhas de gás,
ou então de já mas não venderem fiado
e a pagar um dia a conta toda por junto:
corpo e alma e bilhas de gás na eternidade
- e dizem-me que há tanto gás por esse mundo fora,
países inteiros cheios de gás por baixo!

(Helder, 2014: 57, 58)

A última poesia de HH tem, ao nível retratístico, uma variação em relação aos textos que a precedem. Se em grande parte do "poema contínuo" o modo retratístico é legível enquanto "figuração não figurativa", i.e., escapando a denotações e conotações físicas, parece haver agora uma atração pelo corpo, que seria porventura correlato do próprio desgaste do poema. Ou, recuperando as palavras de Castro Caldas acerca de Picasso, talvez este desvio seja também ele uma "ilha de empreendimento", um "descanso representativo", não para regressar a um sistema que, afinal, nunca fora abandonado, mas para devolver um retrato formado também ele *depois de ver*, num momento pós-apocalíptico.

O poema contínuo é agora um texto que olha de frente para um certo desgaste da figura, principalmente a partir de *A faca não corta o fogo* (2008), mas com especial força desde *Servidões* (2013), acentuando-se com *A morte sem mestre* (2014), os póstumos *Poemas canhotos* (2015) e *Letra aberta* (2016). Obras estas que se sucederam a um ritmo pouco habitual na obra herbertiana e que a crítica, principalmente a partir de *A morte sem mestre*, parece ter acolhido de forma menos efusiva, chegando-se a falar da queda do mito herbertiano (cf. Ribeiro, 2015a). Lemos, porém, uma advertência importante na abertura de *A morte sem mestre:* "Tudo quanto neste livro possa parecer acidental é de facto intencional."

Ora para a leitura que propomos neste terceiro momento da nossa abordagem à poesia de HH, importa relembrar e sublinhar alguns conceitos como os de "identidade" e "identificação", que andam a par no discurso sobre o retrato, sendo que o segundo termo, virado para um lado mais cadastral, é motivo para a busca do primeiro. Por outras palavras, a tradição retratística tem-se historicamente servido das formas identificativas para construir a identidade. No caso da poesia de HH, dir-se-ia que a identidade poética, construída pela grande maioria da obra, desagua, nos últimos livros, num corpo (poético) rasurado pelo próprio processo de reescrita. O corpo é referenciado com insistência nos últimos poemas, acentuando um caráter de usura provocado pela escrita, como se o "nomear" o corpo fosse um processo de apagamento.

A identificação (diretamente associada à "reconhecibilidade") parece, como vimos, dar-se a um certo desgaste figurativo a partir da rutura que constitui o projeto de Cézanne e a sua "pintura-sensação". É também nesta linha de reconfiguração da figura como meio de representação de uma identidade poética que enquadramos a obra de HH no âmbito retratístico.

No caso herbertiano, o exercício metarreflexivo que constitui *Photomaton & Vox* oferece, como propõe Diana Pimentel, uma legítima leitura – ou uma *figura de leitura* – (auto) retratística.[213] Esse olhar do autor sobre a sua obra é, de certa forma, um gesto contínuo de especularização de um "eu" poético, mais inclinado para uma indagação ontológica do que para uma proposta com intentos descritivos. Os textos instalam-se como espelhos em relação à obra poética e, por isso, é um livro "pensante" como o comprova o seu forte teor metarreflexivo, devolvendo uma imagem do poeta. *Photomaton & Vox* é assim um livro que se *dobra* duplamente sobre a obra herbertiana. Interessa-nos, nas linhas que se seguem, explorar as possíveis pistas de leitura de um autorretrato poético a par dos desvios operados na "figura" que se traçaram desde a pintura pós-Cézanne e, sobretudo, propor uma figura que, à imagem do que ocorre no retrato moderno e contemporâneo, é explorada como rutura em relação aos preceitos mimético-figurativos que configuram o substrato da tradição retratística ocidental.

Conceitos como os de ilegibilidade e a-referencialidade, frequentemente apontadas à poesia herbertiana, são precisamente correlatos das noções de deslocamento do símbolo e da figura. Partilhamos aqui a visão de uma ilegibilidade "poeticamente controlada" (Eiras, *op.cit.*), sendo precisamente neste controlo que o leitor encontra a abertura (a fenda) para se tornar cúmplice do crime. A figura que "aparece" da/na obra de Helder é a de uma distensão levada ao limite do legível. Consideremos uma passagem do texto "*(os cadernos imaginários)*", de *Photomaton & Vox*: "O livro. Eu mesmo fecho os espaços. As massas de silêncio sobrepõem-se: as mais pesadas descem e as mais leves tornam-se pesadas, até o silêncio ser indestrutível" (Helder, 2006a: 33). O silêncio constrói-se através de tropos acumulativos e de "massas sobrepostas", é, assim, prenhe de sentido. A procura de um "lugar" de silêncio não tem que ver com uma ausência *de* escrita, mas de uma ausência procurada *pela* escrita, pois o poema, sabemo-lo, devora-se e regenera-se num "feixe de energia" inesgotável. Como qualquer

[213] Em *Ver a voz, Ler o rosto – Uma polaroide de Herberto Helder*, a autora destaca que em "termos teóricos poder-se-á propor para este como para outros textos do livro [Photomaton &Vox] uma outra designação, a de auto-retrato" (Pimentel, 2007: 24). Ancorada nos estudos de autores como Beaujour, a proposta de Diana Pimentel abeira-se de uma visão que resvala para o retrato mais do que para a autobiografia. Assim, e retomando a teoria de Paul De Man em *Autobiography as De-facement*, articulam-se as leituras autorretratística enquanto "figuras de leitura". Este entendimento é reiterado por Rosa Maria Martelo, ao referir que a composição do livro segue uma linha "essencialmente analógica e descontínua aproxima os elementos de um auto-retrato" (Martelo, 1998: 141).

tentativa representativa, esta embate numa impossibilidade, como referia Manuel de Freitas: "leia-se aqui 'impossível' também como interdito: rosto inapresentável que aceita escrever-se e se transmuda, plausível e intocável, na matéria do crime" (Freitas, 2001: 21). Articulável com o invulgar método editorial explorado pelo autor, dir-se-ia que este silêncio se verifica na corporalidade dos textos, pois "a partir de 1970 (...), inicia-se um complexo processo de amputação" (*idem*). Os textos redispõem-se e dialogam, anulam-se, rasuram-se, sobrepõem-se e são, sobretudo, moventes e, acrescentaríamos, não menos movediços.

O retrato constitui-se assim numa aparição da imagem, resultado da justaposição dos textos, revelado (*a-paraître*, como vimos em Pomar) pela exploração da rasura até chegar, por excesso, a uma impercetibilidade do rosto. [214]

> Em tempos de trovoadas punham-se lençóis sobre os espelhos porque se acreditava que os espelhos nus atraíam os raios. Havia espelhos por toda a casa, alguns eram altos, do tamanho de uma pessoa, replicavam de corpo inteiro à travessia pelos corredores e quartos. A nossa própria imagem assustava-nos vinda bruscamente não sabíamos de onde, de que fundo, de que mundo. Era uma imagem que se agarrava à nossa, que se introduzia malignamente em nós carregada de poderes inexplicáveis. Durante uma dessas tempestades um raio fuzilou junto às janelas e vi no espelho, que

[214] Vejam-se as considerações de Victor Stoichita acerca das origens da pintura e da dialética sombra/luz que, superando a aparente antinomia, partilham uma zona mais dada à cegueira do que à revelação. Recuperando a filosofia hegeliana, Stoichita afirma que, se os mitos fundadores da origem da pintura se referem a uma mancha em negativo (a sombra), a luz absoluta não oferece mais visibilidade do que a escuridão (Cf. Stoichita, 2016).

> eu mesmo cobria com o lençol, o meu rosto desdobrado, ardido, remoto: quem era?, um animal demoníaco, uma criança de cabeça zoológica, um killcrop?
>
> (Helder, 2013: 10,11)

O retrato é aqui visto como um processo de subtração que decorre do "apagamento" ou "evaporação total dos indícios" como se a "identidade" tivesse sido escavada até ao "vazio enigma do mundo" (Helder, 2006a: 12) para a sua revelação, já que o processo alquímico da linguagem "seria o símile visível de uma aventura invisível" (Helder, 2006b:160). Porque, como lemos neste mesmo texto, os poemas são "os rostos ou as máscaras directas do tormento, uma jubilação negra" (*idem*). Mas os plurais, ainda que tenham a sua origem em tropos acumulativos e multiplicativos, resultam numa visão da ausência e da despossessão de traços identificativos, num gesto muito idêntico ao de uma impessoalização ao estilo mallarmeano, como se o "eu" se situasse alhures. No caso herbertiano, não nos parece que o múltiplo se compagine com a encarnação de *personae* outras, mas antes com o estabelecimento de uma ou várias figuras que se estendem sob uma larguíssima abóbada de referências, numa espécie de *pré-forma* que parece recusar o corpo enquanto correlato. Esta *pré-forma* é um *pré-corpo* que, nesse sentido, comunga com toda a matéria do mundo, não se fixando por isso em lugar nenhum (ou em todos), em nenhum corpo.

Ora este "alhures", este lugar fora do sujeito, entronca nas características que Omar Calabrese aponta ao autorretrato, pois este "contém o rasto gramatical do 'eu-aqui-agora'" (*op. cit.*:29,30). Evidenciando, no entanto, um distanciamento em relação à tradição figurativa, o retrato moderno/contemporâneo viria a transformar o "eu" e o "aqui" num "outro" explorado, também ele, no espaço afastado - o *je est um autre*, de Rimbaud.

Em *(desenho)*, HH explora este estranhamento do rosto: "Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutro espaço"; ou: "como será neste momento a minha cara?" (*ramificações autobiográficas*), a mesma inquirição proferida pelo Dedalus de Joyce quando se perguntava diante do espelho "*quem me escolheu este rosto?*" Ora, se a figura para a qual se aponta caminha para um maior distanciamento em relação ao sujeito, se o rosto já não é "este", mas "aquilo", a pergunta herbertiana "como será neste momento a minha cara?" parece um claro sintoma dos caminhos tomados pela retratística moderna que exploram a figura em termos desconstrutivos. O retrato do autor pode ser lido como equivalente ao trabalho efetuado na figura pela arte contemporânea. Como aponta Sousa Dias, a presença da figura persiste, embora se afaste da figuratividade, porque, continuando com as palavras do filósofo: "não é a figura que faz o

figurativo, como não é a sua ausência que instaura o abstrato". Na mesma linha, a propósito da pintura de Velázquez, afirmava que se viam

> (...) figuras, à primeira vista perfeitas, em termos retratistas. Mas, no fundo, já subtis desfiguras, corpos e rostos só na aparência são formas (...) Nada de pintar um rosto ou um sujeito, mas um olhar ou a expressão do rosto, a assubjetividade de um afeto, uma força impessoal, subpessoal, e não a forma de uma pessoa. (Dias, 2016: 65)

Aqui reside um exemplo, segundo Sousa Dias, da exploração de uma identidade que se situa para além da identificação ou, melhor dito, da recusa de uma legibilidade do rosto que se prenda com um reconhecimento meramente cadastral. Estes processos decompositivos a que estão sujeitas as formas instauram uma ideia de para-representação mais dada a explorar a ruína da figura e das formas do que em constitui-la figurativamente, trata-se de uma arte da "cinza", opondo-se à da "cera", para recuperar a as palavras de Carlos França em *Desconstrução e Modernidade*.[215]

Se referimos anteriormente que os textos de Helder não tomam a forma corporal como referência, ressalve-se, no entanto, que as últimas obras poéticas parecem convocar mais diretamente o corpo do autor enquanto referência. Penso, por exemplo, no último poema da edição póstuma *Letra Aberta*, onde as alusões ao próprio corpo são evidentes.

> de um certo ponto de vista,
> ou mesmo sem ponto de vista nenhum,
> a verdade é que estou melhor agora
> com 84 anos:
> primeiro, como me acham muito muito velho, pensam que sou inofensivo, e não me chateiam,
> segundo, deduzido do anterior, não posso ser um rival perigoso,
> terceiro, estou à partida fora de combate,
> quarto, já não fodo,
> quinto, em linha recta, nem é preciso perder tempo comigo, sou doce sweet, frágil, etéreo, gasoso
> e é esse exatamente o erro deles
> - duro duro duro
> quanto mais velho mais duro é o corno – disse o papa Malaquias e que por isso foi morto
> - mas o papa de agora, digo eu, até sabe judo e karaté e luta livre
> e pensa ferozmente como um infante
> olha ferozmente para o mundo

[215] Remetemos para o ponto 2.1 da parte I.

sorri e esfrega as mãos
olha directo coisa a coisa, conhece
os poemas que se fazem a si mesmos,
nem que seja à custa de napalm e bombas atómicas portáteis assassinas
este papa, se eles não têm cuidado, vai salvar a leitura da poesia

(Helder, 2016: 59, 60)

Observando os últimos retratos de Picasso como o atrás referido "Autorretrato [cabeça]" (de 1972), a ideia herbertiana de desgaste do corpo ("duro duro duro / quanto mais velho mais duro é o corno") entronca na ideia de escavação das formas picassianas que retira (ou acrescenta?) camadas até um limiar animal que parece reiterado pelo termo "cabeça" presente no título. Ou ainda os autorretratos mais tardios de Helene Schjerfbeck que exploram igualmente a dissolução das formas, propondo um retrato diluído, reforçado pelas técnicas usadas pela artista. No caso dos dois pintores, e cremos que numa leitura extensível à obra de HH, a figura parece caminhar para um *ser-caveira* na qual já não se veem traços que representam figurativamente, mas que operam a partir da sua dissolução. O envelhecimento do corpo é aqui convocado pela aproximação ao animal e uma lava orgânica pré-formal. Para Eunice Ribeiro, já em *A Morte sem Mestre* eram notórios os indícios de um "retrato fragmentário", dado por uma "escandalosa irreverência que reduz o corpo, dessacralizadoramente, a simples massa pútrida, a dejecto, a lixo" (Ribeiro, 2015a: 129), constituindo o livro um "produto de uma hiperconsciência devastada pela progressiva decadência do corpo e pela iminência de um *fim de idade* que o desabita de todo o poder, que retira força e sangue à mão que lavra a ferida de uma escrita de onde não irrompe nenhum nome" (*idem*). Uma pré-formalidade relida, como propusemos, como um regresso a uma "antemão" por via da "demão": "retorna à escuridão / o rosto" (Helder, 2009a: 394). Voltemos à fotografia de Coplans.

Além do olhar sem rosto, a representação do corpo envelhecido traz para primeiro plano uma esfera de interditos retratísticos e de tabus que espelham uma identidade artística centrada no desvio do corpo em relação ao eixo visual tradicional.[216] As representações de Coplans são evidência de uma busca, mas afirmam-se como indício de uma memória genética, afastando-se, nestes termos, de um primitivismo picassiano. Este primitivismo é lido em Coplans

[216] Leia-se o artista na primeira pessoa em relação à sua identidade artística: "I was a composite personality without identity. The nature of my composite personality would not be able to find itself through the formal qualities of advanced American painting, abstract painting, so I decided that photography was the medium to try, another medium. It is a medium to build an identity out of a composite personality, to find an artistic personality." (Coplans *apud* Morgan &Morris, *op. cit.*: 75)

sobretudo através de um jogo de ocultação/revelação (e não da máscara, como em Picasso), servindo o corpo como porta entreaberta entre o visível estrutural e o corpo "primordial":

> (…) these photographs refer to "body politics" in the sense that "oldness" is a taboo in American society, which tends to worship beauty and youth, consequently the aging of old bodies must be hidden from view, for they are imperfect, very often diseased and [will] soon perish. (Coplans *apud* Morgan & Morris, *op. cit.*)

Posto a par dos últimos escritos de HH, a apresentação do corpo do artista parece confrontar-se com o tabu em termos sociais e visuais. O corpo desgastado apresenta-se como sinal da proximidade da doença, do tempo e da morte ("vou morrer como um cão deitado à fossa", lê-se em *A morte sem mestre*). É neste ponto que estas representações se alinham com as palavras de Helder, já que são uma abertura total: abertura no discurso e no campo visual, abertura na tradição através da sua presença, da sua figurabilidade. O título *Letra aberta* do livro de Helder é, neste sentido, sugestivo quanto baste. A "letra" pode ser tomada aqui como uma unidade que ganha corpo e retrata, não apenas simbólica, mas representativamente todo um texto. A letra – que é, realmente, o poema contínuo - é aqui também súmula, condensação, portanto, de um projeto poético. Em *A faca não corta o fogo*, lia-se:

> pratica-te como contínua abertura,
> o mais atento que custe,
> com uma volta sobre ti mesma até eu aparecer no outro lado do rosto,
> quando te olhas,
> espera que desapareça o ruído em cada palavra
> [...]

e enquanto crio, cria-me, e cria-te como começo de mim mesmo,
isto: que unas o avulso,
se te puderes mover como o ar que respiro, ó
irrepetível, inenarrável, inerente

(Helder, 2009a: 537)

Em *morte sem mestre* abertura/fechamento e dobra parecem ser noções sobrepostas, como uma morte anunciada pela máquina de papel, redução da identidade a um poema, fechado sobre si, sobre o texto, onde "coubessem os dez dedos", onde coubesse o ofício poético.

queria fechar-se inteiro num poema
lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena
poema enfim onde coubessem os dez dedos
desde a roca ao fuso
para lá dentro ficar escrito direito e esquerdo
quero eu dizer: todo
vivo moribundo morto
a sombra dos elementos por cima

(Helder, 2014: 30)

Os "filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas" (*idem*: 13): a noção de autor tem aqui também reminiscências barthesianas, de um autor que existe no e para o texto. O poema, criado e criador, não escapa contudo à usura, embora com ressalva: "se eles não têm cuidado, vai salvar a leitura da poesia." (Helder, 2016: 60). Se estamos longe da ideia agostiniana de sublime através do corpo deformado de Cristo, este desvio representativo constituirá, todavia, um resgate da figura crua para um espaço de representação.

Cremos rever este conceito em *Piss Christ* (figura 56), obra na qual Andres Serrano aproxima o corpo de Cristo de uma esfera escatológica. Na série *The morgue* (1992, figura 57), o artista retrata o cadáver, lembrando o corpo de Cristo retratado por Hans Holbein (figura 58), obra que oferece também ela o corpo em estádio de desagregação a partir das extremidades, dado ao abandono da sua presença material. O olhar sobre a putrefação confere ao corpo de Cristo uma divindade eminentemente carnal: "irrompe / a flor chamada Chaga" (Helder, 2009a: 508).

O corpo em crise é, verdadeiramente, uma representação desagregada do seu esplendor unitário, instalando-o, porventura, na esfera cavernosa da monstruosidade. "Animal de Deus, eu/ uma ferida" (Helder, 2009a: 357). Pensemos na aproximação feita por Eduardo Lourenço,

pois "fácil é ser definitivamente animal ou deus. Difícil é assumir a realidade monstruosa de superar um e combater outro, como o é a esfinge, como o é o homem" (*op. cit.*: 69).

Acompanhando as já referidas palavras de Dante ("quem uma figura pinta, se não pode sê-la, não a pode dar"), emparelhemo-las com as de Camões ("Transforma-se o amador na coisa amada") e leiam-se como epítome da inquietação representativa ocidental. "[O] filme projecta-se em nós, os projectores" *(memória, montagem)* ou ainda no primeiro poema de *Tríptico* que, precisamente, retoma no *incipit* o verso camoniano:

> *Transforma-se o amador na coisa amada*, com seu
> feroz sorriso, os dentes,
> as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
> e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
> e das ardentes pedras que tem dentro de si.
> E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado
> silêncio da sua última vida.
> O amador transforma-se de instante para instante,
> e sente-se o espírito imortal do amor
> criando a carne em extremas atmosferas, acima
> de todas as coisas mortas.
>
> Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
> E a coisa amada é uma baía estanque.
> É o espaço de um castiçal,
> a coluna vertebral e o espírito
> das mulheres sentadas.
> Transforma-se em noite extintora.
> Porque o amador é tudo, e a coisa amada
> é uma cortina
> onde o vento do amador bate no alto da janela
> aberta. O amador entra
> por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
> O amador é um martelo que esmaga.
> Que transforma a coisa amada.
>
> Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
> que escuta
> fica com aquele grito para sempre na cabeça
> a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve
> e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito

do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.

(Helder, 2009a: 13,14)

Como o título indica, a estrutura do poema é tripartida, e, seguindo a via do tríptico, evoca uma tradição pictórica e religiosa que, em termos de disposição, parece lembrar, no próprio corpo do poema, um corpo crístico. A estrutura responde, por exemplo, aos termos da equação de *Teoria das cores* ("Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor."). O excesso do retrato está todo *aqui*: no abismo que a morte nos propõe, na transformação, em como "as coisas são outra coisa" ou em como os rostos são outras coisas ou, ainda, em como as coisas são outros rostos.

Voltemos a Eugénio de Andrade e recordemos um texto já aqui referido: Em *Poética*, texto incluído em *Rosto Precário*, Eugénio de Andrade refere-se à poesia como uma revelação, vendo no ato poético "o empenho total do ser para a sua revelação":

> De Homero a S. João da Cruz, de Virgílio a Alexandre Blok, de Li Bai a William Blake, de Bashô a Kavafis, a ambição do poeta foi sempre a mesma: *Ecce Homo*, parece dizer cada poema. Eis o homem, eis o seu efémero rosto feito de milhares e milhares de rostos, todos eles esplendidamente respirando na terra, nenhum superior a outro, separados por mil e uma diferenças, unidos por mil e uma coisas comuns, semelhantes e distintos, parecidos todos e contudo cada um deles único, solitário desamparado. É a tal rosto que cada poeta está religado.
>
> (Andrade, 2015: 30)

Cremos que, seguindo as palavras de Andrade, o poema seria o espelho que revelaria a "figura" do poeta, abeirando o processo de revelação de uma leitura retratística. Mas revelação não é antinomia de dissolução, na mesma medida em que o silêncio não o é da presença. A figura que "aparece" ou "*a-paraître*", como escrevia Júlio Pomar (Pomar, 2014: 109), fá-lo em rasto e através de formas exploradas através da "cinza", assegurando, no limite, uma "semelhança residual".

*Re*velar é tirar o véu, é a subtração de uma camada ou de uma máscara que, na arte moderna, corresponde a uma "maneira de converter o apocalipse em anunciação" (Lourenço, 1996: 17). Porque, como lemos em Helder, o nome exato do Apocalipse é de facto a "revelação". Em "o nome coroado" (2006b) escreve o poeta: "entre dois nomes orgiásticos revela-se – e o nome é exato, porque se traduz por revelação – o nome do Apocalipse". Tal como a ruína é o apocalipse das formas, a única quase-forma de revelar o retrato moderno.

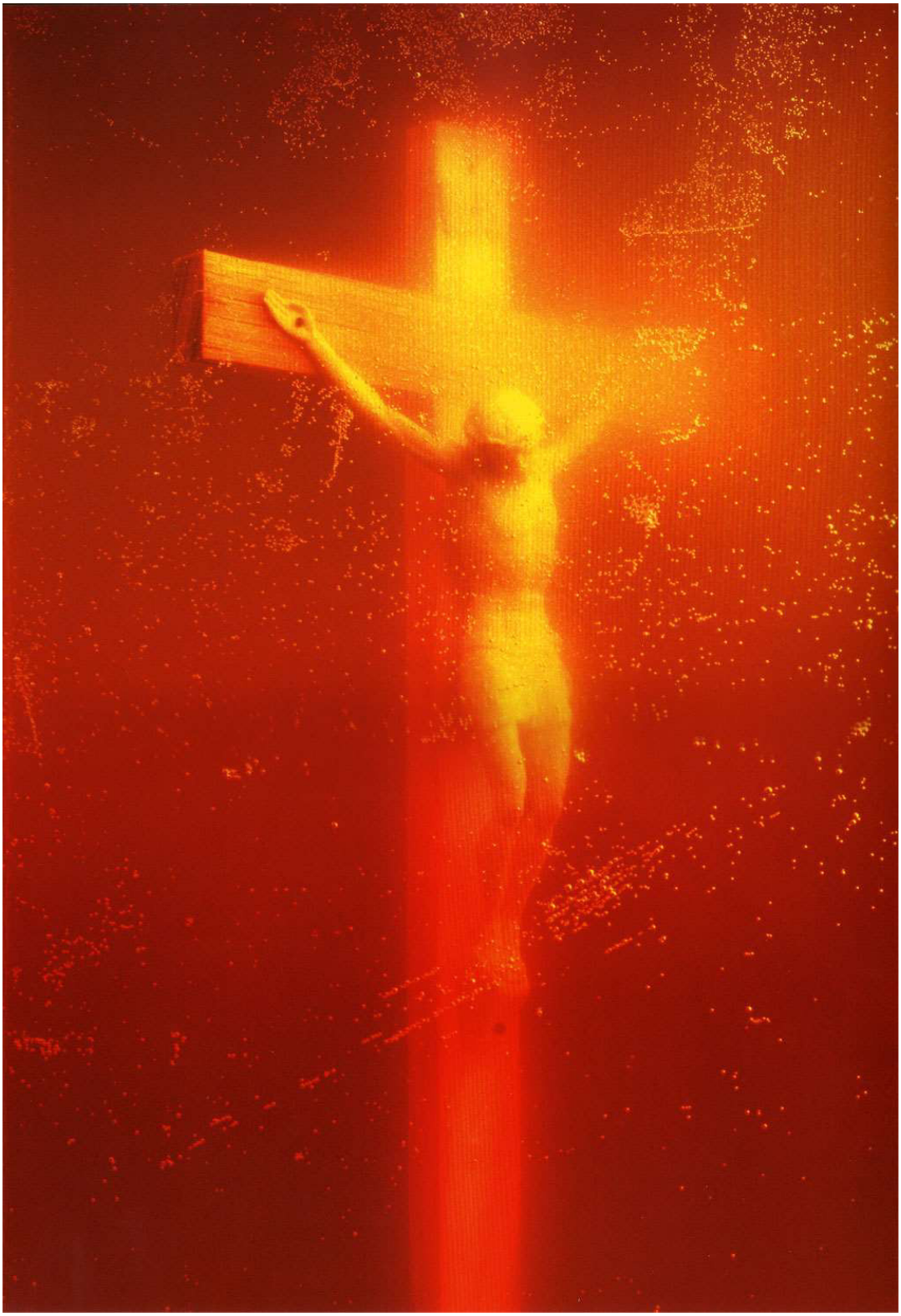

Figura 56 – Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987.



Figura 57 – Andres Serrano, *Rat Poison Suicide II (The Morgue)*, 1991.



Figura 58 –Hans Holbein, *O corpo de Cristo no túmulo*, 1520-22.

# 4 – *Tat Tam Asi*: do retrato em Manuel António Pina

*Não sei se é filho de alguém.*
*É a imagem do que é anterior a Deus.*

Lao Tse, *Tao Te King*

*O que diziam os antigos,*
*"O que se dobra ficará intacto",*
*como poderiam ser palavras ocas?*
*Mantém-se perfeitamente intacto e retorna*
*idem*

## 4.1 – Isto

Vimos anteriormente que o projeto de Luís Serpa convocava, desde o título, algumas das questões mais prementes do (auto)retrato contemporâneo. O simples enunciado *Aquilo sou eu* levou-nos a considerações que se estenderam desde a indagação e a uma neutralidade (ou, pelo menos, a um estranhamento) do sujeito em termos identitários. Cremos que esta neutralidade se verifica de um modo semelhante na poesia de MAP que se dá, como veremos, a leituras (auto)retratísticas. É aproveitando este *Aquilo sou eu* que iniciamos a nossa incursão na poesia de MAP e precisamente com textos já aqui evocados, os dois que têm por título *Tat Tam Asi*.

No campo dos deíticos e das suas ramificações retratísticas, relembremos as palavras de Américo Diogo acerca dos dois poemas de Manuel António Pina: "*Tat t(w)am asi* é uma resposta a uma pergunta – *Kas twam asi*? (Quem és tu?) -, que é A Resposta: *Tat t(w)am asi* (Isto és tu)" (Diogo, 2002.: 368). Os deíticos funcionam nos poemas de Pina em matriz autorrepresentativa: como reflexo da indagação, articulando estes apontamentos (que, diga-se, partem sempre do sujeito da enunciação), emprestam ao texto as qualidades de especularização de um "eu". O que se torna particularmente interessante neste ponto é a neutralidade sugerida pelos demonstrativos "isto" ou "aquele" nos poemas de Pina.

O título da obra de estreia de Manuel António Pina (MAP) – *ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1974) – é sintomático de uma poesia que sempre chegou um pouco tarde, tardia no seu posicionamento, no contexto da poesia dos anos

70 em Portugal, e tarde na sua relação com o real. Ainda que tardiamente, "chegar" implica um movimento, um percurso e, talvez ainda de forma mais incisiva, chegar tardiamente evoca um eixo referencial: tarde em relação a *quê* ou a *quem*? Em *"que dia, que olhar?"*, lê-se: "[c]heguei demasiadamente tarde/ e já todos se tinham ido embora, restavam papéis velhos, vidas mortas, / identidade, sujidade, eternidade" (Pina, 2012a: 304). E o que se vê e o que se escreve – ou que efeito terá esta consciencialização na escrita – quando se chega depois? Este contexto de produção poética parece refletir em certos aspetos a posição de Hofmannsthal na *Carta a Lorde Chandos*, na sua relação com a linguagem e na impossibilidade de ajustamento desta com o real. A poética de MAP assenta, na verdade, em ruínas e, em termos retratísticos, diríamos que o que se vislumbra através da sua obra é um (auto)retrato que espelha uma despossessão identitária em tudo idêntica ao desvio que identificámos nas práticas retratísticas modernas e contemporâneas. Uma figura já não figurativa, decorrente de um desajuste da palavra com o seu referente, e colocada na perspetiva de um rosto que se inscreve numa paisagem ruinosa, um indefinível *isto*.

Toda a poesia de MAP se inscreve-se na trajetória de um "eu" esvaziado de sentido referencial, devendo ler-se o pronome como categoria gramatical que se desloca da pessoalização concreta, por não remeter para um *eu* imediato e referenciável. O *eu* é um rosto em construção que chega – ou vai chegando – num movimento de 'devir retrato', enraizado numa presença que está virada para um ser "prévio à existência" (o Tao). Concomitantemente, este seria a busca de um lugar outro(ra) habitado na infância: "[n]uma linguagem sempre conquistada às avessas e como quem não quer a coisa, até chegar à casa de partida, supostamente perdida, a uma possibilidade mítica. Um poema para habitar" (Martelo, 2014).

Como dissemos previamente, ao evocarmos o projeto de Luís Serpa *That is me/ Aquilo sou eu*, pusemos em perspetiva a sua constituição em relação ao título. Os deíticos (*that*/aquilo) são aí testemunhos de uma trajetória do retrato contemporâneo como distância descritiva em relação ao retratado e, consequentemente, à figura. *Aquilo sou eu* tem, na poesia de MAP um correspondente que atravessa toda a obra: *isto*. À imagem do projeto *Aquilo sou eu*, a poesia de MAP é trajeto e, simultaneamente, evidência do viandante que se propõe um retorno à *coisa* insondável, como o é o retrato, em termos artísticos. Os demonstrativos neutros emparelham-se com as delimitações do *eu*. E fazem-no rebatendo o próprio conceito representativo, pois esta representação é, de facto, um caminho para uma não-representação, para um silêncio. Porque, como referia R.M. Martelo, "na escrita de Pina, quem diz eu é já de algum modo, e reconhecidamente, não-eu, dialogismo, abertura à diferença e irredutibilidade" (Martelo, 2014). *Isto* funcionaria como retrato, nos mesmos moldes em que, por exemplo, Cabrita Reis ou Ben

o (não) dão a ver (figuras 28 e 29), um retrato sem rosto, oculto ou em devir, convertendo a poesia de Pina numa busca do *isto*, da *coisa*. Atentemos, por isso, em *Tat Tam Asi* (*Aquele que quer morrer*):

> Aquilo que foi perdido
> já transformou tudo e a si próprio.
> O sentido de tudo
> confunde-se com tudo.
>
> Esta é a profunda ordem
> que todas as coisas e falta de elas
> violam e fortalecem,
> o imóvel tempo de tudo.
>
> O que se move está parado
> no centro do infinito, movendo-se.
> Sai-me do corpo o esquecimento
> e também a fascinação de isto.
>
> (Pina, 2012a: 72)

Os poemas movem-se nos terrenos do indizível e, sobretudo, na senda do silêncio. Veja-se como o poema abre com o deítico "Aquilo" e fecha com outro "isto". Entre um e outro, transparece uma aparente aproximação em relação à voz enunciadora, aproximação esta que se espelha porém numa imagem baça, pois "[o] sentido de tudo/ confunde-se com tudo", reportando-se o percurso, como é comum no universo de MAP, à infância (desdobrável em duas dimensões sobrepostas: uma concreta e quotidiana, outra abstrata e mítica).[217] "Aquilo" reporta-se ao que é visivelmente turvo até (ou sobretudo) para o autor, porque é o tempo pré-fala, pré-linguagem, mas um tempo "absoluto". O mundo traduzido em linguagem é "isto" também, ou "coisa", remetendo as palavras para o campo do que não é ou não seria nomeável num estádio que se estabelece na pré-fala, na infância. Ora o *infans* é, literalmente, o ser sem fala, excluído, portanto, do trabalho de Sísifo que é o esforço de traduzir o intraduzível do mundo. O autor desdobra este conceito ao referir, a propósito do seu processo criativo:

[217] A observação pertence, novamente, a Rosa Maria Martelo (cf. Martelo, 2014).

> Quando começo a escrever um poema nunca sei o que vou dizer. O Eliot fala de um ser informe que se pergunta a si mesmo: "O que virei eu a ser?". O Paul Claudel diz que sente qualquer coisa nele que se quer transformar em palavras. A poesia é uma busca da identidade, ou seja, de coincidência. Na busca dessa coincidência, é natural que cada um de nós construa uma narrativa, construa um passado. Os poemas sobre a infância são uma tentativa desesperada de construir um passado onde possa regressar, onde possa encostar a cabeça. Mas isso é comum a todos os seres humanos, quer tenham uma existência nómada, como foi a minha, quer tenham uma existência sedentária – a tentativa desesperada de se encontrar a si mesmos, de coincidir com o rosto que vêem diante do espelho.
> Não sei como é que hei-de explicar isto…[218]

Lacan descrevia o processo de aquisição da linguagem como fundamental para a formação da personalidade, pois é através da linguagem que o indivíduo se relaciona com o mundo, o aprende e o apreende. Do mesmo modo, MAP situa a poesia como meio para a busca de uma identidade e, fazendo o caminho inverso, o que separa o mundo do sujeito é um espaço opaco. A metamorfose do *eu* artístico ou poético num outro *eu* opera às "avessas" até ao "desnascer", termo tão próximo do universo de outro poeta contemporâneo lusófono, Manoel de Barros.

A poesia, em última instância, é *isto*: o trabalho de engendramento da "língua dentro da própria língua" (Helder, 2009: 572), a tentativa de "meter o mundo no poema" (Moura, 2012b: 371), ainda que se desemboque na insolvência de um *neutro*. Se há, no estágio que antecede a aquisição da linguagem, uma fala antes da fala, haverá um lugar a que retornar, ainda que invisível e sobretudo, indizível, um lugar que revemos igualmente no universo da escrita de um autor como Pascal Quignard. Em *Sur le jadis* e em *Abîmes*, explora-se paulatinamente um lugar onde tudo é origem, tudo é invisível e sem linguagem, mas um tempo que, ainda assim, lateja; um tempo, como recuperando um título de um livro de MAP, "um sítio onde pousar a cabeça" (1991):[219]

[218] Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro publicada em 2009 na *Revista Pública*, disponível em linha: http://anabelamotaribeiro.pt/20326.html [consultado a 10-12-2016].

[219] Veja-se ainda o seguinte excerto de *Sur le Jadis*: "Nous sommes à la merci d'images qui n'ont aucune source visuelle en nous. Nous avons vécu avant de naître. Nous avons rêvé avant de voir. Nous avons entendu avant d'être sujets à l'air. Nous sommes entrés en contact avec le langage avant d'être envahis par le souffle. Nous avons été soumis aux noms et aux mots avant d'accéder à la maîtrise vocale. Nous avons prononcé et articulé ces mots et entonné cette langue par sidération maternelle. De la même façon, la société où nous allons pénétrer, la langue à laquelle nous allons obéir, la durée que nous allons éprouver, l'Histoire où nous allons nous engloutir, sont antérieures à notre conception. De la même manière, notre mère, notre père, leur excitation, leur étreinte, leur émotion, leur râle, leur ensommeillement, leur rêve, nous précèdent. Ce sont des fragments d'images impulsives, ou compulsives, ou plus simplement pulsives, spontanées, d'une seconde ou deux, par lesquelles le temps se précède lui-même dans l'invisible. Nous sommes les pousses de l'antériorité invisible" (Quignard, 2002b: 13).

> Il y a une vie avant la naissance qui la date. Il y a un monde avant le monde où il surgit. Il y a un fœtus avant l'infans. Il y a un infans avant le puer. Il y a sans cesse un avant sans langage au temps: c'est le temps. Fœtus, infans, avant l'identité, sont, l'un et l'autre, sans langage. La scène, où toute scène prend origine dans l'invisible sans langage, est une actualité sans cesse active. (Quignard, 2002a: 12)

Esta zona sem fala é pré-forma e pré-memorial, é uma zona obscura, à qual a memória dificilmente acede. Há sempre um tempo sem linguagem antes do tempo da escrita. Ora, fazendo uso das palavras de Diogo, a "isto" se associaria a "elliotiana constituição do silêncio" (Diogo, 2002: 372), como um caminho (*tao*) a percorrer, porque esta poesia radica também aí, no *Tao te king* de Lao Tse e, se o Tao é o caminho, o estado (poético) é o do não-nascido.

Voltemos aos deíticos. Qualquer apontamento referencial implica a posição do sujeito, ainda que esta referência se inscreva num esvaziamento ontológico, como é o caso de "isto" ou "aquilo". Ora estas referências estão sempre acorrentadas ao presente, a um eu enunciador. Santo Agostinho lembrava que só existia um tempo, o presente, e que passado e futuro seriam desdobramentos em relação a este eixo. Teríamos então um passado do presente, e um futuro do presente. É aqui que reside o drama da linguagem. O "isto" é este lugar limite e, para recuperarmos um termo que explorámos, a dobra. Porque é signo e, por isso, carrega uma carga semântica; e é o seu espelho, pois ao apontar, no tempo ou no espaço, deixa um rasto de presença.[220] O *isto* é, por fim, um infinito, uma porta que abre e simultaneamente (se) fecha para um quê de indizível. Na poesia de MAP, tudo conflui para uma abstração do *eu* e, no entanto, não deixa de se apontar uma indagação identitária que, cremos, revisita a poesia de Paul Celan, poeta que dá mote, através da epígrafe, a *Como se desenha uma casa*.

O *quê* ou o *isto* ou, ainda, o *eu* estabelecem em termos de retrato uma fuga ao figurativo. Esta busca, "comum a todos os seres humanos", situa a palavra longe do referente, pois o mundo será sempre um excesso em relação à linguagem e, como já aqui referimos, o desvio, uma "tentativa desesperada de se encontrar a si mesmos, de coincidir com o rosto que vêem diante do espelho" (Pina, *op. cit.*).[221] O que busca o poeta é um retrato que se desenha e o desenha. Relembrando a gravura de Escher, dir-se-ia que a poesia se faz ao espelho, é escrita e escreve, num movimento circular que entreabre para a interpretação do retrato enquanto representação

[220] Recordemos as raízes etimológicas do deítico e da deixis exploradas na parte I, secção 3.2. O dedo está presente no conceito. E há, neste sentido, a presença de um corpo que aponta.

[221] As palavras de Eduardo Prado Coelho são esclarecedoras: "[t]oda a poesia procura um Exterior – o que há de paradoxal é que seja um exterior em que o sujeito coincida consigo mesmo" (Coelho, 1999).

do poeta ou para o entendimento do poeta enquanto metamorfose do poema, da linguagem poética. Neste sentido, a poesia de MAP é sempre um desenho entendível como pré-forma. Não por acaso, o seu último livro tem, no título, o verbo "desenhar". Uma forma, um rascunho, um desenho que se diria traçado apressadamente na parede de uma olaria.

Acerca do episódio de Dibutades, vimos que o retrato parte de um gesto tecnicamente tosco que serve de base para um retrato tridimensional. A *circumductio umbrae* deposita na superfície o contorno de uma sombra, numa tentativa pueril de agarrar uma presença através da sua duplicação; enquadrada na tradição representativa ocidental, é uma representação que não cumpre os requisitos figurativos, coloca-se antes em posição na sombra, como ruína e escombro de uma presença que viria a ser ocultada, por sobreposição, pela argila.

A melancolia de Pina deriva daqui. Porque a linguagem é, como já referimos, "um trabalho de perda" e se Dibutades traça o seu amante com a perspetiva da perda, o ato retratístico não é só representativo do Outro, como também uma encarnação da ruína, do vestígio. Em *Na hora do silêncio supremo*, releem-se ecos de um tempo uno que tende para a autoconsumação (dobra do tempo nele próprio), pois não há nada para ver, nem para ler, o sujeito (*quem?*, pergunta o texto), o que existe é o que *há*.

> Não haveria roubo, e há só o roubo,
> há só a música, é lá que tudo ondeia...
> já li tudo, já fiz tudo (quem?).
> Regresso, pois, à solidão.
>
> Ouvir-me-eis até ao infinito.
> Nós só falávamos para nós próprios
> e o tempo não existe, nem os outros.
>
> Porque está tudo parado e aquele que escreve
> é também eternamente escrito.
> O seu passado é o Futuro de tudo,
> ele a sombra de tudo o que há-de vir.
>
> (Pina, 2012a: 62)

Seguindo as reflexões de João Barrento, o *Há* que radica do pensamento de Levinas, "é o fenómeno de ser impessoal: il (il y a)" (Barrento, 2012: 35). E se Barrento aponta a Maria Gabriela Llansol a infância deste *há*, a leitura seria extensível a MAP: "Em Llansol, essa infância é o lugar (a que também chama espaço edénico) não mítico, porque sempre aí, na

imanência dos dias, de um tempo-espaço da des-memória" (*idem*). Esta "des-memória" é uma espécie de desnascer na poesia de Pina, embora esta última pareça beber de uma fonte mítica, como o espaço pré-formal enunciado pelo Tao. No poema de MAP, a referência ao tempo que "não existe, nem os outros": à falta de eixo referencial, de um *eu*, portanto, não haverá "outro", nem o caminho, apenas uma imobilidade, um *há*. O texto pode dialogar com a cegueira promovida por HH em *os ofícios das vistas*:

> Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas. As casas aumentavam e a aveia, e os pomares aumentavam, e as cores e as vozes aumentavam. Havia motores, o petróleo subia do coração da terra, purificava-se, e ao alto de belas torres metálicas grandes chamas de sacralidade moderna glorificavam as forças obscuras da terra. Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. Quero morrer, disse ele, a terra é extraordinariamente rica e inexorável, estou cansado. A terra está cheia de coisas vivas e práticas, coisas irrompentes, palpitantes, ardentes – coisas de uma fulgurante utilidade. Fechou os olhos e disse: se eu pudesse morrer.
>
> Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados. (Helder, 2006a: 109)

Se poesia de MAP aponta para o tempo do *infans*, a sua representação estará no limite da figura e por isso o retrato poético de MAP é sobretudo legível enquanto *coisa*, tal como o é a literatura, uma representação fora da moldura:

> O menino caiu da moldura do retrato
> como quem tomba da varanda à rua
> onde está? em que lembrança sua
> ou em que sepultura do passado,
>
> sufocado, com a boca atafulhada ainda de sonhos?
> (...)
>
> (Pina, 2012a: 353)

Lembremo-nos de que a infância fora revista também ela "fora da moldura" ou, pelo menos, como desvio à norma, em *Esperando o sucesso* (1882, figura 59) de Henrique Pousão.

Embora a criança representada em Pousão esteja já distante de um estádio pré-fala, como, de resto, a própria capacidade de traçar o demonstra, transparece, no entanto, o confronto entre dois tempos e duas modalidades representativas. Nas palavras de Vítor Silva, estaremos perante um exercício de "auto-paródia", abrindo o conceito de imitação à apreensão de forças, constituindo a pintura de Pousão uma "iconologia de forças" (Silva, 2011).[222] O traçar tosco, irónico e malicioso contrapõe-se à própria figura dada em tons naturalistas. Picasso, já aqui o referimos, percorre esse caminho de desaprendizagem das formas em confronto com a academia, ainda que a sua pintura se venha a tornar cânone.

O caminho, dissemo-lo, faz-se às avessas e, supondo a linguagem (artística e literária) um desfasamento em relação ao real, a poesia de MAP é conduzida com vista a uma perspetiva pós-linguagem. Não se dá, contudo, a uma vontade de coincidência com o mundo, o modo que encontra para "fazer coincidir com o rosto que veem ao espelho" é o de se instalar num espaço *anterior*. Esta relação com real faria o poeta escrever "real, real, porque me abandonaste?", palavras que nos recordam as de HH ("Eli, Eli, lamna sabachthani / porque me abandonaste entre os semáforos da gramática?") ou, nas duas possibilidades representativas enunciadas, palavras em "movimentação errática".[223] Será este um retrato em ruína, do abandono, dado em rasto identitário através de formas/palavras que espelham essa mesma usura?

[222] No estudo de Vítor Silva *Henrique Pousão* (2011), o crítico faz uma leitura do quadro *Esperando o sucesso* como "duplo retrato": "Na parede, no fundo da imagem, à esquerda, poucos traços, à maneira de um *graffiti*, registam a caricatura de Pousão. A presença destes traços essenciais, desenhados sobre a superfície da pintura, coexiste com o gesto da assinatura que dá por concluída a obra. O Pintor retrata-se duas vezes – duas vezes "afastado" da pintura –, primeiro sob a forma intrínseca, mimética e simbólica do rapaz, depois, de forma extrínseca, à maneira do autor que assina sua obra. Nesta dupla figuração de "distâncias", dividida entre máscara e nome, Pousão assinala a natureza intrigante da pintura, ou seja, o poder que ela tem de imitar, de captar a força que ela mesma imita.

(...) Porque imitar não significa figurar uma ideia ou uma forma imaginada, nem significa reproduzir o visível. Imitar não é uma ação extrínseca àquilo que se imita, imitar significa apreender no tempo forças que, no visível, real ou imaginado, reencontram *fórmulas pathos*, ou seja, as formas e as técnicas mais empáticas e concisas dessas mesmas forças." (Silva, 2011: 37)

[223] Cf. ponto 3.1 da parte II.



Figura 59 – Henrique Pousão, *Esperando o sucesso*, 1881.

## 4.2 –Metamorfoses

A linha de leitura retratística da poesia de MAP que aqui propomos marca presença desde o seu livro de abertura, no qual pode ler-se a epígrafe a *Throught the looking-glass,* de Lewis Carroll. A indagação identitária ocupa na obra de MAP papel determinante para a sua leitura e consubstancia-se nesta entrada pelo espelho. Sobretudo porque esta busca se faz em contramão, donde, como vimos, toda a escrita resulta numa deslocação da referência de um *eu* para uma zona neutra em termos identitários – ou, pelo menos, desprovida de *persona*lidade, como é o caso do *infans* – e que se move assumidamente por terrenos da indicibilidade. Todo este movimento de dobra do poético, da linguagem sobre si, do eu sobre um *eu* é fundamentalmente um gesto narcísico.[224]

Em "Narciso*"* (de *Cuidados Intensivos,*1994), MAP engendrou um mecanismo em todo semelhante ao que encontramos no texto ovidiano.[225] O texto carrega o peso da metamorfose, fazendo uso de intercâmbios de corpos e de olhares, evidenciados através dos constantes emparelhamentos entre pronomes reflexos e oblíquos.

> Quando me dizes "Vem", já eu parti
> e já estou tão próximo de ti
> que sou eu quem me chama e quem te chama
> e é o meu amor que em ti me ama.
>
> Se me olhas sou eu que me contemplo
> longamente através do teu olhar
> e moro em ti e sou eu o lugar
> e demoro-me em ti e sou o tempo.
>
> Eu sou talvez aquilo que me falta
> (a alma se sou corpo, o corpo se sou alma)
> em ti, e afogo-me na tua vida
> como na minha imagem desmedida:

[224] Ainda que nos pareça que o termo "narcísico", neste contexto, se distancie do pouco abonatório "narcisismo" enquanto qualidade psicológica, reforçamos que a esta referência se deve sobretudo associar um gesto representativo e de autoconhecimento não necessariamente redutível a um gesto de pueril egocentrismo.

[225] As referências a Ovídio são mais do que evidentes em *Cuidados Intensivos*, livro estruturado em três partes (*Metamorfoses*, *Monólogos* e *Moradas*).

Sol, Lua, água, ouro,
horizontalidade, concordância,
indiferente ordem da infância,
união conjugal, morte, repouso.

(Pina, 2012a: 208)

Curiosamente, o "retratíssimo" herbertiano também era dado "obliquamente" e talvez esta obliquidade se torne mais inteligível ao considerarmos que "[p]or vezes o sentido propaga-se melhor através de linhas mais oblíquas, de caminhos cuja ironia e ambiguidade permitem obter efeitos mais penetrantes." (Amaral, 1999). Na mesma linha de pensamento em que o caminho da figura se inscreve (ou poderá inscrever-se) no afastamento dos preceitos figurativos tradicionais, a poesia encontra a sua invisibilidade: "poesia, faz tempo que não conheço nenhuma, / quero dizer: ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sintética indizível" (Helder, 2009a: 588).[226]

O texto avança num ritmo alternado entre "eu" e "tu", "eu" e "outro", portanto, entre dúvida e certeza de que a entrada no espelho equivale à entrada na sombra. Além do que nos parece ser uma referência evidente ao texto ovidiano, MAP recorre, na última estrofe, à enumeração de elementos que, tal como na infância, nos surgem por "indiferente ordem" e não "ex ordine", como vimos nos relatos de cariz autobiográficos em, por exemplo, Santo Agostinho. Pelo contrário, o retrato constrói-se pela profundidade e pela verticalidade, numa disposição de "retomas anafóricas" (Beaujour, *op.cit.*). Parece-nos que reside aqui a chave retratística do poema. As enumerações presentes na última estrofe emprestam ao poema uma cadência desajustada em relação às que a precedem. Pelo ritmo, dir-se-ia que se encadeiam até desembocarem no silêncio. Assim, "[á]gua" e "horizontalidade líquida" darão lugar a uma "união conjugal, morte, repouso". O desejo anda a par da morte, relembrando o eterno *topos* ocidental de Eros/Thanatos, como se desejo e morte se encontrassem no breve momento (intermédio, *intermezzo*) do encontro de si com a sua imagem.[227] Como referia Eduardo Prado Coelho a propósito da escrita de Pina, "na medida em que escreve depois da psicanálise, depois de Freud e Lacan, sabe que a linguagem é o grande aquário destes jogos das águas refractadas,

[226] Remetemos para a secção 3.1 da segunda parte, onde nos debruçámos sobre o poema *Retratíssimo ou a narração de um homem depois de maio*.

[227] Vejam-se as considerações feitas no capítulo 2.1 da parte I, nomeadamente ao poema 7 de Mário de Sá-Carneiro.

e nisso se esvazia o sujeito com pura identidade ideal" (Coelho, 1999). E a imagem do corpo "repousa", representada.

Na versão ovidiana, lemos: "Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso. / Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia;/ E, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor" (*Metamorfoses*, III, 425-429). A estrutura maioritariamente quiasmática que pauta estrategicamente o texto imputa-lhe uma dimensão espácio-visual que imita os movimentos do corpo até à sua imagem projetada na água, até que uma e outra se encontrem num espaço intermédio.[228] Por isso, nem todas as versões do mito referem o reconhecimento da imagem, neste espaço outro que está fora do (seu) corpo que verificamos quando Narciso dá voz a uma frustração: "que farei? Serei rogado, ou rogarei eu? Que hei-de rogar, afinal? / O que desejo já eu tenho: é a abundância que me faz pobre. / Oh! E se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo!" (*Metamorfoses*, III, 465-467) O que fazer diante da nossa imagem, como a aceitar ou como a perceber? Duplo, outro, sombra ou espelho, as intenções autorrepresentativas esbarram nessa maldição lançada sobre Narciso ("que lhe seja concedido amar e nunca possuir o ser que ama!") e traduzem a ânsia representativa que marca a história da arte ocidental.

Cremos rever em *Aracne*, de António Franco Alexandre, um processo em todo semelhante ao de Narciso, pois apresenta uma visão que não se constitui apenas como constatação, mas como uma série de hipotéticas formas que estão para lá do visível. A vontade de ser ou de se tornar outro, de se metamorfosear, portanto. O que seria uma metamorfose de uma metamorfose, já que o *aranhiço* que o texto convoca está mitologicamente ancorado na transfiguração de Arachné, a jovem tecedeira, vítima da sua própria *hybris*:

> Olhar dentro do espelho deu-me ideias
> do que seria um animal perfeito;
> já penso transformar-me, ter maneiras,
> asas talvez, ou trombra vigorosa;
> dizer adeus aos fios, e adquirir
> o encanto popular de um percevejo
> ou o hieratismo de uma louva-a-deus.
> ser outro é privilégio para quem tece
> na face do destino um transparente
> véu, e ao vão casulo

[228] A respeito da estrutura quiasmática na pintura, remetemos para o texto de Louis Marin *Variations sur um portrait absent: les autoportraits de Poussin 1649-50* e para a leitura proposta entre dois autorretratos deste pintor.

prefere a superfície de uma folha;
com muito estudo, poderei crescer
até figura de homem, se me der
para ser a ti mesmo semelhante.
Perder amigos e vizinhos, ver
à minha volta um assustado espanto,
posso aceitá-lo, se for esse o preço
de uma forma mais fina e elegante;
só me custa deixar, no chão da teia,
a arte de inventar que me conheço.
Melhor seria que mudasses tu; mas,
metamorfoso como és, não vais
cair na esparrela de trocar
o teu corpo que sabe a mar e luz
pela velha virtude de um insecto.
Diferentes assim, não vejo como
iremos construir casa comum;
talvez me deixes habitar o tecto,
e te deixe eu morar dentro do espelho.

(Alexandre, 2004: 23, 24)

O intercâmbio corporal e identitário acaba por ser tautológico no mito de Narciso e, contudo, não é idêntico. Tentamos esclarecer. A dobra do corpo sobre si é a repetição do corpo que poderíamos, num sentido muito alargado, apelidar de duplo. Porém, se tomarmos o caminho das noções de dobra e repetição deleuzianas, emerge um conceito de variação mínima associada à repetição. Cremos, por isso, que as considerações de E. Ribeiro ao *Retratíssimo* de HH são esclarecedoras e aplicáveis não apenas a este poema, como aos exercícios autoscópicos de MAP e Alexandre. Refere a crítica que o texto de HH recusa a totalidade, inscrevendo o rosto numa esfera de "obliquidade extrema, de assimetria, de lateralidade" (Ribeiro, 2015c: 331) levando, por isso, a que este retrato seja um retrato deslocado e fraturado no que houver de figurável.

Nem MAP nem Alexandre empregam na escrita a plasticidade que se verifica em Helder, onde através do ritmo e dos constantes intercâmbios de pronomes a figura corre para a sua diluição construindo uma zona intermédia na qual se torna difícil para o observador manter-se nessa posição. Resgatando o Narciso de Caravaggio (figura 9), o de MAP situar-se-ia na zona obscura de indecisão representada como círculo, como "trou noir" de um rosto dado em

profundidade, gerando este espaço circular desenhado pelos braços (do corpo e espelhados) reminiscências relativas à gruta e ao cavernoso: na profundidade do mergulho, um regresso a um espaço uterino parece estar velado e vedado.

Em MAP, é a própria poesia que se estabelece como retratista e o poeta como retratado: "Gostaria que a poesia, pelo menos a que eu faço, não fosse um retrato, que fosse uma forma de vida qualquer, confusa e insegura. E que a minha vida, ou lá o que isto é, é que fosse um retrato dela, um retrato não menos confuso e inseguro". Abre-se assim a porta ao dialogismo poesia-vida ou, como vimos, imagem-*eu*, sendo que é o texto que toma o lugar do observador ou, talvez de forma mais correta, o observador/poeta que se torna agente passivo, pois "há, na poesia, um rosto, um olhar, que só nos pode, cegamente, ver a nós, sobretudo se formos nós que de alguma forma a escrevemos: e esse rosto absoluto e solidário é que é o seu verdadeiro rosto" (*idem*). Esta confissão de MAP vem de resto evocar o que estava no cerne do *topos* camoniano *transforma-se o amador na coisa amada*. Cremos que as palavras de Rui Lage são esclarecedoras a este respeito, pois se o poeta se inscreve nesta linha de devir retrato, a sua relação com a linguagem é também ela invertida: "o homem não é tanto aqui o animal racional que inventou a linguagem mas um ser que é possuído por ela, canal de ventriloquia através do qual alguma coisa ou alguém fala por ele. Ideia de estruturação sintática na troca do agente da voz passiva pelo paciente" (Lage, 2016: 49). O tratamento da vida e da literatura como um *isto*, confere-lhe um grau de abstração assinalável e articula-se com a ideia de signo em dupla perda. Na mesma linha que J.M.F. Jorge descrevia a origem do desenho, em Pina, verificamos que é o escritor que ocupa o lugar de Dibutades, pois o que se escreve é a "sombra de uma sombra", como lemos em *transforma-se a coisa escrita no escritor*:[229]

[229] Remetemos igualmente para o poema de J.M.F. Jorge citado na secção 3.2 da parte I, intitulado *A descoberta da arte do desenho*.

Isto está cheio de gente
Falando ao mesmo tempo
E alguma coisa está fora de isto falando de isto
E tudo é sabido em qualquer lugar.

(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)
o escritor é uma sombra de uma sombra
o que fala põe-o fora de si
e de tudo o que não existe.

Aquele que quer saber
Tem o coração pronto para o
Roubo e para a violência
E a alma pronta para o esquecimento.

(Pina, 2012a: 71)

Há, na poesia de MAP, uma sobreposição, aparentemente em oxímoro, entre "aquele que quer saber" e o que tem "a alma pronta para o esquecimento", o que "quer morrer" e o "que quer viver". Porque esta poesia nutre-se da memória (literária, pessoal) e num caminho que parece implicar o regresso, o texto inscreve e rasura. Daqui deriva o caráter duplo desta escrita que, neste gesto que parece repisar as palavras, inclina-se para a uma visibilidade que ora aparece (sabe) ora definha (esquece). Neste sentido, recorda os cadernos de António Sena, cuja escrita ora aparenta estar em estado de diluição, ora em definhamento.[230]

Se, para Dante ,"quem uma figura pinta, se não pode sê-la, não a pode dar" (*op. cit.*), em MAP é próprio poeta que é um devir-poema, ao jeito dos trabalhos de Alexa Meade, nos quais é o corpo do modelo que serve de tela, transformando o modelo em retrato; ou, embora numa trajetória diferente, os trabalhos de Helena Almeida, apesar de o uso que a artista faz do corpo enquanto parte de uma *mise em scène* se dever mais a uma intenção performativa do que a uma indagação identitária.[231] Um pouco ao jeito de Jorge Molder, artista cujo corpo é visto como plataforma para um baile de máscaras e *personae*. Em Molder, não parece haver uma preocupação claramente retratística, mas tão-só a objetificação extrema de um rosto/corpo. A poesia de MAP estaria porventura mais alinhada com obras tais como a de João Jacinto ou a de

[230] Num documentário da autoria de Jorge Silva Melo (*António Sena -A mão esquiva,* 2009), o próprio António Sena abordava a questão, referindo que as palavras, os signos, não estariam necessariamente a desaparecer na sua obra, como se poderia julgar à primeira vista, mas talvez a aparecer.

[231] O título que a artista deu à retrospetiva que fez em Serralves em 2015/2016, *A minha pintura é o meu corpo, a minha obra é o meu corpo,* revela este intercâmbio, sem, no entanto, nunca admitir a palavra *retrato*.

Miguel Navas. Neste último, a figura parece estar num gesto de constante autoconsumo e entreabre as portas para um regresso. Na série *ritornare*, de 2014 (figura 61), o rosto é consumido pela chama num momento de apagamento e dissolução, mas, simultaneamente, persiste.

Entramos claramente na espiral da insuficiência da linguagem, do indizível, do dizer o dito. Neste ponto, reconvocamos a ação ingrata da tautologia associada ao gesto de Gaëtan. Da recusa da mão destra acabará por resultar uma domesticação da mão esquerda para um caminho que é adverso à "linguagem" retratística do artista. Na poesia de MAP, não se tratará de procurar uma mão outra, no sentido de alteridade identitária que busque um estranhamento radical, antes encontrar um *eu* perdido, uma espécie de forma original e invisível.

O *eu* é alvo de um processo de esvaziamento, enquadrando-se menos numa poesia como a de Rimbaud e aproximando-se, ao invés, de um gesto em que "[m]ais radicalmente o Eu e o Outro sofrem a imposição de uma neutralidade categorial, ou posicional, que os distingue em favor de uma 'pura voz sem sujeito'" (Silvestre, 2001). MAP assume esta faceta e relembra, em entrevista, que a poesia é essa *poiesis* de "deitar mãos ao que não existe". Como veremos mais adiante, cremos que idêntico esvaziamento foi assinalado no autorretrato de Miguel Ângelo na Capela Sistina (figura 56), no qual o artista se mostra esfolado, exibindo em jeito de oferenda a sua pele, da qual sobressaem os orifícios dos olhos como buracos negros (abertura total), esvaziado, também ele, das formas, remetendo para um retrato que caminha para uma certa plasticidade formal. Trata-se também da importância das mãos enquanto órgão pensante, tão explorada no pensamento de Heidegger. Segundo o filósofo, as mãos são o órgão que distingue o homem do animal; pelo seu carácter preênsil, são instrumento de oração e de crime. As mãos são o meio de desenho e de caligrafia e são, por isso, dispositivos identitários: o próprio gesto indicia, ainda antes do traçado, um "pré-retrato". Como a mão de Narciso que, na tela de Caravaggio, já está na água (estando a outra em terra), a mão opera como criadora e simultaneamente como indício de um crime. Reencontramos as mãos de Gaëtan e de Herberto Helder neste fazer retrato que a(ssa)ssina o seu autor. A mão pensante e fugidia, fora do controlo do olhar do retratista e do poeta que tentam "deitar mão ao que não existe".

No Narciso de Caravaggio (figura 9), a composição opera em círculos: vemos o arco dos braços em profundidade, o cavernoso, a união dos elementos. Mas, neste intercâmbio entre o corpo e o seu reflexo, o caráter duplo reside na inversão da imagem, assemelhando-se, como

notara Mieke Bal, a uma carta.[232] Exatamente na mesma estrutura que José Luís Darocha pinta o retrato de MAP (figura 60). Em *José Luís Darocha [retrato com Zé Luís]*[233], o poeta dá-se ao exercício de retratar um artista. O exercício é bastante revelador da ideia do poeta acerca da representação e do retrato:

> O retrato é uma arte duvidosa. Provavelmente, um retrato é sempre um auto-retrato e mesmo que, como o de O'Neill (aliás, um auto-retrato) comece "[...] Moreno português, / cabelo asa de corvo", aquilo que fundamentalmente diz é outra coisa, e isso vale, acho eu, do mesmo modo para a pintura. Não dizemos inúmeros retratos de Rembrandt mais sobre o pintor do que sobre os retratados? Ou seja, para além dos seus propósitos de representação, uma obra de arte está condenada perpetuamente à autobiografia, e isto, sendo uma banalidade de base, talvez precise de ser repetido, ao menos a título de advertência, numa prosa como esta que, mesmo sem ser uma obra de arte, supostamente um "retrato", sendo assim indiferente que nela, acerca do Zé Luís, se diga "Moreno português, / cabelo asa de corvo" ou "Loiro luso-francês, / breve cabelo incerto". E, falando do turbulento e imaturo coração do Zé Luís, será decerto sempre o meu próprio coração, ou uma boa parte dele, que nele pulsa. Fora eu pintor e pôr-lhe ia num ombro, como no auto-retrato de Frida Kahlo, um macaquinho de pequenos olhos brilhantes e, no outro, talvez um barco pirata com as velas desfraldadas ou, displicentemente, sentado de pernas cruzadas, Mandrake, o Mágico (a capa levemente erguida por uma brisa matinal). O fundo, limpo de coisas e de perspectivas, seria amarelo, e o Zé Luís vestiria um casaco cor-de-rosa, se calhar (teria que pensar melhor nisso) fluorescente! e como o Dr. Gachet, seria "loiro, muito claro, mesmo a pele das duas mãos seria muito rosada" e estaria também "apoiado numa mesa vermelha", o rosto pousado na mão direita e, como a esquerda, desenhando ou jogando o jogo da galo. Os olhos do Zé Luís são azuis e um pequeníssimo e efémero cometa azul-cobalto poderia estar de passagem algures por ali. Em cima da mesa estaria abandonada uma corneta de lata de riscas brancas e cor-de-laranja, dessas que se vendem nas feiras, e um espelho (talvez uns óculos de meia-lua) onde, de viés, como nas "Niñas" de Velázquez, se refletiria hesitantemente o lado de cá da tela: eu, o pintor, escrevendo em lugar de pintar. Ou então faria uma coisa completamente diferente. Sobre o mesmo fundo amarelo, eu e o Zé Luís de pé, ele de casaco cor-de-rosa, eu de fato e gravata, ambos de frente para o espectador (um pouco de constrangimento dos dois seria o único toque de subjetividade da cena), e o meu braço esquerdo sobre os seus ombros. Ou então pintaria apenas um auto-retrato meu de casaco cor-de-rosa. [sic] (in Santos, 2007: 66, 67)

[232] Bal refere-se ao Narciso de Caravaggio nos seguintes termos: "[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 considered 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).

[233] Texto incluído no volume *Artistas retratam escritores que retratam artistas*, volume no qual colaboram, entre outros, Vasco Graça Moura.

O texto de MAP inscreve-se em consonância com o despojamento identitário que encontramos na sua poesia. O retrato como possibilidade, como abertura. O uso do condicional sublinha o retrato como hipótese, e, à medida que avança, há uma progressão no que poderia ser a imagem até que a distância se dilui entre retratista e retratado, com uma frase simples, escapando a uma descrição excessiva ("ou então pintaria apenas um auto-retrato meu de casaco cor-de-rosa"). O texto *José Luís Darocha [retrato com Zé Luís]* caminha também para *isto*, pois o texto não resolve a questão – como o retrato também não –, mas abre portas para possibilidades.

Retoma-se assim um dos motivos que tem vindo a ser referido ao longo deste trabalho: quem pinta o quê? Manuel Gusmão, em *Pequeno tratado das figuras* (2013), livro exemplar no que toca à abordagem das possibilidades representativas pictórico-poéticas, junta a figura do sujeito com o sujeito da pintura, um diluindo no outro, progredindo através de interrogações:

> Quem pintou quem? Não há distinção entre o pintor
> E a sua pintura, aquela que pintou? No corpo próprio
> Ou noutros corpos quaisquer? Ou a distinção,
> Apenas prática, recusa a separação entre autores
> E pinturas. Não separa os actores que pintam
> E os corpos pintados.

Que lógica ou lei dos corpos
Funcionaria aqui para distribuir corpos pintores e
corpos pintados? Quem pode inventar a pintura?
Quem a pintura pode usar no seu corpo produzida,
Inventada sob sol e lua?
Como se move ela nos corpos?
Como se pinta a pintura?

(Gusmão, 2013: 79)

Retrato e retratado concorrem aqui na mesma linha, fazem eco da existência da figura do autor fora do texto: não serão os autores, na mesma medida, um retrato indiciado pelo dedo do próprio pintor/poeta, num sistema autorreferencial que aponta para uma insolvência, um não tempo, um não ser?

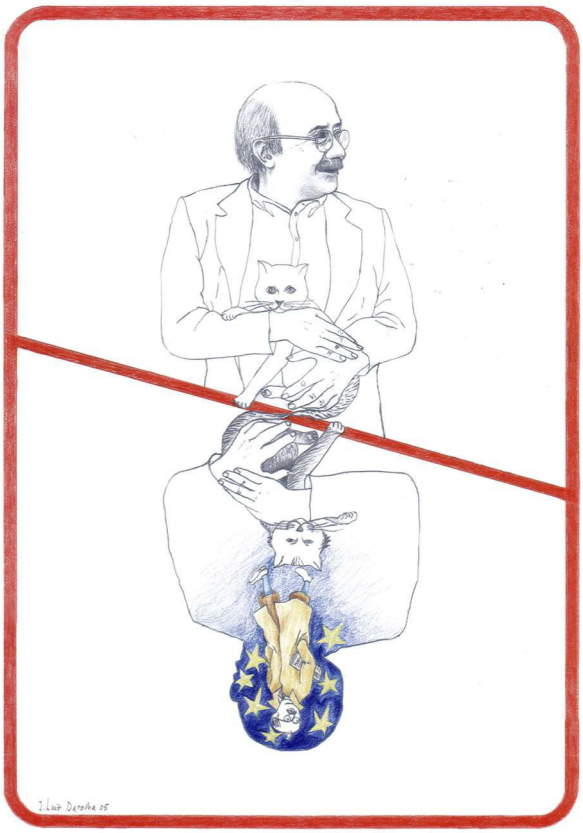

Figura 60 –José Luís Darocha, *Manuel António Pina*, 2007.

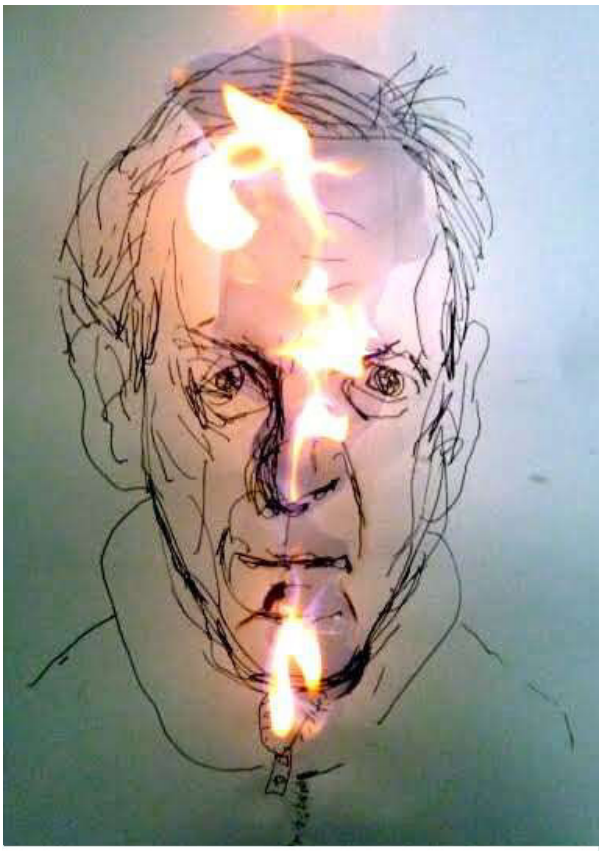

Figura 61- Miguel Navas, *Ritornare*, 2014.

## 4.3 – Como se desenha um rosto

O título desta nossa derradeira incursão na poesia de MAP traz uma óbvia referência ao último livro publicado pelo poeta, *como se desenha uma casa* (2011). E constituindo esta a sua última manifestação poética, não deixará de carregar consigo algum simbolismo. O título parece olhar retrospetivamente para toda a obra e, embora ela se constitua sempre em consonância com um certo teor metarreflexivo, este título preserva uma natureza explicativa e exploratória de todo um percurso poético. A poesia de MAP, este corpo edificado como uma casa e/ou que se move para uma casa é sobretudo espelho do abismo que lhe toca. A "casa", tão presente na sua obra, é motivo do poema de abertura, todo ele centrado na construção, ou na habitação, em matriz heideggeriana. Note-se que o modo instrutivo escolhido pelo autor ("[p]rimeiro abre-se a porta") não coincide propriamente com um método de edificação, mas com noções sobrepostas de construção e de habitação. A abertura da porta convoca o corpo do poeta. Porque deixa entrar, porque se deixa tocar, a porta funciona como lembrete da existência de um corpo e do primeiro contacto com outro espaço. A esse respeito, Juhani Pallasmaa referia-se à experiência do corpo na arquitetura e à sua "visão tátil" ou, aceitando a sugestão de Deleuze e Guattari, à "visão háptica", nos seguintes termos: [234]

> The skin reads the texture, weight, density and temperature of matter. The surface of an old object, polished to perfection by the tool of the craftsman and the assiduous hands of its users, seduces the stroking of the hand. It is pleasurable to press a door handle shining from the thousands of hands that have entered the door before us; the clean shimmer of ageless wear has turned into an image of welcome and hospitality. The door handle is the handshake of the building. The tactile sense connects us with time and tradition: through impressions of touch we shake the hands of countless generations. A pebble polished by waves is pleasurable to the hand, not only because of its soothing shape, but because it expresses the slow process of its formation; a perfect pebble on the palm materializes duration, it is time turned into shape. (Pallasmaa, 2012: 62)

[234] Em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari sugerem a substituição do termo "tátil" por "háptico", por considerarem que este último confere ao olho a capacidade de "tocar": "l' «espace tactile», ou plutôt l' «espace haptique», par différence avec l'espace optique. Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique" (Deleuze & Guattari, 1980: 614).

O arquiteto recupera aliás as palavras de Heidegger, vendo a mão como órgão pensante.[235] E tem o tato uma função memorial: lembremo-nos, por exemplo, da importância da pele na poesia de um autor como Luís Miguel Nava e no poema "Não muita vez*"* ("A pele é o espelho da memória") ou em "Retrato*"* (de *O céu sob as entranhas*).[236] Levando a interpretação mais longe, dir-se-ia que a visão que MAP tem da cidade e da sua relação com o corpo está em sincronia com a de Pallasmaa: "uma cidade é (eu é que sei) mais do que ruas, casas, pessoas. É uma roupa interior que nos veste por dentro, uma pele imemorial, um corpo à desmesurada medida do nosso corpo" (Pina, 2002). Mais adiante neste texto, a corporalidade da cidade é dada em termos identitários, centrada no rosto: "[e] então, aos poucos, em dias de infelicidade e de confusão, descobri-a, à cidade, ou descobriu-me ela a mim. E o seu sombrio espelho devolveu-me lentamente outro rosto, o meu rosto" (*idem*). Pela forma como o sujeito se relaciona com o espaço, a paisagem urbana torna-se superfície especular, ocorrendo um intercâmbio ao nível da sensação e da construção identitária em devir. O retrato poético de MAP passa também por aqui: por uma postura que, não sendo passiva (no sentido de uma passividade melancólica ao estilo romântico, dada à retrospetiva), oferece o rosto para que outro rosto lhe seja dado ou devolvido. A identidade é processo de formação e o poeta ocupa o lugar do modelo, como o amante de Dibutades, que oferece o rosto "ao seu sombrio espelho", esse jogo de sombras que reencontramos no retrato desde o episódio relatado por Plínio. E sendo este jogo uma tarefa de sombras, o rosto poético de MAP opera nos mesmo moldes que o rosto de argila: será posteriormente colocado ao lume, pelo meio dos outros objetos, deixando, digamos, os textos "sedimentarem".

A poesia de MAP pauta-se, no entanto, por um forte teor melancólico e, não sendo este livro exceção, recorre a uma ideia de composição baseada na desconstrução. Instrumento de memória e repositório imagético, "uma casa é as ruínas de uma casa" (Pina, 2012a: 347), escreve MAP, remetendo para o caráter circular que empresta às suas composições. Se vimos em vgm uma melancolia que se enraizava num tempo literário outro, servindo de base ao palimpsesto poético que constitui a sua poesia, apontando-se-lhe até um caráter maneirista; no caso de MAP, esta melancolia verificar-se-á antes pelas referências a um tempo indeterminado e de certa forma concretizado, por exemplo, no demonstrativo *isto*. Ora em MAP, a casa

[235] Em *Parménides*, Heidegger refere-se à *handwerk*, i.e., a "uma obra da mão". "Through the hand occur both prayer and murder, greeting and thanks, oath and signal, and also the "work" of the hand, the "hand-work," and the tool. The handshake seals the covenant. The hand brings about the "work" of destruction. The hand exists as hand only where there is disclosure and concealment. No animal has a hand, and a hand never originates from a paw or a claw or talon." (Heidegger, 1998: 80)

[236] Veja-se o interessante levantamento feito por Ricardo Vasconcelos dos elementos centrais na obra naviana em *Campo de Relâmpagos* (2010).

aproxima-se "de uma totalidade ainda capaz de dar forma ao informe e recipiente do vazio. A casa é o que resguarda do mundo" (Lage, 2016: 47). À *posteriori*, o poeta viria a afirmar o caráter duplo deste espaço: protege e resguarda, sendo uma espécie de réplica de uma morada uterina, também exclui o sujeito do mundo e da exterioridade.[237] Escreve o poeta, em *O Pássaro da cabeça* (2012b), que se quer o "desnascer":

> A Ana quer
> nunca ter saído
> da barriga da mãe.
> Cá fora está-se bem
> mas na barriga também
> era divertido.
>
> O coração ali à mão,
> os pulmões ali ao pé,
> ver como a mãe é
> do lado que não se vê.
>
> O que a Ana mais quer ser
> quando for grande e crescer
> é ser outra vez pequena:
> não ter nada que fazer
> senão ser pequena e crescer
> e de vez em quando nascer
> e voltar a desnascer.
>
> (Pina, 2012a: 9)

O destino que a sua poesia nos sugere encontra na casa a sua metáfora predileta. Nesta "casa" poética, o espaço construído é pretexto e máscara para a consubstanciação de um tempo pré-poético. Evoca-se o não-nascido, conceito tão intensamente explorado em *Lucas*, da série *Blood*, 2001 (Figura 62), de Marc Quinn. Retrato composto com a placenta e o cordão umbilical do filho, Quinn compõe um rosto que ilustra o que temos vindo a apontar nas práticas poéticas de MAP. Ao olharmos para o retrato, este parece estar no limiar do informe respondendo assim ao que seria esse estádio do *infans* que o artista decide preservar. Curioso é ainda o facto de ter de utilizar constantemente um sistema de refrigeração para que a matéria não se torne

[237] No documentário que acompanha a obra *Regressar a casa com Manuel António Pina*, de Inês Fonseca Santos, o poeta refere, em entrevista, que a sua visão de casa se baseava inicialmente numa ideia de proteção e de resguardo, para depois lhe juntar a noção de exclusão e de barreira.

putrefacta, fazendo com que o caráter de preservação do retrato saia ainda mais reforçado.[238] Na mesma linha, a série de esculturas *Evolution* (2005) marca as fases de formação do embrião humano (figura 63). As noves esculturas são acompanhadas por uma pedra de mármore que permanece intacta diante das outras: é precisamente neste elemento que se retrata o lugar do informe e do não-nascido. O "isto" indizível e irrepresentável, tudo o que antecede a formação está, em Quinn, em estado bruto e suspende a linguagem ou, para recuperar as palavras de Dal Farra acerca de Helder, busca "a zona anónima da linguagem". Se as peças que formam *Evolution* exploram um ritmo processual que deixa um rasto de inacabamento, muito devem estas "formas informes" de Marc Quinn à influência da obra de Miguel Ângelo, nomeadamente nas inacabadas esculturas que viriam a ser conhecidas como *Escravos*. O artista nelas se inspira e faz uma referência explícita, encetando as peças de *Evolution* um diálogo entre a matéria e a forma. A forma emerge (*a-parece*, diria Pomar) da matéria ou, lendo às avessas, são-lhes retiradas camadas até se obter a forma, a vida.[239] Estas práticas retratísticas concorrem para o informe sem, no entanto, se estabelecerem exclusivamente na senda de uma visão retrospetiva .

Dir-se-ia que este regresso a casa é comparável a um *nostos* pós-moderno, traçando um percurso que é uma repetição constante do mesmo caminho, porque a casa simboliza "aquele leito [que] é o centro imóvel do seu mundo, do mundo todo" (Citati, 2005: 91):

> Os homens temem as longas viagens,
> os ladrões da estrada, as hospedarias,
> e temem morrer em frios leitos
> e ter sepultura em terra estranha.
>
> Por isso os seus passos os levam
> de regresso a casa, às veredas da infância,

[238] Nairne e Howgate descrevem o processo da escultura da seguinte forma: "To make *Lucas*, Marc Quinn liquidized the placenta and the umbilical cordo of his son Lucas. He then froze the liquid into the shape of his son's head. The piece echoes Quinn's iconic sculpture from 1991, *Self*, which was made from nine pints of the artist's own blood. However, *Lucas* represents a shift in interest of the artist, extending a preocupation with his own body and fragility to those around him. Interestingly, the piece will not survive if the freezer breaks, perhaps reflecting the fragility of life itself. The work is emblematic of Quinn's procilivity for direct, and often unsettling, subject matter" (Nairne & Howgate, 2006: 21).

[239]Na *webpage* oficial de Marc Quinn, podemos rever a alusão do artista inglês a Miguel Ângelo e às duas estátuas a que o artista faz se reporta, *escravo moribundo* e *escravo rebelde*, originalmente pensadas para o túmulo do papa Júlio II. O carácter inacabado é realçado pela ligação da figura ao bloco de mármore informe. A inspiração de Marc Quinn terá sido precisamente esta ideia de matéria que expulsa a forma e/ou de forma retirada da matéria. http://marcquinn.com/artworks/evolution [consultado a 14-06-2017]

ao velho portão em ruínas, à poeira
das primeiras, das únicas lágrimas.

Quantas vezes em
desolados quartos de hotel
esperei em vão que me batesses à porta,
voz da infância, que o teu silêncio me chamasse!

E perdi-vos para sempre entre prédios altos,
sonhos de beleza, e em ruas intermináveis,
e no meio das multidões dos aeroportos.
agora só quero dormir em sono sem olhos

e sem escuridão, sob um telhado por fim.
À minha volta estilhaça-se
o meu rosto em infinitos espelhos
e desmoronam-se os meus retratos nas molduras

(Pina, 2012a: 162)

Há uma circularidade impregnada na escrita de Pina, verificável desde o seu livro de estreia, e que revela uma unidade poética notável. Este percurso, que se assumiu com total transparência desde o início, revela-se na estrutura de *Como se desenha uma casa*. Osvaldo Silvestre referia a omnipresença da morte através da figura originária da mãe no primeiro poema que antecede *Ruínas* e *Amigos e outras moradas*, poema lido pelo crítico como um universo de espectros: "a última quadra do poema apresenta a casa como espectralidade e remorso, sugerindo um pouco convincente caderno de encargos para a sua redenção" (Silvestre, 2012). Ainda em torno da metáfora da casa, este primeiro poema que replica o título do livro funciona como um "pórtico", o poeta entra pelo espelho dentro, num gesto que se assemelha em tudo ao de Alice.[240] A epígrafe que abre *ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1974) é retirada precisamente da obra de Carroll, *Through The Looking-glass*. [241]

[240] O termo "pórtico" é do próprio autor e encontra-se referido no diálogo que estabelece com Inês Fonseca Santos na entrevista já aqui citada (cf. Santos, 2015).

[241] A epígrafe de *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* retirada de *Through the Looking-glass*, de Carroll: "'The time has come', the Walrus said/ 'to talk of many things: / Of shoes – and ships – and sealing wax – / Of cabbages – and kings – /And why the sea is boiling hot – / And whether pigs have wings'".

O modo de desenhar uma "casa" assenta nas "ruínas" e é "sob escombros" da palavra que o poeta moderno opera. "Um tempo houve em que, / de tão próximo, quase podias ouvir / o silêncio do mundo pulsando / onde também eras mundo, coisa pulsante" (Pina, 2012: 360). O ponto de vista passa por colocar-se em tempo outro para escrutar o silêncio, porque há "[o] regresso" (título do poema que abre *ruínas*) e o espaço "casa" é representação do tempo da "infância".

MAP, no poema "Desta maneira falou Ulisses*"* (*ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*), aponta para o trajeto e os seus efeitos, na relação retrato/retratado/retratista: "Literatura que faço, me fazes", porque esta Ítaca é de silêncio, "o encontro do / escritor com o seu silêncio". Leia-se o poema:

> Falo por mim, e por ti me calo.
> De modo que fica tudo entre nós.
> Literatura que faço, me fazes.
> (Ó palavras!) Mas onde estou ou quem?
>
> É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) – Volto
> para casa para a pátria pura página
> interior onde a voz dorme o
> seu sono que as larvas povoam.
>
> Aí, no fundo da morte, se celebram
> as chamadas núpcias literárias, o encontro do
> escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.
> Conto estas aventuras extraordinárias.
>
> (Pina, 2012a: 23)

Retomando o tópico do *nostos*, "a casa parece ser um outro nome para Ítaca" (Silvestre, 2012a), ou, como confessa MAP em entrevista, "todos os regressos seriam os de Ulisses" (Pina, 2016: 183-184).[242] A infância é a cicatriz de Ulisses, um rumor de passado que é cadastral. Daí Ulisses se esforçar por esconder a marca: porque ocultar a cicatriz é o seu *kune* de Hades.[243] A cicatriz foi sulco aberto na carne, uma abertura que, apesar da sua cura, aponta para uma abertura, se oferece como *porta*, para recuperar um termo muito presente no pós-modernismo.

[242] "A auto-ironia é afastar-me de mim, deixar-me desamparado", entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, originalmente publicada no jornal *Público*, em 2011.

[243] Remetemos para a secção 1.2 da Parte I.

O corpo como porta que funciona em dois sentidos: vai e vem, abre e fecha. E, muito embora a sua natureza seja a da alteridade, esta é construída "à força de transformações e de segredos, voltando-se para todos os lados, mostrando ora um rosto ora o rosto oposto, a natureza de Ulisses converte-se na natureza mais vasta que já conhecemos. Não se pode circunscrever, porque está sempre algures" (Citati, *op. cit.*: 85). A cicatriz é o seu segundo umbigo, marca da terra matricial que um outro poema de Fernando Guimarães, "*Os olhos de Ulisses"*, também retoma, de novo realçando o sentido táctil da visão:

> Aonde chega o olhar de Ulisses? Talvez seja como o nosso e procure
> uma ilha. Ela não existe. Mas sempre se encontrou o caminho
> do regresso. Por isso, o seu olhar está voltado para longe e traz consigo
> imagens do passado, sombras conhecidas. Os pés vieram assentar
> na terra imóvel. Dá os primeiros passos, hesitantes, como se fosse
> uma criança. (...) (Guimarães, 2011: 49)

A chegada de Ulisses é retratada através de dois sentidos, o olhar e o tato. O olhar "voltado para longe" transporta imagens e "sombras", estabelecendo-se aqui como janela/porta de memórias. O contacto é feito com os pés, sendo que a hesitação evidenciada na motricidade resulta de um elo entre memórias. Tocar a terra é o retorno a uma mãe (o feminino, para Ulisses, é pátria, mas também esposa), a um lugar uterino. vgm também viu em Ulisses um regresso à infância e motivo de quezílias infantis, nos tempos em que "os barcos eram feitos de papel e tinham dobras meticulosas" (Moura, 2012a: 371). [244]

Voltando aos contrapontos plásticos, identificamos estas reminiscências uterinas no *autorretrato* (2008) de José Maria Sicilia (figura 64), nele o rosto situa-se entre a máscara funerária e uma visão ecográfica que une vitalidade e morte. Os olhos e a boca fechados fazem emanar do desenho uma quietude pré ou pós-formal, como se o retrato fosse uma impressão deixada no papel, abandonando o rosto e deixando uma máscara. O rosto é dado a uma abertura sonolenta, vida e morte aproximando-se, como interrupção de um *eu* pela via de um sono classificado por Machado de Assis, nas suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como sendo "o modo interino de morrer" (Assis, 1987: 53). Numa trajetória diferente estará o autorretrato de Paulo Bernardino (figura 65). Neste, o rosto joga com as noções de abertura e fechamento

[244] O poema de vgm *Ulisses* abre o livro *a furiosa paixão pelo tangível* (1997). É sintomático que também vgm coloque a figura de Ulisses como porta de abertura para um livro cujo título evoca declaradamente as relações entre o verbal e o representável. Como vimos, a tradição literária é um peso que carrega toda a sua poesia e, a homérica ocupa aí um lugar de destaque, até porque, como escreve o poeta, "só no tempo de homero é que o mundo/ cabia nalguns versos" (cf. secção 2, parte II).

(olhos/boca) numa expressão de limite, num esgar que sugere ora orgasmo, ora dor, um grito que resvala para o animalesco. Não se vislumbram língua nem dentes e todo o rosto parece centrar-se na abertura da boca. "A infância vem / pé ante pé / sobe as escadas / bate à porta" (Pina, 2012a: 244), escreve MAP em *As vozes* (*nenhuma palavra e nenhuma lembrança,* 1999). O tempo que vem bater ao encontro do sujeito, como a cidade no rosto, "bate à porta", encontra a casa, um corpo-porta: "a porta está fechada na palavra porta / para sempre" (*idem*: 354); ou, em *Depois*: "Enche-se de novo o silêncio de vozes despertas, / e de poços, e de portas entreabertas, / e sonham no escuro / as coisas acabadas" (*idem*: 250).

Também Ulisses se induz em "Ninguém" diante de Polifemo e o seu *eu* é, neste sentido, em todo comparável ao de Pina. Mau grado os "outros rostos" do poeta (Billy the Kid de Mota de Pina, Clóvis da Silva, Slim da Silva), é sobretudo para um apagamento do *eu* que a poesia de MAP caminha. Prolongando a comparação, apontava Osvaldo Silvestre, ao recuperar um verso de MAP ("palavras não me faltam (quem diria o quê?), / faltas-me tu poesia cheia de truques"), que a sua poesia é uma "poesia cheia de truques" (Silvestre, 2001); a personificação deste engenho é, sem dúvida, Ulisses.[245] O poeta, esse "ladrão de túmulos", usurpa e manipula. O corpo é uma ruína no sentido mais positivo que se lhe possa apontar: a ruína como abertura para a edificação, como evidência marcada pela memória. Incerto mundo este de Pina, tão incerto quanto a (memória da) infância o poderá ser (as sombras que Ulisses carrega no olhar).

A "visão da pele" de Pallasmaa encontra na poesia de MAP um correlato interessante. O arquiteto sublinha a identidade entre a pele (nua) e a fisicalidade de um edifício. Releva-se assim a intimidade.[246] Para Bachelard, a casa é um berço amplificado, como surge também na poesia de Sophia e no simbolismo casa/mar. Grande parte do projeto fotográfico do artista francês Denis Piel inscreve-se na tentativa de redefinição do retrato através da diluição dos preceitos que formaram os géneros pictóricos, utilizando a pele como modo hiperrealista de olhar o corpo. [247] No trabalho *Facescapes* (figuras 66 e 67), o objeto retratado é não somente o

[245] Na introdução aos "Problemas mecânicos", de Aristóteles, Ulisses é referido como modelo de engenho: "O sujeito detentor deste misto de inteligência prática e capacidade criativa consegue, pelo recurso a um engenho, obter um desfecho benéfico para si próprio perante uma situação desfavorável. O exemplo mais famoso (e também o primeiro) deste tipo de agente é Ulisses, que, na Odisseia, consegue ultrapassar as dificuldades que vai encontrando a caminho de Ítaca precisamente porque, detentor desta capacidade, resolve em seu beneficio cada um dos vários problemas através do recurso a um determinado engenho (...)" (Aristóteles, 2013: 13).

[246] A experiência háptica que Pallasmaa descreve revê-se nos seguintes termos: "there is a strong identity between naked skin and the sensation of home. The experience of home is essentially an experience of intimate warmth. The space of warmth around a replace is the space of ultimate intimacy and comfort. (...) a sense of homecoming has never been stronger for me than when seeing a light in the window of my childhood house in a snow-covered landscape at dusk, the memory of the warm interior gently warming my frozen limbs. Home and the pleasure of the skin turn into a singular sensation" (Pallasmaa, *op. cit.*: 63).

[247] Além de *Facescapes*, Denis Piel tem trabalhos que se relacionam com a paisagem através de outras abordagens. Assim, *Filmscapes*, *Cityscapes* e *Platescapes* centram-se na mesma intenção paisagística, mesclando géneros pictóricos historicamente estanques.

corpo, mas a pele. Existe aqui uma diferença substancial. A pele encontra-se de tal forma perto do olhar que se diria ora em estado de diluição com a própria superfície, assemelhando-se a uma geografia epidérmica, a uma tela; ora aparenta constituir ela própria uma paisagem autónoma. Porque, se o *zoom* está claustrofobicamente focado perto da pele, a dimensão da fotografia (1,5m x 1,5m) atinge também ela um espaço limite que, com vista aproximada, funcionaria como porta do corpo (como, aliás, as irregularidades da paisagem epidérmica sugerem, abrindo sulcos na superfície, como portas de entrada ou de saída); ao longe, uma vista da obra como paisagem anónima. Estes são retratos do excesso e do aquém e dir-se-ia que, em termos identitários, estamos diante de um *puzzle* cujas peças são "esquartejadas" e "agigantadas" pela objetiva do autor.[248] Como o título indica, estas "mantas" epidérmicas estão entre o retrato e a paisagem, porque o corpo se situa entre a figura e a sua diluição na paisagem, a ruína nos termos em que a propõe Carena já aqui referidos (Carena, 184: 107)[249]: dificilmente se poderá ler uma "semelhança residual" em relação a um modelo, como apontava Buchloh acerca dos retratos de Picasso, porém, existem ainda restos e rastos identitários ainda que desprovidos de referente, de modelo, que, por serem "ruinosas" nos remetem para a leitura retratística contemporânea.

Na cena do *Juízo Final* da Capela Sistina, Miguel Ângelo usa a figura de São Bartolomeu para se autorretratar (figura 68). A preponderância da pele neste autorretrato retorna pela faceta poética do artista, nomeadamente nos poemas 15 e 94, que têm como *incipit di mi veggo e di lontan mi chiamo* e *D'altrui pietoso e sol di sé spietato*.[250] No segundo a referência ao corpo e à pele é evidente, podendo ler-se a par do São Bartolomeu:

> D'altrui pietoso e sol di sé spietato
> nasce un vil bruto, che con pena e doglia
> l'altrui man veste e la suo scorza spoglia

[248] Veja-se o texto de Memory Holloway (Piel, 2008).

[249] Abordámos a noção de ruína na secção 1.2 da parte II.

[250] Usamos a edição organizada por Paola Mastracola (Buonarotti, 1992) para os textos italianos e a tradução de John Fredrick Nims publicada em 1998 pela The University of Chicago Press. Transcrevemos a tradução do poema supracitado: Kindly to others, to itself unkind, / a poor thing's born that peels away its skin in pain to glove another. And therein/ its only worth; we could say: born to die. / To clothe my living lord, how I wish I /could flay my dying hide to drape his shoulders, / so that, as snakes slough off their scurf on boulders, / I'd wake in death to a higher kind of life. / If only it came from me, that plushy pelt / that weaves itself into fabric for such dress / as that now hugging his handsome breast-for so / I'd hold him the whole day long; or else as felt- / soled footwear of pure silk I'd do no less /than bolster him through at least two winters' snow. No outro poema referido, o poema 15, que tem como *incipit Di te me veggo e di lontan mi chiamo*, o poeta comapra-se a um peixe ("e per le spezie all'esca a te arrivo, / come pesce per fil tirato all'amo.") "With your allure the bait, I'm drawn to you, / tugged, as with hook and line poor fishes are."

e sol per morte si può dir ben nato.
Così volesse al mie signor mie fato
vestir suo viva di mie morta *spoglia*,
che, come serpe al sasso si discoglia,
pur per morte potria cangiar mie stato.
O fussi sol la mie l'irsuta *pelle*
che, del suo *pel* contesta, fa tal gonna
che con ventura stringe sì bel seno,
ch'i' l'are' pure il giorno; o le pianelle
che fanno a quel di lor basa e colonna,
ch'i' pur ne porterei duo nevi almeno.

(Buonarotti, 1990)

Reveremos este despojamento na obra do artista austríaco Clemens Krauss, *Self-portrait as a child* (2017, figura 69), onde o abandono da pele parece estar a concorrer para aquilo a que Miguel Ângelo um retrato em despossessão e renovação, como se o autorretrato estivesse de frente para a morte, mas a caminho de um tempo pré-forma. Neste regresso à infância, a pele atua como rasto, concorrendo para um estado que se diria animalesco, como a pele deixada para trás nas referências às serpentes de Miguel Ângelo ("che, come serpe al sasso si discoglia" / "so that, as snakes slough off their scurf on boulders"). Esta segunda marca, o "segundo umbigo", como referimos, que Ulisses carrega consigo, empresta uma circularidade ao corpo (o *nostos*) da mesma forma que Miguel Ângelo carregara a marca antes de usar a pele como oferenda. Esta pele que, usando as palavras do poeta Luís Miguel Nava, é uma porta, pois "serve de céu ao coração" (Nava, 2002: 93).

Reencontramos a pele como objeto de sacrifício no mito de Mársias. O sátiro, vítima da sua *hybris*, é esfolado por Apolo. O mito está próximo, em termos simbólicos, do de Bartolomeu e o simbolismo ganha especial importância se atendermos ao facto de a sua pele ser estendida à entrada de uma caverna. Encontramo-nos novamente no campo dos símbolos: estando o corpo esfolado em "estado embrionário", leva-se a identidade a uma pré-forma, despida de máscara. A caverna funciona como metáfora do útero. Como lemos em Ovídio, o sangue e as lágrimas do sátiro correm até formar o rio, sendo que esta metáfora realça o caráter maternal da narrativa.[251] Todo o mito de Mársias e a sua simbologia uterina e epidérmica foram recentemente recuperados na escultura de Anish Kapoor, *Marsyas* (2003), acerca da qual o

[251] No texto ovidiano podemos ler: "O fértil solo encharca-se das lágrimas que iam caindo, / e, encharcado, acolhe-as e sorve até ao fundo de suas veias. / Mal em águas as transformou, lançou-as para o vazio do ar. / Daqui toma o nome aquele que corre para o mar impetuoso / de íngremes margens, o mais límpido rio da Frígia, o Mársias." (*Metamorfoses*, VI, 396-400)

artista referia: "I wanted to make body into sky". Aqui, embora longe da visceralidade visualmente baconiana da poesia de Nava, a escultura de Kapoor responde da mesma forma já que, a partir da sua desmesurada escala, o espectador é convidado a vaguear pela peça, sem, no entanto, entrar nos orifícios. O mesmo processo que o artista viria a utilizar em *The Cloud Gate* (2004), na cidade de Chicago, obra na qual a transformação do corpo em céu é evidente através do espelhamento.[252] O corpo refletido convexamente relembra, aliás, o autorretrato de Parmigianino, e a sua "meditação sobre a diferença", afastando-se de um retrato e de um espelho que daria uma imagem desmantelada.[253] Nota-se aqui o caráter duplo do espelho: os de Kapoor replicam e simultaneamente excluem (como a casa na poesia de MAP); assim, se são um portão para o céu, um acesso, sublinham em igual medida a posição do corpo pelo excesso da escala. Da mesma forma que o espelho funciona num movimento de frente-trás, e como portal pode ser de acesso ou saída, a pele toma o lugar de uma casa: resguarda e oculta, tem um sentido protetor, mas também impede porque é barreira, como lemos nas palavras de Nava. Toda a casa tem uma porta e, nos sulcos "topografados" por Piel, reveem-se as asas da borboleta de que falava Didi-Huberman, o batimento dialético da imagem e da nossa experiência de visão.[254]

Cremos que esta visão dialética está evidenciada no texto de Rosa Maria Martelo, *A porta de Duchamp* (2009), texto que também ele se pauta pelo movimento fora-dentro, confundindo-os, pondo no mesmo plano a entrada e a saída.[255]

[252] Muitas das obras de Kapoor abeiram-se deste espelhamento do corpo no céu. Pensemos, por exemplo, em *Sky mirror*, *Sky mirror (red)* ou *C-Curve timelapse* (2009).

[253] Na secção 2 da parte II, centramo-nos nas relações entre a ecfrásis de vgm e de Ashbery. Remetemos para as palavras de Eunice Ribeiro (Ribeiro, 2015c: 329).

[254] Na primeira parte deste trabalho (ponto 2.1), fazíamos referência à metáfora usada por Didi-Huberman de abertura da imagem e do olhar aquando da experiência das imagens. Dada a importância do pensamento do autor neste contexto, relembramos a citação da secção 2.1 da parte I: "oui-non-oui, ouvertes-ailes repliées ailes reouvertes, et ainsi de suite, rythmiquement. C'est comme cela que vole le papillon." (Didi-Huberman, 2011: 86).

[255] Citamos o texto de R.M. Martelo na íntegra: "Quando vivia em Paris, no pequeno apartamento da rue Larrey, n.º II, Duchamp fez instalar dentro de casa uma porta que não podia estar nem aberta nem fechada porque estava sempre aberta e fechada ao mesmo tempo. Uma porta que ele abria quando a fechava (fechada mesmo aberta, como alguém disse acontecer com os livros) e que descolava da sua função de porta, como a palavra porta descola de qualquer porta se a dissermos duas vezes: uma porta-porta. A dele rodando entre dois umbrais e, por isso, incapaz de preencher um vazio sem abrir outro vazio. Duchamp tinha-a colocado ali para não esquecer que há em tudo uma parte de nada, um vão impossível de preencher sem que logo se abra outro mesmo ao lado. Mas desde então dormia mal, por causa dos gritos dessa porta, ao mesmo tempo concreta e abstracta, deslocada e infeliz como uma alegoria sem propósito. E quando não conseguia dormir, e se levantava às escuras para ir beber um copo de água, acontecia-lhe hesitar diante da sua invenção: «aberta, fechada?». Nessas alturas, se via que Duchamp ia enganar-se outra vez, a porta-porta mudava de posição e empurrava-o docemente para o lado do vazio. Além de gritar e ser didáctica, que mais pode uma porta para se fazer entender? Duchamp desaparecia então no fundo escuro da cozinha, e sempre dava consigo a pensar sem saber muito bem porquê que, talvez por estarem tão cheios de nada, os gritos da sua porta-porta lhe faziam afinal fraternamente companhia. Depois, no regresso ao quarto, hesitava novamente – «aberta, fechada?» – mas, com os braços um pouco adiante do rosto, atravessava agora o vazio a passos mais decididos." (Martelo, 2009a: 7, 8)

A faceta literária de Rosa Maria Martelo está em concordância com a inclinação da sua crítica tal como demonstra nos seus textos. Esta "porta-porta" também ela reitera, por sobreposição e rasura, a função do objeto, e, ao mesmo tempo, esvazia-o. O final do texto é sintomático da experiência háptica enquanto "toque visual", muito próximo do efeito de reconhecimento de que falava Pallasmaa, pois os braços encontram-se "um pouco adiante do rosto", sendo esta postura que permite caminhar com passos mais seguros. A segurança de sentir o espaço fisicamente, de o corpo *ser* em função do espaço e, de certa forma, de nele se diluir: o olhar a que Agamben se referia na visão invisível das *off-cells*, produto do nosso organismo. [256]

Voltemos ao umbigo e a Ulisses. O simbolismo deste retorno a um eixo simbólico originário é visto, em matriz simbólica, como um centro energético vital, porta/ligação de dois mundos: visível e invisível:

> É sobre o umbigo do mundo que se estabelece simbolicamente o fogo sacrificial védico. Mas todo o altar ou todo o lar representa, por extensão, esse centro. O altar védico é o *umbigo do imortal*, o ponto central onde se resolvem as dimensões espaciais e temporais do estado humano, o ponto de retorno à *origem*, o vestígio do eixo do mundo. Nalgumas esculturas africanas, portas lâminas, estatuetas, etc., vê-se às vezes um disco central; representa também, provavelmente, o umbigo do mundo. (Chevalier & Gheerbrant, 2010: 488)

Como afirmámos, cremos a obra poética de Martelo dialoga de forma evidente com a sua crítica. Neste sentido, parece-nos que esta porta-porta tem muito que ver com o que Helder referia em "estilo*"* (*os passos em volta*), autor que motiva, como sabemos, grande parte da produção académica da crítica/poeta:

> Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental. Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.
>
> (Helder, 2009: 9)

Esta porta é também o acesso ao esvaziamento dos símbolos, ao mundo das sombras: o deslocamento dos símbolos, o arrastar das formas para uma figuração do retrato poético que é dado através de "uma língua dentro da própria língua".

[256] Remetemos para a parte I, ponto 2.1 no qual explorámos as noções de cegueira.

Por fim, gostaríamos de voltar a Caravaggio. Se o seu Narciso já foi aqui alvo de algumas considerações, sublinhe-se ainda um último aspeto que nos parece relevante quando posto a par da poesia de MAP. Consciente de que o processo de *chiaroscuro* é central nas composições de Caravaggio, interessa agora propor uma leitura de zonas de diluição. Entre os contrastes, há zonas obscuras que suspendem o legível. Em Narciso, essa zona situa-se precisamente no encontro das duas imagens, espelhando a encruzilhada em que a figura se encontra (como Ovídio verbaliza). Essas áreas a que Mieke Bal se referia como marcas, traços, hífens, borrões e linhas descontínuas.[257] Estes signos estão no limiar do legível e, como a própria autora afirmava, atiram o olhar para uma zona turva que se situa entre o verbal e o não verbal. Neste aspeto, aproximam-se do prurido gráfico de Barthes e da escrita tal como Greenaway a aborda em *The Pillow Book*.[258] Novamente, Alberto Manguel, na obra que temos vindo a referir, *Uma história da Curiosidade* (2005), captara a indicibilidade do retrato ao sugerir um *eu reticente*:

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

Voltando a O'Neill e aos seus "divertimentos com sinais ortográficos", escrevia o poeta acerca das reticências: "Em aberto, em suspenso /fica tudo o que digo. E também o que faço é reticente..." (O'Neill, 2002: 130).

[257] O interesse pela mancha enquanto signo é repetido em *Quoting Caravaggio* (1999) do qual se retiram as palavras que aqui nos prendem: "The line that separates Narcisus from is reflection, the dotted line barely indicates the surface of the mirror, is permeable, so that the failure to distinguish self from other is a lack os sense of self. Consiting of marks, traits, hyphens, or dashes, this continuous line is Narcissus' act of writing (...). Disturbing or muddying the water amounts to spoiling the game of the mirror, to putting the self(-image) in jeopardy, transgressing the limits of the self into space" (Bal, 1999: 242-243).

[258] As relações entre o cinema de Greenaway, a pintura de Cy Twombly e o pensamento de Barthes foram aqui abordadas no capítulo 4 da primeira parte.

Na poesia de MAP, confrontamo-nos com este regresso a uma figura que escapa ao figurativo, ao comunicacional, mas que, ainda assim, fala impotentemente, porque não escapa a uma certa maldição (um "dizer mal de" ou uma "má-dicção") da linguagem em retribuir o real: "ah, o real!"



Figura 62 – Marc Quinn, *Lucas*, 2001.



Figura 63 – Marc Quinn, *Evolution*, 2008.

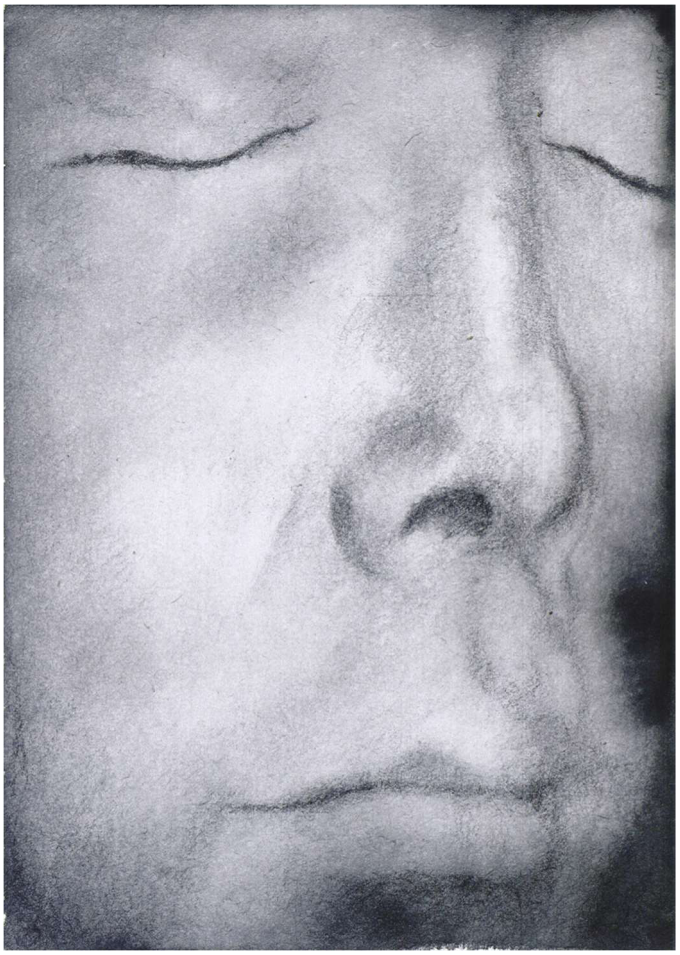

Figura 64, José Maria Sicilia, *autorretrato*, 2008.

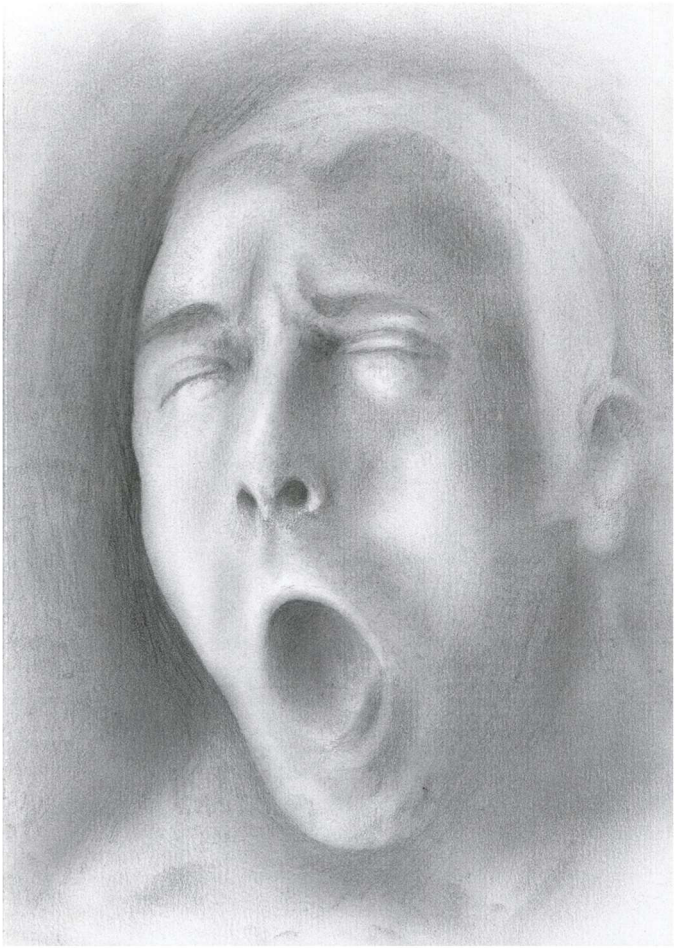

Figura 65 – Paulo Bernardino, *autorretrato*, 1998.



Figura 66 – Denis Piel, *Facescapes*, 2008.



Figura 67 –Denis Piel, *Facescapes*, 2008.



Figura 68 – Michelangelo Buonarotti, *São Bartolomeu na cena do Juízo Final*, 1536-1541.



Figura 69 – Clemens Krauss, *Self-portrait as a child*, 2017.

# Conclusão

Apesar do improvável emparelhamento crítico, parece-nos ser possível encontrar, nos três poetas mais em foco neste estudo, traços retratísticos que podem ser lidos de forma transversal e que não serão alheios, antes de mais, a um certo *zeitgeist* cultural, artístico e filosófico partilhado por todos eles.

Encontramos em Vasco Graça Moura, Herberto Helder e Manuel António Pina uma forte tendência para a evocação de vozes que se enraízam em textos fundadores (Bíblia, Cânticos dos Cânticos, textos homéricos) e, embora não seja prática exclusiva destes três autores, para a construção de imensas teias intertextuais que, sem se pretenderem caixas de ressonância de um timbre mítico, se revisitam e remodelam em clave contemporânea. Se parece claro que as afirmações de Diogo e de Lage acerca da poesia de HH e MAP, respetivamente, situam os poemas fora da busca de uma matriz mítica, não é menos certo que a noção de uma certa melancolia "reativa" compareça com insistência na poesia de vgm e MAP. [259]

Nos diversos artistas plásticos e visuais evocados nas leituras interartísticas que propusemos, é possível mapear alguns dos aspetos fundamentais que definem o (auto)retrato contemporâneo. Não sendo, com certeza, únicas linhas orientadoras dos regimes retratísticos atuais, é possível discernir uma tendência para a sombra, a ruína, o rasto e o informe. Assim, através das leituras das obras de Lourdes Castro, Noé Sendas, Gaëtan, José Rodrigues, Miguel Navas, Paulo Bernardino, Pedro Cabrita Reis, José Maria Sicilia, Clemens Krauss, Denis Piel, John Coplans - para citar alguns dos nomes aqui convocados -, consideramos que o (auto)retrato segue, de forma consistente, uma certa linha de impercetibilidade. Estes traços distintivos, como vimos na primeira parte, são verificáveis através do trabalho *sobre a figura*, nomeadamente a partir de Cézanne e acentuam-se a partir daí. Se referimos com alguma insistência que as genealogias da (auto)representação assentam, desde a sua fundação, em conceitos como a ausência e a sombra, a forma como esses tópicos se *dão a ver* divergem, i.e., a arte moderna e contemporânea tem concretizado os *topoi* através de um desvio ao figurativo (que não é, como vimos, sinónimo de figura).

Os poetas que escolhemos para os *cases studies* parecem-nos responder a estas linhas orientadoras que comparecem de modo transversal, em maior ou menor grau, nas obras poéticas

[259] As considerações feitas por Américo Diogo e Rui Lage apontam para a ideia de poesia desviada de uma tentativa de reprodução, em tempo ou em efeito, daquilo que estaria mais próximo da magia do que, propriamente, da arte.

aqui analisadas. Cremos, portanto, que as leituras interartísticas aqui propostas revelam proximidades entre a poesia de vgm, HH e MAP, articulando-se com as noções desenvolvidas por Bruno Marques (2004). Tomando as considerações de Marques e projetando-as para as obras poéticas dos autores analisados, dir-se-ia então que o "retrato" se inscreve numa linha desviante rumo a um possível "pós-género", no sentido em que reflete também a posição do sujeito na pós-modernidade. Estaremos, portanto, perante um retrato

> (...) que deixa de "representar" um sujeito concreto para começar a falar principalmente do "sujeito genérico", do novo estatuto do sujeito (fragmentado, fendido, disperso, dissolvido, ficcionado, sem substância) e já não aquele-sujeito (de um *unicum*, alguém detentor de uma psicologia, biografia, existência). (Marques, 2004: 6)

Em vgm, é de realçar a questão técnica, indissociável de uma poesia cuja tendência para a "melancolia reativa" espelha um tópico central na sua obra: a de explorar imagens e textos constituintes do seu palimpsesto poético. A técnica que tão frequentemente se alinha com estéticas decompositivas e explora a desconstrução de formas canónicas (como o é, por exemplo, a *ekphrasis*). Este "labirinto" poético de vgm surge como espelho e retrato de uma identidade autoral.

Parece-nos igualmente legítimo, além de interpretativamente produtivo, inscrever a poesia de HH num regime retratístico, embora a níveis diferentes. É possível extrair, como referia Diana Pimentel, uma visão (auto) retratística de *Photomaton & Vox* (cf. Pimentel, 2007), contudo, como referimos, esta visão estende-se, a nosso ver, a toda a obra herbertiana: uma obra que "envolve uma sugestão de dissolução ou anulação" (Martelo, 2016: 16), num gesto muito próximo do artista que é esmagado pela própria obra. HH é a sua obra, o seu "corpo contínuo". Como notámos, trata-se de uma poesia que se vai progressivamente abeirando da carcaça, ao jeito picassiano, chamando novamente a carne como referência. Esta evocação assentará, contudo, na sublimação do seu desgaste e no "retorno à escuridão", estabelecendo-se como uma espécie de *pré-corpo* ou de *pré-forma*.

Neste ponto, parece-nos que a articulação com a poesia de MAP se torna particularmente pertinente. O indefinido *isto* será, porventura, a melhor forma de abordar uma poesia que remeteu sempre para um corpo anterior, o do não-nascido, pré-memorial e pré-formal ou, relembrando as palavras de Manoel de Barros, o "desnascer". O (auto)retrato torna-se legível, na poesia de MAP, sobretudo pelo modo do silêncio e do impercetível, de um corpo

e de uma identidade prévios à palavra que encontra, na neutralidade de um "isto" a (im)possível forma de nomear, de retratar.

Nos três casos estudados, afigura-se, pois, clara uma idêntica matriz (auto)representativa, legível a partir do desgaste, da ruína, da sombra, do informe e, contudo, como qualquer atividade artística ou literária, o retrato continua a demonstrar enquanto género, tal como escrevemos na introdução, uma notável dinâmica. Ainda que se inscreva frequentemente numa estética da cinza, para retomar o termo de C. França, declarar a morte ou a anacronia do retrato enquanto categoria parece-nos ser, além de precipitado, ignorar as dinâmicas intermediais cada vez mais prementes no campo da arte e da literatura, dinâmicas estas que abrem decisivamente o conceito numa latitude cuja cartografia, em termos globais, se revela complexa.

Difícil é a tarefa de adiantar possibilidades para os regimes retratísticos contemporâneos, porém, as possibilidades de os explorar através de abordagens intermediais emergem e são, já, uma realidade. Pensamos, por exemplo, na bioarte e na interdisciplinaridade que esta comporta. Mellissa Fisher e Joana Ricou (no plano internacional e nacional, respetivamente) têm sido exemplos das possibilidades retratísticas neste campo.[260] Curiosamente, também os trabalhos destas artistas revelam uma certa inclinação para o impercetível: se as potencialidades da ciência e da tecnologia assegurariam uma verdade identitária quase inabalável, não será menos verdade que estas representações concorrem, também elas, para a esfera da mancha e do borrão, colocando-se a hipótese de as representações hiper-focadas serem, na realidade, uma visão dada em excesso, resultando, porventura, numa "cegueira" por excesso.

[260] Com os projetos *Microbial me* (2013), de Melissa Fisher, e *The bellybotton portrait* (2013), de Joana Ricou, apontam-se aqui dois exemplos que nos parecem paradigmáticos de uma das muitas hipóteses (auto) retratísticas no campo da bioarte. Destacamos estes trabalhos pelo facto de ambas as artistas procurarem, através da interdisciplinaridade biologia/arte, novas formas de buscar e/ou de entender o *self*. Na instalação *The bellybotton portrait* (figura 70), Joana Ricou retira bactérias do umbigo do retratado para, numa segunda fase, engendrar um retrato a partir da visão microscópica. Segundo a artista, o objetivo é o de criar um retrato vivo a partir de uma marca única e distintiva: "A base do meu trabalho artístico é a investigação da evolução de definições científicas de fronteiras e distinções no corpo humano e como estas des/continuidades questionam o nosso sentido de identidade. O microbioma é uma descontinuidade dramática: uma parte não humana do corpo, extraordinariamente diversa em si mas única ao indivíduo (...) que questiona a fronteira entre o organismo e o espaço, e possivelmente, entre gerações. Tenho estudado estas questões através da criação de retratos e "paisagens" deste novo corpo, deste novo "eu", desde 2011. Inicialmente explorei métodos artísticos tradicionais como a pintura a óleo para criar imagens inspiradas pela documentação fotográfica e pelo conhecimento e questões levantadas pela investigação em curso. Desta forma, visualizei a natureza oculta dos microrganismos mas estes permaneceram velados. Cheguei à conclusão que a única forma de estabelecer uma conexão direta, visual e visceral, com este material e com este conceito necessitaria da presença real dos microrganismos - o invisível teria de se tornar visível, sem tradução" [sic] (Ricou & Dunn, 2015: 2).

Dificilmente as abordagens interartísticas aqui feitas ao tema do retrato poético se consubstanciariam melhor do que nas palavras de Jorge Luis Borges no epílogo de *O fazedor*.

> Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.
>
> (Borges, 1998: 231)

A descoberta do indivíduo faz-se "pouco antes de morrer", pouco antes de se dobrar sobre si e de se calar, porque, recordando as palavras de Eduardo Lourenço, talvez a visão do nosso rosto seja a nossa própria esfinge e nos devore. Como nos devora a poesia cujo desígnio seria o silêncio, já que "[c]ompreender a Esfinge, compreender a poesia é olhá-la sem a tentação de lhe perguntar nada. É aceitar o núcleo de silêncio donde todas as formas se destacam. A obra vale pela densidade do silêncio que nos impõe" (Lourenço, *op. cit.*: 70). Ou talvez tudo se cale, num ser em suspensão, num rosto em reticências (Manguel, *op. cit.*) que parece esgueirar-se em cada retrato porque, desviando o *dictum* de Silesius, talvez o retrato seja sem porquê.



Figura 70 – Joana Ricou, *The bellybotton portrait n.º 4*, 2013.

# Índice de figuras

**Figura 1 –** Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649, óleo sobre tela, 78 x 75 cm, Staatliche Museen, Berlim.

**Figura 2 –** Nicolas Poussin, *Portrait de l'artiste*, 1650, óleo sobre tela, 98 x 74 cm, Musée du Louvre, Paris.

**Figura 3 –** M. C. Escher. Drawing Hands, 1948, litografia, 28,2 x 33,2 cm.

**Figura 4 –** Joseph-Benoît Suvée, *Dibutades ou L'invention du dessin*, 1791, óleo sobre tela, 276 x 131,5 cm, Groeninge Museum, Bruges.

**Figura 5 –** David Allan, *The Origin of Painting ('The Maid of Corinth')*, 1775, óleo sobre tela, 38,70 x 31 cm (oval), National Galleries Scotland.

**Figura 6 –** Fotograma da série televisiva *Black Mirror*, episódio "Be right Back", 2013.

**Figura 7 –** Lourdes Castro, *Sombras projectas (com René Bértholo)*, 1965, plexiglass, tinta gliceroftálica, 71 x 116 x 4,5 cm, Museu Calouste Gulbenkian.

**Figura 8 –** Albrecht Dürer, *Self-Portrait (or Self-Portrait at Twenty-Eight Years Old Wearing a Coat with Fur Collar*, c.1500, 67,1 x 48,9 cm, óleo sobre madeira, Alte Pinakithek, Munique.

**Figura 9 –** Michelangelo Merisi di Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599, óleo sobre tela, Galeria Barberini, Roma.

**Figura 10 –** Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura*, 1638-1639, óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm, Royal Collection.

**Figura 11 –** Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoria da Pintura* (pormenor).

**Figura 12 –** Michelangelo Merisi di Caravaggio, *Conversão de São Paulo no caminho de Damasco*, 1600-1, óleo sobre tela, 230 x 175 cm, Santa Maria del Popolo, Roma.

**Figura 13 –** Michelangelo Merisi di Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, 1601-1603, óleo sobre tela, 107 x 146, 1 cm, Gemäldegalerie, Berlim.

**Figura 14 –** Jeanette Christensen, *Ostentatio Vulnerum*, 1995, cópia a lazer emoldurada em madeira, gelatina, 95,25 x 76,2 cm (aprox.).

**Figura 15 –** Arnold Schoenberg, *Vision*, 1910, óleo sobre tela.

Figura 16 – Vincent Van Gogh, *Shoes*, 1886, óleo sobre tela, 37,5 x 45 cm, Amesterdão, Van Gogh Museum (Vincent Van Gogh Foundation).

**Figura 17 –** Vincent Van Gogh, *Quarto em Arles*, 1888, óleo sobre tela, 72 x 90 cm, Amesterdão, Van Gogh Museum (Vincent Van Gogh Foundation).

**Figura 18 –** Vincent Van Gogh, *Cadeira amarela*, 1888, óleo sobre tela, 93 x 73, 5 cm, National Gallery, Londres.

**Figura 19 –** Pablo Picasso, *Yo, Picasso*, 1901, óleo sobre tela, 73,5 x 60,5 cm MoMA, Nova Iorque.

**Figura 20 –** Pablo Picasso, *Autorretrato [cabeça]*, 1972, lápis negro e lápis de cor sobre papel, 65,7 x 50,5 cm, Tóquio, Galeria da Tuji Television.

**Figura 21 –** Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1910, óleo sobre tela, 93 x 66 cm, Museu Pushkin , Moscovo.

**Figura 22 –** Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1915, grafite sobre papel, MoMA, Nova Iorque.

**Figura 23 –** Francis Bacon, *Flying figures*, 1970, óleo sobre tela.

**Figura 24 –** Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, óleo sobre tela, 153 x 118 cm, Des Moines art Center, Des Moines.

**Figura 25 –** Rui Chafes, *Pickpocket*, 2009, instalação, bronze, fotografia de Alcino Gonçalves.

**Figura 26 –** Rui Chafes, *Pickpocket*, 2009, instalação, bronze, fotografia de Alcino Gonçalves.

**Figura 27 –** Lily Dujourie, *Memoires van de handen*, 2007, argila.

**Figura 28 –** Pedro Cabrita Reis, *Autorretrato "ou EU e assim"*, 1998, tinta preta sobre feltro emoldurado, 19,5 x 13,5 cm, in *That is me/Aquilo sou eu*.

**Figura 29 –** Ben, *Look at me (écriture jaune)*, 1982, acrílico sobre tela, 195,5 x 130,5 cm.

**Figura 30 –** Pedro Calapez, *autorretrato*, 1998, fotografia a cores, 15 x 21 cm in *That is me/Aquilo sou eu*.

**Figura 31 –** Zhang Huan, *Family tree*, 2001, nove fotografias a partir da performance, 125.7 × 99.1 cm.

**Figura 32 –** Júlio Pomar, *L'apparition*, 1980, colagem e acrílico sobre tela, 116 x 81 cm, Coleção Alambre Santos, Balaia.

**Figura 33 –** Júlio Pomar, *Retrato de Dante Alighieri* para a edição da *Divina Comédia*, 2006, Bertrand.

**Figura 34 –** Júlio Pomar, *Retrato de Dante Alighieri* para a edição da *Divina Comédia*, 2006, Bertrand.

**Figura 35 –** Rui Sanches, *Orfeu*, 1999, bronze, contraplacado e gesso.

**Figura 36 –** Rui Sanches, *Janus I*, 2002, contraplacado de tola e ferro, 163 x 50 x 50 cm.

**Figura 37 –** Rui Sanches, *Janus II*, 2002, contraplacado de tola, espelho e ferro, 143, 50 x 50 cm.

**Figura 38 –** Agostinho Nogueira Lopes, *Máscaras*, 2013, madeira, betão.

**Figura 39 –** Noé Sendas, *The Collector*, 2007, fotomontagem.

**Figura 40 –** Noé Sendas, *The Collector*, 2007, fotomontagem.

**Figura 41 –** Noé Sendas, *Crystal Girl n.º 51*, 2011, fotomontagem.

**Figura 42 –** José Rodrigues, *Vasco Graça Moura*, in *artistas retratam escritores que retratam artistas* (José da Cruz Santos org.).

**Figura 43 –** Alexandre O'Neill, "Divertimentos com sinais ortográficos" in *Abandono vigiado*, 1960.

**Figura 44 –** José Rodrigues, *cabeça de S. João Baptista*, serigrafia sobre papel, 62x46 cm.

**Figura 45 –** Rembrandt van Rijn, *Estudo para a adoração do mago*.

**Figura 46 –** José Rodrigues, desenho de "Agora limpa-te a este guardanapo", 2011, caneta sobre guardanapo.

**Figura 47 e 48 –** Teresa Lobo Gonçalves, *Mesa de atelier*, 2016.

**Figura 49 –** Chuck Close, *Self-portrait*, 2000, serigrafia, 149,5 x 137,5 cm.

**Figura 50 –** Salvador Dali, *Gala contemplando o mediterrâneo que a 20 metros se torna no retrato de Abraham Lincoln - (homenagem a Marc Rothko)* (segunda versão), 1976.

**Figura 51 –** John Coplans, *Self-portrait (front hand, thumb up middle)*, 1988.

**Figura 52 –** John Coplans, *Self-portrait (Interlocking Fingers) N.º 17*, 2000.

**Figura 53 –** Gaëtan, *Contra-mundum* (série), 1988, tinta da china sobre papel, 70 x 55,5 (cada), Fundação Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

**Figura 54 –** Gaëtan, *Nmkitpah 7*, 1989, grafite sobre papel, 65 x 50 cm, Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

**Figura 55 –** Gaëtan, *D'après Nature*, 1994, papel fabriano, grafite, 76 x 56 cm, Museu Calouste Gulbenkian.

**Figura 56 –** Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987, Cibachrome, silicone, plexiglass e madeira, 152,4 x 101,6 cm, Paula Cooper Gallery, Londres.

**Figura 57 –** Andres Serrano, *Rat poison suicide II* (*The Morgue*), 1991, cibachrome, 95.3 x 110 cm, Museu Coleção Berardo, Lisboa.

**Figura 58 –** Hans Holbein, *O corpo de Cristo no túmulo*, 1520-22, óleo sobre madeira, 30,5 x 300 cm, Kunstmuseum, Basileia.

**Figura 59 –** Henrique Pousão, *Esperando o sucesso*, 1881, óleo sobre tela, , 131,5 x 83,5 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

**Figura 60 –** José Luís Darocha, *Manuel António Pina* in *artistas retratam escritores que retratam artistas* (José da Cruz Santos org.).

**Figura 61 –** Miguel Navas, *Ritornare*, 2014

**Figura 62 –** Marc Quinn, *Lucas* (da série *Blood*), 2001, placenta humana, cordão umbilical, aço inoxidável, sistema de refrigeração.

**Figura 63 –** Marc Quinn, *Evolution*, 2008, dez esculturas em mármore de dimensões variadas.

**Figura 64 –** José Maria Sicilia, *autorretrato*, 2008, grafite sobre papel, 29,5 x 20,8cm, in *That is me/Aquilo sou eu*.

**Figura 65 –** Paulo Bernardino, *autorretrato*,1998, grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm, in *That is me/Aquilo sou eu*.

**Figura 66 e 67 –** Denis Piel, *Facescapes*, 2008, fotografia, 1,5 x1,5m.

**Figura 68 –** Michelangelo Buonarotti, *São Bartolomeu na cena do Juízo Final*, 1536-1541, fresco.

**Figura 69 –** Clemens Krauss, *Self-portrait as a child*, 2017, silicone, cabelo.

**Figura 70 –** Joana Ricou, *The bellybutton portrait n.º 4*, 2013, fotografia.

# Índice onomástico


## A

Agamben, Giorgio · 55, 57, 203, 278, 305
Akinmusire, Ambrose · 85, 89, 94, 135
Alberti, Leon Battista · 26, 30
Albright, Daniel · 1, 2, 215, 305
Alexandre, António Franco · 258, 259
Alighieri, Dante · 35, 36, 50, 51, 52, 53, 73, 100, 114, 115, 124, 125, 126, 149, 160, 163, 166, 193, 199, 203, 242, 261, 293, 302
Allan, David · 27
Almeida, Helena · 261
Alves, Manuel Valente · 30, 305
Amaral, Fernando Pinto do · 104, 164, 174, 257, 304, 305
Andrade, Eugénio de · 53, 80, 121, 243, 244, 302, 317
Andresen, Sophia · 48
Andresen, Sophia de Mello Breyner · 23, 48, 49, 274, 302
Arasse, Daniel · 45, 113, 305
Archimbaud, Michel · 92, 93, 95, 103, 193, 305
Ashbery, John · 159, 277, 302, 310, 317
Assis, Machado de · 273, 302
Assman, Jan · 43
Avelar, Mario · 158, 305

## B

Bach, Johann Sebastian · 61, 215, 216
Bachelard, Gaston · 274
Bacon, Francis · 61, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 103, 104, 105, 112, 115, 120, 123, 138, 175, 193, 194, 205, 220, 221, 292, 305, 308, 309, 316
Bailly, Jean-Christophe · 43, 44, 306
Bal, Mieke · 52, 53, 184, 263, 279, 306
Balduccini, Filippo · 99
Barrento, João · 100, 161, 200, 252, 306
Barros, Manoel · 211, 212, 219, 250, 302
Barthes, Roland · 12, 113, 114, 115, 128, 135, 137, 138, 143, 149, 203, 205, 206, 279, 306
Bartoli, Cecilia · 144
Bataille, George · 123, 306
Baudelaire, Charles · 63
Beaujour, Michel · 9, 10, 11, 13, 75, 143, 205, 221, 235, 257, 306
Beckett, Samuel · 61, 152, 153, 180, 302
Belo, Ruy · 148, 149, 191, 192, 306, 312
Belting, Hans · 50, 219, 306
Ben (Benjamin Vautier) · 111, 248
Benjamin, Walter · 70, 111, 185, 199, 200, 201, 306, 307
Bernardino, Paulo · 109, 273, 294
Bernini, Gian Lorenzo · 61, 102
Blake, William · 53, 121, 124, 126, 243
Borges, Jorge Luís · 76, 126, 288
Botticelli, Sandro · 125, 318
Boulez, Pierre · 61
Boullée, Etienne · 179
Brandão, Fiama Hasse Pais · 148, 302
Braque, Georges · 160, 182
Bresson, Robert · 100, 101, 102
Broch, Hermann · 70
Brooker, Charlie · 29
Bryson, Norman · 52, 306
Buchloh, Benjamin · 72, 88, 89, 96, 138, 275, 307

## C

Cabral, Rui Pires · 150
Cabrita Reis, Pedro · 109, 292
Calabrese, Omar · 25, 105, 106, 237, 307
Calapez, Pedro · 109, 111, 292
Caldas, Manuel Castro · 56, 88, 90, 213, 215, 220, 234, 307
Caravaggio, Michelangelo · 32, 61
Caravaggio, Michelangelo Merisi da · 33, 50, 52, 53, 181, 182, 259, 262, 263, 279, 291, 306
Carena, Carlo · 153, 275
Carroll, Lewis · 57, 144, 256, 271
Carruthers, Mary · 2, 15, 73, 309

Carvalho, Armando Silva · 148
Castiglione, Baldassare · 156, 172
Castro, Lourdes · 29, 31, 32
Castro, Lurdes · 31, 56, 88, 90, 307, 312
Celan, Paul · 61, 251, 306
Cesariny, Mário · 11, 119, 198, 200
Cézanne, Paul · 7, 58, 88, 90, 92, 93, 94, 235, 309

## C

Citati, Pietro · 142, 143, 270, 273, 307
Chafes, Rui · 90, 100, 101, 102, 103, 108, 292, 302, 303, 314
Changeux, Jean-Pierre · 151, 307
Christensen, Jeanette · 52, 185, 291
Clair, Jean · 67, 68, 307
Close, Chuck · 205
Clüver, Claus · 157, 307
Cocteau, Jean · 144
Coelho, Eduardo Prado · 102, 192, 197, 211, 212, 251, 257, 258, 307
Coleridge, Samuel Taylor · 69, 70
Coplans, John · 24, 109, 210, 211, 212, 239, 240, 293
Corais, Carlos · 151, 307
Cruz, Gastão · 53, 148, 150, 243, 293, 294, 307, 316
Curtius, Ernst R. · 29, 307

## D

Da Vinci, Leonardo · 30, 61, 120, 158, 308
Dal Farra, Maria Lúcia · 198, 199, 202, 225, 270, 308
Dali, Salvador · 205
Darocha, José Luís · 263, 264
David, Ilda · 27, 225
De Man, Paul · 13, 33, 47, 85, 235, 308
Deleuze, Gilles · 32, 57, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 103, 104, 138, 140, 193, 205, 210, 217, 220, 221, 267, 308
Derrida, Jacques · 27, 36, 46, 47, 49, 52, 61, 73, 74, 137, 140, 153, 218, 219, 308
Desiderio, Monsu · 61
Dias, Sousa · 55, 56, 57, 58, 60, 68, 93, 94, 138, 147, 237, 238, 308, 314
Didi-Huberman, Georges · 4, 5, 6, 8, 31, 47, 52, 57, 68, 69, 70, 124, 125, 126, 127, 163, 164, 168, 172, 200, 201, 219, 220, 221, 222, 277, 308
Diogo, Américo · 112, 174, 185, 192, 194, 197, 199, 213, 223, 224, 225, 226, 247, 251, 285, 309
Doni, Vicenzo · 26
Duchamp, Marcel · 61, 277, 303
Dudai, Yadin · 309
Dujourie, Lili · 53, 101, 292
Dürer, Albert · 45, 46, 53, 60, 120, 169
Dürer, Albrecht · 29

## E

Eco, Umberto · 33, 35
Eiras, Pedro · 203, 204, 221, 222, 224, 235
Eisenstein, Sergei · 179
Eliade, Mircea · 28, 309
Eloy, Mário · 179, 180
Ensor, James · 45
Erice, Victor · 118
Escher, M.C. · 167, 182, 211, 251, 291
Souriau · 1, 317

## F

Fellini, Federico · 179
Flor, Pedro · 24
Foucault, Michel · 55, 64, 102
França, Carlos · 60, 61, 70, 74, 115, 127, 169, 172, 238, 309
Freitas, Manuel de · 150, 204, 236, 309
Frias, Joana Matos · 156, 157, 158, 159, 302, 310

## G

Gaëtan · 150, 151, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 226, 262, 293, 294
Gala, Elísio · 48, 205, 209, 293, 314
Garrard, Mary D. · 33
Gentileschi, Artemisia · 33
Giacometti, Michel · 61
Bernini · 102

Gil, José · 24, 27, 30, 36, 43, 49, 57, 59, 86, 88, 90, 106, 111, 124, 137, 138, 144, 175, 310
Gober, Robert · 61
Godard, Jean-Luc · 1, 201
Goltzius, Hendrik · 179
Goya, Francisco de · 168, 225
Grant, Patrick · 71
Greenaway, Peter · 114, 179, 279
Greenberg, Clement · 1, 205, 310
Guattari, Félix · 96, 267, 308
Guimarães, Fernando · 273, 310, 316
Gusmão, Manuel · 264, 310, 313

## H

Hall, James · 45, 310
Hamsun, Knut · 76
Han Kan · 36
Harris, Jonathan · 73, 75, 309, 310
Harrow, Susan · 66, 310
Hassan, Ihab · 139, 140, 142, 310
Hatherly, Ana · 97, 303
Heffernan, James · 157, 158, 159, 310
Heidegger, Martin · 73, 74, 262, 268, 310
Helder, Herberto · 9, 67, 118, 125, 147, 148, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 211, 212, 213, 215, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 250, 253, 254, 257, 259, 262, 270, 278, 301, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 317
Hesíodo · 2
Higino, Hugo · 182
Hofmannsthal, Hugo von · 70, 248, 303
Holanda, Francisco de · 26, 30, 45, 73, 78, 119, 310
Holbein, Hans · 241, 294
Horácio · 157, 311
Horta, Maria Teresa · 303
Howgate, Sarah · 114, 270, 313
Huan, Zhang · 114

## I

Iaia de Cízico · 34

## J

Jacinto, João · 262
Janson, Horst Waldemar · 122, 123, 311
Jaroussky, Philippe · 144
Jiménez, Luís · 233
Jorge, João Miguel Fernandes · 35, 49, 77, 80, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 111, 123, 148, 157, 159, 165, 179, 180, 183, 194, 216, 217, 218, 260, 261, 288, 304, 311
Joyce, James · 61, 69, 70, 222, 237
Júdice, Nuno · 69, 309
Jung, Carl Gustav · 52, 311

## K

Kafka, Franz · 61
Kahnweiler, Daniel-Henry · 87, 88
Kapoor, Anish · 276, 277
Karényi, Károli · 48
Kienholz, Edward · 61
Klee, Paul · 55, 59
Krauss, Clemens · 276
Krieger, Murray · 157, 311
Kris, Ernst · 36, 311
Kundera, Milan · 92, 93, 99, 123, 305
Kurz, Otto · 36

## L

La Tour, Georges de · 179, 180
Lacan, Jacques · 35, 149, 250, 257, 311
Lage, Rui · 260, 269, 311
Laocoonte · 3, 4, 121, 155, 161, 181, 186, 315
Lawrence, D.H. · 58
Leiris, Michel · 94, 95
Lenk, Elisabeth · 200
Lessing, Gotthold Ephraim · 26, 215, 311
Lobo, Teresa Gonçalves · 202, 311
Lopes, Adília · 75
Lopes, Silvina Rodrigues · x, 75, 144, 151, 293, 303, 311
López Garcia, Antonio · 118, 119
Lourenço, Eduardo · 62, 87, 90, 138, 139, 140, 220, 241, 244, 288, 303, 312

Lourenço, Frederico · 113
Lyotard, Jean-François · 56, 312

## M

Maffei, Luís · 226, 312
Mallarmé, Stéphane · 63, 64, 67, 69, 77, 80, 94, 115, 137, 138, 194, 303
Malraux, André · 11, 199
Man, Paul de · 13
Manguel, Alberto · 114, 115, 127, 279, 288, 312
Mapplethorpe, Robert · 169
Marin, Louis · 11, 12, 14, 150, 258, 312
Marques, Bruno · 31, 32, 312
Martelo, Rosa Maria · 148, 149, 150, 191, 192, 194, 197, 233, 235, 248, 249, 277, 278, 312
Meade, Alexa · 261
Medeiros, Margarida · 47, 312
Melchior-Bonnet, Sabine · 33, 35
Merleau-Ponty, Maurice · 74, 214, 217
Mexia, Pedro · 100, 101
Miguel Ângelo · 61
Miguel Ângelo Buonarroti · 163, 182, 262, 270, 275, 276, 302
Molder, Jorge · 261
Morão, Paula · 13, 14, 15, 47, 313
Morimura, Yasumasa · 45
Moura, Vasco Graça · 3, 77, 100, 115, 121, 124, 126, 127, 153, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 171, 172, 173, 174, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 194, 250, 263, 273, 277, 285, 293, 301, 302, 305, 313, 315
Muñoz, Juan · 109
Muybridge, Eadweard · 95

## N

Nairne, Sandy · 114, 270, 313
Nancy, Jean-Luc · 123, 136, 149, 162, 313
Narciso · 17, 32, 33, 36, 53, 63, 70, 144, 256, 258, 262, 316
Nauman, Bruce · 168, 317
Nava, Luís Miguel · 97, 98, 104, 105, 192, 226, 268, 276, 277, 303
Navas, Miguel · 262
Nietzsche, Friedrich · 67
Nogueira Lopes, Agostinho · 144
Nyman, Michael · 179

## O

O'Neill, Alexandre · 184, 263, 279, 303
Olney, James · 152, 153, 313
Ovídio · 102, 140, 256, 276, 279, 303

## P

Paixão, Pedro A.H. · 47, 48, 222, 313
Pallasmaa, Juhani · 267, 268, 274, 278, 313
Panofsky, Erwin · 43, 44, 45, 313
Penélope · 34
Perrault, Charles · 30
Picasso, Pablo · 46, 61, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 102, 103, 105, 123, 180, 199, 239, 254, 275, 307, 317, 318
Piel, Denis · 274, 275, 277, 314
Pimentel, Diana · 192, 235, 314
Pina, Manuel António · 112, 121, 150, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 272, 274, 277, 279, 280, 309, 316, 317
Piranesi, Giovanni Battista · 61, 181, 182
Pissarra, Ana · 168
Platão · 29, 48, 314
Pleynet, Marcelin · 119, 183, 314
Plínio (o Velho) · 3, 29, 34, 45, 99, 153, 314
Plínio, o velho · 26, 27, 44, 98
Plínio, o Velho · 26, 27, 29, 30, 31, 43, 76, 268
Pomar, Júlio · 49, 109, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 135, 136, 166, 183, 215, 236, 244, 270, 292, 293, 314, 318
Pommier, Édouard · 25, 26, 30, 119
Pousão, Henrique · 253, 254, 315, 316
Poussin, Nicolas · 11, 12, 61, 80, 99, 150, 258, 291, 312
Praz, Mario · 1, 4
Purcell, Henry · 179

## Q

Quignard, Pascal · 250, 251, 303
Quinn, Marc · 269, 270
Quintais, Luís · 191, 304
Quintiliano · 30

## R

Rancière, Jacques · 3, 4, 314
Rato, Vanessa · 167, 168, 175, 315
Rauschenberg, Robert · 112
Reis, Pedro Cabrita · 110, 248, 315
Rembrandt · 61
Rembrandt, van Rijn · 52, 179, 184, 263, 293, 316
Ribeiro, Anabela Mota · 250
Ribeiro, Eunice · 4, 11, 14, 47, 100, 111, 161, 163, 168, 174, 182, 183, 184, 197, 199, 204, 221, 234, 239, 259, 277, 315
Ricœur, Paul · 46, 56, 79, 316
Rimbaud, Arthur · 64, 65, 66, 80, 194, 206, 237, 304, 310
Rodrigues, José · 182, 183, 184, 315, 316
Rosenthal, Gisela · 110, 316
Roubaud, Jacques · 90, 140, 217, 218, 304
Rousseau, Jean-Jacques · 27

## S

Sá-Carneiro, Mário de · 64, 68, 200, 257
Sanches, Rui · 141, 142, 143, 144, 316
Santo Agostinho · 10, 11, 153, 251
Santos, Inês Fonseca · 269, 271
Sardo, Delfim · 143, 168, 174
Saussure, Ferdinand de · 66
Schapiro, Meyer · 73, 74, 76
Schjerfbeck, Helene · 239
Schlegel, Friedrich · 72
Schoenberg, Arnold · 61, 67, 68, 316
Schumann, Robert · 68
Sena, António · 261
Sena, Jorge de · 77, 79, 80, 111, 157, 159, 165, 166, 194, 261, 304
Sendas, Noé · 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 185, 293, 309, 315
Sendas, Noimp · 167
Serpa, Luís · 109, 110, 247, 248, 316
Serrano, Andrés · 241, 294
Shakespeare, William · 179
Sherman, Cindy · 109
Sicilia, Jose Maria · 273
Sicilia, José Maria · 109, 294
Silva, José Miguel · 150
Silva, Vítor · 254
Silvestre, Osvaldo · 67, 72, 262, 271, 272, 274, 309, 316
sMalraux, André · 24
Soares, Bernardo · 69
Souriau, Étienne · 158
Sousa, Aurélia de · 168
Sousa, Carlos Mendes de · 104
Steacy, Will · 145
Stein, Gertrude · 88
Stoichita, Victor · 15, 29, 236, 317
Suvée, Joseph-Benoit · 27

## T

Tamen, Pedro · 59, 77, 151
Tavares, Gonçalo M. · 5, 69, 304, 311
Adorno · 66, 67, 214, 215, 221, 305, 317
Tranströmer, Tomas · 16, 17, 317
Truffaut, François · 217, 218
Twombly, Cy · 113, 115, 125, 128, 279

## U

Uhde, Wilhelm · 87
Uhde, Wilhem · 88

## V

Vallentin, Antonina · 88, 317
van Gogh, Vincent · 74, 75, 76, 80
Van Gogh, Vincent · 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 92, 96, 111, 112, 166, 215, 292, 306, 317, 318
Vasari, Giorgio · 26, 30
Vasconcelos, Ricardo · 268

Velázquez, Diego · 238, 263
Vermeer, Johannes · 52
Vidal, Carlos · 45, 50, 62, 317
Viola, Bill · 61
Vollard, Ambroise · 88, 90
Vollard, Ambrose · 87, 292

## W

Warburg, Aby · 5, 31, 110, 168, 200, 318
Warhol, Andy · 168, 213
Wharol, Andy · 109
Wolf, Christa · 200
Wolf, Crista · 200, 318

## Z

Zeuxis · 44
Zumbo, Gaetano · 61

# Bibliografia

## 1- Obras analisadas de Vasco Graça Moura, Herberto Helder e Manuel António Pina


HELDER, Herberto (1987), *Flash* (trad. e introd. de Carlo Vittorio Cattaneo), Roma, Edizioni Empira.

——————— (1997a), *Doze nós numa corda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (1997b), *Poemas ameríndios*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2006a), *Photomaton & vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2006b), "O nome coroado", in *Telhados de Vidro*, n.º 6, maio, pp. 155-167.

——————— (2008), *A Faca não corta o fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2009a), *Ofício cantante*. Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2009b), *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2013), *Servidões*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2014), *A morte sem mestre*, Porto, Porto Editora.

——————— (2015), *Poemas canhotos*, Porto, Porto Editora.

——————— (2016), *Letra Aberta*, Porto, Porto Editora.

MOURA, Vasco Graça (2012a), *Poesia Reunida*, vol. I, Lisboa, Quetzal.

——————— (2012b), *Poesia Reunida*, vol. II, Lisboa, Quetzal.

PINA, Manuel António (2012), *Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

## 2. Outras obras literárias


ALEXANDRE, António Franco (2004), *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALIGHIERI, Dante (1965), *Œuvres completes* (trad. André Pézard), Paris, Pléiade.

—————— (1992), *Convívio* (trad. de Carlos Eduardo de Soveral), Lisboa, Guimarães Editores.

—————— (2006), *A Divina Comédia* (33 desenhos e 10 retratos de Dante por Júlio Pomar, trad. de Vasco Graça Moura), Lisboa, Bertrand Editores.

—————— (2011), *A Divina Comédia* (trad. de Vasco Graça Moura), Lisboa, Bertrand Editores.

ANDRADE, Eugénio de (2015), *Rosto Precário* (pref. de Joana Matos Frias), Lisboa, Assírio & Alvim.

ANDRESEN, Sophia (2011), *Obra poética* (ed. Carlos Mendes de Sousa), Lisboa, Caminho.

ASHBERY, John (2008), *Collected poems (1956-1987)* (org. de Mark Ford), New York, The Library of America.

ASSIS, Machado de (1987), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Lisboa, Dinalivro.

AUDEN, W.H. (1955), *The Shield of Achilles*, London, Faber & Faber.

BARROS, Manuel de (2003), *Ensaios Fotográficos*, Record, Rio de Janeiro.

—————— (2004), *Retrato do artista enquanto coisa*, Editora Record, Rio de Janeiro.

BAUDELAIRE, Charles (1987), *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Flammarion.

BECKETT, Samuel (1979), *The Beckett triology: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London, Picador.

BLAKE, William (1982), *Songs of innocence nad songs of experiences*, Harlow, Longman.

BORGES, Jorge Luis (1998), *Obras completas*, vol. II, Lisboa, Teorema.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2008), *Em cada pedra um voo imóvel e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BUONAROTTI, Miguel Ângelo (1992), *Rime e Lettere* (org. de Paola Mastrocola), Torino, Unione tipografico- Editrice Torinese.

CHAFES, Rui (2012), *Entre o céu e a terra*, Lisboa, Documenta.

—————— (2011), *As Raízes Diferentes*, Lisboa, Relógio D'Água.

GUSMÃO, Manuel (2013), *Pequeno tratado das figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HAMSUN, Knut (2014), *Fome*, Lisboa, Cavalo de Ferro.

HATHERLY, Ana (2006), *463 tisanas*, Lisboa, Quimera.

HESÍODO (2005), *Teogonia. Trabalhos e dias* (intr., trad. e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

HOFMANNSTHAL, Hugo von (2015), *A Carta de Lorde Chandos* (introdução de Hermann Broch), Lisboa, Relógio D'Água.

HOMERO (2013), *Odisseia* (trad. de Frederico Lourenço), Lisboa, Cotovia.

HORTA, Maria Teresa (2016), *Anunciações*, Lisboa, Dom Quixote.

——————— (2000), *A Flor da Rosa*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— (2006), *A Gravata Ensanguentada*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— & CHAFES, Rui (2009), *Pickpocket*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

——————— (2010), *Sobre Mármore*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

JOYCE, James (2009), *Ulisses* (trad. de António Houiass), Lisboa, Difel.

LOPES, Adília (2009), *Dobra. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LOURENÇO, Frederico (2005), *A formosa pintura do mundo*, Lisboa, Cotovia.

MALLARMÉ, Stéphane (1992), *Œuvres*, Paris, Garnier.

MALRAUX, André (2011), *O museu imaginário*, Lisboa, Edições 70.

MARTELO, Rosa Maria (2009a), *A porta de Duchamp*, Lisboa, Averno.

NAVA, Luís Miguel (2002) *Poesia completa. 1979-1994*, Lisboa, Dom Quixote.

O'NEILL, Alexandre (2002), *Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

OVÍDIO (2007), *Metamorfoses* (trad. Paulo Farmhouse Alberto), Lisboa, Cotovia.

PINA, Manuel António (2012b), *O pássaro da cabeça* (ilustações de Ilda David), Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1993), *Pessoa Inédito* (coord. e pref. de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (2015), *O livro do desassossego* (pref. Nuno Júdice), Imprensa Nacional - Casa da Moeda/Alêtheia.

QUIGNARD, Pascal (2002a), *Sur le jadis (Dernier Royaume tome II)*, Paris, Grasset.

_____ (2002b), *Abîmes (Dernier Royaume tome III)*, Paris, Grasset.

QUINTAIS, Luís (2017), *A noite imóvel*, Lisboa, Assírio & Alvim.

RIMBAUD, Arthur (1972), *Œuvres Complètes* (ed., intr. e notas de Antoine Adam), Paris, Gallimard.

ROUBAUD, Jacques (2016), *Alguma coisa negro* (trad. José Mário Silva, pref. Gonçalo M. Tavares), Lisboa, Tinta da China.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1986), *Les Confessions – autres textes autobiographiques*, Paris, Pléiade.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001), *Poemas completos* (ed. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio & Alvim.

SENA, Jorge de (1988), *Poesia II*, Lisboa, Edições 70.

TAMEN, Pedro (1995), *Depois de ver*, Lisboa, Quetzal.

TAVARES, Gonçalo M. (2013), *Atlas do corpo e da imaginação*, Lisboa, Caminho.

VERLAINE, Paul (1994), *Poemas Saturnianos e Outros* (trad., pref. e notas de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Assírio & Alvim.

VIRGÍLIO (1993), *Bucólicas / Geórgicas / Eneida* (trad. do latim de Agostinho da Silva), Círculo de Leitores.

## 3. Geral


ADORNO, Theodor W. (2008), *Teoria estética,* Lisboa, Edições 70.

AGAMBEN, Giorgio (1997), *Le langage et la mort: un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris, Christian Bourgois.

——————— (1998), *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois.

——————— (2007), *Qu'est ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages.

——————— (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio D´Água.

——————— (2013), *A Potência do Pensamento* (trad. de António Guerreiro), Lisboa, Relógio D'Água.

ALBERTI, Leon (1992), *De Pictura / De la Peinture*, Paris, Macula Dedale.

ALBRIGHT, Daniel (2000), *Untwisting the serpent: modernism in music, literature, and other arts*, Chicago, The Chicago University Press.

——————— (2014), *Panaesthetics: on the unity and diversity of the arts*, Yale, Yale University Press.

AMARAL, Ana Luísa (1994), "Rumores não: rubores ou Rumores, não rubores", in *A Phala*, n.º 37, Abril, Maio, Junho, Lisboa, Assírio & Alvim.

AMARAL, Fernando Pinto do (1999), "As palavras e as coisas", in *Público*, 30-10-1999.

——————— (2001), "A poesia neomaneirista de Vasco Graça Moura", in Vasco Graça Moura – Poesia 1963-1995, Círculo de Leitores, pp. 5-10.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1999), *Henrique Pousão*, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALVES, Manuel Valente (coord.) (1998), *O impulso alegórico - Retratos, paisagens, naturezas mortas*, Edição Ordem dos Médicos.

ARASSE, Daniel (2015), *Não vemos nada. Descrições.*, KKYM, Lisboa.

——————— (2016), *Histórias de pinturas*, KKYM, Lisboa.

AUERBACH, Erich (1997), *Figura*, São Paulo, Editora Ática.

AUGÉ, Marc, et al (2011), *L'expérience des images*, Paris, Ina.

AVELAR, Mário (2006), Ekphrasis. *O poeta no atelier do artista*, Lisboa, Cosmos.

BACON, Francis (1996), *Portraits and self-Portraits*, (intr. de Milan Kundera), London, Thames and Hudson.

——————— & ARCHIMBAUD (2012)*, Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Folio.

BAILLY, Jean-Christophe (1997), *L'apostrophe muette: essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan.

BAL, Mieke (1991), *Reading Rembrandt: beyond the word-image opposition*, Cambridge, Cambridge University Press.

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

——————— & BRYSON, Thomas (2001), *Looking in. The Art of Viewing*, Amsterdam, G+B Arts International.

BARRENTO, João (2005), *Ler o que nunca foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Lisboa, Cotovia.

——————— (2012), "Identidade e Literatura: O Eu, o Outro, o Há", in *Diacrítica*, 26/3 pp. 9-40.

BARTHES, Roland, (1976), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa, Edições 70.

——————— (1984), *Essais Critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil.

——————— (1999), *S/Z*, Lisboa, Edições 70.

——————— (2008), *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*, Lisboa, Edições 70.

——————— (2009a), *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70.

——————— (2009b), *O grau zero da escrita*, Lisboa, Edições 70.

BATAILLE, Georges (2015), *O Nascimento da Arte* (trad. de Aníbal Fernandes), Lisboa, Sistema Solar.

BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs D'encre*, Paris, Éditions du Seuil.

BELO, Ruy (2002), *Na Senda da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BELTING, Hans (2011), *A verdadeira imagem*, Porto, Dafne Editora.

——————— (2015), *Antropologia da imagem*, Lisboa, KKYM.

BONAFOUX, Pascal (1997), *Van Gogh, le soleil en face*, Paris, Gallimard.

——————— (2004), *Autoportraits du XX^e siècle*, Découvertes Gallimard/Hors Série.

BENJAMIN, Walter (2012), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem, e Política*, Lisboa, Relógio D'Água.

BONNEFOY, Yves (2011), "O desenho e a voz", in *Colóquio de Letras*, n.º 176, janeiro, pp. 133-139.

BRILLIANT, Richard (2002), *Portraiture*, London, Reaktion Books.

BUCHLOH, Benjamin (1995), *Residual Resemblance: three notes on the ends of portraiture*, in: *Face-off: the portrait in recent arts* (Melissa Feldman org.), Philadelphia, Institute of Contemporary Art.

CALABRESE, Omar (2006), *Artists' Self-Portraits* (trad. de Marguerite Shore), Abeville Press Publishers, New York-London.

CALDAS, Manuel Castro (1987), *A figura e o corpo – O regime da figura nos monstros de Picasso*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

——————— (2008), *Dar coisas aos nomes*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CARENA, Carlo (1984), "Ruína/Restauro", in *Enciclopédia Einaudi*, vol. I, Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 107-129.

CASTRO, Lourdes (1992), *Além da sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CHANGEUX, Jean-Pierre (1983), *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2010), *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Teorema.

CITATI, Pietro (2005), *Ulisses e a Odisseia: a mente colorida*, Lisboa, Cotovia.

CLAIR, Jean (2004), *The Great Parade: of the artist as clown*, Yale University Press, New Haven/London.

CLÜVER, Claus (1997), "Ekphrasis reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts", in *Interarts Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media*, Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, and Hedling, Erik (eds.), Amsterdam/Atlanta, pp.19-33.

COELHO, Eduardo Prado (1999), "Alguém no escuro olhando", in *Público*, 25-09-1999.

——————— (2001a), "Retrato do artista enquanto coisa", in *Público*, 27-01-2001.

——————— (2001b), "Os retratos não descrevem nada", in *Público*, 03-10-2001.

——————— (2005), "De/composições do Corpo", in *Coordenadas do corpo na arte contemporânea*, Lisboa, Umbigo Associação Cultural.

——————— (2008a), *Tudo o que não escrevi. Diário I*, Porto, ASA.

——————— (2008b), *Tudo o que não escrevi. Diário II*, Porto, ASA.

CORAIS, Carlos (org.) (2007), *desenho e "modelo" - Atas do Colóquio*, Braga, Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho.

CRUZ, Gastão (2008), *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley (2000), *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa.

CURTIUS, Ernst Robert (2003), *European Literature and Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton/Oxford.

DA VINCI, Leonardo (1987), *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.

——————— (2005), *A treatise on painting*, (tradução de John Francis Rigaud), New York, Dover Publication.

——————— (2007), *Scritti artistici e tecnici*, Milano, Biblioteca Univerzale Rizzoli.

DAL FARRA, Maria Lúcia (1985), *A Alquimia da Linguagem - Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder.* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

DE MAN, Paul (1979), "Autobiography as De-Facement", in *MLN*, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), The Johns Hopkins University Press, pp. 919-930.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (2005), *O mistério de Ariana*, Lisboa, Vega.

——————— (2009) *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit.

——————— (2011), *Francis Bacon. Lógica da sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.

DÉOTTE, Jean-Louis (2011), "Le musée n'est pas um dispositif", in Cahiers philosophiques, 2011/1, n.º 124, pp. 9-22.

DERRIDA, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.

——————— (2010), *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

DIAS, Sousa (2014), *O que é poesia?*, Documenta, Lisboa.

——————— (2016), *O riso de Mozart: música, pintura, cinema, literatura*, Lisboa, Documenta.

DIDI-HUBERMAN Georges, (1994) "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif" In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, T. 106, N°2. 1994. pp.383-432.

——————— (2009), *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit.

——————— (2011) *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto, Dafne.

——————— (2012), *Imagens apesar de tudo*, Lisboa, KKYM.

——————— (2013), *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM.

——————— (2015a), *Que emoção! Que emoção?*, Lisboa, KKYM.

——————— (2015b), *Falenas. Ensaios sobre a aparição*, Lisboa, KKYM.

——————— (2017), *Diante do tempo*, Lisboa, Orfeu Negro.

DIOGO, Américo António Lindeza (1990), *Texto. Metáfora. Metáfora do texto*, Coimbra, Almedina.

——————— (1997), *Linguagem de fazer, afazeres sem linguagem. Poesia experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder*, s/l, Cadernos do Povo.

——————— (1998), "A Prova da Técnica", in *mercado das letras*, s/l, Cadernos do Povo.

——————— (2002), "Manuel António Pina, 'Tat Tam Asi'", in *Século de Ouro- Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (organização de Osvaldo Silvestre e Pedro Serra), pp. 366-372, Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus/Cotovia,

——————— (2006), *Teoria com tipos móveis*, (s/l), Publicações Pena Perfeita.

——————— (2009), "Sem nome", in *Cadernos de Literatura Comparada Artes da perversão*, n.º 20, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

DOMINO, Christophe (2004), *Bacon. Monstre de peinture*, Paris, Gallimard.

DUDAI, Yadin & CARRUTHERS, Mary (2005), "The Janus face of Mnemosyne", in *Nature*, n.º 434, 30-03-2005.

ECO, Umberto (1989), *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel.

EIRAS, Pedro (2005), "Scherzo com Helicópteros. A metáfora do voo em Herberto Helder", in: *Revista de Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, pp. 151-184.

——————— (2007) *A lenta volúpia de cair: ensaios sobre poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

ELIADE, Mircea (1987), *Ferreiros e Alquimistas*, Lisboa, Relógio D'Água.

FAURE, Élie & GASQUET, Joachim (2012), *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse… por Joachim Gasquet*, Lisboa, Sistema Solar.

FLOR, Pedro (2010), *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard.

——————— (2006), *O que é um autor?*, Lisboa, Vega.

FRANÇA, Carlos (2012), *Modernidade e desconstrução*, Lisboa, Fenda.

——————— (2014) *Noé Sendas - Olhar impossível* [em linha] disponível no endereço http://www.porto24.pt/opiniao/noe-sendas-olhar-impossivel/ [consultado em 15-05-2014].

FRASCINA, Francis, and HARRIS, Jonathan (1992), *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London, Phaidon Press / Open University.

FREITAS, Manuel de (2001), *Uma espécie de crime:* Apresentação do Rosto *de Herberto Helder*, Lisboa, & etc.

FRIAS, Joana Matos (2008) "Ut Pictura Poesis non Erit", *Relâmpago*, 23, pp. 163-178.

——————— (2016) "Écfrase: 10 aporias" in *e-lyra* 8, 12/2016.

GIL, José (1997), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— (2005a), *Sem Título. Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— (2005b), *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio D' Água.

——————— (2006), *Monstros*, Lisboa, Relógio D'Água.

GRANT, Patrick (2014), *The letters of Van Gogh. A critical Study*, AU Press, Edmonton.

GREENBERG, Clement (1940), "Toward a Newer Laocoön", in *Partizan Review*, July-August, vol.vii, n. º 4, pp 296-310.

GUIMARÃES, Fernando (2008), *A Poesia Contemporânea Portuguesa – Do final dos anos 50 ao ano 2000*, Famalicão, Quasi.

GUSMÃO, Manuel (2010), *Tatuagem e palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HALL, James (2014), *The Self Portrait: A Cultural History*, London, Thames & Hudson.

HARRIS, Jonathan (2005), *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, New York, Routledge.

HARROW, Susan (2004), *The real, The material and The Fractured Self: subjectivity and representation from Rimbaud to Réda*, Toronto, University of Toronto Press.

HASSAN, Ihab (1982), *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison/Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

HEFFERNAN, James A. W. (2004) *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press.

HEIDEGGER, Martin (2010), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.

HEIER, Edmund (1987), "The literary portrait as a device of characterization", *Neophilogus*, July 1976, vol.60, issue 3, pp. 321-333.

HENDERSON, John (2002), *Pliny's Statue. The* Letters*, Self-Portraiture & Classical Art*, Exeter, University of Exeter Press.

HOLANDA, Francisco de (1984a), *Do Tirar Polo Natural*, Lisboa, Livros Horizonte [1549].

——————— (1984b) *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte [1548].

——————— (1984c) *Da Pintura Antiga* (Intr. e notas de Angel Gonzalez Garcia), Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda [1548].

HORÁCIO (2012), *Arte poética* (trad. de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

HUB, Berthold (2005), "…*e fa dolce la morte*: Love, Death, and Salvation in Michelangelo's *Last Judgment*", in *Artibus et Historiae*, Vol. 26, n. º 51, pp. 103-130.

JANSON, Horst Waldemar (2007), *História da arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JORGE, João Miguel Fernandes (1995), *Abstract & Tartarugas. Luz e Sombra Visível*, Lisboa Relógio D'Água.

——————— (2001), *Sombras*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— (2008), *Processo em arte*, Lisboa, Relógio D'Água.

JUNG, Carl Gustav (1993), *Types psychologiques*, Georg Éditeur, Genève.

KRIEGER, Murray (1992) *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, London, The Johns Hopkins University Press.

KRIS, Ernst, KURTZ, Otto (1988), *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma experiência Histórica*, Lisboa, Presença.

LACAN, Jacques (1978), *Le Séminaire de Jacques Lacan*, *II*, Paris, Seuil.

LAGE, Rui (2006), *Manuel António Pina*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

LAPA, Pedro & TAVARES, Emília (org.) (2011), *Arte Portuguesa do século XX. 1910-1960*, vol. II, Museu Nacional de Arte Contemporânea –Museu do Chiado/ Leya.

LAWRENCE, D.H. (2004), *Introduction to These Paintings* in "Late essays and articles" (Ed. James T. Boulton), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 182-217.

LEIRIS, Michel (2004), *Francis Bacon*, *face et profil*, Paris, Albin Michel.

LEJEUNE, Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la literature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil.

——————— (1986), *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil.

——————— (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.

LESSING, Gotthold E., (1997), *Laocoon*, Paris, Hermann.

LOBO, Teresa Gonçalves (2016), *Entre nós*. *Desenho, Instalação, Fotografia.*, S/L, S/E.

LOH, Maria H. (2009), "Renaissance Faciality", Oxford Art Journal, Vol. 32, No. 3, Mal'Occhio: Looking Awry at the Renaissance Special Issue, pp. 343-363.

LOPES, Silvina Rodrigues (2003a), *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Vendaval.

——————— (2003b), *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo (1996), *O espelho imaginário: Pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

——————— (2016), *Obras Completas III – Tempo e Poesia* (coordenação e Introdução de Carlos Mendes de Sousa), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LYOTARD, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

MAFFEI, Luís (2007), *Do mundo em Herberto Helder*, Tese de Doutorado em Letras, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ.

MANGUEL, Alberto (2015), *Uma História da Curiosidade*, Lisboa, Tinta da China.

MARIN, Louis (1983), "Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649-1650", *Corps écrit*, n° 5: *L'autoportrait,* p. 87-107.

——————— (1994), *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil.

——————— (2008), *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion.

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

MARTELO, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Porto, Campo das Letras.

——————— (2004), *Em Parte Incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

——————— (2007), *Vidro do mesmo vidro – tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.

——————— (2009b) "Em que língua escreve Herberto Helder?", *Diacrítica*, 23/3 pp.151-169.

——————— (2010) *A forma informe: leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— (2012), *O cinema da poesia*, Lisboa, Documenta.

——————— (2014), "Chegar (um pouco) tarde. Manuel António Pina, o poeta, a poesia", in *Políticas da ficção*, Editora da UFMG. Belo Horizonte.

——————— (2016), *Os nomes da Obra,* Herberto Helder *ou* o Poema Contínuo, Lisboa, Documenta.

MATTIUSSI, Laurent (1998), "Mallarmé et le procés d'impersonnification: Narcisse et se dévisage" in *Romantisme*, 1998, n.º 99, *Écritures secondes*, pp.105-116.

MEDEIROS, Margarida (2010) *Fotografia e verdade. Uma história de fantasma*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MELCHIOR-BONNET, Sabine (2016), *História do espelho* (trad. de José Alfaro), Lisboa, Orfeu Negro.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2009), *O visível e o invisível*, São Paulo, Perspectiva.

MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago & London, University of Chicago Press.

MOLDER, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio D'Água.

——————— (2008), "O terceiro incluído. Breves notas sobre o dizível e indizível.", in: *Poesia e arte, a arte da poesia: homenagem a Manuel Gusmão*, Buescu, Helena & Basílio, Kelly (orgs.), Lisboa, Caminho.

MORÃO, Paula (2007), "Retrato e Auto-Retrato - Fronteira e Limites" *in Concerto das Artes*, Kelly Basílio *et al.* (org.), Porto, Campo das Letras, (pp.188-189).

MORGAN, Stuart & MORRIS, Frances (1995), *Rites of passage. Art for the end of the century*, London, Tate Gallery Publications.

MOURA, Vasco Graça (2002c), "O que farei com esta ecfrase?", *in Os Meus Livros*, 2, pp. 86-87.

——————— (2008), comentário ao poema "ecfrase, empernamentos", *Relâmpago*, n.º 23, 10/2008, p. 141.

——————— (2013), *Discursos vários poéticos*, Lisboa, Verbo.

——————— (2014), *Retratos de Camões*, Lisboa, Guerra e Paz.

NAIRNE, Sandy & HOWGATE, Sarah (2006), *The portrait now*, London, National Portrait Gallery.

NANCY, Jean-Luc (2000), *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée.

——————— (2001), *Les Muses*, Paris, Galilée.

——————— (2005), *Resistência da poesia*, Lisboa, Vendaval.

NAVA, Luís Miguel (2004), *Ensaios Reunidos* (prefácio de Carlos Mendes de Sousa), Lisboa, Assírio & Alvim.

OLNEY, James (1998), *Memory & Narrative. The weave of life-writing*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

PAIXÃO, Pedro A. H. (2008) *Desenho. A transparência do desenho.* Lisboa, Assírio & Alvim.

PALLASMAA, Juhani (2012), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley.

PANOFSKY, Erwin (1995), *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa.

PATRÍCIO, Rita (2012), *Episódios*. *Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Braga,

Universidade do Minho – Húmus.

PIEL, Denis (2008), *Facescapes*, Estoril, Way of Arts.

PIMENTEL, Diana (2007), *Ver a voz, ler o rosto*. *Uma polaroide de Herberto Helder*, Porto, Campo das Letras.

——————— (2016) *ca-ir.ao/centro. Sobre Herberto Helder*, s/l, Guilhotina.

PINA, Manuel António (2002), *Porto, Modo de Dizer*, Porto, ASA.

——————— (2009), "os olhos dos tigres", in *Jornal de Notícias*, 21-10-2009.

——————— (2016), *Dito e voz alta. Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo* (organização de Sousa Dias), Lisboa, Documenta.

PLANTIÉ, Jacqueline (1994), *Le Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Editions Champion.

PLATÃO (2003), *Fédon ou acerca da alma* (trad. Elísio Gala), Lisboa, Guimarães Editores.

PLÍNIO (1961), *Natural History* (Tradução de H. Rackham), vol. IX, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

POMAR, Júlio (2002), *Então e a pintura?*, Lisboa, Dom Quixote.

——————— (2014a), *Tratado dos Olhos*, Lisboa, Documenta.

——————— (2014b), *Notas sobre uma arte útil. Parte Escrita I*, Lisboa, Documenta.

——————— (2014c), *Da cegueira dos pintores, parte escrita II*, Lisboa, Documenta.

——————— (2014d), *Temas e variações, parte escrita III*, Lisboa, Documenta.

——————— (2015), *O artista fala...Conversas com Sara António Matos e Pedro Faro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

——————— & PLEYNET (2004), *Autobiografia*, Assírio & Alvim.

——————— & CHAFES, Rui (2015), *Desenhar*, Lisboa, Atelier Júlio Pomar.

POMMIER, Édouard (1998), *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

PRAZ, Mario (1974), *Mnemosyne: the parallel between literature and visual arts*, Princeton, Princeton University Press.

RAMPLEY, Matthew (2007), *Nietzsche, Aestethics and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press.

RANCIERE, Jacques (2010), "A imagem pensativa", in *O espectador emancipado*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa, Orfeu Negro, pp. 155-190.

RATO, Vanessa (2007), "Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se" in suplemento *Ípsilon*, *Público*, 16 de junho 2007, disponível em linha: https://www.publico.pt/2007/06/16/jornal/os-varios-rostos-de-noe-sendas--um-cacador-de-retratos-revelase-218768 [consultado a 6 de outubro 2017].

RECHT, Roland (2012) *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé.

REIS, Pedro Cabrita (2011), *The whispering paper*, Lisboa, Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim.

RIBEIRO, Eunice (2004), "Sem título. Retratos e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura"*, in* Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva,* Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 275-288.

——————— (2008a), "A hipótese da realidade: sobre o Laocoonte", in *Relâmpago*, 23, (pp. 145-162).

——————— (2008b), "Poéticas do Retrato –o desgaste das figuras" (265-322), *Diacrítica* 22.3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

——————— (2009), "O sombrio trabalho da beleza", *in Diacrítica*, 23/3 (2009: 23.49).

——————— (2011a), "Apropriações retratísticas: 3 casos (em parte) portugueses", in Xaquín Núñez Sabarís (org.), *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, Col. Hespérides/Literatura n.º 25.

——————— (2011b) "O corpo em cruz: coreografias da carne", in João Amadeu Carvalho da Silva, José Cândido de Oliveira Martins e Miguel Gonçalves (org.), Pensar a Literatura no Século XXI, Publicações da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, Braga, pp. 509-521.

——————— (2012a), "Sob o visível: empernamentos e linhas de fuga na poesia de vgm"*,* in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *VGM Cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura. Aliás: uma homenagem*, Modo de Ler, pp. 41-58.

——————— (2012b), "Fragmento e ruína: retratos modernos"*, Atas do Colóquio Internacional 1912-2012: a Time to Reason and Compare,* Faculdade de Letras da Universidade do Porto, março de 2012.

——————— (2014), "Retrato do Poeta como Artista", in *Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 63-75.

——————— (2015a) "O corpo extremo. Sobre 'A Morte sem Mestre' de Herberto Helder", in DUMAS, Catherine, RODRIGUES, Daniel e MENDES, Ilda (orgs.), Herberto Helder: *Se eu quisesse, enlouquecia*, Oficina Raquel, Brasil, pp. 125-139.

——————— (2015b), "Os estudos retratísticos em Portugal: artes plásticas e literatura" in, Cultura XXI, S/L, Labirinto de Letras.

——————— (2015c) "O Autorretrato em Literatura: Ilustração e Ruína", *Limite*. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía, n.º 9, Universidade de Extremadura, pp. 321-335.

RICŒUR, Paul (1988), *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*, Porto, Rés.

———— (1994), "sur un autoportrait de Rembrandt" in *Lectures 3 - Aux Frontières de la Philosophie*, Paris, Éditions du Seuil.

RICOU, Joana and DUNN, Robert R., "Identidades híbridas: explorando individualidade e conetividade através do microbioma", *MIDAS* [Online], 5 | 2015 URL: http://midas.revues.org/848.

ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.

RODRIGUES, José (2011), *Agora limpa-te a este guardanapo*, Porta XIII –Associação Poética de Todas as Artes, Vila Nova de Cerveira.

ROSENTHAL, Gisela (org.) (2008), *Aquilo sou eu/ That is me*, Lisboa, Fundação Carmona e Costa/ Assírio & Alvim.

SANCHES, Rui *et al.* (2002), *Exposição Claustro*, Guimarães, Instituto Português de Museus/Museu Alberto Sampaio.

SANTOS, José da Cruz (coord.) (2007), *Artistas Retratam Escritores que Retratam Artistas*, Porto, Modo de Ler.

SANTOS, Inês F. (2006), *A poesia de Manuel António Pina: encontro do poeta com o seu silêncio*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

———— (2015), *Regressar a Casa com Manuel António Pina*, Lisboa, Abysmo.

SARAIVA, Arnaldo (1993), *A poesia de Manuel António Pina: Espelho hesitante*, *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 556, 2 de março 1993.

SARDO, Delfim (2011), *A visão em apneia. Escritos sobre artistas*, Lisboa, Athena.

SCHEFER, Jean Louis (2009) *Laboratoire de la figure humaine. Sur Francis Bacon,* Lugano, Pagine d'Arte.

SCHOENBERG, Arnold, KANDISKY, Wassily, HALH-KOCH, Jelena (1993), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Editorial.

SERPA, Luís (2008), *Aquilo sou eu/ That is me*, Lisboa, Fundação Carmona e Costa/ Assírio & Alvim.

SILVA, Vítor (2011), *Henrique Pousão. Infância, Experiência e História do Desenho*, Porto, Dafne Editora.

SILVÉRIO, João (coord.) (2008), *Corpo intermitente*, Lisboa/Angra do Heroísmo, Fundação Americana para o Desenvolvimento.

SILVESTRE, Osvaldo (1995), "Autobiografia", in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa,* vol. 1. Lisboa/São Paulo: Verbo; pp. 459-463.

——————— (1999), "Da nova música à *musica perennis*: aporias tardo-modernistas em Adorno e Herberto Helder", in *Zentral Park*, n.º 1, janeiro 1999.

——————— (2001), "Uma poesia cheia de truques", in *A Phala*, n.º 90, dezembro, 2001

——————— (2012a), *O problema da habitação*, in *Público*, 8 de fevereiro 2012.

——————— (2012b), *Manuel António Pina, aliás Billy the kid de Mota Pina*, in *Público*, 20 de outubro 2012.

SOREL, Charles (2006), *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, (ed. Martine Debaisieux), Droz, Genève.

SOURIAU, Étienne (1969)*, La correspondances des arts: éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

_____ (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

SOUSA, Carlos Mendes (2000), *Clarice Lispector. Figuras de escrita*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

STAMELMAN, Richard (1984), "Critical Reflexions: poetry and art criticism in Ashbery's "Self-Portrait as a convex mirror", in *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination (Spring), pp. 607-630.

STOICHITA, Victor I. (2016), *Breve História da Sombra*, Lisboa, KKYM.

STRÁNSKÁ, Lenká (2002), "Jean Sébastien Bach, une figure incontournable dans les arts plastiques: la fugue telle qu'elle est perçue par les plasticiens au vingtième siècle.", in Jiri Fukac, Alena Mizerová, Vladimír Strakos (ed.) *Bach 2000: music between Virgin Forest and knowledge society*, Santiago de Compostela, Compostela Group Universities.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997), *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.

TRANSTRÖMER, Tomas (2012), *As minhas lembranças observam-me*, Lisboa, Sextante Editora.

TSE, Lao (2010), *Tao te king* (Trad. de António Miguel de Campos), Lisboa, Relógio D'Água.

VALLENTIN, Antonina (s/d), *Picasso* (Tradução de José Júlio Andrade dos Santos), Lisboa, Livros do Brasil.

VAN GOGH, Vincent & VAN GOGH, Theo (1988), *Lettres à son frère Theo* (intr. de Pascal Bonafoux), Paris, Gallimard.

VASARI, Giorgio (1998), *The Lives of the Artists,* Oxford, Oxford University Press.

VIDAL, Carlos (2015), *A invisibilidade da pintura*. *De Giotto a Nauman*, Lisboa, Fenda Editora.

_____ (2003), *Eneida*, Lisboa, Bertrand.

WAGNER, Peter (1996), *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and intermediality – the State(s) of the Art(s)*, Icons – texts - iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality. Peter Wagner (ed.), New York, Walter de Gruyter.

WALDBERG, Patrick (1990), *Pomar*, Paris, Éditions de la Différence.

WALDEN, Joshua S. (2013), "Representation and Musical Portraiture in the Twentieth Century", in *Representation in Western Music*, (Joshua S. Walden org.), Cambridge, Cambridge University Press.

WALTHER F. Ingo & METZGER, Rainer (2010), *Van Gogh: obra completa de pintura*, Köln, Taschen.

——————— & WARNCKE, Carsten-Peter (2008), *Pablo Picasso: 1881-1973*, Köln, Taschen.

WARBURG, Aby (1902), "The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The portraits of Lorenzo de' Medici and His Household" *in The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the Renaissance.*, (Kurt. W. Foster ed.), Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, pp.185-222.

——————— (2012), *O* Nascimento de Vénus *e a* Primavera *de Sandro Botticelli*, Lisboa, KKYM.

WEST, Shearer (2004), *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press.

WILLIAMS, Hannah (2009), "Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même? Se pende soi-même à l'époque moderne", *Images Re-vues* [em linha], 7.

——————— (2012), "A phenomenology of vision: the self-portraits of Jean-Étienne Liotard", RIHA journal 0034.

WOOD, Paul (1993), *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, Yale, Yale University Press.

WOODALL, Joana (edited and introduced by) (1997), *Portraiture - Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press.

WOLF, Christa (1996), *Medeia. Vozes* (trad. João Barrento), Lisboa, Cotovia.

WOLF, Gerhard (1999), "The origin of painting", in: *Anthropology and Aestethics*, n. º 36, Factura, Autaumn 1999, pp. 61-78.