

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ Y ENRIQUE SERRANO ASENJO (EDS.). *El retrato literario en el mundo hispánico, II*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 406 pp.

BRUNO MARQUES*
brunosousamarques@gmail.com

O “retrato” como categoria ou género autónomo tem vindo a ser progressivamente assinalado e valorizado nas últimas décadas pelos estudos literários. Após as fundamentais monografias de Michel Beaujour (1980) e de Kupisz, Debrouille e Pérouse (1988), nos anos 1990 e 2000, uma sequência de estudos surge igualmente na língua espanhola (Senabre 1997, Márquez, Verger e Zambrano 2000; Soubeyroux 2002; López 2004). Em Portugal, tributários dos importantes avanços estabelecidos nesse domínio por Clara Rocha (1992), Paula Morão (2004, 2007) ou Eunice Ribeiro (2008), muito recentemente duas excelentes teses de doutoramento (Tavares, 2017, e Ferreira, 2019), confirmam a pertinência de um tema que se afigura cada vez mais interessante e promissor.

Em resposta à escassa atenção que a crítica e a historiografia literária têm prestado às diversas modalidades de escrita retratística, Jesús Rubio Jiménez e Enrique Serrano Asenjo – duas referências dos estudos em literatura espanhola –, editaram em 2021 o II volume de *El retrato literario en el mundo hispánico*. Dezoitos novos estudos juntam-se, assim, aos vinte do primeiro volume editado, em 2018, pela Universidad de Zaragoza,

dando conta do vasto repertório literário das literaturas hispânicas a partir dessa óptica.¹

De acordo com Steve Neale, “os géneros são exemplos de repetição e diferença”, argumentando que “a diferença é absolutamente essencial para a economia do género” (1980), pois a mera repetição não atrairia o público. Ou seja, e tal como afiança Daniel Chandler, se é certo que “escrever dentro de um género pressupõe fazer uso de certas convenções já ‘dadas’, toda a obra nele enquadrada envolve igualmente a invenção de novos elementos” (1997). Neste âmbito, impõe-se atender aqui ao incontornável texto “La loi du genre” (1986) de Jacques Derrida, para quem o género vive em *permanente extravasamento*. De acordo com o filósofo francês, nenhuma obra literária existe sem referência àquela lei e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine, mas que a *desloque* ao afirmá-la. Para Derrida, a lei de género apoia-se num “princípio de contaminação”, numa “lei da impureza”, numa “economia parasita”. Consiste numa *participação sem pertença*; ou seja, algo que participa de, mas não pertence a.

I. As incontornáveis aceções históricas de “retrato”

* Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-9693-0090

¹ Retratos individuais, de grupo, alegóricos, de aparato, retratos integrados, *fancy pictures*, *conversation pieces*, auto-retratos, cripto-retratos, retratos idealizados, imagens “ao modo de retrato”, retratos não representativos, retratos conceptuais, retratos encenados, alter-retratos, trans-retratos etc.

Seguindo uma ordem cronológica, o primeiro texto aborda a introdução de “retratos” nos livros de viagens oitocentistas, enquanto “exposição de traços físicos e morais” (Rubio, p. 18). Tal permite-nos dar conta de que as prerrogativas da prática retratística nos anos 30 e 40 do século XIX se joguem ainda entre uma “sinceridade dos testemunhos” (p. 19) por via da observação directa e os excessos estereotipados feitos pelo olhar estrangeiro. Seguem-se dois notáveis contributos votados à figura e obra de Benito Pérez Galdós. O de **Valeria Grancini** centra-se na série de artigos “Galería de figuras de cera”, que retratam a aparência, escrita e imagem social de um conjunto de personalidades literárias contemporâneas do autor. Neste ponto, também a “união” comumente apontada entre *corpo* e *alma* adstricta à relação dialéctica da prosopografia (*discriptio* física do retratado) com a etopeia (descrição dos traços mentais) e que, segundo Grancini, tipifica o estilo dos retratos literários modernistas do século XIX, ganha aqui uma nova camada. Intrínseco à caracterização da identidade pessoal, um terceiro elemento emerge a partir do jogo metafórico de simbiose entre cidade e retratado; facto que se revela fecundo para a construção dos personagens na indispensável relação com o *background* das suas derivas e moradas.

Já **Jesús Rubio Jiménez** revela os mecanismos de construção da celebridade do escritor no contexto da sociedade burguesa da Restauração, para a qual concorrem tanto a identificação que alguns dos seus críticos estabelecem entre a personalidade de Galdós e algumas personagens dos seus romances, como as inúmeras resenhas biográficas feitas em forma de homenagem retratística.

El retrato literario en el mundo hispánico não poderia deixar de definir o seu objecto. Uma das formulações ensaiadas é a de Bolufer, para quem o “retrato literario” é um texto que “presenta la descripción de un ser humano, la qual se centra en aquellas características físicas, psíquicas, morales e histórico-sociales que constituyen su identidad propia” (p. 89). Nesse sentido, argumenta Bolufer, para se evitar a “supressão” do retrato literário no processo de uma adaptação subordinada, por exemplo, a um teatro político de “tese” (o seu caso de estudo tem uma feição claramente anticlerical e antijesuíta), é necessário, segundo a autora, um “mediador” (p. 109) interno que narre ao leitor/espectador o que sucedeu fora de cena; ou seja, a história pessoal que cada personagem transporta para lá do que se faz e do que se diz em palco.

Ainda de certa forma dentro de uma mesma lógica mais formulaica e convencional, **Rafael Alarcón Sierra** mostra como a “triste fama” (p. 111) de Queipo de Llano – o general rebelde mais vilipendiado nos meios de comunicação republicanos durante a guerra civil espanhola – muito se deveu à violenta caricatura a que este fora sujeito através de um imenso *corpus* de textos e de representações gráficas que parodiam o seu “aspecto e o seu temperamento” (p. 126).

Se, por um lado, alguns dos ensaios ainda seguem, inevitavelmente, ou com pouca problematização, muitos dos preceitos (históricos) mais convencionais do “retrato” – muito devido à recuada datação do texto e contexto em análise (*imagem pública ou social, sinceridade, observação directa, aparência física, temperamento e características morais* que definem uma identidade própria...); por outro lado, encontramos abordagens onde novas dimensões conceptuais da retratística ganham espaço para a reflexão teórica. Neste domínio, merece-nos especial destaque o contributo de **Eunice Ribeiro**. Autora de um muito reflexivo e

arrojado ensaio sobre a forma como, desde a pintura do Romantismo, se *reconfigurou* a relação da pessoa do retratado com a sua envolvimento, precisamente quando a Paisagem ousa tomar a função do rosto. Nas suas palavras:

Asimilando la función de significación y subjetividad inherente al retrato, el paisaje romántico opera así por reflejo y prolongación, absorbe los rasgos 'rostroificantes', permitiéndonos imaginar el rostro a través de los signos expresivos reflejados y dispersos en la superficie de la inscripción del paisaje [...] (pp. 327-328).

II. Uma multidão de tipologias

O livro dá-nos conta de uma variada panóplia de modalidades, funções e dimensões conceptuais que definem o impulso retratístico no campo literário. Entre as mais convencionais e as mais heterodoxas ou híbridas, numa sistematização apressada poderemos enumerar algumas: elaboram-se retratos a partir de *tipos nacionais* (**Rubio**) em virtude da procura de personalidades que encarnem o melhor do génio nacional e das suas características genuínas. Temos *retratos impressionistas*, i. e., focados na “fugacidade da vida e [n]o vaivém burguês das cidades” (**Grancini**, p. 37), quando se pautam pela instantaneidade da primeira impressão que o retratista tem do retratado. No romance, quando as personagens são *projeções da própria personalidade do autor* tornam-se autênticos auto-retratos através do retrato do(s) outro(s) (**Jiménez**). No domínio da adaptação teatral, assinalam-se também “retratos” desde que o texto faça, com a necessária “independência”, do seu objecto “uma pessoa (indivíduo histórico ou ente real) ou “uma personagem fictícia” (**Bolufer**, p. 89).

O *retrato-paisagem* enquanto perversão do retrato convencional que, invariavelmente, se centrava no rosto e na hierarquia deste sobre o corpo, a favor da desterritorialização “da percepção

subjectiva do sujeito no espaço” (**Ribeiro**).

O *retrato a nu*, condição que permite à autora levar a cabo uma dissecação (retrospectiva) do ser. Numa “exaustiva auto-descrição, auto-análise e auto-relato da sua própria vida e do seu próprio carácter” (**Heredita**, p. 186), o “corpo” aqui toma “um papel central”, dado que “tudo se vive e tudo se percebe” (p. 188), precisamente, através dele.

Encontramos em “Máscaras de vacío e irrisión: las semblanzas en *Adiós e los próceres* de Pablo Montoya”, assinado por **Rosa Pellicer e Sara Martínez Crespo**, uma outra tipologia que poderíamos nomear de *retratos revisionistas de figuras históricas*. Proposta que, ao perverter o modelo da *biografia enciclopédica*, desacredita o discurso histórico oficial no que diz respeito a alguns protagonistas (heróis) da independência colombiana. Num sentido próximo, há lugar para o *retrato satírico* ao serviço da propaganda política, mostrando como um general inimigo da Espanha fascista resulta convertido, pela pena de poetas republicanos, numa *figura grotesca* (**Sierra**). Seguindo uma lógica aparentemente contraditória, o *retrato difamante* surge quando, ao confundir “o pessoal e o público”, o discurso retratístico acaba por se converter (ainda que involuntariamente) num auto-retrato que reflete a “frustração” (p. 156), o “pessimismo e ressentimento” (p. 141) do seu autor (**Asenjo**).

A *heteronomia como retrato* não poderia faltar enquanto estratégia criativa de autonomizar diferentes facetas (ou personalidades) do eu poético (**Lasheras**). Nesse sentido, saliente-se quando o *texto ensaístico* se torna também ele num caleidoscópio autorretratístico. A propósito de *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos* de Julio Cortázar, o auto-retrato é pensado, por **Gustavo Quichiz Campos**, na forma do ensaio quando nele se introduz pontos de vista pessoais (viajando ao seu interior, recordando experiências,

fazendo balanços da sua vida), o que permite, a cada momento, dar voz (ou rosto) às múltiplas facetas da personalidade do autor.

O “*retrato de família*” no diário afigura-se deveras interessante na medida em que mostra como as memórias íntimas da intriga familiar moldam irremediavelmente as nossas vidas e a nossa identidade (León). Atendendo à importância da “busca da origem” do eu e do “cenário onde se aprendem as relações sociais” (p. 225), esta via fornece-nos uma perspectiva assaz luminosa sobre o “sentimento de pertença” e, particularmente, como se situa a individualidade do sujeito dentro de uma dinâmica colectiva (León, p. 232).

Perfilados também nessa categoria estão os *retratos diarísticos* que complicam a diferença/oposição entre sociabilidade, intimidade e a pose da *persona* (Gancedo). Num registo próximo, note-se ainda a modalidade que toma a forma de *autorrepresentação do escritor como diarista* (Casado) quando, assumindo uma condição irremediavelmente fragmentada, este é iniciado a cada dia e durante anos mantido vivo e aberto.

De considerar os sucessivos “retratos da realidade quotidiana dos escritores”, (Fondevilla, p. 289) que denunciam a crueza laboral e relacional do seu ofício; facto que desfaz o halo do génio romântico. No que concerne à “microficção” na literatura argentina contemporânea, identificam-se assim *tipos*, personagens que “sintetizam o individual e o colectivo” a partir de “traços comuns” em conexão com o “mundo real que ficcionalmente mimetiza” (Valles *apud* Fondevilla, p. 286), ou seja, com “diferentes situações ou personagens do mundo da escrita” – o editor, o crítico, o colega escritor, o próprio autor.

Essa tipologia encontra manifestações paralelas em “Retratos dibujados. Del texto a la ilustración en tres adaptaciones al cómic” de Xaquín Núñez Sabarís. O

autor parte de três obras transmediais – um “livro de poemas”, um “conto” e “um documentário jornalístico” – com o propósito de analisar o modo como a “representação das personagens” é transferida de uma “imagem escrita, enunciada ou sugerida” para uma “imagem gráfica” (p. 347). Desenha-se aqui uma tipologia que poderíamos designar de *retrato de perfil do eu lírico* a propósito de uma série de poemas que tomam a forma da BD no livro *O puño e a letra* de Yolanda Castaño. Nessa variedade heterogénea de “auto-retratos” que vai compondo, a autora “problematiza e debate a sua própria identidade”, o que lhe outorga uma “dimensão performativa e autocrítica” (p. 348) na qual se evidencia a “ficcionalização de um eu-autoral” (Sabaris, p. 348).

Neste sentido específico, sublinhe-se ainda a possibilidade de um retrato que declaradamente dilui a “diferença categórica” entre a “pessoa real” e a “fictícia” quando se explora a inextrincável ligação do documento com o imaginário (Trullén).

III. Primeira indefinição: ficção vs. realidade

A verve “des-generada” (adjectivo usado pela crítica para classificar a escrita de Pablo Montoya) somada à condição “excêntrica” (p. 302) que Pellicer & Crespo atribuem ao livro *Adiós e los próceres* colocam-nos novamente diante de uma já clássica encruzilhada: a distinção entre “mentira” e “verdade”. O próprio conceito, que Montoya usa, de “semblanza” (que no *Diccionario de la lengua española* significa ‘retrato o bosquejo biográfico de una persona’), ao oscilar entre “a história e a imaginação” (p. 314), acentua o carácter “narrativo e ficcional” que dá forma às biografias de *Adiós e los próceres*.

Numa lógica similar, a introdução de uma pessoa real – o professor Francisco Rico – em vários romances de Javier

Mariás permite a **Trullén** questionar a habitual rigidez aplicada para distinguir diferentes tipologias de retrato literário. O que pensar quando se observa tal nível de confusão entre os planos do real e da ficção, sobretudo quando estes ainda são comumente tomados como antitéticos e inconciliáveis? É também em torno desta ambivalência de papéis e estatutos que concorre “El autorretrato en *La lección de anatomía*” de Marta Sanz (**Heredia**). Através de um retrato honesto e inclemente da anatomia dos quarenta anos da sua protagonista, a romancista dissolve as fronteiras entre personagem ficcional, narradora e autora.

Também em “En el espejo de otro rostro: ‘El Diario de Salvador Novo’ de **Lucía Lizarbe Casado** se aborda a dimensão *híbrida* da auto-representação do escritor mexicano enquanto diarista, em virtude deste género pertencer à esfera do privado, mas, no caso em apreço, ter sido concebido para o espaço público. Após dar conta de um discurso recheado de “introspecções”, “intimidades” e “segredos inconfessáveis” (p. 246), aos quais se soma o “registo da evolução do corpo e da doença, a narração dos sonhos ou a presença do *alter ego*” (p. 247), perante esse permanente “exercício de (re)construção de si mesmo” (p. 248), e da correspondente impossibilidade em dar unidade a toda essa fragmentação e dispersão, conclui **Casado** que a única possibilidade de tal poder *ser* tomado como um discurso retratístico acaba por depender do *outro*, isto é, do leitor, do *alter ego*, do público (p. 252), uma vez que “só no processo de leitura [...] se recompõe o auto-retrato” (p. 241).

IV. Segunda indefinição: o que *sou* vs. o que *fiz*

Em “Breves pinceladas: el retrato del escritor en la microficción argentina”, **Sonia Remiro Fondevilla** começa por sinalizar o improvável “binómio” entre retrato e microficção nas manifestações

literárias pós-modernas. Tal se deve ao facto de as suas poucas personagens assumirem um papel sobretudo “funcional”, logo sem espaço para “descrições físicas” minuciosas ou “estudos psicológicos” (Bobes, 1993 *apud Fondevilla*). Ora, e se para Xaquín Núñez (outro especialista que a autora cita), “o retrato é uma prática estrangeira à micronarrativa”, um *problema* não pode deixar de confrontar quem pretenda compreender os limites e especificidades do retrato. Qual é, afinal, a “essência” deste género literário, *aquilo que faz com que uma coisa seja o que ela é e não outra* para lá da história das suas variantes e diferenças internas? Com base no *corpus* estudado, **Fondevilla** conclui que, não obstante as personagens analisadas serem “esboçadas” – deixando na maioria das vezes no leitor “a sensação de descrição incompleta” –, os poucos traços fornecidos pelo escritor “permitem completar mentalmente o quadro completo” (p. 300).

Esta indesmentível falta de espessura da entidade “retratada” impõe aqui uma reflexão. Porque à medida que nos aproximamos da *condição pós-moderna*, o leitor depara-se com uma indisfarçável dificuldade, que é a de saber o que se entende hoje por “retrato”.

Num tempo marcado pela “multiplicidade de normas e modelos estéticos”, pela “abordagem egocêntrica do próprio material narrativo” e pelo carácter “metaliterário” da “autoficção” (Yancos 2005); quando se efectua todo um ataque geral à univocidade que se desencadeia com o advento da multiplicidade de modos de ser, a expansão da identidade e a ausência de *fixidez*; quando os criadores se colocam nos interstícios dos géneros e categorias pondo em crise todos os sistemas de definição, como encontrar de um modo claro e assumido a antiga figura do “retrato” na produção literária contemporânea?

A maior dificuldade continua a assentar no carácter não absoluto da distinção estabelecida por Michel Beaujour entre auto-retrato e autobiografia: ou seja, entre o discurso que diz *o que sou* e o discurso que diz *o que fiz* (1980). Daí que, quando aborda o impulso diarístico na actividade periodística de Salvador Novo, o *dandy* mexicano dos anos vinte, escritor homossexual provocador das mil máscaras ou facetas, **Casado** partilhe o mesmo dilema de **Anabel Gutiérrez León**: como “é possível, numa escrita fragmentária, descontínua, instável, como a do diário, construir um auto-retrato?” Ante esse aparente oxímoro, num texto significativamente intitulado “Cada familia es infeliz a su manera”, **León** parte da noção de “retrato de família” (que a fotografia popularizou) a fim de analisar os diários íntimos escritos durante as primeiras décadas do século XX por quatro escritoras hispanoamericanas. Tal como a autora alerta, à partida seria *paradoxal* supor uma “figuração da família” especular – i. e., una e coerente – num género “não fictício” privado que, por definição, é “fragmentado”, “diferido”, “inacabado” (p. 223). Porém, **León** demonstra que o *diário* pode revelar-se – justamente pela sua dimensão confessional, espontânea e contraditória sobre a banalidade (não raras vezes vista como insignificante) do ambiente doméstico e das vivências mais quotidianas –, uma via de exploração da maior relevância no que concerne à escrita retratística. Pois nele se torna patente a forma como as memórias íntimas (por vezes traumáticas) da intriga familiar moldam as nossas vidas e a nossa identidade para lá da famigerada fabricação da imagem de grupo “para a fotografia”, com as suas poses estereotipadas e sorrisos artificiais.

A partir do caso particular de Julio Cortázar, **Gustavo Quichiz Campos** começa por sublinhar essa mesma dificuldade em estabelecer o que é, afinal,

o autobiográfico, dado que a matéria do seu fundamento, a memória, ao invés de permanecer estabilizada num estado puro, presta-se a todas as criatividades. Porquanto, é justamente esta tensão entre “memória e imaginação”, entre a “verdade e a mentira”, que torna “impossível fixar uma clara separação entre autobiografia e ficção” (p. 256). Nesse sentido, por ser a soma de dois processos criativos – escrever e recordar –, o projecto de auto-representação, ao invés de um “paradoxo”, só é possível de ser evocado “retoricamente” (p. 256). Como o “ensaio autobiográfico” – fruto da intersecção de dois géneros de escrita sobre o *eu* distintos do retrato – justifica a sua presença num livro dedicado à retratística literária? Reforçando e, ao mesmo tempo, complicando a concepção dicotómica de Beaujour, de modo algo semelhante a **Casado**, argumenta **Campos** que, enquanto visão completa de um “mosaico de fragmentos” (p. 256), *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos* torna-se num “auto-retrato literário involuntário” (p. 258).

Emerge daqui uma inquietação: pois se é certo então de que há auto-retratos involuntários (porque, de acordo com a *estética da recepção*, o leitor-estudioso da obra assim o interpreta), também há autores que declaradamente subvertem, *pondo em cheque*, o próprio género, circunstância que nos coloca no dilema da sua “morte” ou “reinvenção”, que, em outras ocasiões, abordámos (Cf. Marques 2005, 2008, 2012, 2019, 2020). Um dos textos mais estimulantes para pensarmos as rupturas que desafiam as convenções históricas do auto-retrato é o de **Lasheras** sobre a obra poética de Miguel Labordela. Não arriscamos muito se dissermos que na sua *metalírica* habita um impulso meta-retratístico, como se, na pós-modernidade, fosse condição inescapável do retrato o questionamento crítico de si mesmo enquanto linguagem de transparência do Eu. Ao invés de enunciar uma instância una e estabilizada, implicitamente relevadora de uma verdade interior ou

exterior do *Self*, o recurso metafórico do “espelho” serve, em sentido inverso, a um contínuo “desdobramento” no qual o poeta “indaga e se pergunta” sobre as “constantes do ser” (p. 131). Como lidar com uma auto-definição em que o próprio se dissolve nas múltiplas “sobreposições de imagens contraditórias” (p. 134), chega à “negação do próprio nome” (p. 132) e incarna já o lugar de um Eu *post-mortem* que fala a partir “do lado de lá” (p. 138)?

Como entender igualmente que algo seja tomado como retrato quando o discurso em jogo não é mais do que um “eco sobre uma personalidade em fuga” – título do texto de **Sara Barberán Abad** dedicado à escritora argentina Silvina Ocampo, personalidade que se colocou ela mesma num espaço discreto e enigmático, longe dos holofotes da visibilidade mediática. Como querer ver em todo este discurso introspectivo (e biográfico) um possível “auto-retrato” de um ente em permanente estado de esquiva, que se oculta nas “máscaras” e inúmeros “disfarces”; que foge continuamente das objectivas e olhares, apenas encontrando refúgio numa “escrita encriptada” feita de “símbolos”, o que lhe permite “*ser sem estar*” (p. 271)? Uma das passagens citadas traduz esta impossibilidade de fixar o ser, de definir o que o sujeito *é* numa única imagem ou figura:

... yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sumetida al traqueo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi ‘yo’ [...] es ‘yo’ lo que no coincide nunca con mi imagen; pues est la imagen la que espesada, inmóvil, obstinada (1989, p. 32).

Talvez o caso que melhor traduz esta indistintável descrença para com uma imagem de transparência de um Sujeito enquanto *figura* coerente, seja o da poeta galega Yolanda Castaño. Na magnífica análise que **Sabarís** tece a respeito de um dos seus poemas – “Son” [“soy”] – refere que nele o estatuto do *eu* na sua “dimensão múltipla” resulta num “significante vazio

e desarticulado da identidade”. Através dessa simples enunciação na primeira pessoa, a poeta “manifesta um olhar fragmentado sobre a sua própria essência, que expressa a fragilidade do seu próprio retrato e imagem” (p. 349). Perante esta “desarticulação entre corpo e olhar” (p. 350) o sujeito-poético encaminha-se para “a dimensão pós-humana da sua representação” (p. 350) adstricta a um “arquétipo feminino que dilui as marcas individuais” a fim de enquadrá-la num “imaginário colectivo”. Os casos de “auto-retratos” em que se enfatiza “a vinculação indissolúvel entre corpo e terra” como uma “prolongação da natureza”, o que desemboca numa autêntica “transformação paisagística no retrato desenhado da protagonista” (p. 351), fazem ligar este texto à “consciência ecológica” que Eunice Ribeiro desenvolve a partir da noção *retrato-paisagem*. Para esse novo paradigma que se desenha, parece concorrer “um paisagismo do corpo mediante o qual o sujeito pensa e se representa a si mesmo como paisagem” (p. 331); não já como individualidade autocentrada, antes como parte integrada num “ecossistema complexo com o qual necessita de renegociar a sua ontologia” (Ribeiro, p. 339), o que lhe permitiria ensaiar novas formas de existência. Talvez uma nova teoria da subjectividade que melhor responda à questão da “in-actualidade da identidade contemporânea” (Braz & Marques 2015) fruto do *desenlace* – da perda de necessidade, sentido e 116 *dade* – entre o sujeito e a imagem, encontre aqui um horizonte possível.

Sobre este movimento de esquiva, este estado paradoxal de existência fragmentada e em dissolução; esse sentimento de orfandade ou de ausência de ancoragem para com as determinações mais históricas de “retrato”, poderíamos resolver o assunto subscrevendo novamente o dictame de Derrida de que *nenhum texto existe sem género, e que todas os textos participam num ou em vários géneros* (Derrida 1981). Digamos

que é esse o preço a pagar. Porque se substituirmos uma visão tradicionalista que concebe os gêneros como modos de expressão humana "naturais" e, por conseguinte, "meta-históricos" e "transculturais" (Gumbrech 2014), por uma perspectiva que os toma simplesmente como *instituições, estruturas de referência ou construções sociais*, teremos que aceitar que os gêneros estão sujeitos a uma "transformação histórica não teleológica".

A importância do livro aqui recenseado é fundamental porque representa um enorme contributo para repensar através de inúmeros casos de estudo representativos de uma teoria do género essencialista, a-histórica e naturalizada. Com efeito, contrariando as abordagens teóricas idealistas ao género, que buscam categorizar "tipologias ideais" em termos de características originais, partindo mais uma vez de Derrida poderíamos subscrever, desde logo, esta noção que concebe o *género* enquanto algo *imutavelmente estruturado e, no entanto, infinitamente renovável e extensivo*. Seguindo esta via, parece válido, então, argumentar que a força inerente à operacionalidade do género – enquanto peculiar sistema de classificação – está justamente na *variação, recombinação e evolução* dos seus códigos.

V. Um outro paradigma de “retrato” que corresponda a uma nova teoria da subjectividade?

Com este cenário pautado por uma enorme multitude e desestabilização da taxonomia tradicional dos géneros, a fim de evitar o risco de ausência de critério(s) – o que daria azo a uma miscelânea arbitrária próxima do “vale tudo” –, há pelos menos um evidente *denominador comum* que une todos os estudos e que os editores ressaltam na contracapa: “a vivência do retrato como ferramenta para interrogar a realidade e para conhecer o

modo como se representa o ser humano”. Perante a “assumida impossibilidade de um referente estável” (Campos, p. 256) no que concerne ao que é o sujeito e a identidade pessoal, resulta daqui inquestionável que o retrato cada vez mais se posicione no centro de uma série de dicotomias que importa inquirir: a identidade e a alteridade, a máscara e a *persona*, o eu poético e o *alter-ego*, o indivíduo empírico e a personagem, a ficção e a autobiografia, a memória e o tempo, o universal e o particular, a objectividade histórica e a projecção subjetiva, a cristalização da figura e a condição dispersa e descontínua do ser, o individual e o colectivo. Toda esta multiplicidade de indefinições conceptuais e de modos diversos de se fazer retrato requer uma profunda reflexão sobre a operacionalidade, expansão, diferimento, perversão, e até esgotamento do seu uso: em nenhum momento, porém, no livro se questiona como, quando e até que ponto os antigos fundamentos e preceitos da arte do retrato – que diversos autores associam ao momento histórico do sujeito criado pelo Humanismo (G. Francastel, 1969; Duby, 1985; Didi-Huberman, 1992; Rouillé, 1993; Courtine & Haroche, 1995) – já se apresentam desadequados face aos novos paradigmas teóricos e ideológicos que, da antropologia à sociologia, da psicanálise à neurologia, dos Estudos de Género à teoria *queer*, das perspectivas pós-coloniais à ecocrítica, têm emergido em torno da condição precária, híbrida, fluida, performativa, contextual e relacional do *Self*.

Ante as diversas crises ambientais que nos vêm assolando, Eunice Ribeiro traça um contexto onde o “enfraquecimento do pensamento sobre a individualidade” encontra a sua contraface no avanço da importância crescente conferida a um “eu-muldtitude”, um “eu-mundo” ou um “eu-cosmos” (Collot, 2008 *apud* Ribeiro, p. 323). Talvez estas “identidades desindividualizadas” de que Ribeiro fala possam representar uma via de saída ante

a “crise” ou “dissolução” a que a noção de retrato do sujeito moderno (humanista) parece estar destinada.

Como tentar fixar uma ontologia do *meio* quando o seu *referente* se encontra numa encruzilhada, ou seja, quando se agudiza uma nova fase de “descentralização antropológica” que aponta para um conceito de humano mais “impuro”, mais propenso à “contaminação e à hibridização” (Ribeiro, p. 324) entre corpo próprio, corpo comunitário e corpo planetário, com consequências inevitáveis para os regimes de representação do humano? Compreendemos que, muito menos do que um dispositivo de transparência, na condição de *discurso*, o retrato já não é um *produto*, mas antes o *processo* através do qual o sujeito a vários tempos se (re)compõe pela via do imaginário (Lacan). Daí que ele tome consciência do carácter *inapreensível* do sujeito enquanto singularidade absoluta, i. e., “destacado de tudo aquilo que ele não é, retirado de toda exterioridade” (Nancy 2000). Ou seja, enquanto “composição de uma figura” isolada e em “grande plano” (Morão, 2007), como vislumbre único e coerente da *verdade do ser*.²

Tal como insiste Ernst van Alphen, “um retrato é sempre mais do que mera documentação; ele comenta o campo da representação e fornece uma teoria da subjetividade” (Alphen 2005). Se seguirmos esta ótica, digamos que a consciência pós-moderna sobre o estado “líquido” (Z. Bauman) das identidades se verte, na contemporaneidade, numa lógica dinâmica, numa lógica de mutação ou de metamorfose que se tem declinado com frequência por via de séries auto-retratísticas distendidas no tempo, assíncronas, diferidas, como uma for 117 “em devir”.

À luz da *inactualidade* simultaneamente deslocada e aderente do contemporâneo (Agamben, 2009), o

retrato afigura-se cada vez mais um território tão fundamental como problemático, um assunto fracturante e em “campo expandido”, a necessitar de uma revisão séria do seu conceito, sem o qual não é possível compreender, em toda a sua amplitude, as obsolescências, as dissidências e as emergências que este tem tomado tanto no campo da teoria como da prática. Demanda para a qual o presente livro representa um contributo inestimável.

(Todas as traduções do espanhol, francês e inglês são do autor.)

DOI: 10.21814/2i.4434

² Sobre a função, propósito ou desígnio do (auto)retrato, num texto intitulado “Retrato e Auto-Retrato - Fronteiras e Limites”, Paula Morão refere que este está centrado, “na questionação do sujeito, na autoanálise e na contemplação de si com o fito de desvendar e se construir como identidade.” (Morão, 2007).

