



NOVOS PARADIGMAS | NOVOS MEDIA

# IDENTIDADE E RETRATO





**IDENTIDADE E RETRATO**  
**NOVOS PARADIGMAS | NOVOS MEDIA**

**IDENTITY AND PORTRAITURE**  
**NEW PARADIGMS | NEW MEDIA**

Eunice Ribeiro (Ed.)  
Vol.1 | Número Especial | 2019

**Título:** REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade (Vol. 1 | N.º Especial – 2019)

**Diretores:** Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabarís

**Editor:** Eunice Ribeiro

**Produção editorial:**

*Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s)* – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (URL: <http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (URL: <https://editora.uminho.pt/pt>)

**Comissão Consultiva:**

Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Anísio Franco (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal), Antonio Gil (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal), Daniel Rodrigues (Universidade de Clermont Auvergne, França), David Roas (Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha), Enrique Serrano (Universidade de Zaragoza, Espanha), Irina Rajewsky (Universidade Livre de Berlim, Alemanha), James Hall (Universidade de Southampton, Inglaterra), Jan Baetens (Universidade de Leuven, Bélgica), Joana Matos Frias (Universidade do Porto, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Max Saunders (King's College - Londres, Inglaterra), Paula Morão (Universidade de Lisboa, Portugal), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Wellington Fiorucci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

**Autores:**

Bruno Marques  
Carlos Reis  
Carlos Ruiz Carmona  
Daniel Rodrigues  
Daniel Tavares  
Diogo André Barbosa Martins  
Filomena Serra  
Joana Matos Frias  
Maria Emília Vaz Pacheco  
Rogério Miguel Puga  
Rosa Pellicer  
Wellington R. Fiorucci

**Periodicidade:** Semestral

**Capa, design e revisão gráficos:** Eva Couto

**Identidade digital:**

eISSN: 2184-7010

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.1.1.Especial>

A Revista 2i segue, para a língua portuguesa, o AO de 1990. Outras opções ortográficas são da responsabilidade dos autores.



Universidade do Minho



UMinho Editora

# ÍNDICE

## INDEX

### EDITORIAL | EDITORIAL

- Eunice Ribeiro** 5  
Identidade e Retrato: Novos paradigmas, novos *media*  
Identity and Portraiture: New paradigms, new media

### ARTIGOS | ARTICLES

- Bruno Marques** 15  
Quando o corpo se torna rosto: Notas sobre a ideia de *retrato projetivo* em Lourdes Castro  
When body becomes face: Notes on the ideia of *projective portrait* in Lourdes Castro
- Carlos Reis** 31  
Intermedialidade: hipóteses de trabalho e casos de estudo  
Intermediality: working hypotheses and case studies
- Daniel Rodrigues** 43  
(Auto)retratos poéticos na obra de Herberto Helder  
Poetic (self)portraits in Herberto Helder's work
- Filomena Serra** 53  
O retrato em ruínas e o corpo que nos olha  
The ruined portrait and the body that looks at us
- Joana Matos Frias** 67  
*Faceless books*: Algumas notas  
*Faceless books*: Some remarques
- Maria Emília Vaz Pacheco** 81  
O registo da auto-imagem na contemporaneidade: Do auto-retrato pintado à *selfie*. Gesto. Tempo. Sentimento  
On self-image and contemporaneity: From painted self-portrait to *selfie*. Gesture. Time. Feeling.
- Rogério Miguel Puga** 93  
A história e a testemunha de um massacre como estratégias e temas literários no romance gráfico *Peterloo: Witnesses to a massacre* (2019)  
Witnessing the history of a massacre as literary theme and strategy in the graphic novel *Peterloo: Witnesses to a massacre* (2019)

<b>Rosa Pellicer</b>	111
“Hombre com bigote y lentes”: Retratos de Rodó	
“A man with moustache and glasses”: Portraits of Rodó	
<b>Wellington R. Fioruci</b>	125
O ser, a máquina e a solidão: <i>Her</i> , de Spike Jonze	
The being, the machine, and the solitude: <i>Her</i> , by Spike Jonze	
<b>ENTREVISTAS   INTERVIEWS</b>	
<b>Carlos Ruiz Carmona</b>	143
A new narrative for Europe: Interview with Ólafur Elíasson	
<b>RECENSÕES   REVIEWS</b>	
<b>Daniel Tavares</b>	151
Eucanaã Ferraz. <i>Retratos com erro</i> (2019)	
<b>Diogo André Barbosa Martins</b>	155
Rui Nunes. <i>Suíte e Fúria</i> (2018)	

## EDITORIAL

### IDENTIDADE E RETRATO: NOVOS PARADIGMAS, NOVOS *MEDIA*

## EDITORIAL

### IDENTITY AND PORTRAITURE: NEW PARADIGMS, NEW MEDIA

Respondendo a um impulso, a uma vontade ou a uma necessidade humanas de dar a ver identidades ou personalidades ‘próprias’ (ou como tal concebidas), o retrato tornou-se um gesto expressivo característico da cultura e da episteme ocidentais. Elevado a género autónomo na arte europeia quinhentista, foi conhecendo evoluções e deslocações significativas ao nível das ideias, políticas e axiologias representativas que lhe são subjacentes e das formas e poéticas artísticas que as traduzem. Fiel, durante vários séculos, a princípios de representação naturalista que o associaram preferencialmente à esfera da imagem, revelou-se progressivamente transversal a múltiplas linguagens artísticas e sistemas semióticos, dos mais tradicionais aos mais emergentes, envolvendo atualmente os novos *media* e as novas tecnologias digitais. Acusando, por outro lado, as consequências das profundas crises que, com a Modernidade, abalaram uma conceção essencialista de ‘sujeito’ e puseram em causa as capacidades representativas das linguagens humanas, o retrato demonstrou assim mesmo uma surpreendente resistência a uma ‘morte’ várias vezes anunciada, reconfigurando os seus próprios paradigmas epistemológicos, as suas filosofias identitárias, as suas lógicas criativas.

Além da omnipresença das tão vulgarizadas *selfies* e *usies* fotográficas, o volume de retratos e autorretratos produzidos nos nossos dias desafia a enumeração, afirmando o género como uma espécie de categoria “invasiva” que encontra no contexto contemporâneo — e numa certa cultura do narcisismo e do espetáculo que a caracteriza — terreno particularmente fértil à sua propagação. E, no entanto, a esta extraordinária superprodução de identidades, não deixa de estar associada uma cada vez maior desconfiança quanto à ‘verdade’ daquilo que se representa, i.e., quanto à aptidão do retrato para dizer quem realmente somos, para lá da sua inerente, e talvez única, verdade artística. Como se os retratos nos assombrassem: não podemos resistir-lhes, nem podemos ‘realizá-los’ (torná-los ‘reais’), limitados que nos encontramos a uma interminável caça ao Snark carrolliana, a um esgueire órfico que, ao captar enfim o objeto do fascínio, o eclipsasse para sempre.

Os sentidos do fragmento, da cegueira, da invisualidade, da ruína invadem o pensamento e a prática mais recente do género, qualquer que seja a linguagem e o suporte da respetiva materialização, pensemos no sistema das artes mais convencionais e ‘eruditas’ ou no âmbito das manifestações criativas populares e urbanas. As novas hermenêuticas do ‘eu’ que têm vindo a impor-se ao logo destas duas primeiras décadas do século XXI não serão decerto alheias às conclusões mais recentes no campo da psicologia, da biologia ou da neurociência que nos alertam progressivamente para padrões de impermanência e plasticidade ao nível mais básico da formação dos organismos e da própria consciência humana, incluindo o nosso sentido do *self*. Todo este pensamento

processual ao qual vários filósofos contemporâneos têm por seu lado aderido — pensemos, por exemplo, na fenomenologia da *aparência* que Jacques Derrida ou Georges Didi-Huberman têm desenvolvido, com importantes consequências quer para a ideia de ‘retrato’ em particular, quer para um pensamento mais geral da ‘imagem’ — acarreta desvios epistemológicos importantes com repercussões na própria classificação estabelecida do género do retrato, pensado tradicionalmente como pintura ou escultura dentro do que G. E. Lessing veio a chamar as *artes do espaço*.

Indissociável da experiência do tempo (e do instante), o retrato contemporâneo — desde as suas manifestações literárias às mais recentes experiências da bioarte ou do retrato digital — torna-se palco de um novo paradigma performativo que coloca simultaneamente o problema (representativo e semiótico) do retrato como devir e o problema (epistemológico e genológico) do devir do retrato. Se é certo que, há cerca de 500 anos, Montaigne concebia já, nos seus *Essais*, uma moderníssima teoria da identidade como instabilidade e ‘passagem’ e, antes dele, Lucrecio e Ovídio nos propunham uma conceção atomista do universo na qual encontravam explicação as mais extraordinárias metamorfoses e transfigurações da matéria, revelando-nos o carácter eminentemente precário e aleatório dos processos orgânicos e da configuração dos corpos, a suspeição contemporânea sobre um *self* que tende a ser não mais que virtual e inapreensível ganhou cada vez mais terreno.

Oriundos de diferentes domínios do saber — dos estudos literários, aos estudos comparados e intermediais e à teoria e história da arte — os vários autores, nacionais e internacionais, convidados para este número especial de lançamento da *Revista 2i*, detêm-se fundamentalmente, partindo de distintas abordagens e pontos de vista, sobre os novos paradigmas que enformam a representação das identidades, individuais e coletivas, no quadro da modernidade e da pós-modernidade.

O adeus às semelhanças e o descrédito progressivo na capacidade ‘reveladora’ das faces e das fisionomias relativamente à comunicação de conteúdos identitários transformativos e infixáveis tem-se manifestado quer numa viragem da imagem retratística para a representação do corpo ou para a inscrição da sua marca vestigial, na esteira do novo conceito de *retrato projetivo* que Bruno Marques nos propõe no seu ensaio, concentrando-se em particular no caso da artista portuguesa Lourdes Castro; quer ainda, paradoxalmente, na pulsão social e cultural para a replicação da auto-imagem que Maria Emília Vaz Pacheco analisa dentro de um moderna estética do ‘acontecimento’ e em que o autorretrato — na versão da *selfie* fotográfica — já não serve para a confirmação de identidades estáveis e individualizadas, mas, ao contrário, para a construção veloz de máscaras e poses potencialmente reprodutíveis e aparentemente esvaziadas de conteúdo autorreflexivo.

Posicionando-se no âmbito interdisciplinar dos atuais estudos narrativos, Carlos Reis utiliza operatoricamente os conceitos de intermedialidade e transmedialidade, realçando no seu artigo a importância de uma *fenomenologia da visualidade* na análise das dinâmicas da representação literária, desde o Realismo oitocentista até à modernidade. Ainda antes de observar casos particulares de consciência intermediática na poesia narrativa de Cesário Verde, na prosa de Bernardo Soares ou no ‘relato cinematográfico’ de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, o autor detém-se no romance queirosiano para, desde aí, iluminar articulações, mais ou menos explícitas, do discurso literário com os dispositivos representativos da pintura, da fotografia ou do cinema (então ainda por nascer); ao mesmo tempo, não deixa de assinalar a inerente subjetividade da perspetiva narrativa e do *olhar* das personagens na modelização das identidades e dos universos diegéticos, o que configura por si só um evidente ponto de fuga a toda uma lógica de

omnisciência e transparência caracterizadora do próprio projeto epistemológico do Realismo artístico.

Ainda no domínio da literatura, e pensando mais concretamente no exemplo contemporâneo do autorretrato poético, o gesto autorrepresentativo insiste quer em leques temáticos, quer em processos de escrita claramente situáveis no prolongamento das profundas ‘crises’ que, desde o Romantismo, afetaram o modo como se pensa e se representa o ‘sujeito’ e a sua relação com o mundo. É assim que Daniel Rodrigues, debruçando-se sobre a poesia de Herberto Helder, nos convida a ler a biografia e o (auto)retrato autorais a partir de técnicas como a da narração e a da montagem pelas quais um sujeito de escrita se deixa apreender apenas fragmentariamente através de *imagens-intervalo*, segundo um princípio poético e vital de metamorfose que o próprio *corpo contínuo* da obra helderiana tematiza. Do mesmo modo, na poesia de Rui Pires Cabral e na da autora brasileira Marília Garcia, que Joana Matos Frias lê criticamente a partir de dois livros/álbuns destes autores e na interseção que ambos os volumes admitem com o retrato fotográfico, os motivos do erro, da sombra, da névoa ou da ruína adquirem uma óbvia centralidade, ao mesmo tempo que, do ponto de vista da sua arquitetura, o recurso a processos de colagem e montagem resulta em objetos textualmente desierarquizados e temporalmente complexos, não ‘revelando’ senão talvez o invisível, sintoma por demais evidente de um “mal-estar na representação”.

Um mal-estar cujos precedentes modernos estão bem patentes nos ensaios de Rosa Pellicer e de Filomena Serra que incidem, respetivamente, no contexto histórico-cultural hispano-americano de finais de Oitocentos e no das primeiras décadas do último século em Portugal. Convocando testemunhos de contemporâneos e biógrafos do escritor uruguaio José Enrique Rodó, Pellicer examina o processo de construção da imagem pública do autor — uma imagem habitualmente colocada em perspetiva com o estilo da sua escrita — para concluir de um parcial desconhecimento e enigma envolvendo o retrato íntimo de Rodó e os acenos de melancolia que se insinuam por detrás de uma efigie estereotipadamente ‘marmórea’. Por seu turno, Filomena Serra recua até ao Primeiro Modernismo português e à figura do pintor Guilherme de Santa-Rita, protagonista de um projeto inédito entre nós de transgressão do retrato convencional, descolando-o de uma mera ‘fidelidade’ ao modelo; a citação de Santa-Rita do quadro fundador de Manet *Olympia*, ao mesmo tempo que reata um longo diálogo com a tradição e com a representação pictórica do nu, altera, como fizera antes o artista francês, a função identificadora do retrato, centrada no rosto, para comprometer o espectador na construção de um olhar sobre o corpo que é aqui também o corpo da própria pintura.

Ao votar à ruína o paradigma renascentista do retrato, abdicando de um realismo ingénuo e de uma preocupação puramente documental, a arte moderna revela-nos os seus dilemas face a um ‘sujeito’ em progressivo estado de alienação e reificação. A interrogação sobre as fronteiras entre o humano e o inumano, que o Modernismo já levantara num contexto histórico em que a industrialização e a economia capitalista se impunham com crescente pujança, voltará a colocar-se na contemporaneidade sob o prisma de um pós-humanismo que antecipa, ou almeja, o fim do corpo. Partindo do cinema e da longa-metragem *Her* (2013) de Spike Jonze, o artigo de Wellington Fioruci discute as relações entre o ser humano e a moderna tecnologia, retomando o tema da solidão e das mediações afetivas e sociais no confronto com a alteridade maquínica e a inteligência artificial.

É de um outro ponto de vista, mais voltado para uma visão cultural da identidade, e selecionando um outro meio — o do romance gráfico — que o texto de Rogério Miguel Puga nos oferece uma reflexão sobre os usos ficcionais da história e da memória coletivas. Dando atenção aos efeitos pragmáticos da estratégia multimedial que combina a narrativa

verbal e a ilustração na obra coletiva *Peterloo: Witnesses to a massacre* (2019), o artigo analisa os aproveitamentos sócio-ideológicos de um tema traumático da história da Grã-Bretanha cuja reescrita contemporânea funciona também como argumento para (re)pensar o presente e as suas opções éticas e políticas.

Numa perspetiva idêntica, alargada a uma consideração sobre a identidade cultural europeia, se inscreve a entrevista de Calos Ruíz Carmona ao artista e professor dinamarquês-islandês Ólafur Elíasson. Defendendo o papel social da arte, Elíasson convida-nos a pensar a ideia de identidade sob um ângulo transnacional, como um sentimento de pertença ou um modo de identificação afetiva, para concluir sobre uma atual crise identitária europeia decorrente, no essencial, da inexistência de mecanismos ou agendas sociais potenciadores de relações fortes de interdependência — não só económica, mas também emocional — no interior do atual espaço europeu.

As duas resenhas que encerram o presente número da revista, de Daniel Tavares e Diogo Martins, tomam por objeto livros muito recentes de poesia lusófona, respetivamente: *Retratos com erro* (2019), do poeta brasileiro Eucanaã Ferraz, e *Suíte e Fúria* (2018), do escritor português Rui Nunes. Com eles, regressamos ao retrato poético e a um plano de autorreflexividade e autoindagação em que um sentido de perda e de ruína, de errância e desdobramento, de aproximação e descontinuidade parece tecer um pensamento precário de identidade e uma precariedade iminente na sua representação (im)possível.

Tudo o que até aqui dissemos não obsta, no entanto, a que uma progressiva produção de retratos e a sua utilização recorrente nas ciências sociais ou na pedagogia nos demonstre até que ponto as imagens e os textos retratísticos se situam no cerne do debate político, filosófico e cultural hodierno, não apenas enquanto reflexos e produtos da experiência humana, mas também como agentes históricos com efetiva capacidade de intervenção e transformação social. O repertório contemporâneo da representação retratística e autorretratística, no *medium* literário ou nos novos *media* em que o género atualmente se exercita, abre-se recorrentemente a questões relacionadas com as migrações e as diásporas, o envelhecimento, os temas de género, a exclusão social, as identidades transculturais, num sentido que é agora menos singularizador e menos essencialista e mais transitivo e ‘turbulento’.

Podemos, e devemos, questionar-nos, como o faz Anísio Franco no final do lúcido texto que figura no catálogo da exposição *Do tirar polo natural — Inquérito ao retrato português*, publicado em 2018 pelo Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal), “se ainda fará sentido classificar, de forma académica, o género retrato quando nos referimos às criações artísticas do final do século XX e o início do nosso século”. Pensar o retrato nos nossos dias — como propomos para tema deste número da *Revista 2i* — é sem dúvida exercer o direito de fazer perguntas. É ainda, assim o cremos, um modo particularmente interventivo de contribuir para a construção de uma consciência social responsável e inclusiva, ciente de uma herança e de uma memória culturais a partir das quais é possível estimular respostas aos complexos desafios que enfrentam as atuais comunidades humanas.

*Eunice Ribeiro*

Responding to a human impulse, will or need to expose 'unique' identities and/or personalities (or thus understood), the portrait has become an expressive gesture characteristic of Western culture and episteme. After being recognized as an autonomous genre in fifteenth-century European art, it has experienced significant developments and shifts in terms of its underlying ideas, policies and representative axiologies as well as of the artistic forms and poetics that translate them. Faithful, for several centuries, to the principles of naturalistic representation that associated it preferentially to the sphere of image, it has progressively proved to be transversal to multiple artistic languages and semiotic systems, from the most traditional to the most emerging, currently involving the new media and the new digital technologies. Accusing, on the other hand, the consequences of the profound crises that, with Modernity, shook an essentialist conception of the 'subject' and called into question the representative capacities of human languages, the portrait thus demonstrated a surprising resistance to a repeatedly announced 'death', reconfiguring its own epistemological paradigms, its identity philosophies, its creative logics.

Beyond the ubiquity of the common photographic *selfies* and *usies*, the volume of portraits and self-portraits produced today defies enumeration, affirming the genre as a kind of "invasive" category that finds in the contemporary context — and in a certain culture of narcissism and spectacle that characterizes it — a particularly fertile ground for its spread. And yet, in spite of this extraordinary overproduction of identities, portraiture is nonetheless associated with increasing distrust as to the represented 'truth' it provides, as if we doubt of the portrait's ability to say who we really are, beyond its inherent and perhaps unique, artistic truth. In fact, portraits seem to haunt us: we cannot resist them, nor can we make them 'real', finding ourselves in a never-ending quest for the Carrollian Snark, or for an Orpheus look that could finally capture the object of desire without eclipsing it forever.

The sense of fragmentation, blindness, invisibility, ruin invade the latest thinking and practice of the genre, whatever the language and the support of its materialization, let us think of the most conventional and 'erudite' arts or of popular and urban creative manifestations. The new hermeneutics of self that have emerged over the first two decades of the 21st century are certainly not unaware of the latest findings in the field of psychology, biology or neuroscience alerting us to patterns of impermanence and plasticity at the most basic level of the formation of organisms and of human consciousness itself, including our sense of self. All this procedural thinking to which several contemporary philosophers have in their turn adhered — let us consider, for example, the phenomenology of *apparition* that Jacques Derrida or Georges Didi-Huberman have developed, with important consequences for both the idea of the portrait and for a more general thinking about the 'image' — entails important epistemological deviations as well as significant repercussions on the very established classification of the portrait genre, traditionally thought of as painting or sculpture within what G. E. Lessing would call the *arts of space*.

Inseparable from the experience of time (and the instant), the contemporary portrait — from its literary manifestations to the most recent experiences of bioart or digital portraiture — becomes the scene of a new performative paradigm that simultaneously poses the (representative and semiotic) problem of the portrait as a 'becoming' and the (epistemological and genological) problem of the becoming of the portrait. Although it is true that some 500 years ago Montaigne already conceived in his *Essais* a very modern

theory of identity as instability and 'passage', and before him Lucretius and Ovid proposed an atomistic conception of the universe in which the more extraordinary metamorphoses and transfigurations of matter found an explanation, revealing to us the precarious and random character of organic processes and bodies' configuration, the contemporary suspicion of a self that tends to be no more than virtual and unintelligible has gained more ground.

Coming from different domains of knowledge — from literary studies, to comparative and intermedial studies and to the theory and history of art — the various national and international authors invited to this special issue of *Journal 2i* examine from different approaches and viewpoints the new paradigms that shape the representation of individual and collective identities within the framework of modernity and postmodernity.

The farewell to similarities and the discrediting of the 'revealing' capacity of faces and physiognomies regarding the communication of transformative and unstable identities has been manifested either in the turning of the portrait to the representation of the body or to the inscription of its vestigial mark, in the wake of Bruno Marques' new concept of *projective portrait*, through which he comments on the case of Portuguese artist Lourdes Castro; or, paradoxically, in the social and cultural drive to multiply the self-image, a gesture that Maria Emília Vaz Pacheco analyzes within a modern aesthetic of the 'event' in which self-portrayal — in the photographic *selfie* version — no longer serves to confirm stable and individualized identities, but rather to the rapid construction of reproducible masks and poses apparently emptied of self-reflective content.

Positioning himself in the interdisciplinary scope of current narrative studies, Carlos Reis operatively uses the concepts of intermediality and transmediality, highlighting in his article the importance of a *phenomenology of visuality* in the analysis of literary representation dynamics, from nineteenth century realism to modernity. Even before observing particular cases of intermedial consciousness in Cesário Verde's narrative poetry, Bernardo Soares' prose or José Cardoso Pires' cinematic account of *O Delfim*, the author focuses on the Queirozian novel to, from then on, illuminate more or less explicit articulations of literary discourse with the representative devices of painting, photography or cinema (then still unborn); At the same time, it does not fail to point out the inherent subjectivity of the narrative perspective and the *look* of the characters in the modeling of diegetic identities and universes, which in itself constitutes an evident vanishing point to the whole logic of omniscience and transparency that characterizes the epistemological project of artistic Realism.

Still in the domain of literature, and thinking more concretely of the contemporary poetic self-portrait, the self-representative gesture insists on both themes and writing processes clearly derived from the deep 'crises' that, since Romanticism, have affected the way we think and represent the 'subject' and his relation to the world. This is how Daniel Rodrigues, considering Herberto Helder's poetry, invites us to read the biography and the author's (self)portrait pointing to techniques such as narration and montage by which the poetic subject is fragmentarily apprehended in *interval-images*, according to a poetic and vital principle of metamorphosis that the *body* of the Helderian work itself thematizes. Similarly, in the poetry of Rui Pires Cabral and Brazilian author Marília Garcia, which Joana Matos Frias critically reads from two books / albums by these authors bearing in mind the intersection that both volumes admit with the photographic portrait, the poetic motives of error, shadow, mist, or ruin acquire an obvious centrality, while from the point of view of the books' architecture the use of collage and montage results in un-hierarchized and temporally complex textual objects, 'revealing' no more than perhaps the invisible, a very obvious symptom of a "discomfort in representation".

A discomfort whose modern precedents are well evident in the essays by Rosa Pellicer and Filomena Serra focusing, respectively, on the Spanish-American historical-cultural context of the late 1800s and in the early decades of the last century in Portugal. Summoning testimonies from contemporaries and biographers of Uruguayan writer José Enrique Rodó, Pellicer examines the author's public image construction — an image usually put into perspective with the style of his writing — to conclude from a partial ignorance and enigma surrounding Rodó's intimate portrait and the waves of melancholy that lurk behind his conventional 'marble' effigy. For her part, Filomena Serra goes back to the First Portuguese Modernism and to the figure of the painter Guilherme de Santa-Rita, the protagonist of an unprecedented transgression of traditional portrait rules in Portugal, detaching it from mere 'fidelity' to the model; Santa-Rita's quote from Manet *Olympia's* founding painting, while resuming a long dialogue with tradition and the pictorial representation of the nude, alters, as the French artist had done before, the face-centered portrait-identifying function, to engage the viewer in building a look at the body that is also the body of Painting itself.

By voting to ruin the Renaissance paradigm of portraiture, abdicating naive realism and a purely documentary preoccupation, modern art reveals its dilemmas regarding a 'subject' in a progressive state of alienation and reification. The question of the boundaries between the human and the inhuman, which Modernism had already raised in a historical context in which industrialization and capitalist economy were imposing themselves with increasing vigor, will return to contemporary times from the perspective of a post-humanism that anticipates, or craves, the end of the body. Based on the cinema and feature film *Her* (2013) by Spike Jonze, Wellington Fioruci's article discusses the relationship between human beings and modern technology, returning to the theme of solitude and affective and social mediation in the confrontation with machinic alterity and artificial intelligence.

It is from another point of view, more focused on a cultural view of identity, and selecting another medium — that of the graphic novel — that Rogério Miguel Puga's text offers us a reflection on the fictional uses of collective history and memory. Paying attention to the pragmatic effects of the multimedia strategy that combines verbal narrative and illustration in the collective work *Peterloo: Witnesses to a massacre* (2019), the article analyzes the socio-ideological exploits of a traumatic theme in the history of Britain through its contemporary rewriting which also serves as an argument for (re)thinking the present, its ethical and political options.

In a similar perspective, Calos Ruíz Carmona's interview with the Danish-Icelandic artist and teacher Ólafur Eliásson is presented. Defending the social role of art, Eliásson invites us to think of the idea of identity from a transnational angle, such as a sense of belonging or a mode of affective identification, in order to conclude about a current European identity crisis, essentially due to the lack of social mechanisms or agendas that foster strong relations of interdependence, either economic and emotional, within the present European space.

The two reviews by Daniel Tavares and Diogo Martins that end the present issue focus on very recent poetry books, respectively: *Retratos com erro* (2019), by Brazilian poet Eucanaã Ferraz, and *Suíte e Fúria* (2018), by Portuguese writer Rui Nunes. With them we return to the poetic portrait and to a plan of self-reflexivity and self-inquiry in which a sense of loss and ruin, of wandering and unfolding, of approximation and discontinuity seems to weave a precarious thought of identity and an imminent precariousness in its (im)possible representation.

Everything we have said so far, however, does not prevent a progressive production of portraits and their recurrent use in the social sciences or pedagogy showing us to what

extent they lie at the heart of today's political, philosophical and cultural debate not merely as products of human experience, but also as historical agents with effective capacity for intervention and social transformation. The contemporary repertoire of portraits and self-portraits, in the literary medium or in the new media in which the gender is currently being exercised, opens up recurrently to issues related to migration and diasporas, aging, gender issues, social exclusion, transcultural identities, in a sense that is now less singularizing and less essentialist and more transitive and 'turbulent'.

We can, and should, ask ourselves, as Anísio Franco does at the end of the lucid text in the exhibition catalog *Do tirar polo natural: Inquérito ao retrato português*, published in 2018 by the National Museum of Ancient Art (Lisbon, Portugal), “if it still makes sense to classify, academically, the the portrait genre when we refer to the artistic creations of the late twentieth century and the beginning of our century”. To think of the portrait today — as we propose for the theme of this issue of *Journal 2i* — is undoubtedly exercising the right to ask questions. It is also, we believe, a particularly interventive way of contributing to the construction of a responsible and inclusive social consciousness, aware of a cultural heritage and memory from which it is possible to stimulate responses to the complex challenges facing current human communities

*Eunice Ribeiro*

**A**RTIGOS

**A**RTICLES



**QUANDO O CORPO SE TORNA ROSTO**  
NOTAS SOBRE A IDEIA DE *RETRATO PROJECTIVO* EM  
LOURDES CASTRO

**WHEN BODY BECOMES FACE**  
NOTES ON THE IDEA OF *PROJECTIVE PORTRAIT* IN LOURDES  
CASTRO

**BRUNO MARQUES\***  
brunosousamarques@gmail.com

Que espaço ocupa o retrato num panorama que dá tanta ênfase ao corpo? É caso para dizer que o corpo, a partir das últimas décadas do século XX, se tornou num significante despótico que subordina qualquer expressão artística chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto. Partindo do conceito de *visagéité* de Gilles Deleuze e Félix Guattari e das noções “paisagens-corpos”, “paisagens-rostos” e “devir-rosto” desenvolvidas por José Gil, pretendemos com este ensaio reflectir sobre um processo que aqui designamos de “transferência de funcionalidade”, através da qual o corpo se torna “rosto”.

**Palavras-Chave:** retrato; corpo; rosto; “rostoidade”; sombras; Lourdes Castro.

What space can the portrait preserve in a structure that increasingly places such emphasis on the body? Would it be fair to say that the body, starting from the last decades of the twentieth century, has developed into such a despotic signifier that it now overshadows any form of artistic expression to the point of affecting the very practice of portraiture, daring to eclipse what was central to it, the image of the face? Based on the notion of *visagéité* (faciality), developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and José Gil's contributions towards concepts such as “body-landscapes”, “face-landscapes” and “face-becoming”, this essay intends to reflect on a process called “transference of functionality”, to ponder how the body becomes a 'face'.

**Keywords:** portrait; body; face; *visagéité*; shadows; Lourdes Castro.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2083>

---

\* Investigador integrado, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-9693-0090. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

*Ele está lá para nos lembrar que os gestos do homem são marcas na areia,  
que, antes do mais, o corpo é carícia, que a acção é, por fim, escrita.*  
— Pierre Restany

## 1. Introdução

Que espaço ocupa o retrato num panorama que dá tanta ênfase ao corpo, e perante manifestações artísticas que pareceram pôr em causa toda e qualquer convenção anteriormente estabelecida? É caso para dizer que o corpo, a partir das últimas décadas do século XX, se tornou num significante despótico que subordina qualquer expressão artística, chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto.

A partir do conceito de “rostoidade” (*visagéité*) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e das noções de “paisagens-corpos”, “paisagens-rostos” e de “devir-rosto” desenvolvidas por José Gil, pretendemos com este ensaio reflectir sobre um processo que aqui designamos de “transferência de funcionalidade”, através da qual o corpo se torna rosto.

Para o efeito, começamos por abordar a actual contestação da crença de que o rosto, enquanto “espelho da alma”, encerra verdades codificadas acerca do carácter e da personalidade. De seguida damos conta muito brevemente da função identitária do corpo na óptica da psicanálise e da história da cultura, invocando alguns exemplos paradigmáticos da arte contemporânea que fizeram deste um objecto obsessional do seu discurso sobre o *Self*, e que, por conseguinte, outorgam o cancelamento da antiga hierarquia rosto/corpo na arte do retrato. Em jeito de *case study*, findamos com uma análise das *sombras* de amigos e familiares que Lourdes Castro fixou nos anos 1960, a fim de testarmos, a partir dos estudos da psicologia da representação pictórica de Ernst Gombrich, a ideia de “retrato projectivo”.

## 2. A desacreditação do rosto como “espelho da alma”

Com referência a trabalhos de Thomas Ruff, Alison Jackson, David, Nancy Burson, van Lawick & Muller, Orlan, Gary Schneider, John Hilliard, entre outros, A. William Ewing, curador da exposição *Cara a Cara* (Culturgest, Lisboa 2003), escreve o seguinte:

Segundo a tradição, quer em fotografia, quer na cultura popular, a cara tem vindo a ser considerada como espaço fundamental e indicador da identidade individual (...). A nova fotografia da cara contesta esse pressuposto. (...) Assume-se e rejeita-se como mito a crença ainda fervorosa de que um retrato bem conseguido capta e revela a essência, o ser interior — a alma do sujeito retratado. (Ewing, 2003, s/p)

Estas palavras tornam evidente que o retrato possui já um número considerável de posições críticas que apontam para o carácter “obsoleto” do género, defendendo-se, por conseguinte, a autonomização da categoria de “rosto”. Se o *corpo* havia substituído o *Nu* na arte, o *rosto* vem agora fazer a vez do retrato na paisagem artística contemporânea enquanto *significância sem contexto* (Loisy, 1992, pp. 11–12; Buisine, 1993, p. 11). É nesse sentido que os adeptos da nova fotografia da cara se insurgem contra a ideia de que o retrato constitui, por definição, uma representação verosímil e fiável de um indivíduo (Ewing, 2003, s/p).

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

Daí que o retrato na segunda metade do século XX, como Alain Buisine nota, sofra todas as “humilhações formais, todas as torturas gráficas e cromáticas” (Buisine, 1992, p. 31), exemplarmente atestadas nas cabeças invertidas de Georg Baselitz, nos rasgos e lacerações de François Dufrêne e Jacques de la Villeglé ou nas páginas escritas em braille de Patrick Tosani quando conjugadas com figuras humanas vagas e imprecisas; chegando o retrato ao ponto de, numa série de Arnulf Rainer intitulada *Face Farce* (1968–1969), não ser outra coisa senão um obstinado ataque *iconoclástico* contra si próprio (Buisine, 1992, pp. 31).

Uma profunda fissura se abre através da qual é possível entrever o espaço para uma liberdade que, para realizar-se, tem de passar forçosamente por uma destruição, por uma negação crítica, pela ruína do “género”. E, nesse caso, um qualquer *denominador comum* que fixe a *diferença específica* que estabeleça a sua essência, se define agora mais facilmente por aquilo que recusa do que por aquilo que institui. É como se para ser “retrato” — e retrato com pertinência no actual panorama —, este tivesse de questionar, desconstruir, pôr em causa, destruir a sua antiga *ideia*.

Antes de enunciar a “morte” do retrato nos moldes em que Pierre Francastel a decreta (Francastel 1969: 228)<sup>1</sup>, havia assim de estabelecer primeiro as condições — os postulados históricos e teóricos — para uma compreensão concertada do retrato artístico com a actual concepção de homem e da identidade pessoal: pois, de um corpo pleno e sem fissuras, compacto e delimitado no espaço, confiante e auto-afirmativo tal como construído historicamente pelo olhar desde o Renascimento, passa-se então, na pós-modernidade, pela autoconsciência da sua alteridade, distorção, alheamento e alienação (Almeida, 2002, pp. 50–51; Solans, 2003, p. 142). Nesse deslocamento — que só se produz no reconhecimento de uma ferida, de uma ausência e de uma deformidade estrutural —, abre-se um olhar que já não pode constituir-se mais ao *espelho* enquanto imagem íntegra e central.

É a partir do surrealismo que o espelho deixa de devolver o duplo assimétrico projectado, para dar lugar ao corpo de um sujeito distorcido por esse obscuro e inquietante poder do desejo e da pulsão que deriva do monstruoso. E se os espelhos são os espaços onde a existência do eu e do mundo têm o seu lugar de reconhecimento e representação, assim como a posterior fenda que os quebra, as telas serão então as superfícies a partir das quais se produzirá um novo campo fenomenológico que potencia a fragmentação da identidade e a dissolução da imagem corporal. (Solans, 2003, p. 138; trad. minha.)

<sup>1</sup> “Siguiendo la lección de Cézanne y de Gauguin, [Picasso] ya no considera a los seres sino como **fragmentos de realidad entre otros fragmentos**. A partir de ahí no es verdaderamente posible hablar del retrato, pues no se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en **una composición** que sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del modelo por sí mismo” (Francastel, 1969, p. 228, os negritos são meus).

Atendendo à entrada em crise, em descontrolo, das grandes imagens da história do Homem (Deus, alma, o primado cartesiano) o *sujeito* dá-se conta do processo nihilista que afecta a capacidade originária do “retrato”, cujo modelo era o *espelho*.<sup>2</sup> Oculta no mito de Narciso está a experiência elementar do espelhismo e dos reflexos, que se desmultiplica ao longo da história da imagem que o sujeito vai fazendo de si próprio (Dubois, 1982, p. 137). Daí que o grande salto técnico (mimésis) que vai ser operado pela pintura no Renascimento acabe por ser a fixação, a permanência dos reflexos. Temos nessa capacidade para fixar, para produzir a permanência, a origem do “retrato”, mas também todo o pensamento especulativo do sujeito moderno que se olha, indaga e descobre a sua identidade, conferindo-se uma forma e um corpo (Régner-Bohler, 1990, pp. 372 e 391)

Nesse sentido, em *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, Jacques Lacan aborda a conformação especular do sujeito enquanto *Gestalt*, teorizando a sua identificação como forma reflectida que tem lugar na infância. Para o psicanalista francês o “stade du miroir” é decisivo porque é graças a ele que o sujeito adquire a consciência de que possui um corpo completo (Lacan, 1949, p. 610).

Compreendemos que, do ponto de vista tanto histórico-mitológico como da evolução psíquica humana, a máquina elementar é, então, o *espelho*, e no fundo toda a superfície espelhante. Mas a sua capacidade para “reproduzir” será mais tarde capturada pela técnica do “produzir”. No fundo, não tarda muito para o homem perceber que o humano está na encruzilhada da sua invenção pela “imagem” e prolifera então numa infinidade de imagens. Por isso hoje só tem cabimento conceber o retrato não como um *espelho*, mas antes como um *produto*, aceitando que o sujeito “produzido” pela imagem e o sujeito da imagem — que nele até pode estar como rasura —, não se identificam, ou, no limite, apenas se identificam nas miragens do imaginário. Como sustenta Piedad Solans, o que é próprio da arte não é pois “o reflexo do mesmo”, mas antes a “diferença” que daí se desprende. Apesar da sua visibilidade, a obra “não é um mero ver, mas produção de um acto de pensar que emerge através do visto” (Solans, 2003, p. 140).

Guiados pela mão de Alain Buisine, estaremos assim em posição de afirmar que, o retrato artístico contemporâneo se erigiu numa zona heróica de “resistência” (Buisine, 1992, p. 30): consciente da specularidade perdida, e frente à possibilidade de toda a fuga, dobra-se lacerado em si mesmo para oferecer a visão da sua alteração, das suas múltiplas e obscuras metamorfoses.

### 3. A função identitária do corpo

De acordo com Antoine Prost, “não há melhor sinal do primado da vida privada do que o culto moderno do corpo” (Prost, 1986, p. 94). Ora, da suspeita e reprovação por parte de uma certa tradição cristã, que encontra as suas origens na Antiguidade, e que apresentava o corpo como a prisão da alma, um farrapo que impedia o homem de ser plenamente ele “próprio” (Prost 1986, p. 96), passa-se para uma verdadeira libertação do corpo entre as duas guerras o que implica ao mesmo tempo uma relação diferente entre o corpo e o vestuário. Digamos que essa reabilitação do corpo modificou consideravelmente a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros. Assim, o corpo realizado é o próprio corpo como fim: a sua aparência, o seu bem-estar, a sua

<sup>2</sup> “Esta idea del artista autorreflejándose en su obra aparece en la *Teología platónica*, de Marsilio Ficino, que afirma que la pintura es ‘como un espejo que refleja el rostro’ de su autor y, a través de él, su espíritu” (Serraller, 1994, p. 13).

realização. Em meados dos anos 60 o corpo que já não é apenas reabilitado e assumido: o corpo é reivindicado e dado a ver. Nas palavras de Prost, “o corpo tornou-se o lugar da identidade pessoal” (Prost, 1986, p. 105).

O objectivo do percurso que aqui esboçamos é o de sublinhar como a imagem do corpo se torna essencial aos processos afectivos e cognitivos da vida humana e na sua relação com a identidade e a representação de si. Neste ponto, como sublinha Margarida Medeiros, é imprescindível a referência a S. Freud e à psicanálise, dado que se trata da primeira grande teoria a propor uma nova concepção da relação entre o corpo e o “espírito”, mais precisamente, ao procurar a ultrapassagem dessa oposição; ao mesmo tempo que fornece alguns conceitos importantes — como os de *pulsão*, *narcisismo*, *ideal do Eu*, *defesas narcísicas*, *auto-estima*, *libido objectual*, *libido do Eu* — para a compreensão da formação da imagem do Eu na sua relação com a identidade (Medeiros, 1997, pp. 55–74). Simplificando, Freud defende que a representação do corpo, no quadro do narcisismo, resulta de uma percepção fragmentada de si (Ramírez, 2003, p. 22), já que aquele deriva de uma repressão da libido que empurra esta para um “investimento ideal” (Freud, 1972, p. 2032). Mas sabemos ainda que desde Freud o acto não segue necessariamente as ordens da vontade consciente sendo possível assim desde então falar ao mesmo tempo de uma cisão irreversível, de uma fenda incontornável que o homem acabara de se perceber, e de cuja dor, desde aí, a arte do século vinte não tem deixado de falar (cf. Pessoa, 1966, pp. 93 e 94; Jung, 1958, p. 199; Quadros, 1985, p. 42; Medeiros, 1997, p. 11). Poderemos falar desse “descentramento” e da *perda da unidade* a vários níveis. Philippe Comar, neste âmbito, assinala um “desmembramento do corpo” vítima de uma situação — que vai do Cubismo à Body Art — em que já nada parece adequado para representar uma entidade tão “multifacetada” como é o homem. Cenário que põe definitivamente em questão a própria operacionalidade da imagem de “indivíduo” e de “corpo individual” (Comar, 1995, p. 42).

Assim se compreende que uma das mais importantes linhas de pesquisa das duas últimas décadas assente já não na representação do *outro*, mas na dramatização das derivas do Self através da auto-representação. Esta tendência começa, segundo Gilbert Lascault, nos anos 1970, pela mão de fotógrafos como Annette Messager, Wegman, Boltansky, Urs Lüthi, Journiac ou Douglas Huebler, que irão desde logo pôr em cheque a própria noção de *identidade* – desestabilizando a diferença entre o Eu e o Outro, desconsiderando a “semelhança”, rejeitando o estudo psicológico e não mais acreditando em sujeitos únicos, distintos e idênticos a si mesmos (Lascault, 1982, 46–47).

Abordando o tema do auto-retrato contemporâneo com referência a autores como Duane Michals, Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Giacomo Costa, Yasumasa Morimura, Jorge Molder ou Alex Francés — todos eles de uma maneira ou de outra tributários de Claude Cahun e de Pierre Molinier —, Rosa Olivares descreve, sob o signo da “transformação”, uma compulsão para a “representação de múltiplos papéis”, invariavelmente dirigida para “outra personagem”, para uma “outra identidade”, no fundo, para um “outro eu que queremos ser”, mas que “tememos” até ao limite da “identificação e da mimesis” (Olivares, 2003, p. 11).

Todos estes artistas traduzem uma mesma situação em que corpo e olhar se constituem já num corte em virtude do estilhaçamento (simbólico) do espelho que impede a unidade em que o sujeito moderno assentava e que agora sabe perdida para sempre. Neste sentido seria interessante analisar alguns dos dispositivos que colocam a imagem do corpo como referência do seu discurso, quer enquanto metáfora, quer enquanto motor da acção, quer como objecto obsessional de reflexão identitária.

#### 4. O colapso da hierarquia rosto/corpo

Assiste-se actualmente a uma verdadeira invasão do corpo na arte contemporânea. Segundo Amelia Jones, especialista em *Body Art*, só a partir dos anos 60 é que foi abalada a “ocultação do corpo”: o corpo teria sido velado, e vedado, pelo “modernismo” (Jones, 2000, p. 20). Sob o jugo de uma determinada tradição filosófico-religiosa, o corpo sofreu durante milénios todo o tipo de estigmas e exclusões (Prost, 1986, p. 96; Agamben, 1991, pp. 40–41; Almeida, 2002, pp. 137–143), mas quando por fim logrou recuperar o lugar que merecia, fê-lo de um modo tão cruel que o seu protagonismo se converteu numa autêntica “ditadura” (Sánchez, 2003, pp. 9).

Para José Gil, “pretende-se fazer falar o corpo (...). Como se o objectivo fosse, neste momento, descobrir o corpo ao qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária” (Gil, 1997, p. 14). O filósofo português dá-nos o testemunho de um tempo em que a propósito de tudo ou de nada se fala de um “discurso do corpo”, pretendendo-se assim que ele se liberte ou se exprima.

Que espaço ocupa o retrato nesse novo panorama que dá tanta ênfase ao corpo, e perante manifestações artísticas que pareceram pôr em causa toda e qualquer convenção anteriormente estabelecida? Não será por acaso que, no mesmo momento em que esta voga testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar a sua importância nos mais diversos domínios, o retrato é posto em causa, falando-se mesmo da sua “morte” ou “crise” (Francastel, 1969, p. 228; Lascault, 1992, p. 45–46; Fournet, 1992, p. 15; Depotte, 1992, p. 28; Günter, 1995, p. 33; Marques, 2005, 2008, 2014).

Podemos dizer que a partir, sobretudo, dos anos 1960, o *sujeito* é um lugar qualquer do corpo ou, se quisermos, um seu fragmento. Pensemos em obras como as de Robert Gober, Gary Hill ou John Coplans e perceberemos o alcance desta afirmação (Ramírez 2003, p. 22; Solans, 2003, p. 142). Esta *ruptura* da *Gestalt* e da forma íntegra do corpo — afecta à sua aparência especular —, permitiu a abertura do corpo a um leque incomensurável de novas formas de existir e de se construir que privilegiam a “estranheza, a diferença, a vulnerabilidade e a alteridade frente a um corpo único e social, cultural e histórico modelado” (Solans, 2003, p. 145).

Na história do retrato jogou-se sempre com o corpo, mas este era invariavelmente tido como um elemento que servia apenas de suporte do rosto, assumindo um papel secundário e adquirindo apenas significação em função da recognição daquele, que era o “centro” da composição (Depotte, 1992, p. 26).

Mas nas últimas décadas do século XX o corpo tornou-se num significante despótico que subordina qualquer expressão artística, chegando mesmo ao ponto de afectar a prática do retrato, ousando eclipsar aquilo que com ele estava mais conotado: a imagem de *um* rosto. Por isso, no quadro geral da arte do século XX, se fala de “retratos *sem* rosto” (Girard, 1992, p. 137), e, mais especificamente, a propósito de um conjunto de importantes retratos de finais da década de 1960 realizados por artistas como Lindstrom, Saura, Lapoujade, Messagier, Pol Bury ou Arnulf Rainer, de faces “deformadas” feitas de “carne que se contorce”; de semblantes fantasmáticos e “sem contornos fixos”, deixando apenas entrever certos “órgãos” que se “perdem”, “apagam” e “devoram” (Lascault, 1982, p. 43); ao mesmo tempo que — tal como já foi referido — se desconfia cada vez mais do poder de *revelação* do rosto (Gil, 1981, p. 171; Gil, 1999, p. 15; Marin, 1992, pp. 82–84; Girard, 1992, p. 141; Fabbri, 1995; pp. 28–29; Clair, 1995, pp. XXXI; Ewing, 2003, s/p.).

Desse modo, tornou-se evidente que a arte contemporânea desvaloriza a tradicional hierarquia que o rosto detinha em relação ao corpo. A esse respeito, A. William Ewing advoga que, “acerca da *própria* cara os novos fotógrafos da cara contestam as crenças de que, “(...) a cara representa uma forma carnal mais 'elevada' (mais sagrada) que o 'simples' e 'básico' corpo, sendo uma entidade de certo modo à parte do resto do corpo” (Ewing, 2003, s/p.).

Ora, que corpo é este que parece querer substituir uma “função” outrora inabalável, confinada à representação do rosto?

Este processo a que podemos designar de “transferência de funcionalidade”, no qual o corpo se torna “rostos”, ainda está por estudar, havendo não obstante abordagens que, embora fundamentais, como as de Gilles Deleuze e Félix Guattari no capítulo “Année zéro – Visagété” de *Mille plateaux; Capitalisme et Schizophrénie 2* (Deleuze e Guattari, 1980, pp. 205–234), não incidem particularmente sobre a representação pictórica. O contributo mais importante neste ponto é o de José Gil. A respeito do quadro *A Violação* de René Magritte, o filósofo refere que ali o corpo se “rostofica”, petrificando-se em rosto (Gil, 1999, p. 21). Mais adiante Gil regressa a esta formulação:

Em artistas da escola de Arcimboldo, surgem paisagens-corpos, ou paisagens-rostos, como em Hans Meyer; e Max Ernst, em *Le Jardin de la France*, pintando uma paisagem-mapa, com um corpo de mulher sem cabeça, visto de cima, entre o rio Loire e o rio Indre, compreendeu perfeitamente a assimilação da paisagem a um corpo (prestes a tornar-se rosto): ausente, o rosto surge numa sugestão de máscara que baliza um território fluente com os meandros dos rios — o corpo e a paisagem em devir-rosto. (Gil, 1999, p. 26)

Em nome de que signos ou sinais se impõe este “devir” do rosto para o corpo? Quais as consequências que resultam dessa migração de funcionalidade?

Uma das consequências primeiras a considerar será o facto de, como já se referiu, ela deitar por terra a hierarquia natural do corpo-suporte de um rosto enquanto superfície ou lugar privilegiado de comunicação. Pois está por avaliar ainda até que ponto é que o corpo não poderá revelar mais desse *ser único*, da sua própria diferença interna, do que a simples representação de um rosto. Mas inerente a este problema surge imediatamente um outro, porque para que o traço individual adquira sentido através do corpo é preciso que este se envolva num processo que ressalta de múltiplos *contrastes diferenciais*, de tal modo que a sua existência perceptiva implique a sinalização de alguma diferença, dado que é esta que, em última análise, faz a identidade (Gil, 1999, p. 29).

É ponto assente de que o sentido se engendra na diferença enquanto a homogeneidade o destrói. Por essa razão podemos sustentar que cada traço (ocupação, movimento, gesto ou pose particular) só toma significado por contraste com outras formas diferentes do mesmo traço. Por contraste e não por negação, sustenta José Gil, pois a relação entre vários aspectos (contextuais, formais, temáticos, etc.) compõem-se pelas infinitas diferenças virtuais que lhe dão o seu sentido específico.

O corpo poderá adquirir assim também uma singularidade no intento de se retratar alguém, enquanto poder de existência da coisa singular, ou seja, por um poder de acolher *em si* uma multiplicidade de diferenças com outros seres sociais, possuindo o poder de acolhimento que o singulariza: um ser que o é por diferenças apenas, através do que José Gil classifica como de *puro poder infinito de diferenciação*.<sup>3</sup>

Mas como é que isto se articula com o reconhecimento da identidade? De que forma o corpo, o comportamento, ou o gesto codificado podem reenviar para um significado

<sup>3</sup> "a singularidade é esse poder como existência da coisa singular: esta define-se pela sua infinita clivagem interna (virtual)" (Gil, 1999, p. 30).

que, uma vez apreendido, permite o *reconhecimento* da pessoa humana enquanto indivíduo?

Da subjectividade, o ser humano não tem senão uma experiência indirecta. A percepção directa dos seus estados de alma, pensamentos, traços de personalidade é-nos vedada. Segundo José Gil, é apenas através da mediação do corpo que me é dado a inferir que estou em presença de outro “eu”. Essa mediação compõe-se essencialmente de “indicações” corporais (Gil, 1997, p. 147). Tal como o filósofo refere, uma teoria da identificação não pode negligenciar o papel que o corpo desempenha no campo da comunicação humana, e que consiste na apreensão global dos homens e dos animais como seres sensíveis (Gil, 1997, p. 147). Convém lembrar, a propósito da infralíngua e da “géstica”, que a linguagem e a fala reenviam sempre ao corpo, aos seus órgãos, à sua fisionomia.

Que uma face possa perder a funcionalidade própria do rosto, enquanto dispositivo de significância e subjectivação — damos aqui o exemplo das máscaras africanas e da série dos *Reis* (1966) de Costa Pinheiro (Marques, 2008) —, da mesma forma cremos ser possível que tal dispositivo funcione fora de um rosto, “transferindo-se” para um outro *território*.

É, pois, possível “rostoificar” o corpo, não só como fez Magritte em *A Violação*, crivando o corpo de órgãos, ao mostrar um corpo monstruoso com olhos, nariz, boca, mas um corpo que se pode “rostoificar” no sentido de substituir a “função” do rosto naquela sua vinculação própria a uma personalidade individual, enquanto representação de um “interior” que convencionalmente define a arte de retratar; tomando o indivíduo não como mero corpo-forma (fisionomia), mas como sujeito detentor de uma subjectividade que o caracteriza enquanto tal, que de certa forma o define e o distingue dos demais.

A partir do que José Gil refere acerca da relação do rosto com a paisagem no âmbito da arte retrato (Gil, 1997, p. 170), podemos vislumbrar na obra do pintor Caspar David Friedrich uma relação de *reflexo*. Neste caso o rosto do indivíduo representado de costas é-nos significado indirectamente através dos traços “rostoificantes” da paisagem. Como se uma superfície de rosto se tratasse, a paisagem é agora o lugar onde se inscrevem expressões e sinais de uma “interioridade”, circunstância que vai ao encontro do que Hélène Depotte (1992, p. 26) e Claude Fournet (1992, p. 11), a propósito do pintor alemão, designam de “estados de alma”.

C'est que le XIXe, en peinture, dramatise en personnalisant. Avant de reproduire, on souligne le statut du portrait pour y maintenir une contenance: processus bourgeois que les perspectives aristocratiques des siècles précédents appelaient mais dont elles ne se souciaient pas. Chaque portrait, avec la bourgeoisie, entérine un donateur qui ne livrerait que lui-même. Cela induit un déplacement où pour la première fois, **il n'est pas nécessaire de reproduire les traits pour peindre**; il y a des portraits de paysage, à la manière romantique, qui deviennent des états d'âme. Ceux de Friedrich où le sujet tourne le dos en accomplissant la perversion. (Fournet, 1992, p. 11 ; o negrito é meu.)

O arrebatamento perante o infinito (*O viajante sobre o mar de névoa*, 1818); a postura de referência e de humildade (*Monge à beira-mar*, 1808–10); o sentimento de paz e de aceitação (*As fases da vida*, 1835); a experiência do assombro e da melancolia (*Dois homens contemplando a lua*, 1819–20), tudo isto poderia estar expresso num rosto, agora deslocado para a paisagem que o substitui, tornando-se esta superfície de inscrição, como que tomando lugar daquele na sua “função” habitual de significância/subjectivação. De certa forma, podemos imaginar o rosto através das pequenas percepções e sinais refractadas no rosto-paisagem em que esta agora se tornou. É assim que o rosto humano, que não vemos, depende agora de um processo

outro de significância e de subjectivação, assombrosamente similar ao *sistema buraco-negro/muro-branco* teorizado por Deleuze e Guattari.

Os dois filósofos postulam a existência de algo anterior ao rosto que denominam de “rostoidade” (*visagété*). A “rostoidade” é como uma máquina abstracta, um agenciamento dos dispositivos muro branco / buraco negro, sendo o muro branco a superfície de inscrição (que poderemos descrever como as zonas desertas do rosto), e o buraco negro (os olhos, a boca...) as zonas dinâmicas ou expressivas que reenviam para um processo de subjectivação. Nesta ordem de ideias a máquina abstracta da rostoidade sustém e alimenta dois processos: um de produção de signos e outro de produção de subjectividade.

A este propósito, Caspar David Friedrich ocorre-nos aqui como um caso exemplar. Nas suas pinturas não vemos o rosto do indivíduo no seu corpo, pois é na paisagem-rosto que entrevemos agora a sua relação afectiva de forças que com ela estabelece. Vemos qualquer coisa como a marca do seu rosto na paisagem, marca essa que depende do que o seu rosto procura nela. Por outras palavras, e em analogia à relação de reflexo descrita por José Gil, não temos nenhuma imagem directa de um eu, no sentido convencional que a retratística nos habituou, uma vez que o sujeito representado adquire a possibilidade de disseminar traços do seu rosto fora de si, fora do seu corpo. São traços de rosto que se encontram invisíveis, melhor, *não visíveis*, só porque se dirigem na direcção oposta à da nossa perspectiva, dando assim também a ver aquilo que ele está a *ver* do lugar em que ele a olha; ao mesmo tempo que, inversamente, — e para fazer uso das palavras de José Gil —, *o interior do rosto torna-se paisagem porque o olhar capta o exterior em que ele próprio se encontra espalhado, disperso, investido* (Gil, 1997, p. 170).

##### **5. Lourdes Castro ou a ideia de *retrato projectivo*: do rosto para a silhueta do corpo**

Diante da *Sombra Projectada de Bertholo* (1964), vemos o gesto encerrado no interior da silhueta, ou seja, a sua mão pousada sobre a anca, como se nada fosse. Em vez de aceder ao rosto que (re)conhecemos do sujeito, o espectador “reencontra” a sua silhueta e postura — mas não o seu rosto: nem traços fisionómicos, nem ressurreição do rosto amado. A minha atenção desvia-se então para o acessório. É a própria artista quem diz: “Sempre aceitei as coisas insignificantes em que, normalmente, as pessoas não reparam” (Lourdes Castro cit. por Féria 1992, p. 20).

Olhando para essas sombras por vezes reconhecemos uma região do seu rosto, uma certa relação entre o nariz e testa, mas também aquele gesto quotidiano que lhe era característico ou simplesmente uma sua ocupação habitual. No fundo, só os reconhecemos “aos bocados”, o que significa que não atinjo o ser e que, portanto, é como se o perdesse por completo. Tanto na imaginação do espectador como, certamente, na da artista, as sombras deste *gesto-movimento* ficarão para sempre “colados” aos referidos entes e, assim, transformar-se-ão em pedaço de “vida” de uma “presença no mundo” que as sombras sempre arrastam.

Lembrando o interesse de Johann Kaspar Lavater — autor do popular livro *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe* (1775–1778) — pela arte relativamente menor da silhueta, porque os retratos de perfil feitos pelo *'physionotrace'* eram a materialização literal da sombra projectada (Freund 1974, pp. 8–18), daqui decorre que Lourdes Castro nos queira dizer que ainda é possível ceder à tentação de julgar o carácter de alguém pelo seu porte, pose ou movimento. Como se *o carácter fosse comparável a um gerador de imagens*

*projectadas no mundo como sombras múltiplas do seu sujeito* (Krauss 1978<sup>a</sup>, pp. 26–27). Quase que poderíamos dizer que Christo, Pinheiro ou Bertholo — para citar apenas alguns dos seus amigos e companheiros do grupo KWY —, apresentam “traços de carácter” bem nítidos que não tornavam difícil classificá-los (era “indiscreto”, “esperto”, “preguiçoso”, “activo”...). É precisamente esta a ideia que se depreende a partir de uma leitura feita sobre a *Sombra Projectada de Christina Maar* (1968):

A pose e o contorno são serenos, revelando o modo de Lourdes Castro **entender a personalidade da sua amiga Christina Maar**. O contorno, que fixa uma forma que separa de um fundo, constitui, na precisão temporal de uma acção e da sua pose, **uma efectiva determinação do ser**. (Acciaiuoli, 2001, p. 442, ficha da obra; os negritos são meus.)

No mesmo sentido vão as palavras de Maria Helena Freitas:

Para além do objecto, o que se valoriza é a sua relação com o mundo — a luz, a atmosfera, a hora, os sinais subjectivos. É a sombra que define a situação de um corpo entre o céu e a terra ('Quem não tem sombra que não ande ao sol'), um corpo sem sombra perde a sua relação com o mundo, como ensina «A História Maravilhosa de Peter Schlemihl». Dando réplica a este conto, Lourdes Castro **representa a sombra como quem procura o contorno da alma**. (Freitas, 1992, p. 46; o negrito é meu.)

Tal como num *negativo* fotográfico trata-se de um verdadeiro processo de *revelação*. Mas, e com o livro *Câmara Clara* de Roland Barthes em mente, enquanto a imagem fotográfica é plena, carregada — não há lugar vago, não se pode acrescentar-lhe nada —, nas *Sombras* de Lourdes Castro o espectador pode *projectar* tudo aquilo que a sua memória-imaginação lhe sugere naquele “campo aberto”. É como se Lourdes Castro nos colocasse no papel de alguém que vai completar a obra que deixou a meio.

De acordo com os estudos sobre a psicologia da representação pictórica que Ernst Gombrich desenvolve no seu influente livro *Arte e Ilusão*, “o padrão de estímulo na retina não é a única coisa que determina a nossa visão do mundo exterior. As suas mensagens são modificadas por aquilo que sabemos sobre a forma ‘real’ dos objectos” (Gombrich, 1959, p. 321).

Gombrich, perante uma tela de Lourdes Castro, diria que é o poder da nossa *expectativa* — aqui determinada pelo título do quadro —, que molda o que vemos, fazendo com que numa simples sombra seja possível ver o retrato de alguém. Tal permite-nos captar a chave de todo o problema da interpretação da imagem. Porque, segundo o historiador de arte, Lourdes Castro outorga conceber que a interpretação implica sempre uma projecção experimental, um “tiro de ensaio” diria Gombrich, que transforma a imagem se acertar.

É o poder da expectativa, mais do que o poder do conhecimento conceptual, que molda o que vemos, na vida não menos que na arte. (...) aquilo a que chamamos ‘interpretar’ uma imagem pode ser melhor descrito como testar as suas potencialidades, para ver qual delas se ajusta. (...) A possibilidade de que todo o reconhecimento de imagens esteja ligado a projecções e antecipações visuais é reforçada pelos resultados de experiências recentes. (Gombrich, 1959, pp. 235–239)

Apesar da incerteza que por serem sombras deveriam suscitar, não duvidamos, no entanto, que elas, aquelas pessoas que, *sabemos*, estão ali, por detrás daquela forma escura, daquele manto opaco que nos impossibilita ver as suas feições. Vejo imaginariamente ali o rosto não percebido. Assim, ficou inevitavelmente o campo aberto, portanto, para que se estabeleça uma série de nexos e articulações entre a figuração mínima do corpo da pessoa em apreço e o seu “carácter”: uma

correspondência dada não só pela estrutura do corpo, mas também pelo gesto, pelo movimento sugerido, pela *pose*.

O que constitui o motivo central das sombras projectadas de pessoas, para além da estrutura do corpo ou do perfil do rosto (instância intransmissível como a impressão digital), é justamente a pose, ou diríamos, antes, a “não-pose”, porque a pose não é aqui uma atitude do alvo mas o termo de uma “intenção” de leitura — diz-nos Roland Barthes, a respeito da especificidade da Fotografia (Barthes, 1980, p. 111). Lourdes Castro faz recair a imobilidade da sombra presente no momento em que o seu “decalcamento” é levado a cabo, e é essa paragem que constitui, aqui, a pose; não um posicionamento provocado, pensado, formulado pelo estereótipo convencional. Ou seja, o vestígio conservado “refere-se” a um momento fugidio de uma postura. Por outras palavras, parece tratar-se precisamente daquilo que o ensaísta francês denomina de “esquema”: “*schéma* é o corpo em movimento, em situação, em vida” (Barthes 1977: 230). As figuras, invariavelmente representadas de perfil ou de frente, como que compartilham um estado de absorção nas suas ocupações momentâneas ou banais enquanto desconhecimento da presença de um outro que as espreita. Mas, a utilização do efeito do instantâneo fotográfico traduz a intenção, ainda que intuitiva, de representação da suspensão de um dado movimento da figura, e não de uma interpretação meramente anedótica o sentimental do modelo.

Será por isso também que, para Maria Helena Freitas, “nestes trabalhos reconhecemos as sombras de muitos dos seus amigos, nos gestos simples dos rituais de todos os dias — pentear, ler, fumar — ou dos seus objectos mais familiares. São as memórias dos corpos, que assim registadas, ganham autonomia e vitalidade” (Freitas, 1992, p. 47).

Um processo fundamental se efectiva: percebemos que um movimento de ocultação permite deslocar o foco tradicional de reconhecimento (e expressão) do rosto para o gesto. No fundo, poderemos dizer que, num certo sentido, o gesto se torna “rosto”.

Tal como a máquina abstracta de “rostoidade” de Guattari e Deleuze, em analogia podemos afirmar que a sombra (a mancha pictórica) se torna no *buraco negro* — aquilo que reenvia para um processo de subjectivização — e o fundo (as zonas exteriores ao contorno) no *muro branco* — a superfície onde signos se inscrevem. Esta analogia entre *buraco-negro / muro-branco* e *silhueta / superfície-da-tela* permite-nos encontrar uma outra forma de entender a problemática do rosto no âmbito das novas possibilidades que Lourdes Castro oferece à arte do retrato. De certa forma, o rosto ocultado dá um sentido outro à funcionalidade da imagem do corpo. Ou seja, a ausência de rosto não implica forçosamente uma limitação de sentido ou falha de comunicação, antes pelo contrário, despoleta uma assombrosa ampliação de possibilidades.

Coloquemo-nos na posição do espectador: observo avidamente o mais pequeno dos seus gestos. Em cada momento de um novo olhar descubro, no Outro, na sua sombra, um outro Eu. A alteridade do sujeito-retratado manifesta-se, assim, na alteridade do sujeito-espectador. Por momentos, este não vê mais; não reconhece mais a pessoa representada e olha-a desconfiado. O espectador vê a pessoa que conhece não destruída, mas como que *diminuída*, como um *resto de si*, apenas um seu exterior (uma marca); cabe ao espectador fazê-la vir do além-subterrâneo, de um mundo de *sombras*.

Estes retratos de “amigos” (Pirotte, 1964, p. 39) são retratos de Lourdes Castro para si própria, como se de um álbum de família se tratasse; álbum íntimo que, ao mesmo tempo, parece, e à vista de todos, se dirigir a essas mesmas pessoas como que dizendo: “Vê o que eu (te) dei a ver de ti”. Mas o objecto que dá (oferece) não é tautológico (“dou-te o que te dou”), é *interpretável*; tem um sentido (sentidos) que ultrapassa em muito o seu endereço. Perante tal “aparição” os seus amigos e familiares dirão: vou

dilacerar o corpo opaco do outro, obrigá-lo a entrar no jogo do sentido: vou *fazê-lo falar*. Esforçando-me por suscitar em mim as imagens que me podem comover, e aberto esse lugar (por definição, desmaterializado) da alma, desenvolvo-o, alimento-o com outras imagens-fantasma até que uma outra recordação me faça, ainda que por um mero segundo, reviver um passado que não sabia ainda que existia (em mim).

Pouco importa que *ele* se sinta continuamente reduzido ao silêncio. O que em cada um ressoa é o que cada um conhece (ou conjectura) *daquele* corpo: qualquer coisa de ténue ou de agudo desperta bruscamente desse corpo que, entretanto, adormecia no (des)conhecimento de uma qualquer situação específica tirada do real. Perante aquele gesto, acção, postura, detalhe, como um corte de cabelo ou simples objecto que segura nas mãos, o nosso interior põe-se a vibrar; eles vêm à mente, regressam do passado: a partir de um (quase) *nada*, forma-se *todo* um discurso da recordação e da morte que nos arrasta — é o reino da memória, arma da ressonância.

## 6. Considerações finais

Regressemos à nossa questão central: num momento em que assume uma crucial função identitária ao invés de ser reduzido à condição de “prisão”, será que o corpo, por si só, não é capaz de anunciá-la: à “alma”? Se nunca a vemos, se ela não se fixa em parte alguma (Gil, 1997, p. 162), então porque a remetemos, necessariamente, como é comum fazê-lo ainda, para a sua presença reveladora do rosto?

Ao propor o retrato como *sombra projectada*, apresentando *o mínimo como conservação das características de alguém* pela via do contorno<sup>4</sup> — comprometendo o protocolo *reconhecimento* fisionómico —, Lourdes Castro abre caminho para o que poderemos designar de *retrato projectivo* (Marques, 2004, pp. 237–249).

A sua presença na tela enquanto sombra, sendo irreconhecível, não poderá ser, pois, a de uma figura analógica, como um fetiche, mas antes a de uma força particular que, em nome dos afectos, não está, desde então, em inteiro repouso. Liberto de qualquer olhar putativamente revelador, a silhueta acaba por não ser senão campo (ou buraco) completamente aberto, porque exposto à *multiplicidade* infinita que o olhar do espectador desperta.

Assim como *o retrato não é o rosto mas o seu nome* (Bailly, 1998, p. 151), do mesmo modo podemos afirmar que também o corpo pode criar uma singularidade — tal como Lourdes Castro o faz com o nome próprio do sujeito na legenda da obra. Accionando o poder da *expectativa* a que Gombrich se aporta, a artista dá ao corpo uma identidade que o tira da inumanidade anónima própria de mero corpo, humanizando-o. E, assim, puxa o corpo para uma codificação absoluta, abrindo-a a territórios psicológicos, mnemónicos, afectivos, fora do seu carácter de mera carne, músculos, ossos e pele, para se tornar em superfície de inscrição enquanto *medium* detentor de uma linguagem própria, de uma “linguagem corporal” que individua.

E porque a *singularidade se busca não se encontrando já dada como uma coisa* (Gil, 1999, p. 31), é então possível converter o corpo num veículo dessa singularidade, assumindo-se como via de uma individuação sem que seja necessário o recurso tradicional a um rosto. Assim, a unicidade do retrato, a sua maneira plástica de ser singular, resulta agora da maneira como se resolve essa tensão: a capacidade da sua singularidade se tornar mais singular do que a do corpo natural (Gil, 1999, p. 31).

Diz a própria artista: “uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objecto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à

<sup>4</sup> “O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características” (L. Castro 1992 [1963], 51).

minha volta” (Lourdes Castro cit. por Freitas, 1992, p. 46). Por vezes a melhor maneira de dar a devida atenção a algo passa menos por desvelá-lo completamente do que por ocultá-lo um pouco para que se desencadeie, nos outros, uma curiosidade aliciante. No caso de Lourdes Castro, esta parece ser uma estratégia com o fim último de pormenorizar a imagem do Outro em diversos *pontos diferenciais* (uma ocupação habitual, um gesto característico, a estrutura intransmissível do corpo) que numa exposição convencional (a fotografia) seriam ofuscados por outros aspectos usualmente sobrevalorizados (os olhos, as linhas de expressão, a roupa, o contexto espacial...). Se quisermos, o que a minha linguagem facial esconde, di-lo o meu corpo; e *para que o rosto não se veja*, Lourdes Castro como que coloca um manto entre *eles* e o nosso olhar. Belo oxímoro: obscurecer a vista para melhor se *ver*.

## REFERÊNCIAS

- Acciaiuoli, M. (2001). Sombra projectada de Christina Maar (ficha da obra). In *KWYParis 1958–1968* (p. 442) [cat. exp.]. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Agamben, G. (1991). *A comunidade que vem*. Ed. Presença: Lisboa.
- Almeida, B. P. (2002). *Transição — Ciclopes, mutantes, apocalípticos: A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Barthes, R. (1995). *Fragments de um discurso amoroso* [1977, ed. original]. Porto: Ed. 70.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Câmara clara* [1980, ed. original]. Lisboa: Ed. 70.
- Bailly, J.-C. (1998). *L'apostrophe muette: Essai sur les portraits du Fayoum*. Paris: Hazan.
- Buisine, A. (1992). L'indéfigurable même. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 30–36) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- \_\_\_\_\_. (1993). Les temps des visages. *La recherche photographique. Dévisager*, 14 (Printemps), 10–13.
- Clair, J. (1995). Impossible anatomy 1895–1995: Notes on the iconography of a world of technologies. In *Identity and alterity: Figures of the body 1895/1995* (pp. XXV–XXXI). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Comar, P. (1995). The body besides itself. In *Identity and alterity: Figures of the body 1895/1885* (pp. 38–43). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Depotte, H. (1992). Historique du Portrait. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 19–29) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Dobbels, D. (1992). L'air absent. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 37–41) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega.

- Ewing, A. W. (2003). De caras! O retrato está morto! Viva a cara! In *Cara a Cara* (Jornal da exp.). Culturgeste/Musée de l'Elysée.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). Anné zéro — Visagéité. In *Mille plateaux* (pp. 205–234). Paris: Les Editions de Minuit.
- Fabbri, P. (1995). Deformities of the face. In *Identity and alterity. Figures of the body 1895/1885* (pp. 27–31). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Fournet, C. (1992). La tache aveugle. In *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992* (pp. 9–18) [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain.
- Freitas, M. H. (1992). O duplo do mundo. In *Lourdes Castro: Além da sombra* (p. 45). Lisboa: F.C.G.-C.A.M.
- Freud, S. (1914) Introducción al narcisismo. In *Obras Completas* (Tomo VI). Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- Freund, G. (1974), *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gil, J. (1994). A auto-representação. In *O rosto da máscara: Auto-representação na arte portuguesa* (pp. 44–48). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Metamorfoses do corpo* [1981, ed. original]. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_ (1999). Retrato. In *A arte do Retrato: Quotidiano e circunstância* (pp. 12–22) [Cat. exp.] Lisboa: MCG.
- Girard, X. (1992). Portraits sans visage. In *À visage découvert* (pp. 137–146). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Gombrich, E. H. (1995). *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica* [1959, ed. original]. São Paulo: Martins Fontes.
- Günter, M. (1995). Notes from the Portrait in the Twentieth Century. In *Identity and alterity. Figures of the body 1895/1885* (pp. 33–37). La Biennale di Venezia 46 esposizione internazionale d'arte: Marsilio Editori.
- Jones, A. (2000). The artist's body. In Tracey Warr (org.), *The artist's body*. London: Phaidon.
- Jung, C. S. (1958). *L'homme à la decouverte de son âme* (trad. francesa). Ed. Mont-Blanc: Paris.
- Krauss, R. (1978). Tracing Nadar. *October*, 5 (New York, Summer 1978). [Reeditado em *O fotográfico* [1990, ed. original]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 21–39.]
- Lacan, J. (1949). The mirror phase as formative of the function of the I. In Ch. Harrison & Paul Wood (1992) (eds.), *Art in theory 1900–1990: An anthology of changing ideas* (pp. 609–613). Wiley-Blackwell.
- Lascault, G. (1982). Portraits. In *Du visage*. Presses Universitaires de Lille. [Reeditado em *Le Portrait dans l'art contemporain 1945–1992*. [Cat. exp.]. Nice: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.]

- Loisy, J. (1992). Préface. In *À visage découvert* (pp. 11–14). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Marques, B. (2005). *Para o estudo da «crise» do retrato nos anos 60 em Portugal*. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, sob a orientação de Margarida Acciaiuoli. Lisboa: UNL / FCSH. [Texto policopiado]
- \_\_\_\_\_. (2008). O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a desmitificação da retratística histórica oficial. *Revista de História da Arte*, 5, 188–207.
- \_\_\_\_\_. (2014). Crise do retrato: Dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro. In *Actas do IV congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França. Sessões simultâneas (2.ª edição revista e aumentada)* (pp. 435–442). Lisboa: APHA.
- Marin, L. (1992). Grammaire royale du visage. *À visage découvert* (pp. 70–79). Paris: Fondation Cartier / Flammarion.
- Medeiros, M. M. (1997). *Fotografia e auto-representação: Identidade e imagem do corpo na obra de Cindy Sherman*. Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, sob a orientação do Professor Doutor João Mário Grilo. Lisboa.
- Olivares, R. (2003). Quién soy yo? *Exit: Autorretratos/Self-portraits*, 10, 10–11.
- Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.
- Pirotte, E. (1964). Préface vue de profil. *Lourdes Castro e René Bertholo*. Lisboa: Galeria Divulgaçã [Reeditado em *Lourdes Castro: Além da sombra* [Cat. da exp.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1992, p. 39.]
- Prost, A. (1986). Fronteiras e espaços do privado. In Ph. Ariès & George Duby (dir.) (1991), *História da vida privada: Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias* (vol. 5, pp. 7–113, orientado por A. Prost e G. Vincent). Porto: Ed. Afrontamento.
- Quadros, A. (1985). Introdução à vida e à obra poética de Fernando Pessoa. In A. Quadros (introd., org. e bibliog.), *Obra poética de Fernando Pessoa: Mensagem e outros poemas afins* (pp. 17–92). Lisboa: Europa América.
- Ramírez, J. A. (2003). Yo mismo. Automodelo e identidad quebrada. *Exit: Imagen y cultura*, 10, 17–25.
- Restany, P. (1965). Lourdes Castro: A presença da ausência. *Lourdes Castro*. Munique: Galeria Buchholz, 26 Outubro a 20 Novembro 1965. [Reeditado em *Lourdes Castro: Além da sombra* [Cat. da exp.]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 de Junho a 6 de Setembro de 1992, p. 36.]
- Serraller, F. C. (1994). Ceremonial de Narciso. El autorretrato y el arte español contemporáneo (pp. 13–31). In F. Calvo Serraller, *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días* [Cat. da exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Solans, P. (2003). Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. In D. Hernández Sánchez (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología* (pp. 137–165). Salamanca: Ediciones Universidad.

(O autor segue a antiga ortografia.)



## **INTERMEDIALIDADE** HIPÓTESES DE TRABALHO E CASOS DE ESTUDO

### **INTERMEDIALITY** WORKING HYPOTHESES AND CASE STUDIES

**CARLOS REIS<sup>1\*</sup>**  
c.a.reis@mail.telepac.pt

A intermedialidade apoia-se no princípio do diálogo entre campos disciplinares, liga-se ao culto da interdisciplinaridade e à chamada teoria da integração conceptual (*conceptual blending*; cf. Schneider & Hartner, 2012). Sublinha-se, no quadro destes movimentos de interação, os seguintes aspetos que a intermedialidade comporta: uma conceção dinâmica e trans-semiótica da narrativa e dos discursos mediáticos; a tendência para a superação de fronteiras entre linguagens; a recusa de uma hierarquização que institua prioridades entre práticas culturais (do tipo: a literatura é superior ao cinema e este à televisão). A narrativa com propensão intermediática desenvolve uma vocação dinâmica e transnarrativa que solicita, no plano recetivo, um correlato dinamismo de leitura e análise, com os aprofundamentos exegéticos que daí decorrem.

**Palavras-Chave:** estudos narrativos; fenomenologia da visualidade; intermedialidade; representação; transnarratividade.

Intermediality is based on the principle of dialogue between disciplinary fields, is linked to the cult of interdisciplinarity and the so-called conceptual integration theory ('conceptual blending'; cf. Schneider & Hartner, 2012). In the framework of these interactional movements, the following aspects entailed by intermediality are highlighted: a dynamic and trans-semiotic conception of the narrative and the media discourses; the tendency to cross boundaries between languages; the refusal of a hierarchy that establishes priorities between cultural practices (such as literature is superior to cinema and cinema to television). The narrative with intermedial propensity develops a dynamic and transnarrative vocation that requests, on the receptive plane, a correlative dynamism of reading and analysis, with the resulting exegetical deepening.

**Keywords:** narrative studies; phenomenology of visuality; intermediality; representation; transnarrativity.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2433>

---

<sup>1\*</sup> Professor Catedrático, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, Portugal.

## 1.

A presente análise parte de conceitos que podem motivar desenvolvimentos em conjugação interdisciplinar. O primeiro é o conceito de intermedialidade, entendido, em termos genéricos, como a interação estabelecida entre discursos de media autónomos; tal interação compreende vários âmbitos e legítimas relações funcionais entre diversas linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos. Sigo a proposta de Werner Wolf, segundo a qual “‘intermedialidade’ designa todo o tipo de relações entre diferentes media” (Wolf, 2005, p. 84). Indo mais longe e num sentido mais estrito, a noção de intermedialidade refere-se a todo o “fenómeno intercomposicional observável em ou característico de um artefacto ou de um grupo de artefactos” (Wolf, 1999, p. 36). Com base nesta caracterização, podemos falar na musicalização da ficção ou na tematização narrativa de conceitos ou de componentes estéticos da música: sinfonia, quarteto, tocata, etc.

No universo conceptual da intermedialidade estão compreendidas outras noções cuja justificação se encontra na singularidade de manifestações decorrentes do impulso dialógico que ficou mencionado. Derivo agora para o conceito de transmedialidade e, uma vez que me situo no terreno dos estudos narrativos, entendo-o como a vigência do princípio da narratividade em múltiplas linguagens, géneros e contextos mediáticos. A par da transmedialidade e em direta relação com ela, o conceito de transposição intermediática estabelece novos critérios de abordagem e um posicionamento epistemológico renovado, traduzido no estudo da adaptação (p. ex., do romance ao cinema ou à banda desenhada).

Não me ocuparei aqui da questão da transposição intermediática, que constitui hoje um domínio de trabalho muito amplo, no âmbito dos estudos narrativos (veja-se, para uma síntese, Reis, 2018, pp. 18–25, bem como o estudo capital de Hutcheon, 2013 [2006], e ainda Sousa, 2001); sublinho, todavia, que o termo transmedialidade designa, de facto, um princípio genérico subsumido na noção abrangente de intermedialidade. A transmedialidade refere-se, então, à presença da narratividade em diferentes media e nos contextos que os acolhem; por isso, ela conduz ao confronto de elaborações semióticas distintas, o que permite dizer, de novo com Wolf, que “a qualidade distintiva dos ‘fenómenos transmediáticos’ — ou de uma perspetiva transmediática — é o facto de fenómenos similares ocorrerem em mais do que um medium, sendo a possível origem num determinado medium (...) irrelevante ou desconhecida” (Wolf, 2005, p. 84).

## 2.

O que fica dito agrega e reelabora o que noutro local escrevi (cf. Reis, 2018, pp. 218–221; 520–522) e serve-me de suporte para observar alguns casos de estudo, ao mesmo tempo que formulo diversas hipóteses de trabalho. Para além disso, assinalo distâncias, relativamente a uma parte da última citação de Wolf: diferentemente do que ali se diz, entendo que, do ponto de vista operativo, é relevante conhecer-se a origem mediática dos fenómenos de transmedialidade, bem como a presença de uma linguagem específica numa outra (incluindo o respetivo contexto mediático) que a antecipa e, por assim dizer, convoca.

Chamo a esta reflexão Eça de Queirós e alguns aspetos claramente inovadoras da sua escrita narrativa, para afirmar que a modelação do seu mundo ficcional implica, em certos casos, uma fenomenologia da visualização que se conjuga com a estética e com a ideologia do realismo. Mas aquela modelação vai além disso e envolve as personagens, participantes privilegiados numa dinâmica de intermedialidade, implicando nela os *media* da imagem que marcaram a cultura dos séculos XIX e XX e que, nalguns casos, a ficção narrativa queirosiana parece antecipar.

Falo, então, numa fenomenologia da visualidade e procedo, desde já, a uma especificação: está aqui em causa a experiência individual de pessoas (de personagens) cujo processo de conhecimento do mundo gera efeitos percetivos e cognitivos que têm como eixo de referência aquela experiência individual. O olhar é o ponto fulcral desse processo de conhecimento; não ignoro, todavia, a relevância assumida por esquemas mentais, por rotinas recetivas e por experiências adquiridas que, antecipando-se à instância do olhar, a aprofundam; é por ela que agora me interessa, seguindo o fluxo de uma tradição que vai, pelo menos, de Camões a Alberto Caeiro e que passa, de forma decisiva, pelo realismo oitocentista. A obra de Eça de Queirós constitui um momento marcante do que designo como epistemologia do olhar, favorecendo dinâmicas de representação intermediáticas que nem por serem apenas intuídas são menos sugestivas.

Ilustro o que acabo de dizer com um episódio d' *A Relíquia*: aquele em que Teodorico Raposo protagoniza um momento burlesco de *voyeurismo* frustrado, na sua primeira noite em Jerusalém. O objeto dessa tentativa de *voyeurismo* é uma esplendorosa mulher que, horas antes, tinha sido vista no refeitório do hotel e que agora reaparece, apenas adivinhada, no quarto ao lado de Teodorico:

Suspirei, amoroso e moido: e abria os lençóis bocejando — quando distintamente, através do tabique fino, senti um ruído de água despejada numa banheira. Escutei, alvoroçado: e logo nesse silêncio negro e magoado que sempre envolve Jerusalém, me chegou, percetível, o som leve de uma esponja arremessada na água. Corri, coleí a face contra o papel de ramagens azuis. Passos brandos e nus pisavam a esteira que recobria o ladrilho de tijolo; e a água rumorejou, como agitada por um doce braço despido que lhe experimentava o calor. Então, abrasado, fui ouvindo todos os rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho: o espremer da esponja; o fofo esfregar da mão cheia de espuma de sabão; o suspiro lasso e consolado do corpo que se estira sob a carícia da água tépida, tocada de uma gota de perfume... A testa, túmida de sangue, latejava-me: e percorria desesperadamente o tabique, procurando um buraco, uma fenda. Tentei verrumá-lo com a tesoura; as pontas finas quebravam-se na espessura da calíça... Outra vez a água cantou, escoando da esponja — e eu, tremendo todo, julgava ver as gotas vagarosas a escorrer entre o rego desses seios duros e brancos que faziam estalar o vestido de sarja... (Queirós, s.d., p. 99)

Até a este ponto, Teodorico nada vê, apenas ouve. É com base na audição que imagina um banho feminino, numa inferência por certo fundada no seu capital de conhecimento e que sugestivamente se desdobra nos pormenores e nos gestos carregados do erotismo próprios de um banho. A intensidade (mas também a precariedade) das sensações auditivas e o seu poder evocativo resolvem-se numa aliteração — os “rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho” — que discretamente insinua, em jeito intermediático, aquilo que os olhos não atingem.

O défice do olhar bloqueado é compensado apenas pela imaginação — Teodorico “*julgava ver as gotas vagarosas a escorrer*” entre os seios; *italico meu* —, o que explica aquilo que ocorre no momento seguinte:

Não resisti: descalço, em ceroulas, saí ao corredor adormecido; e cravei à fechadura da sua porta um olho tão esbugalhado, tão ardente — que quase receava feri-la com a devorante chama do seu raio sanguíneo... Enxerguei num círculo de claridade uma toalha caída na esteira, um roupão vermelho, uma nesga do alvo cortinado do seu leito. E assim agachado, com bagas de suor no pescoço, esperava

que ela atravessasse, nua e esplêndida, esse disco escasso de luz — quando senti de repente, por trás, uma porta ranger, um clarão banhar a parede. Era o barbaças, em mangas de camisa, com o seu castiçal na mão! E eu, misérrimo Raposo, não podia escapar. De um lado, estava ele, enorme. Do outro, o topo do corredor, maciço. (Queirós, s.d., pp. 99–100)

O olhar não alcança o objeto de desejo que o sensual Teodorico persegue. E uma vez que ele falta, a representação fica reduzida às sugestões auditivas que, por outro lado, fazem deste admirável passo um dos momentos mais talentosos do culto queirosiano do erotismo. Entretanto, a frustração do movimento representacional não é apenas compensada por aquelas sugestões auditivas; fica por cumprir a posse simbólica da mulher, que só o olhar poderia consumir.

Por fim (e por agora), note-se o seguinte: no episódio que comentei, o conhecimento precário vivido pela personagem — isto é, o facto de ela ficar limitada à audição — traz consigo a refutação da lógica da onisciência que o realismo e também o naturalismo cultivaram amplamente. Ao mesmo tempo, a precariedade que assinala gera a comicidade deduzida do comportamento ansioso de um Teodorico que nada vê, algo ouve e muito deseja.

### 3.

A lógica e os efeitos da observação, como tema doutrinário e como elemento representacional em contexto ficcional, estão diretamente ligados, em *Eça de Queirós*, ao *ethos* realista e ao seu projeto epistemológico. Devido às suas vinculações periodológicas, o romance do tempo de *Eça* convida a uma leitura que aprofunde os sentidos implicados no recurso ao olhar; é isso que é confirmado, quando se dá atenção a uma categoria que aquele romance cultivou e refinou: a perspectiva narrativa.

Trata-se, assim, de particularizar o movimento e o alcance do olhar, sobretudo o das personagens, antes ainda de o cinema inscrever este dispositivo narrativo como fulcro dos seus procedimentos narrativos. Como quem diz: antes do advento do cinema, *Eça* (e não só ele, é claro) formulou reflexões com alcance intermediático e com consequências nas suas práticas narrativas.

Recordo que passa pela reflexão e pela voz dos ficcionistas uma parte importante do debate suscitado por esta questão. Um caso muito elucidativo: Henry James, revelando uma consciência aguda da importância da perspectiva na construção do romance e expressando-a por meio de uma imagem depois consagrada por Hitchcock, a quem voltarei. Cito James: “A casa da ficção tem, em suma, não uma janela, mas um milhão, quer dizer, um número incalculável de possíveis janelas; cada uma delas foi penetrada, ou pode sê-lo, na sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual” (cit. por Allott, 1966, p. 169). De certa forma, é naquela “vontade individual” que pensa Uri Margolin, ao sublinhar que “toda a focalização humana é ativa e transformacional, contendo um elemento de interpretação” (Margolin, 2009, p. 49). Interpretação do mundo e das pessoas, dos valores e da realidade contingente, acrescento eu.

Em *Eça*, além e antes do cinema, encontra-se a pintura, num plano de referência que é, pelo menos, duplo: primeiro, a pintura como arte de que *Eça* se serviu para expressar o seu pensamento artístico; segundo, a pintura como alternativa intermediática, em termos de transposição da narrativa literária para outra arte. Evocarei brevemente dois testemunhos de *Eça* sobre este tema, testemunhos esses que nem por serem, por assim dizer, precários são menos significativos.

Em primeiro lugar: na conferência do Casino da 1871, é, de facto, precária a menção que *Eça* terá feito à pintura, designadamente a Courbet e a Jacques-Louis David, não só

porque não dispomos do texto dessa conferência, mas também porque, nessa altura, o jovem escritor não conhecia *de visu* os quadros de que terá falado, fundando-se provavelmente na leitura de Proudhon. Ainda assim, parece certo que Eça prefere Courbet a David, por intuir naquele o resultado de uma estética do olhar, ou seja, o significado epistemológico de uma representação em que se valorizava o que era visto e não o que, com forte deformação idealista, era apenas imaginado (cf. Reis, 1990, pp. 139–141).

O segundo texto a que chamei precário (porque foi apenas esboçado) deveria ser a resposta de Eça a Machado de Assis, motivada pela conhecida crítica que o grande romancista brasileiro fizera à segunda versão d’*O crime do padre Amaro* e a *O Primo Basílio*. Deixo de lado conjeturas sobre as razões pelas quais Eça não terminou nem publicou esse seu texto, durante muito tempo lido como se tivesse sido “acabado”; fixo-me tão-só num passo dele e detenho-me, com as cautelas necessárias, nas palavras em que o escritor congemma o modo de descrever a “menina Virgínia que mora ali defronte”. Diferentemente da idealização levada a cabo pelo romancista romântico, “o romancista realista que a vai pintar (...) começa pela [*sic*] ir ver” (Queirós, 2011, p. 357) e só depois a descreve. Note-se: para expressar o seu pensamento, Eça apoia-se na lógica da pintura, como se ela evidenciasse, mais poderosamente do que a literatura (e, de facto, podemos aceitar que assim seja), a necessidade de ver, claramente visto; é com base nessa hipótese de imagem pintada (ou seja: postulada em termos intermediáticos) que o romancista passa do plano sensorial às suas consequências epistemológicas e filosóficas. Deste modo, ao observar a menina Virgínia, o escritor-pintor deduz desse ato “uma revolução na Arte” que é “toda a filosofia Cartesiana”, significando isto que “só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas” (Queirós, 2011, p. 357).

#### 4.

Alguns relatos queirosianos, compostos e publicados quando o realismo e eventualmente o naturalismo eram, para o escritor, efetivos marcos de referência literária, incluem episódios e descrições que antecipam o que mais tarde e extensivamente encontramos em textos da maturidade do escritor.

No conto de iniciação realista *Singularidades de uma Rapariga Loura*, o aparecimento de duas figuras femininas vinca a importância do olhar que as vê, no caso em apreço, um olhar balizado por uma janela. É quando o jovem Macário, encontrando-se “no primeiro andar por cima do armazém, ao pé de uma varanda”, observa, desse ponto focal, “aquela mulher com o cabelo preto solto e anelado, um chambre branco e braços nus, chegar-se a uma pequena janela de peitoril, a sacudir um vestido” (Queirós, 2009: 171). Repare-se: aquilo que Macário vê é uma imagem emoldurada pela janela, incluindo-se nela pormenores que, na época, tinham uma certa carga erótica (o cabelo solto, os braços nus) e ficando em aberto o desejo de conhecimento da figura brevemente “retratada”.

O quadro refaz-se, no momento em que Macário, no mesmo local de observação, “sentiu defronte correr-se a vidraça; eram decerto os cabelos pretos. Mas apareceram uns cabelos loiros.” Logo depois, compõe-se a imagem introduzida pela metonímia dos cabelos:

E Macário veio logo salientemente para a varanda aparar um lápis. Era uma rapariga de vinte anos, talvez, fina, fresca, loira como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado — pomba, arminho, neve e oiro. (Queirós, 2009, p. 172)

Sucedem-se neste passo as referências àquilo que deve ser visto e plasticamente modelado e não apenas verbalmente representado. Por isso, a linguagem dos “velhos poetas pitorescos” é como que desqualificada, porque estereotipada, em favor daquelas referências visuais: a vinheta inglesa, a brancura da pele, a transparência da porcelana, a linha desenhada de uma medalha. E assim, o narrador propõe uma representação que intermediaticamente quer ir além da convencionalidade de um discurso poético obsoleto.

N’*O crime do padre Amaro*, quando do fugaz aparecimento de uma personagem com implicação determinista, confere-se prioridade à respetiva imagem, no sentido próprio do termo: no início do capítulo III, quando estabelece condicionamentos hereditários do jovem Amaro (designadamente, a sensualidade), o narrador declara que ele “possuía também um daguerreótipo de sua mãe: era uma mulher forte, de sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente” (Queirós, 2000, p. 135). Isto é exatamente o que pode ser visto, como se aquela imagem, nos primórdios da fotografia, encerrasse uma capacidade representacional que sustenta a descrição verbal: neste caso, adota-se um trajeto intermediático como que regressivo, que vai da imagem observada até à palavra que a descreve.

## 5.

Não trato agora de analisar outros exemplos, porventura mais expressivos, do que considero ser o potencial intermediático dos relatos queirosianos; deixo apenas referido que, no *opus magnum* que é o romance *Os Maias*, aquele potencial é considerável, com extensões, nalguns casos já estudadas, à pintura, ao teatro, à fotografia e ao cinema, este último então por nascer. Em vez disso, derivo para poesia coeva de Eça, que é decisiva, também ela, para, em situações pontuais, insinuar notórias sugestões intermediáticas.

Limito-me a um passo de um poema de Cesário Verde que não é aquele (“Num bairro moderno”, obviamente) em que a cumplicidade entre poesia e pintura é mais evidente. Refiro-me a “Nevroses”, inicialmente publicado em 1876 e depois inserto n’*O Livro de Cesário Verde*, com o título “Contrariedades”. Cito uma das primeiras estrofes:

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora  
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;  
Sofre de faltas de ar, morreram-lhe os parentes  
E engoma para fora. (Verde, 2015, p. 97)

Repare-se: um observador num lugar específico atravessa o espaço com um olhar que devassa a intimidade de “uma infeliz”, fazendo lembrar, evidentemente, as telas de Degas sobre o mesmo tema (telas que Cesário Verde nunca terá visto). Esboçada como personagem em movimento (na sequência do poema é assim que ela aparece), a “infeliz” motiva a narrativização do espaço devassado e que está “ali defronte”, revelando um percurso de vida que só faz sentido num tempo social e histórico determinado: uma família destruída, uma existência oprimida, um futuro incerto.

Tudo isto pode atingir uma outra e mais complexa dimensão, se for confirmado o potencial intermediático que a cena envolve. Com efeito, o olhar do observador já não se esgota na feição estática de uma tela pintada ou de uma fotografia; ele pode ser o ponto de fixação de uma câmara capaz de dar movimento ao espaço, quando o cinema aprofundar a sugestão narrativa e, como tal, transmediática, que o breve episódio encerra. Em síntese: aquele texto de Cesário começa a convocar o cinema, antes ainda de o cinema existir.

A poesia de Cesário Verde situa-se, como se sabe, na senda que conduz ao modernismo, também no tocante a movimentos intermediáticos como aquele que

observei, reiterados pela dinâmica própria do *ethos* modernista, relativamente às suas reconhecidas relações com outras artes, em particular com a pintura. É já em contexto modernista que encontramos Bernardo Soares como herdeiro de Cesário Verde, quanto, pelo menos, a duas coisas. Primeira, uma epistemologia da observação desenvolvida num cenário urbano virtualmente narrativo, atravessado, no plano temporal e no plano espacial, por figuras e por lugares do presente, a par de figuras e lugares do passado (por exemplo, “as ruas antigas com outra gente, hoje as mesmas ruas diversas”; ou as “pessoas mortas que me estão falando, através da transparência da falta delas hoje”; Pessoa, 2001, p. 266; ou ainda os “telhados e sombras, janelas e idade média”; Pessoa, 2001, p. 417). Segunda, uma espécie de impossibilidade funcional traduzida numa frustração construtiva: a incompletude do instrumento mediático que é o livro, apesar daquilo que os dois títulos, *malgrè eux*, querem sugerir, o do inédito *O Livro de Cesário Verde* e o do fragmentário e inacabado *Livro do Desassossego*. Ambos, como se sabe, foram objeto, no plano editorial, de montagens (um termo cinematográfico que não uso de forma puramente metafórica) em tempo póstumo e por entidades outras que não os respetivos autores.

## 6.

Antes ainda da falência mediática (a incompletude do livro deixado inédito) e da busca de superação dessa falência, Bernardo Soares afirma a supremacia da prosa relativamente a outras artes que comparecem na sua reflexão.

Emerge, então, no ajudante de guarda-livros uma forte consciência intermediática, evidenciada num texto em que, para que conste, Soares fala de prosa e não de narrativa, como se lhe faltasse dar o passo que vai até à condição modal, mais complexa e consequente, da narrativa prosística. De qualquer modo, importa notar o que diz o viajante urbano do *Livro do Desassossego*, num fragmento datado de 1931 (ou seja, de um tempo de composição já amadurecida): “Na prosa”, diz Soares, “falamos livres”, sem os “dispositivos automáticos de opressão e castigo” que são próprios da poesia. E logo depois:

Na prosa se engloba toda a arte (...). Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. (Pessoa, 2001, p. 228)

Por fim, “até as artes menores (...) se refletem, múrmuras, na prosa.” Indo mais longe:

Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo. (Pessoa, 2001, pp. 227–228)

Que se saiba, Bernardo Soares não aprofundou nem desenvolveu correlações intermediáticas como aquelas que enunciou no fragmento do *Livro do Desassossego* que acabo de citar. Deixou, todavia, bem expressa aquilo a que chamei consciência intermediática, essa de onde deduzimos a possibilidade de serem confrontadas práticas semióticas distintas, à luz do princípio da transmedialidade. A prosa que dança e os ritmos verbais que se corporizam em bailados (diz Soares) afirmam a dimensão intermediática

do discurso prosístico e virtualmente narrativo e prolongam-no noutras manifestações artísticas. A partir daí, abre-se o campo das transposições intermediáticas (o termo *transposição* é, inclusivamente, utilizado por Soares), com todos os desafios e também com os riscos que elas implicam. Veja-se, por exemplo, o *Filme do Desassossego* (2010), de João Botelho.

## 7.

Chegado a este ponto, sublinho que a questão da intermedialidade remete para a condição interdisciplinar dos atuais estudos narrativos, condição que considero um dos seus avanços mais fecundos. Inerente ao potencial de aberturas interdisciplinares que assim se estabelece é a noção de transnarratividade. Aquilo que nela está em causa é o reconhecimento de componentes narrativos em disseminação por práticas discursivas muito diversas, no que toca aos seus suportes, às suas linguagens e aos seus contextos comunicativos.

Esclareço que esta breve caracterização da transnarratividade assenta na chamada viragem narrativista das ciências humanas, que, segundo Martin Kreiswirth, é atestada por “uma explosão virtual de interesse pela narrativa e pela teorização da narrativa”; em paralelo com o aparecimento de “estudos progressivamente mais sofisticados e abrangentes de textos narrativos — historiográficos, literários, cinemáticos, psicanalíticos —, deparamos com um crescente desenvolvimento de apropriações por outras disciplinas ou mediações: narrativa e psicologia, narrativa e economia, narrativa e ciência experimental, narrativa e direito, narrativa e educação, narrativa e filosofia, narrativa e etnografia, etc., tal como numerosas e renovadas abordagens interdisciplinares.” (Kreiswirth, 1994, p. 61).

O que aqui se diz está confirmado, porventura em termos mais circunstanciados, na introdução à *Routledge encyclopedia of narrative theory*, obra axial para a consolidação dos estudos narrativos. Sublinha-se naquele texto: “A narrativa atualmente cabe na competência de muitas disciplinas sociocientíficas e humanísticas, bem como de outras, num leque que vai da sociolinguística, da análise do discurso, dos estudos de comunicação, da teoria literária e da filosofia à psicologia social e cognitiva, à etnografia, à sociologia, aos estudos mediáticos, à inteligência artificial e aos estudos das organizações, da medicina, da jurisprudência e da história” (Herman *et alii*, 2005, p. IX). E assim, no corpo da *Routledge encyclopedia of narrative theory*, encontram-se artigos sobre direito e narrativa, medicina e narrativa, ciência e narrativa, sociologia e narrativa, abordagens computacionais da narrativa, etc.

## 8.

Passo a um exemplo que mostra como e porquê o estudo da narrativa, numa ótica interdisciplinar, requer o apoio operatório de disciplinas autónomas, em particular quando está em equação o princípio da intermedialidade. Reporto-me a um dos romances mais destacados da ficção portuguesa contemporânea, marco de referência da nossa ficção pós-modernista: é no início d’*O Delfim*, de José Cardoso Pires, quando um autor-caçador chegado à Gafeira elabora uma espécie de prólogo de instalação que se fixa no ponto de observação de onde parte a construção da narrativa:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (Pires, 1972, p. 9)

Depois disto, enceta-se um trajeto de demarcação do espaço e dos objetos que rodeiam este que a si mesmo se chama um “visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum)” (Pires, 1972, p. 10). Assim, como que por acaso, surge a imagem (a fotografia) e o seu poder representacional, para completar a capacidade de descrição da palavra. Logo depois, insiste-se no registo da observação e dos seus dispositivos de representação:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (Pires, 1972, p. 10).

Ao trazer a esta análise *O Delfim*, é de literatura e de romance que estou a falar? Sem dúvida, mas não só, uma vez que a leitura deste texto fica incompleta se nela não for valorizada a sua interação com, pelo menos, um outro discurso mediático. Penso no cinema e nos seus protocolos narrativos, a começar, é claro, pela imagem da janela como ponto de ancoragem de um olhar inquisitivo, tal como, evidentemente, acontece na *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, título português que não faz inteira justiça ao original *Rear window*. Quer dizer: janela traseira ou das traseiras. O que não é a mesma coisa, bem entendido.

N’*O Delfim*, não é um repórter e fotógrafo (como no filme mencionado) quem vê e quem procede a inferências, para aduzir hipóteses de decifração de um enigma; é um caçador, também autodesignado autor, ou seja, alguém que busca, persegue e eventualmente captura a verdade fugidia de uma morte misteriosa. E assim, remetendo tacitamente para um clássico do cinema, a narrativa verbal e literária estimula uma leitura que, em movimento intermediário, atenta na configuração do espaço: por esse lado, *O Delfim* é, na sua minuciosa espacialização, um “relato cinematográfico”, tal como o filme de Fernando Lopes (de 2002) bem mostrou. Não por acaso, as primeiras edições do romance incluíam um mapa que não era do tesouro, mas sim de um trajeto narrativo que, sem a evidência da espacialidade, não alcançaria a plena significação daquela contaminação pelo cinema. Completo o que fica dito, lembrando o que o próprio José Cardoso Pires um dia declarou:

Hoje, através da televisão, o cinema está na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem quotidiano. Comportamento individual, gosto, linguagem, tudo acusa uma influência mimética do cinema, mas à literatura interessa-lhe apenas a estrutura do discurso narrativo, ou seja, a montagem, o ritmo e a sequência da narração" (Portela & Pires, 1991, p. 67)

## 9.

Termino em registo de síntese e reiterando o que antes afirmei: a intermedialidade apoia-se no princípio do diálogo entre campos disciplinares, liga-se ao culto da interdisciplinaridade e à chamada teoria da integração conceptual (*conceptual blending*; cf. Schneider & Hartner, 2012). Sublinho, no quadro destes movimentos de interação, os seguintes aspetos que a intermedialidade comporta: uma conceção dinâmica e trans-semiótica da narrativa e dos discursos mediáticos; a tendência para a superação de fronteiras entre linguagens; a recusa de uma hierarquização que institua prioridades entre práticas culturais (do tipo: a literatura é superior ao cinema e este à televisão).

Deste modo, a intermedialidade pode ser associada a áreas de reflexão teórica e de análise que, nos últimos anos, conheceram avanços apreciáveis, tanto na academia, como no universo das criações artísticas e literárias. Fixo-me brevemente, para o exemplificar, na crescente relevância que os estudos interartes têm conquistado, no domínio alargado

dos estudos comparados; nesse domínio, a literatura perdeu a hegemonia ou até a exclusividade que detinha e convive agora, em regime intermediático, com a pintura, com a música ou com o cinema. Mais especificamente e conforme observa Christian Quendler num ensaio sobre representação literária e representação cinematográfica, a convivência interartística requer, entre outros procedimentos, a indagação de “relações intermediáticas entre concepções cinemáticas e literárias do olhar da câmara, como estratégia narrativa e interpretativa de leitura e de escrita” (Quendler, 2012, p. 200).

Não anda longe do que Quendler afirma a leitura intermediática e “cinematográfica” que propus para a abertura d’*O Delfim*. Para este e para todos aqueles relatos em que a representação narrativa se não esgota nos recursos que a palavra e o texto verbal disponibilizam; indo além deles, a narrativa com propensão intermediática desenvolve uma vocação dinâmica e transnarrativa que solicita, no plano recetivo, um correlato dinamismo de leitura e análise, com os aprofundamentos exegéticos que daí decorrem.

## REFERÊNCIAS

- Allott, M. (1966). *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Herman, D. et alii (Eds.). (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* [2006]. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Kreiswirth, M. (1994). Tell me a story: The narrativist turn in the Human Sciences. In M. Kreiswirth & Th. Carmichael (eds.), *Constructivist criticism: The Human Sciences in the age of theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Margolin, U. (2009). Focalization: Where do we go from here? In P. Hühn et alii (eds.), *Point of view, perspective, and focalization: Modeling mediation in narrative* (pp. 41–57). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Pessoa, F. (2001). *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa* (ed. R. Zenith). 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pires, J. C. (1972). *O Delfim*. 5ª. ed. Lisboa: Moraes Editores.
- Portela, A. (Entrevistador) & Pires, C. (Entrevistado). (1991). *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Dom Quixote.
- Queirós, E. (s.d.). *A Relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil.
- \_\_\_\_\_. (2000). *O crime do padre Amaro* (ed. C. Reis e M. R. Cunha). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Contos I* (ed. M.-H. Piwnik). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Almanaques e outros dispersos* (ed. I. Fialho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Quendler, Ch. (2012). The conceptual integration of Intermediality: Literary and cinematic camera-eye narratives. In R. Schneider & M. Hartner (eds.), *Blending and the study of narrative: Approaches and applications*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Reis, C. (1990). *As conferências do Casino*. Lisboa: Pub. Alfa.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Schneider, R. & Hartner, M. (Eds.). (2012). *Blending and the study of narrative: Approaches and applications*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Sousa, S. P. G. (2001). *Relações intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do Cinema*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- Verde, C. (2015). *Cânticos do Realismo. O livro de Cesário Verde* (int. e nota biobibl. H. C. Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- \_\_\_\_\_ (2005). Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon: A case study of the possibilities of ‘exporting’ narratological concepts. In J. Meister *et alii* (eds.), *Narratology beyond criticism: Mediality, disciplinarity*. Berlin: Walter de Gruyter.

(O autor segue a antiga ortografia.)



## (AUTO)RETRATOS POÉTICOS NA OBRA DE HERBERTO HELDER

### POETIC (SELF)PORTRAITS IN HERBERTO HELDER' WORK

**DANIEL RODRIGUES\***

daniel.rodrigues@univ-bpclermont.fr

O nosso objetivo é analisar uma série de retratos poéticos esboçados na obra do poeta português Herberto Helder. Partindo da importância do gênero artístico frequentemente evocado na obra, tentaremos mostrar como o retrato ultrapassa as referências claras ao gênero para configurar uma das práticas literárias fundadoras da obra herbertiana. Propomos considerar a obra como um *corpus* constituído por uma montagem temporal onde o retrato surge como figurações do rosto autoral.

**Palavras-Chave:** Herberto Helder; poesia; retrato; montagem; narração.

Our intention is to analyze a series of poetic portraits sketched in the work of Portuguese poet Herberto Helder. Starting from the importance of the artistic genre often evoked in the work, we will try to show how the portrait goes beyond the clear references to the genre to configure one of the founding literary practices of the herbertian work. We propose to consider the work as a corpus constituted by a temporal assembly where the portrait appears as figurations of the authorial face.

**Keywords:** Herberto Helder; poetry; portrait; edition; narrativity.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2123>

---

\* *Maître de conférences* na Universidade Clermont Auvergne e membro do Laboratório CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique), Clermont-Ferrand, França.

## 1. Introdução

Parece evidente notar a singularidade do retrato na obra de H. Helder, bastando lembrar títulos como *Retrato em Movimento* (1967), *Apresentação do Rosto* (1968) ou ainda *Photomaton & Vox* (1979). Todavia, os retratos helderianos revelam a tentativa de restituir o sujeito no fluxo temporal, inserindo-o numa série de metamorfoses imagéticas e metafóricas. Como? Tentaremos aqui analisar duas técnicas evocadas pelo poeta: a narração e a montagem.

A obra do poeta Herberto Helder é marcada pela circularidade de temas, versos e imagens que levaram a crítica tanto a defender a sua textualidade<sup>1</sup> como a figura de um “sujeito forte”.<sup>2</sup> O certo é que a prática intensa da reescrita helderiana e a recorrência de certas imagens reforçam a afirmação de uma voz autoral que, poema após poema, delimitam uma “verdade biográfica” (Helder, 2014, p. 626). Contudo, a vontade expressa de se inscrever numa vida “compacta e limpa” (Helder, 2014, p. 626) surge quase sempre como a expressão de um desejo não alcançado. A impossibilidade de uma vida “[g]ramatical” (Helder, 2014, p. 626) é expressa tanto de maneira clara, “queria fechar-me inteiro num poema” (Helder, 2014, p. 730), como através da impossibilidade posto que a memória é sempre fadada ao esquecimento, “os capítulos maiores da minha vida, suas músicas e palavras,/ esqueci-os todos.” (Helder, 2014, p. 702). Assim, a biografia helderiana se apresenta de forma oblíqua e fragmentada, como momentos de “idade[s] de poesia” (Helder, 2014, p. 102). Ela pode, por conseguinte, ser lida como uma série de (auto)retratos poéticos construídos na intersecção da escrita e de outras técnicas, como o cinema, a fotografia, a pintura e a escultura.

## 2. Narração

A narratividade em Herberto Helder aparece ligada ao retrato ainda na primeira recolha de poesia publicada em 1961, *A Colher na Boca*. O poema que encerra o volume intitula-se “Narração de um homem em maio”, e nele lemos: “Estou estendido como autor na ligeira/ palavra que a noite molha (...)”, (Helder, 2014, p. 99). A sobreposição do corpo do sujeito com a voz autoral faz com que estas duas instâncias apareçam enquanto duplos, retratista e retratado. Esta fragmentação traz à tona um narração entre dois momentos na formação do poeta, um sujeito inserido em paisagens primaveris, atento “ao livro que arde nos ossos” (Helder, 2014, p. 99) e outro, evocado no presente, “parado no movimento de uma vida” (Helder, 2014, p. 102). Notamos assim que a narratividade é articulada pela alternância dos sujeitos e dos verbos no passado e no presente, criando uma imagem diacrônica, superposta, que não deixa de lembrar a *ars memoriae*. A relação entre o espaço primaveril e a memória entretanto não se relaciona, todavia, claramente com imagens, sendo o poema marcado pela musicalidade e pelo canto.

Já em *A faca não corta o fogo*, a narratividade liga-se com a técnica da pintura, pois o espaço sugere um atelier onde a questão da luz, da origem desta até o seu jogo de refração no “décimo quarto piso da luz e, no tópo, a tecnicamente definida, lucarna,/ que

<sup>1</sup> Para Silvina Rodrigues Lopes, a poesia helderiana traça “diálogos (de não-sujeitos)” (Lopes, 2003, p. 14).

<sup>2</sup> Luis Maffei afirmará, por sua vez: “sujeito (...) forte se vê ameaçado. Ou incompleto” (Maffei, 2009, p. 115).

é por onde se faz com que a luz se faça” (Helder, 2014, p. 549). Aqui, a narração surge através da introdução da confissão, já que encontramos um velho pintor, ou simples *voyeur*, e o seu desejo sexual pela jovem “catorzinha”:

aos vinte ou quarenta anos os poemas de amor têm uma força directa,  
e alguém entre as obscuras hierarquias apodera-se dessa força,  
mas aos setenta e sete é tudo obsceno,  
não só o amor, poema, desamor, mas setenta e sete em si mesmos  
anos horrendos,  
nudez horrenda,  
vê-se o halo da aparecida, catorzinha, (...) (Helder, 2014, p. 548)

Na primeira estrofe, o sujeito expõe a sua estratégia de defesa, deslocando a natureza do crime, que passa de pedofilia à aparição do sublime. Um pouco depois, face ao reconhecimento do crime, o sujeito aceita a sua condenação:

e sim pedofilia, crime gravíssimo  
¿mas como crime, pedofilia, se a beleza, essa, desencontrada  
nas contas, é que é abusiva?  
e se me é defêsa, e terrível como um exército que avança, eu,  
setenta e sete de morte e teoria:  
o acesso à música, o rude júbilo, o poema destrutivo, amo-te  
com assombro,  
eu que nunca te falei de falta de sentido,  
porque o único sentido, digo-te agora, é a beleza mesmo,  
a tua, a proibida, entrar por mim adentro  
e fazer uma grande luz agreste, de corpo e encontro, de ver a Deus se  
houvesse, luz terrestre, em mim, bicho vil e vicioso. (Helder, 2014, p. 549).

Este eu, que se afirma e se condena ao mesmo tempo,<sup>3</sup> traz à tona um dos traços característicos da poesia helderiana, isto é, a tensão entre um sujeito racional e a animalização deste, pois ele encontra-se inserido no “poema destrutivo”, força superior ao divino que, ao enunciar o retrato do sujeito, pressupõe o seu desaparecimento ou a sua morte.

Em “Doença de pele”, conto de *Os Passos em Volta*, a condenação relaciona-se igualmente à metamorfose do homem racional em um retrato bestial:

Um dia comprei uma garrafa de aguardente e embebedei-me no quarto. Despi-me todo: era branco e repugnante. Tinha-me caído as sobancelhas e os pêlos do púbis e, por toda a parte, a carne tornara-se inconsistente. E vi então em mim, no meio da bebedeira, certa beleza tenebrosa, uma danação pela qual me apaixonei. Adormeci nu sobre o assoalho chorando de áspera e árida alegria. (Helder, 2001, p. 81)

Podemos aqui nos questionar sobre a validade do gênero retrato quando se trata de um personagem, posto que, com afirma Tzvetan Todorov, o retrato deve poder “ser confrontado a um modelo que existiu realmente” (Todorov, 2004, p. 16).<sup>4</sup> Entretanto, com o jogo de autorreferência helderiano, os personagens dos contos sempre se relacionam com imagens, reais ou mentais, do eu poético dos textos dos *Poemas Completos*. A *effictio*, isto é, os traços físicos, passa então a representar um *ethos* associado a crueldade e a ferocidade do autor. A hibridização genérica helderiana foge assim a definição estrita do autorretrato estabelecida por Michel Beaujour que, ao definir o gênero autorretrato

<sup>3</sup> Analisando a confissão na época romana, Yan Thomas afirma: “Avouer (...) c’est en quelque sorte s’instituer comme juge de soi-même et se condamner” (Thomas, 2001, p. 17).

<sup>4</sup> “(...) une image qu’on voit en elle-même mais qui se laisse aussi confronter à un modèle réellement existant.” [Tradução nossa.]

literário, tenta isolá-lo da autobiografia, e da confissão, justamente pela ausência da narratividade.

Outra técnica para reintroduzir a narratividade nos seus retratos literários é a fragmentação do texto e a inserção de parênteses e/ou travessões. Num texto republicado em *em minúsculas*, e inicialmente no *Notícias* em Angola, em 1971, Herberto Helder retrata a biografia do cantor brasileiro Nelson Ned. O poeta-jornalista não se furta em narrar a vida do “homem com um metro de altura”. Ele parte da sua infância difícil no interior do estado de Minas Gerais, passa pelas dificuldades do início da carreira para chegar a glória do cantor: “Não é por piedade que me aplaudem” (Helder, 2018, p. 83), afirma Nelson Ned. Contudo, o texto é atravessado por figurações, aparições, que fragmentam a narrativa, aproximando-a do retrato poético. Por exemplo no texto escrito entre parênteses já no quarto parágrafo:

(De repente, vejo que o rosto do homem, diante de mim, conserva uma espécie de febre, de faminta inocência, vindas do fundo dos anos e dos confins de Minas Gerais. Nem o êxito e o dinheiro aplacaram a antiga inquietação, a fome velha. O olhar inteligente não sorri nunca. É dos olhares mais implacavelmente destituídos de alegria que vi na minha vida (...)) (Helder, 2018, p. 82).

A aparição do rosto ativa traços de uma criança que evoca outro personagem de *Os Passos em Volta*, a criança do conto “Coisas eléctricas na Escócia”. Neste texto a narração se interrompe com a introdução de verbos no presente: “Mas as crianças perigosas são tristes, como os deuses perigosos. Cria-se à sua volta um campo de interdição: a glória faz-se de distância e nela, na distância miraculosa, nasce a tristeza, preço interior desse génio eléctrico de marcar os outros, quando chega para saber como é” (Helder, 2001, pp. 170–171).

Esta fragmentação da narrativa encontra-se igualmente em outro texto de *Os Passos em Volta*, no texto “O Coelacanto”, quando, a respeito do ictiologista “funcionário das finanças, casado, 54 anos” (Helder, 2001, p. 59) que parte à procura do animal, o narrador evoca “uma história que confunde as leis, embaraçando aquelas perspectivas em que um homem fornece em bloco de um potencial biográfico, e seu desenvolvimento” (Helder, 2001, p. 59). A “verdade biográfica” passa então a ser apresentada em blocos, concentrações de imagens, ou talvez “*punti luminosi* poundianos”. Pois, a imagem-texto em H. Helder é pensada como luz. Com a prudência necessária, talvez pudéssemos simplesmente afirmar que a imagem dá forma às vozes poéticas presentes na sua obra. E não se trata aqui de uma simples metáfora, pois, se lemos com cuidado a nota que acompanha *Ou o poema contínuo*, percebemos claramente que o poeta parte da imagem, da luz, para atingir o canto:

O poema contínuo parecia não exigir a escusa das partes que não eram **punti luminosi** poundianos, ou núcleos de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível. O livro de agora pretende aceitar a excusa e (...) estabelecer apenas as notas impreteríveis para que da pauta se erga a **música** (...). (H. Helder, 2001, pp. 5–6; grifos nossos)

A expressão, *punti luminosi* de Ezra Pound, recuperada por Herberto Helder,<sup>5</sup> descreve os textos da obra que foram capazes de atirar os olhos dos leitores, rasurando os textos que os contornam, justifica o aparelho editorial do *poema contínuo*.

A técnica de concentração do autorretrato helderiano pode atingir igualmente a construção poética e, em “Retratíssimo ou narração de um homem depois de Maio”, a

<sup>5</sup> A expressão é utilizada na entrevista de 1959 dada por E. Pound a Haroldo de Campos na Itália e publicada no Brasil em 1960 que se intitua “I punti luminosi”.

utilização de *mots-valises* permite a representação do movimento, sem a necessidade de recorrer à narratividade. O retrato agora é veloz e pura imagem:

Retratobliquo sentado.  
Retratimensamente de/lado, no/acto  
conceptual de/ver quantos vivos quantos  
dando folhas sobre os mortos de topázio.  
Mãosagora, veloz rosto, visão pura. (Helder, 2014, p. 179)

A assinatura final, “vai morrer imensamente (ass)assinado”, rasura, ela também, a narratividade e concentra a imagem-texto helderiana.

### 3. Montagem

Assim, a técnica cinematográfica da montagem também rege a poética helderiana que almeja alcançar “uma continuidade imediatamente sensível”. Entretanto, esta imagem-montagem perturba a progressão da narração que se torna uma concentração de imagens-intervalo, expressão utilizada por Georges Didi-Huberman e que seria a imagem que fixa:

[um] “momento transitório, pois: tal qual um nó — literalmente — de toda imagem e do problema estético que ela vem a resolver. O momento-intervalo, o momento que não é nem a postura de anterior, nem a posterior, o momento de não-estase que se lembra e que antecipa as estases passadas e futuras (...).”<sup>6</sup> (Didi-Huberman, 2002, p. 208)

A imagem-intervalo no universo helderiano assemelha-se àquela do peixe que se muda da cor vermelha para a cor preta do texto “Retrato em Movimento”. Lembremos apenas que o texto abre o primeiro número dos Cadernos de Poesia Experimental em 1964 e foi depois inserido no livro *Os Passos em Volta* com o título “Teoria das Cores”. No fim, vemos:

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas, como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.  
Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (Helder, 2001, pp. 21–22)

O pintor resolve, pelo uso da cor amarela, as diversas negociações operadas nas representações e sobretudo na representação do peixe. Assim, a cor amarela soluciona o problema estético entre o pintor e o seu modelo, mas também, através da frase “Era a lei da metamorfose”, o poeta acolhe o público nesta negociação, que compreende, junto com o pintor, a nova teoria mimética deste universo. Porém, a negociação é resolvida por uma cor específica, o amarelo, cor recorrente na evocação do ouro, elemento alquímico, como também na passagem do tempo, como no conto “Equação”, do mesmo *Os Passos em Volta*.

O que era um convite à participação do leitor na “lei da metamorfose” torna-se uma imposição autoral. A figura do autor forte esboça uma linha de leitura da obra perpassada por uma série de autorretratos que nos levariam a ler a poesia helderiana como um poema “não em língua plana mas em língua plena” (Helder, 2014, p. 749). Plena já que

<sup>6</sup> “Moment ‘transitoire’, donc: tel est le nœud — c’est le cas de le dire — de toute image et du problème esthétique qu’elle résoud. Le *moment-intervalle*, le moment qui n’est la posture d’avant, ni celle d’après, le moment de non-stase qui se *souvient* et qui *anticipe* les stases passées et à l’avenir (...)” (Didi-Huberman, 2002, p. 208).



reúne e espalha no seu autorretrato” (Beaujour, 1980, p. 36).<sup>7</sup> O autorretrato aparece assim como imagens fragmentadas, uma montagem de “pontos de vista” — “acham”, “digo eu”, etc... — que retrabalha centros temáticos da obra helderiana, ou melhor, “os automatismos da sua arte” (Arrase, 2006, p. 11).<sup>8</sup> A expressão de Roland Barthes é evocada por Daniel Arasse, quando ele analisa a expressão da moda entre os artistas florentinos do século XV, *OGNI DIPINTORE DIPINGE SE*, “Todo pintor pinta-se”. O autorretrato também transparece claramente no retrato, já evocado anteriormente, da “catorzinha”. A passagem entre o eu e a aparição, a aparecida, expressão que oscila entre o nome e o fenômeno, leva o poeta a retratar este corpo sempre utilizando como espelho, ou lente, o abismo entre o tempo do velho poeta com setenta e sete e a “beleza incompreensível”. Voltamos a citar o poema:

quadris onde a luz é elástica ou se rasga,  
luz que salta do cabelo,  
joelhos, púbis, umbigo,  
auréolas dos mamilos,  
boca,  
amo-te com dom e susto,  
eles dizem que a beleza perdeu a aura, e eu não percebo, creio  
que é um tema geral da crítica académica: dessacralização, etc., mas  
tenho tão pouco tempo, eis o que penso: (Helder, 2014, p. 549)

O enumerar das partes do corpo da pequena não configura em si um retrato, mas é o olhar, a projeção entre o dom e o susto que cria a imagem aurática:

e a beleza é incompreensível,  
é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,  
a beleza quando avança terrível como um exército,  
e eu trabalho quanto posso pela sua violência,  
e tu, catorze, floral toda aberta e externa, arrebatame nos meus  
setenta e sete vezes êrro. (Helder, 2014, p. 549)

Mais uma vez, o espaço projeta-se numa montagem de referências, o *speculum* do mundo, que vai desde o Velho Testamento à metamorfose do corpo feminino e jovem em flor.

A idade biográfica (setenta e sete) nos leva mais uma vez a reconhecer “blocos biográficos” que vão, pouco a pouco, recriando um efeito de série, com as suas repetições e diferenças. O texto em prosa que abre *Servidões* reitera esta tentativa de uma obra biográfica, e a relaciona com imagens vorazes, que se alimentam do traço biográfico:

Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara — uma **vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava**. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical. (Helder, 2014, p. 626; grifos nossos)

A montagem é assim também a ferocidade, alimentação de imagens que tendem a destruição para a formação de uma nova imagem. A imagem da vida “gramatical” quer-se assim composta por imagens oriundas de uma força celular, ou fundamental, se lembramos do texto “Estilo” dos *Passos em Volta*.

<sup>7</sup> “Mais l’Autre (Inconscient, ami mort, lecteur ou Dieu) reste le juge et garant de ce que l’écrivain rassemble et distribue dans son autoportrait, qui est au demeurant une sorte d’encyclopédie”. [Tradução nossa.]

<sup>8</sup> “(...) le style est constitué par ‘des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l’écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art’”. [Tradução nossa.]



O autorretrato, em abismo e às avessas, recria o *cogito* cartesiano, deslocando-o da razão para o sensível, a visão.

Os múltiplos retratos helderianos são assim um estilo que leva o autor ao conhecimento da poesia. Oriundos da intersecção entre técnicas retóricas e artísticas, produzem tanto o canto quanto a imagem de um universo singular e pessoalíssimo, no qual o sensível e a alucinação — muitas vezes ligada, como vimos, a animalização do sujeito —, a memória e o esquecimento, o eu e o outro se confundem numa imagem feita de interferências, cortes, fragmentações, mas também continuidades, justaposições e iluminações.

## REFERÊNCIAS

- Arasse, D. (2006). *Le sujet dans le tableau*. Paris: Champs arts.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_ (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Helder, H. (2001). *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Poemas completos*. Porto: Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Letra aberta*. Porto: Porto Editora.
- Lopes, S. R. (2003). *A inocência do devir*, Lisboa: Edições Vendaval.
- Maffei, L. (2009). (77 x 14) + 2009: 38  $\supset$  beleza (herbertequeação). *Diacrítica*, 23, 113–128.
- Thomas, Y. (2001). L'aveu, de la parole au corps (Rome, Ve siècle av. J.-C – I<sup>ve</sup> siècle apr. J.-C.) (17–56). In R. Dulong (dir.), *L'aveu: Histoire, sociologie, philosophie*. Paris: PUF.
- Todorov, T. (2004). *L'Éloge de l'individu: Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. Paris: Éditions Adam Biro.



## O RETRATO EM RUÍNAS E O CORPO QUE NOS OLHA

### THE RUINED PORTRAIT AND THE BODY THAT LOOKS AT US

**FILOMENA SERRA<sup>1\*</sup>**  
fil.serra@fcs.unl.pt

Este artigo discute a pintura *Olympia* de Édouard Manet e a cópia pintada por Guilherme de Santa-Rita, apresentada na exposição da Academia de Belas-Artes, inaugurada em 18 de Março de 1911, entendendo que esse trabalho deve ocupar um lugar significativo na historiografia da arte em Portugal, sobretudo para a história do modernismo português nas artes plásticas. O artigo destaca a recepção dessa cópia apresentada naquela exposição, precisamente no dia anterior à Exposição Livre de 1911.

A *Olympia* de Santa-Rita, hoje lamentavelmente esquecida, questionou a pintura e o género do retrato em Portugal, a sua relação com o corpo logo no início do século, quando não toda a hipocrisia de uma sociedade. Relembra-la é fundamental para a história da arte do retrato em Portugal.

**Palavras-Chave:** retrato; corpo; pintura; *Olympia*; Santa Rita Pintor; Manet.

This article discusses *Olympia*, the painting by Édouard Manet, and its copy by Guilherme de Santa-Rita presented at the Academia de Belas-Artes exhibition inaugurated the 18th of March, 1911. I believe that Santa-Rita's painting must occupy a significant place in art historiography in Portugal, namely the history of Portuguese modernism. The article emphasizes the reception of *Olympia*'s copy presented precisely the day before the 1911 Free Exhibition.

Santa-Rita's copy, regrettably forgotten nowadays, questioned Portuguese painting and the portrait genre in particular, namely their relation with human body at the beginning of the 20th century, as well as the overwhelming hypocrisy of the whole society. To remember this painting is essential for the history of portrait art in Portugal.

**Keywords:** portrait; body; painting; *Olympia*; Santa-Rita Pintor; Manet.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2434>

---

<sup>1\*</sup> Investigadora doutorada, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte — Núcleo de Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, Portugal.

## 1. Introdução

Na História da Arte moderna portuguesa, Guilherme de Santa-Rita, ou Santa-Rita Pintor, apresenta uma imagem frequentemente negativa, assinalando-se a atitude de *blagueur* e de mistificador genial, um *dandy* ou *shandy* e “artista sem obra” (Jouannais, 2009, pp.17–18), cujo comportamento sugere não ter de prestar provas das suas capacidades como pintor. Dele ficaria a memória do brilhante provocador, do burguês, cuja vida se condensou numa espécie de deriva. O lugar que este artista ocupa na arte e cultura em Portugal materializa-se em fragmentos, através de escassas obras, algumas reproduzidas no número dois da revista *Orpheu* em 1915 e na revista *Portugal Futurista* de que foi o mentor. Na hora da morte, o pintor teria pedido à família que destruísse tudo o que realizara. Subsistem ainda pinturas como *Louco* ou *Orpheu nos Infernos*, alguns desenhos e caricaturas e, principalmente, trabalhos escolares.

Santa-Rita, na historiografia da arte em Portugal, tornou-se, assim, uma figura quase mítica, diremos mesmo invisível, embora presente através de *Portugal Futurista* e numa memória partilhada com outros pintores e criadores da sua geração, como foi o caso de José de Almada Negreiros, que afirmaria ter cortado relações pessoais com quem inventava “histórias estropiadas” sobre o pintor e para quem Santa-Rita ficaria como “um dos mais extraordinários espíritos” de “genial coerência” que conheceu em toda a sua vida (Negreiros, 1965, p. 9). O pintor também exerceria uma influência determinante noutros poetas e artistas seus contemporâneos, como Mário de Sá-Carneiro ou Manuel Jardim (1884–1923), um pouco mais velho, de quem foi amigo e com quem partilhou a sua admiração pelo pintor Édouard Manet (1832–1883).

Ora, um dos primeiros momentos no século XX, em Portugal, em que se repensa o retrato convencional mas também o nu idealizado, na sua forma clássica, é feito com uma cópia de uma pintura europeia do século XIX, a pintura *Olympia* de 1863, daquele pintor francês que Guilherme de Santa-Rita realizou em Paris enquanto aluno pensionista, entre meados de 1910 e princípios de 1911, e que foi apresentada na *Exposição da Academia de Belas* em 19 de Março deste último ano.

O facto em si nada tem de extraordinário, a não ser que essa pintura é unanimemente apontada como o marco sinalizador e ponto de partida da arte moderna europeia. Se pensarmos que no dia anterior também um grupo de jovens se afirmava contra o academismo proclamando que queriam ser Livres, concluímos que estamos num momento de mudança e, como veremos, de confronto estético entre dois mundos no modo de olhar a pintura, o género do retrato e a arte em geral. Sendo pretexto de interrogação da pintura e, mais do que isso, de ataque às categorias estéticas tradicionais, outros artistas reexaminariam este grande ícone da história da arte durante todo o século XX.

Este artigo discute a pintura *Olympia* de Édouard Manet e a cópia pintada por Guilherme de Santa-Rita, hoje na Academia de Belas Artes de Lisboa, entendendo que esse trabalho, actualmente esquecido, tem o seu lugar na história e na historiografia da arte em Portugal. A pintura foi apresentada na exposição daquela instituição, em 18 de Março de 1912. No dia anterior, a Exposição dos “Livres”, através da caricatura e do humor (França, 1991, pp. 37–38), também questionava a pintura e o género do retrato. O artigo destaca, ainda, a recepção à cópia de *Olympia* por parte da crítica lisboeta e compara a recepção da mesma no século XIX, sublinhando a sua importância para a história do retrato, para um novo regime da imagem e a relação do retrato com o corpo.

## 2. A *Exposição da Academia de Belas-Artes* e a *Exposição Livre*, em 18 e 19 Março de 1911

Sob os auspícios da nova República Portuguesa abria, no dia 19 de Março de 1911 a *Exposição da Academia de Belas-Artes* de Lisboa. No dia anterior no salão de exposições do fotógrafo Bobone, na Rua Serpa Pinto, realizara-se uma outra — a *Exposição dos Livres* — onde se apresentavam oito jovens estudantes que, à margem do ensino oficial português, frequentavam em Paris as Academias Livres e tentavam a carreira das artes.

É importante sublinhar que este momento e este grupo são habitualmente designados como o início do modernismo nas artes plásticas (França, 1991, pp. 37–38). Por essa razão, será necessário sublinhar a quase coincidência cronológica das duas exposições e quem são os expositores.

De facto, os “Livres”, que incluíam Eduardo Viana (1881–1967), Emmerico Nunes (1888–1968), Francis Smith (1881–1961), Manuel Bentes (1885–1961) e Manuel Jardim (1884–1923), entre outros (França, 1974, p. 22), não se sentiam coagidos pela imposição de regras da Academia ao realizarem a sua exposição e, nesse sentido, eram livres. Contrariamente, os pensionistas do Estado (que em breve, com a nova reforma, se viriam a apelar de bolseiros) estavam condicionados a uma disciplina que os obrigava a apresentar dentro do género a que tinham concorrido anualmente estudos de pintura e escultura, quando não cópias, feitos a partir dos originais dos mestres existentes nas galerias dos Museus do Luxemburgo e do Louvre.

Assim, na *Exposição da Academia*, os pensionistas expunham conjuntamente com os finalistas dos Cursos Gerais de Pintura e Escultura desse ano, eles próprios candidatos às bolsas para Paris. Por conseguinte, os trabalhos enviados pelos primeiros deviam constituir um exemplo que cimentava esse posicionamento estético de uma aprendizagem que na capital das artes se supunha ser continuada e aprofundada. A temática que era cultivada como um ideal didáctico de inspiração democrática e nacionalista era a Pintura de História, embora a paisagem e as representações animalistas pudessem ali mostrar-se em grande número. Mas também se encontravam representações da figura do nu, *pastiches* de formas clássicas. Quanto ao retrato, parecia viver das imagens imaginadas e imaginárias das personagens míticas e bíblicas que povoavam a pintura de história ou de costumes.

Nesse ano, porém, um dos quadros enviados pelo jovem pensionista Guilherme de Santa-Rita parecia não seguir essa estrita linha académica. O jovem havia escolhido como trabalho, a ser avaliado, uma cópia de *Olympia*, uma pintura que fizera grande escândalo no *Salon* parisiense de 1865, havia quarenta e seis anos.

Nessa época, uma exposição da Academia era sempre aguardada com expectativa, sobretudo quando alguém como o historiador e crítico de arte José de Figueiredo (1872–1937) sobre ela escrevia. A recepção da exposição parece ter-se restringido a um campo bem definido e a sua menção explícita foi expressamente referida pelas críticas daquele historiador e de um jornalista, Higinio de Mendonça. O facto é que essa exposição marcaria certamente senão a carreira do pintor, pelo menos a sua reputação. Lembremos que, em finais de 1912, o regime republicano por acção do ministro João Chagas retira a Santa-Rita (e a outros pintores) a bolsa que anteriormente ganhara por concurso, facto pouco claro e nunca explicado. Consequentemente, o estudante perderia a possibilidade de continuar a concorrer à *École des Beaux-Arts*, a cuja admissão reprovava em Maio desse ano. Talvez esse acontecimento tivesse tido alguma influência na posterior destruição da obra e o conseqüente maior ou menor esquecimento a que injustamente o artista tem sido votado.

A verdade é que entre 1911 e 1912 o pintor começa a frequentar os meios vanguardistas parisienses e se aproxima do Futurismo. Em Fevereiro de 1912, expõe no *Salon des Indépendents* a pintura *O Ruído num quarto sem Móveis*, anunciada sarcasticamente na revista *Teatro* (Freitas, 1913, p. 4).

### 3. José de Figueiredo e a crítica à *Olympia* de Santa-Rita

Logo no dia 25 de Março de 1911 saíram duas notícias nos jornais *República* e *Novidades*. Tendo a primazia da crítica no novo jornal do jovem regime, José de Figueiredo, em breve futuro director do Museu de Arte Antiga, saudava a exposição da Academia onde há muito, segundo afirmava, não via provas de valor como as que então eram representadas pelos finalistas Henrique Franco (1883–1961) ou Alfredo Miguéis (1883–1943) e, sobretudo, por Dórdio Gomes (1890–1976)<sup>2</sup> que era, na sua opinião, um artista de valor e de técnica já segura (*República*, 25 de Março de 1911). Henrique Franco era premiado como pensionista de Estado com *Bom Samaritano*; e Dórdio, discípulo de Veloso Salgado, com a pintura de História *Jesus aplacando as águas*, ganhava o Prémio Lupi e a pensão Walmor para Paris. Para José de Figueiredo era uma “exposição notável” (*República*, 25 de Março de 1911). Mas José de Figueiredo não mencionava nem Gabriel Rendas, ali expositor, que apresentava uma paisagem animalista, nem o malgrado Ricardo Ruivo, discípulo de Columbano, falecido entretanto em Paris, e um aluno mais velho, o pintor Adriano Sousa Lopes (1879–1944), referidos na *Ilustração Portuguesa* em 3 de Abril de 1911 (n.º 267, pp. 423–425).

Das obras enviadas de Paris pelos pensionistas, a atenção do historiador voltava-se sobretudo para a estátua da “República” e para o baixo-relevo *A Surpresa de Dion* de Francisco Franco (1885–1955), o futuro autor da estátua a Gonçalves Zarco que também era elogiado pelas “influências” francesas de Rodin, e, para um estudo em pastel, da autoria de José Campas (1888–1971),<sup>3</sup> intitulado *La Femme qui se chauffe* (1887), que este fizera do pintor e gravador francês Paul-Albert Besnard (1849–1934) e que o referido artigo da *Ilustração Portuguesa* reproduziu nas suas páginas, comentando a sensualidade latente e a nudez que pretendia ser ingénua mas que via como “gloriosa”. Mas é a Santa-Rita que José de Figueiredo dedica grande parte da crítica da exposição, chegando mesmo a interrogar-se porque razão o jovem escolhera aquela pintura. É que, para ele, uma cópia de Manet só podia ser “inferior”. Não pelo facto de ser uma cópia, pois não era este o seu principal reparo. É que copiar Manet era impossível. E se era impossível, era inferior. E explicava que a superioridade dessa tela, que representou na época em que foi feita uma verdadeira revolução artística, lhe vinha da sua luminosidade, sendo essa ainda a única qualidade que a impunha aos que com ela se defrontam. E, se assim era, perguntava “para

<sup>2</sup> Dórdio Gomes, formado em Pintura de História, foi pensionista do Estado em Paris. Tal como a Santa-Rita, a bolsa foi-lhe suspensa por João Chagas, na mesma altura. Regressaria a Paris em 1921, depois de lhe ser de novo atribuída a bolsa suspensa. Entre 1933 e 1960, leccionou na Escola de Belas-Artes do Porto. Foi prémio *Columbano* (1938) e *António Carneiro* (1945) e obteve o prémio de pintura na *I Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>3</sup> Pintor naturalista, discípulo de Carlos Reis. Foi Prémio Anunciação em 1905 e 1906. Em Paris frequentou a Academia Julian e concluiu o Curso da École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Foi aluno de Jean-Paul Laurens, Léon Bonnat, Raphaël Collin e Jobbe Duval. Expôs em Paris em 1910, 1911, 1923 e 1928. Obteve a 1.ª medalha em pintura na S.N.B.A. Ganhou medalhas na *Exposição Panamá-Pacífico*, nas *Exposições do Rio de Janeiro* e *Barcelona*. Foi crítico de arte na imprensa portuguesa e delegado do Governo Português na *Exposição Internacional* de 1937. Foi também bibliófilo, professor de português e director das Escolas Técnicas de Lagos e Abrantes. Em 1966, na Galeria Diário de Notícias em Lisboa, realizou-se uma retrospectiva da sua obra.

que se deu então à canseira de a copiar o sr. Santa-Rita?” Segundo ele, devia ter ocorrido ao pintor que o quadro de Manet, tendo o seu valor no momento em que veio a lume, e sendo representativo para a arte do seu país, “nada vem entretanto ensinar-nos, servindo antes para desnortear os que não estejam em condições de bem o apreciar” (*República*, 25 de Março de 1911).

José de Figueiredo apreciava, sim, a opção do jovem José Campas que escolhera fazer cópias das pinturas de Paul-Albert Besnard (1849–1934), que fora «*Prix de Rome*», em 1874. Besnard definia-se por uma técnica impressionista “amaneirada”. Os seus nus tinham aparência de odaliscas sensuais, mas, para o historiador e crítico, o contacto com o trabalho desse pintor só podia ser proveitoso, na medida em que Besnard conhecia “como ninguém a teoria da divisão dos tons, a das cores complementares e a da dissociação cromática em que tão alto se afirmaram, segundo ele, Monet, Sisley e Pissarro, acabando por superar os pintores impressionistas” (*República*, 25 de Março de 1911).

No jornal *Novidades*, Higinio de Mendonça, um “mediocre pintor amador” (França, 1974, p. 29), que no mesmo jornal apelidara de “malucos” os expositores livres, escrevia que encontrava uma disciplina escolar correcta e uma verdadeira orientação artística por parte dos professores tanto no que dizia respeito aos estudos de paisagem como aos de pintura histórica, escultura e arquitectura. Contudo, ao comentar os estudos do nu, omitiria os autores dessas representações, e incentivaria à apreensão dos trabalhos por atentado ao pudor. Dizia ele que a direcção da Academia, sabendo que aquela exposição podia “levar ali muitas senhoras e meninas, deveria ter uma certa reserva nos estudos do nú, que representam modelos que estamos certos o sr. Governador civil do distrito não consentiria expostos na vitrine d’um estabelecimento qualquer”. E acrescentava que se isto assim era, não parecia razoável que se consentisse esta exposição de pintura (*Novidades*, 25.03.1911).

Para o jornalista do *Novidades*, parece estar em causa valores morais, mas José de Figueiredo, aparentemente, não parecia escandalizado. Desaprovava a iniciativa de Santa-Rita que escolhera copiar Manet, tal como fizera em princípios do século ao reprovar António Carneiro por este se guiar demasiado por Puvis de Chavannes (Figueiredo, 1901, pp. 118–119). Podemos interrogar-nos se José de Figueiredo ao falar de luminosidade não estaria a considerar Manet do ponto de vista do impressionismo. Porém, o realismo histórico da pintura de Manet afasta-se da pintura de “ar-livre” ou “d’après-nature” dos naturalistas e mesmo dos impressionistas, segundo o historiador Bernardo Pinto de Almeida (1996, p. 127), embora se possa aproximar de um realismo perceptual. Era um “pintar ‘d’après peinture” (Almeida, 1996, p. 127) numa relação constante com o passado e com a tradição, mas rompendo ao mesmo tempo com eles.

#### **4. *Olympia*, um novo regime da imagem no contexto do ensino das Belas-Artes em Portugal**

*Olympia*, dialogava com uma dimensão temporal e com uma tradição de renovada *discursividade* que produzia novos sentidos, trazendo uma modernidade estética desconhecida do academismo português. Santa-Rita não se preocupava por certo com as regras da Academia, da beleza ou da moral. Como afirma Bernardo Pinto de Almeida, se pintar se tornara um fim em si e não uma obrigação para com um modelo, tratava-se de continuar a investigar as possibilidades de desenvolvimento do discurso pictural e da sua especificidade, num diálogo com as formas tal como os mestres do passado o tinham enunciado, fundando a partir desse diálogo um novo tipo de relação com a História (Almeida, 1996, p. 128).

Esse tipo de discursividade era afinal, segundo um modelo de autonomia estética, um novo entendimento do vocabulário formal e estava de acordo com uma linguagem em transformação na época. Por essa razão, este autor diria que é isso que faz com que *Olympia* se torne da ordem de um novo “regime de enunciação da imagem” (1996, pp. 121–131).

Esse novo regime da imagem era também um novo ponto de partida para o seu trabalho pictórico. Santa-Rita tinha escolhido, nada mais, nada menos, do que a obra fundadora da modernidade em pintura. Que pintura poderia constituir melhor exemplo contra o academismo da Escola de Belas Artes de Lisboa?

O posicionamento estético da sua decisão merece que revisitemos não só a história de *Olympia* como as fontes que Manet nela parece citar. Do mesmo modo, colocamos a questão de saber porque razão Santa-Rita escolheu esta e não outra pintura e o que é que dela recebeu para a sua própria obra?

Não sabemos o que o jovem pintor encontrou ou pensou sobre a *Olympia* de Manet. Podemos, todavia, interrogar a cópia que nos deixou, muito semelhante ao original. Esse trabalho académico deixa vislumbrar uma homenagem ao mestre francês e, simultaneamente, talvez uma crítica irónica ao método que desde sempre lhe tinha sido imposto como aprendizagem na Academia portuguesa.

Além de podermos inquirir essa pintura que se encontra lamentavelmente “esquecida” na Academia de Belas Artes de Lisboa, iremos tentar estabelecer, através do contexto parisiense em que viveu, uma aproximação a este universo estético.

*Olympia* era na época um quadro consagrado. Em exposição no Museu do Louvre desde 1907, foi oferecida pelo pintor Claude Monet ao Estado francês depois de comprada em subscrição pública. Em finais de 1910, em Londres, o pintor e crítico de arte Roger Fry (1866–1934)<sup>4</sup> organizava, em Novembro de 1910, uma grande mostra da obra de Manet nas Grafton Galleries, sob o título *Manet and the Post-Impressionists*. O êxito e o choque do público inglês foram grandes. Virginia Woolf, depois de ver as pinturas de Manet, Matisse e Van Gogh, teria afirmado que o género humano mudara depois dessa exposição. Seguramente, a ressonância fizera-se ouvir em Paris e não teria passado despercebida à curiosidade de Santa-Rita. Também acreditamos que poderia ter tido consequências estéticas nas suas ideias, por aquilo que lhe permitiu reflectir.

Não se trata de compreender o olhar de Santa-Rita sobre Manet, tal como será impossível reencontrar o olhar de Manet sobre Tiziano. Daniel Arasse diz-nos que podemos, contudo, enquanto historiadores, tentar aproximar a história da pintura do enviesamento do olhar dos pintores sobre a pintura, pois são os artistas que fazem a história da arte fora das próprias categorias da história da arte (Arasse, 2004, p. 161).

## 5. O debate à volta de *Olympia*

Olhamos para *Olympia* e vemos o espaço de um interior construído em dois planos. No primeiro plano encontra-se o corpo de *Olympia*, uma mulher nua, reclinado numa cama, que olha fixamente para o espectador. Um gato preto está a seus pés. No segundo plano, o fundo mergulha na obscuridade de onde sai a empregada negra que traz na mão um ramo de flores, provavelmente oferecido por um cliente com quem passou a noite ou que

---

<sup>4</sup> Roger Fry foi o principal responsável pelas exposições em Londres onde se apresentou pela primeira vez a arte moderna. Fry cunhou o termo “pós-impressionismo”, em 1910, na primeira dessas exposições *Manet and Post-Impressionism*. Dois anos mais tarde realizaria uma *Second Post-Impressionist Exhibition*. Figura influente no mundo artístico, deve-se-lhe a ele e a Clive Bell, de quem foi amigo, a ênfase nas propriedades formais das obras, ficando na história da arte ligado ao que se veio a designar de “formalismo”.

a espera na sala contígua. Mas esta é uma descrição simples que faz alusão a uma prostituta de que o nome *Olympia*, na época, era o nome de guerra.

É ponto assente que a fonte mais evidente de *Olympia* é a *Vénus de Urbino* de Tiziano (1538), embora se aceite outras igualmente admissíveis como *La Maja Desnuda* de Francisco de Goya (c.1797–1800) e até Ingres.<sup>5</sup> Daniel Arasse dedica grande atenção à questão, sublinhando a filiação directa, mais do que qualquer outra, dessa procedência clássica em relação a Tiziano.<sup>6</sup> Pintada trezentos anos antes, ela foi o ponto de partida directo para a *Olympia*. A *Vénus de Urbino* é um nu sensual que representa a deusa do amor, tema explorado desde sempre por inúmeros pintores. Na primeira metade do século XIX, esse tipo de pintura tornara-se muito popular em França sendo vista como o exemplo de uma arte dramática cheia de cor e pictoricamente apelativa aos sentidos (Reff, 1976, p. 49). Courbet foi um dos que citou nas suas obras as *Vénus* de formas voluptuosas de Giorgione (c. 1477–1510) e Tiziano (c. 1473–1490) (Reff, 1976, p. 52). No Salon de 1863, o ano de realização de *Olympia*, mostraram-se três versões do *Nascimento de Vénus*, incluindo uma de Alexandre Cabanel (1823–1889), que foi a mais aclamada (Reff, 1976, p. 53). Estas obras, enquanto citação do nu clássico, eram vistas como pinturas da pele feminina cuja nudez era sublimada através de tons impossíveis que se aproximavam de um conceito de beleza eterna que era um modelo ideal. Para Manet, a figura da *Vénus de Urbino* era também um modelo ideal de representação. Porém, o pintor não seguiu a concepção dos artistas da Renascença, mas sim o equivalente de uma *Vénus* da sociedade em que vivia. *Olympia* era o retrato moderno de Victorine de Meurant,<sup>7</sup> seu modelo, a figura de um corpo magro retirado da realidade. De flor vermelha no cabelo, uma bracelete no braço, os brincos e os pés calçados com umas elegantes chinelas, Victorine era simultaneamente um corpo suspenso e tenso, de olhar pasmado para um potencial espectador. Manet adopta uma das mais familiares convenções da pintura erótica e serve-se das fotografias eróticas suas contemporâneas ou até de outros registos de arte popular do século XIX como litografias eróticas do período romântico e as ilustrações e romances do período realista, alargando por consequência o contexto cultural em que a pintura deve ser compreendida (Reff, 1976, p. 29).

Na revisitação do passado que Manet citava ao traduzi-lo no realismo do presente, o pintor criava um “realismo histórico” traduzido na figura de uma alegoria. Tinha sido também o caso de *Le Déjeuner sur L’Herbe* (1863). Ambas as pinturas são documentos da vida da sociedade da sua época e registos eróticos que formavam uma parte importante das representações visuais da vida social e urbana do Paris dessa época.<sup>8</sup> O realismo de

<sup>5</sup> Edward Lucie-Smith (1993 [1ª ed. 1971], pp. 134, 137), aponta também a *Vénus Sleeping* de Giorgione (c. 1510), e mesmo a *Odalisque with a Slave* (1842) de Ingres. Théodore Reff aponta inúmeras fontes pictóricas e até literárias como Giorgione, *La Maja Desnuda* (c. 1797–1800) de Francisco de Goya; Mena Marques (2003), no catálogo *Manet no Prado*, sublinha Velásquez; Daniel Arasse e Michael Fried, autores que seguimos, optam pela *Vénus de Urbino* de Tiziano.

<sup>6</sup> Segundo Arasse, Tiziano faz nesse seu primeiro nu uma operação teórica do nascimento do nu feminino, bem como a construção de um esquema espacial, de tal modo que uma linha vertical divide o quadro e o corpo da *Vénus* precisamente na zona da mão em cima do sexo. Em *Olympia* vemos esta linha presente, mas Manet desloca-a ligeiramente para a direita (Arasse, 2004, p. 165).

<sup>7</sup> Victorine Meurent foi a modelo mais importante de Manet na década de 1860. Posou para *Déjeuner sur l’Herbe*, *Olympia*, *Mlle. V... en traje de espada*, *La Cantante callejera*, *La joven com el loro* e na década seguinte para *El Ferrocarril*. Foi modelo profissional e o seu nome aparece no atelier de Couture em 1862. Também se dedicou à pintura. Expôs no *Salon* de 1876 um auto-retrato e de novo em 1879. Foi também modelo de Alfred Stevens. A sua vida ilustra a liberdade e a emancipação feminina no Paris do século XIX.

<sup>8</sup> Por exemplo, os nus de Courbet, de Edgar Degas, Toulouse-Lautrec e Constantin Guys que nos deixaram imensos estudos e desenhos. Também os pintores académicos, combinando fórmulas de aparente respeitabilidade com falsa inocência, pintaram exemplos eróticos para apreciação do elemento masculino

*Olympia* nascera, por um lado, da visita de Manet aos museus e do estudo e meditação das pinturas do passado que depois o pintor associava ao estudo actualizado do seu presente.

Em Portugal, o realismo durante o século XIX atravessou sem consequências o naturalismo nas artes plásticas. Esse naturalismo idealizava ainda a natureza num romantismo sentimental. O que Santa-Rita via em *Olympia* era essa presença que ia da indiferença à beleza, só comparável a uma natureza-morta, sem assunto ou significado (Bataille, 1955), a destruição da subjectividade, a substituição da representação pela imagem, da tradição pela moda e pelo moderno, da deusa pela mulher, da beleza pela carne. O inabitual realismo do modelo, que se constatava estar despido, contrastava com os corpos nus idealizados das deusas, ninfas e odaliscas. O público habituara-se a olhar “carnes” idealizadas, artificialmente pintadas, em tons nacarados que fixavam uma beleza que se tinha tornado um protótipo banalizado. Sair desse código tornava-se estranhamente abusivo. Na época, foi caricaturada sarcasticamente, ridicularizou-se a excessiva magreza do modelo, a empregada negra, o gato tomado como elemento simbólico sexual, diabólico e agressivo. *Olympia* foi aceite pelo júri no *Salon* de 1865, mas a violência e a reacção do público foram tais que foi necessário a guarda do *Salon* para a proteger e repôr a ordem. As críticas trocistas da imprensa investiram contra os aspectos mais obviamente humanos de *Olympia* como a “pele amarelada do estômago”<sup>9</sup> ou, como referiu Théophile Gautier, a cor suja da pele e o modelado inexistente do corpo, pois a figura não tinha ossos e músculos (Gautier, citado por Reff, 1976, p. 18). Havia, assim, uma incongruência entre o hábito de ver uma odalisca e aquele modelo real que perturbava.

Habitualmente, o público via um corpo apresentado como uma superfície artificialmente lisa e modelada que idealizava uma beleza eterna e mítica. *Olympia* era pelo contrário um corpo pintado com tintas, cuja pele se aproximava dos tons coloridos e verdadeiros, com as suas manchas e irregularidades, o corpo de uma mulher real. As pinceladas fortes e sombrias, tão criticadas, mostravam que se tratava de uma mulher despida e desclassificada socialmente. Não era só formalmente, mas era também o assunto tratado, uma mulher e modelo conhecida do seu tempo, que tornava *Olympia* chocante e provocadora. A modelo e amante de Manet olhava directamente e sem vergonha nos olhos do espectador e confrontava-o com o seu desejo. Para Edward Lucie-Smith esta mulher está alerta e olha para fora da tela de um modo que deixa claro que não se submete a nenhum homem (1993, p.135).

Émile Zola, de quem Manet haveria de pintar um célebre retrato em 1868, foi aquele que, segundo alguns autores, fez a crítica mais atenta à hipocrisia da sua época. Zola escreveria que *Olympia* tinha a “grave culpa” de se parecer com jovens senhoras e não com os nus pulverizados de pó de Cabanel (Zola, 1866, citado por Reff, 1976, p. 21).

Todavia, Zola foi evoluindo para uma atitude mais naturalista do que realista. Passou a concentrar-se mais nas qualidades formais e a enaltecer os tons e a luminosidade, daquilo a que chamou “a pintura analítica” de Manet (Reff, 1976, pp. 21–26). Esta posição viria mesmo a ter uma enorme importância na crítica futura, sobretudo no suporte a uma visão formalista, quer durante os anos 20 e 30 do século XX, como na emergência das visões puristas e neo-clássicas da arte do pós-guerra. Esse debate estendeu-se por todo

---

onde a mulher aparece sujeita à escravidão ou à mercê das orgias masculinas: Thomas Couture, *The Romans of the Decadence*, (1847), ou Jean Léon Gérôme, *The Slave Market*; de Edwin Long, *The Babylonian Slave Market*, 1875, ou Max Slevogt, *The Victor (Prizes of War)*, 1912.

<sup>9</sup> «What is this Odalisque with a yellow stomach, a base model picked up I know not where, who represents *Olympia*? *Olympia*? What *Olympia*?» J. Claretie, (*L'Artiste*, 15 Maio, 186), citado por Reff, 1976, p. 18.

o século XX. Para Lionello Venturi (1950), por exemplo, Manet, introduziria com *Olympia* o princípio da autonomia na visão da arte, que toda a arte moderna utilizou como ponto de partida e bandeira. E, ao contrário de Paul Valéry que, nos anos 30, falava da “fria e desnudada *Olympia*, esse monstro de sensualidade banal”, Georges Bataille, em 1955, afirmou terminantemente que o quadro só fazia sentido na medida em que Manet afastou dele o sentido literal que Valéry lhe atribuía (Bataille, 1955, citado por Reff, 1976, p. 26).

Quando Manet expôs pela primeira vez *Olympia*, acompanhava-a uma outra pintura *Jesus mocked by the soldiers* (ou *Christ Scourge*) (Reff, 1976, pp. 45–46), um quadro muito diferente no tema, mas que se apresentava como uma espécie de contrabalanço com um nu masculino.<sup>10</sup> O pintor já tinha ensaiado pouco antes outras obras com o tema de Cristo,<sup>11</sup> incorporando fontes antigas a modelos do natural como era seu costume e por essa razão, foi apelidado de *pasticheur* (Mena Marques, 2003, p. 234).<sup>12</sup> Os ataques centravam-se no modo como o pintor deveria tratar pictoricamente o retrato de alguém que representava “o amor divino” e “a pureza absoluta” e, por essa razão, censuravam-lhe o “desprezo” pela técnica pictórica que não sabia representar o carácter sagrado do corpo divino. As sombras e as gradações de luz faziam desse corpo “um cadáver por lavar” ou um “miserável mineiro saído de uma mina de carvão”. A expressão pictórica de Manet era vista então como a ilustração das ideias do racionalista Ernest Renan, *Vie de Jésus*, publicado justamente em 1863, que oferece a imagem de um Cristo puramente mortal e humano, cuja divinização era o resultado de questões históricas concretas (Mena Marques, 2003, p. 234). As críticas ao Cristo, que Manet expôs junto com *Olympia*, foram portanto igualmente ferozes e uniram-se no tom. Eram “a nauseabunda *Olympia* e o horrível *Ecce Homo* de M. Manet. Quando a arte caiu tão baixo não merece sequer uma repreensão”. Justamente, o amigo de Manet, Edmond Bazille, em 1884, referia como o público nessa época se habituara a uma “natureza embelezada (...). O Império havia idealizado os gostos, e odiava ver as coisas tal como são” (Mena Marques, 2003, p. 234).

Esta referência a um *Ecce Homo* não é uma coincidência. Ela lembra que um dia Santa-Rita haveria precisamente de se interessar também por essa figura, juntamente com Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso.

## 6. O quadro como um palco e a problemática do corpo e do rosto

Em Paris, em 1863, o público confrontara-se com um novo olhar sobre o corpo e uma nova maneira de o pintar. A figura idealizada dera lugar a uma mulher real que se deixara retratar despida. Era o retrato de um rosto e de um corpo nu, com as suas imperfeições, as suas cores, as suas sombras, o retrato de Victorine Meurent, do rosto e do corpo caracterizados.

Também não era a primeira vez que Manet fazia esta justaposição de géneros ou sub-géneros pictóricos: retrato, nu e pintura de género, neste caso; ou paisagem, pintura de história, retrato e nu e cena de género que se fundem como em *Le Déjeuner sur L’Herbe* (1862–1863), uma pintura que o júri do *Salon* rejeitou em 1863, talvez escandalizado pela

<sup>10</sup> Não era a primeira vez que isso acontecia. No *Salon* anterior Manet tinha apresentado, ao lado de *Le Déjeuner sur l’Herbe*, o tema da morte, *Incident in a Bull Ring* e *Dead Christ with Angels*. Ver Theodore Reff, p. 45.

<sup>11</sup> Com *The Dead Christ and Angels* que expusera em 1864.

<sup>12</sup> Por ter fortes analogias com *Anunciación* de El Greco, mas sobretudo com *Christo Death* de Andrea del Sarto, fresco do cenáculo de San Salvi, em Florença, que Manet visitou em 1857.

sugestão erótica das três figuras pintadas numa paisagem imaginária e que Manet mostrou no *Salon des Refusés* organizado por si próprio.

A estratégia de que fala Arasse é que a pintura confronta ou faz frente ao espectador, quando o corpo ocupa a superfície, ou seja, o primeiro plano da tela. O olhar do espectador como que é obrigado a mergulhar no corpo que se impõe ao olhar. Nesse momento, este desloca-se do rosto ou do olhar desafiador de *Olympia* para esse corpo paisagem. Anos antes, Manet tinha realizado uma minúscula cópia dessa pintura. Não que ela seja a explicação para *Olympia*, mas porque a sua justificação se encontra, segundo Daniel Arasse, escondida no próprio quadro de Tiziano. Nesta ideia, Arasse afirma seguir as ideias de Michael Fried sobre a *Olympia* de Manet. Ele encontra no modo como Tiziano colocou o corpo de Vénus entre dois espaços e no modo como construiu as figuras e a perspectiva geométrica, dando ao espectador uma posição precisa no quadro, isto é, frente a ele, algo que Manet vem também a usar, e que Michael Fried descobre que é esse face a face com o espectador. Esse aspecto, segundo Arasse, vai ser próprio da modernidade (Arasse, 2004, p. 164)<sup>13</sup> e dará origem à utilização do quadro como um palco.

Que faz, pois, esta mulher deitada à nossa frente na superfície do quadro? Ela olha-nos. *Olympia* tinha deste modo suscitado uma reacção violenta do público. Ainda hoje, objecto de debates apaixonados, continua a ser um ícone venerado da cultura. Ela parece forçar-nos a assumir que estamos na mesma sala (Hamilton, 1954, citado por Reff, 1976, pp. 16–17), obrigando-nos a desviar o olhos para o seu corpo cuja força se impõe e transforma sobretudo no retrato de um corpo.

Esta relação performativa que se estabelece pela primeira vez entre o quadro e o olhar do espectador foi assinalada por Michael Fried (1994, pp. 1–36). Este autor, nos seus estudos sobre a pintura do século XVII e sobre Denis Diderot, detectou na pintura francesa uma tradição anti-teatral até cerca de 1860. No centro dessa tradição encontrava-se a teorização feita por Diderot, segundo a qual as figuras numa pintura deveriam ser representadas ou actuar como se o espectador não existisse. O pintor tinha de estabelecer a ilusão metafísica de que o espectador não estava para lá do quadro. E isso conseguia-se através das acções dos figurantes que eram representadas como se estivessem absorvidos em todos os aspectos das suas actividades, fosse nas tarefas quotidianas, fosse na expressão de sentimentos ou estados de espírito. Isto fazia com que a negação do espectador acabasse por ser uma convenção essencial (Fried, 1994, p. 6). Ora o que Manet vai fazer é inverter essa relação trazendo ao encontro da pintura aquele que a olha e, nessa medida, a subjectividade desse olhar, levando-nos a compreender que também o corpo nos olha. Então podemos interrogar, como o fez Georges Didi-Huberman (1991), o retrato como um “nó antropológico”, pois “onde começa o retrato e quando se ausenta o rosto”? Segundo ele, a questão do retrato não deve ser colocada enquanto género, mas enquanto caixa vazia — um lugar simbólico. E avança a hipótese de que o retrato nasce, sim, com a morte de um ente querido. É essa a explicação para que o homem pré-histórico faça a gestão da perda, transformando os crânios em caixas abertas e esburacadas que funcionam simbolicamente. Em segundo lugar, o autor afirma que a evidência de um rosto que se manifesta paradoxalmente nessa caixa vazia é um lugar, o lugar de um rosto ausente, que fornece a resposta à questão do retrato. Ora se o rosto se ausenta para em seu lugar se

---

<sup>13</sup> Daniel Arasse refere que deve esta descoberta a Michael Fried e ao seu livro *The Facingness of Painting*. Segundo o autor, o ramo de flores da serva negra faz tanto face ao espectador como o olhar de *Olympia*. Deste modo, diz ter compreendido o que Manet viu na Vénus de Urbino, e porque é que ele foi buscar este nu, que não é o mais sumptuoso de Tiziano, mas é sem dúvida o mais teórico. Pediram a Tiziano para pintar uma mulher nua, o título da encomenda era *La Donna Nuda*, e ele pintou uma mulher nua, mas o lugar desta mulher nua é a própria pintura.

sobrepôr ou deslocar para o corpo é porque a função do retrato, que até aí era a de nos dar a identidade de alguém, deixou de cumprir a sua função.

Esta transformação na percepção do Outro e em particular do rosto do Outro, que também implica uma transformação na percepção de si próprio e que devia, segundo o retrato clássico, estar focalizado na representação do rosto, sofria aqui uma deslocação para o corpo. *Olympia* tornara-se um corpo, somente a presença de um corpo a ser olhado.

O facto é que *Olympia* inaugurava o encontro entre o rosto e o corpo, assim como a própria ideia de que ambos se podem equivaler e substituir um ao outro. O “princípio de fragmentação” que separava o rosto do corpo, quer no plano simbólico quer no das representações, e que vinha acontecendo, desde o séc. XVII, estilhaçava o corpo funcional, operativo, através da erotização ou do “devir-carne do corpo” (Almeida, 2013).

Certamente Santa-Rita teria compreendido algo que fazia já parte das fotografias eróticas desse tempo e que existia também nesta pintura. O modo como se estruturava o tempo e a sua duração em vários instantes, numa sucessão, na relação do espectador ao olhar *Olympia* parecia conter a ideia de instante fotográfico. Mas também de abandono de uma profundidade perspectivista de tal modo que, na captação do real, o público estranhamente ficaria incomodado pela sua veracidade, uma veracidade que só a fotografia era capaz de dar até aí. Mas o que é que distinguia este retrato, o retrato fotográfico, do retrato clássico pictórico?

O retrato clássico define-se pela sua identidade com o retratado. Identidade que está focada na representação do rosto. Por essa razão, o retrato exprimia a sua «alma» ou “personalidade”, isto é, jogando-se no rosto a semelhança do retratado. Era a cabeça e o rosto que definiam a unidade da totalidade do indivíduo. No rosto concentrava-se o que pertencia à outra parte — o corpo. Mas, se a cabeça aparecia como metonímia do corpo inteiro, ela também reforçava a separação das partes. *Olympia* foi, quanto a nós, o exemplo maior da desintegração dessa unidade corporal, da cabeça e do rosto, e da abertura à “evidenciação da carne na arte” (Almeida, 2013).

## 7. Santa-Rita e o novo olhar sobre o corpo

Mesmo sabendo que nunca teremos respostas, talvez possamos aproximar-nos da “verdade” de Santa-Rita ao afirmar que, em Paris, ele quis “ajustar contas com o seu tempo, tomar posição a respeito do presente” (Agamben, 2009, pp. 19–20).<sup>14</sup> Essa “intempestividade” fê-lo ser “contemporâneo” de Manet e do seu próprio tempo, intempestivamente é certo, mas numa relação singular na conformidade de alguém que se deu conta da atemporalidade em que vivia a arte do próprio país. Santa-Rita viria a pintar um quadro intitulado *Orpheu nos Infernos*,<sup>15</sup> onde ironizou, mordaz, a figura do seu academismo, colocando Veloso Salgado (1864–1945), seu professor e pintor de história, retratista mundano de aparato, que o fora da monarquia e que o seria da república, como personagem no meio do inferno.

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, em “O que é o Contemporâneo”, interroga-se de quem e de quê somos contemporâneos e o que é que isso significa. Esta interrogação surge-lhe a partir do pensamento de Nietzsche em *Considerações Intempestivas* (1874), onde o filósofo procura compreender como uma pretensão à actualidade é também um desfasamento e, nessa medida, pode ser um ajuste de contas, significando também que esse posicionamento parte de alguém que se consegue distanciar melhor do seu tempo para ver melhor.

<sup>15</sup> Seria reproduzido em *Portugal Futurista* publicado em 1917 (4ª edição fac-similada, Lisboa: Contexto, 1990). A datação de 1903 é uma provável *blague* intencionalmente irónica. A pintura será talvez desse ano de 1917 ou um pouco anterior.

*Olympia* era, portanto, uma imagem moderna, a imagem de uma mulher e de um Paris do século XIX durante o 2º Império; ou mesmo um quadro de costumes da vida moderna de uma cidade, no sentido do “urbano”, que lhe dava Charles Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*.

Ao realizar a sua cópia, Santa-Rita revisitava a tradição clássica, como o fizera Manet, para proclamar uma modernidade que não existia no seu país e proclamava-o a seu modo homenageando o pintor francês. Essa modernidade era também a liberdade do artista, isto é, o fazer uma arte de acordo com a sua época, tanto na temática quanto na forma. Assim, a liberdade reivindicada pela cópia de *Olympia* re-interrogava o retrato, “arruinava-o” enquanto imagem do rosto, deslocando-o e inscrevendo-o sobre o corpo. Por outro lado, não deixava, igualmente, de afrontar o sentido de propriedade que um homem tem para com uma mulher, ou que os professores ou académicos, seus professores, tinham como detentores da verdade da pintura.

## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2009). *Nudez*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Almeida, B. P. (1996). *O Plano de imagem, espaço da representação e lugar do espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_. (2013). Do corpo à carne: Apontamentos de um trajecto. In J. Gil & A. Godinho (coords.), *II Encontros de Estética: Que corpo na arte*. Lisboa: FCSH/Nova e Instituto Francês de Portugal.
- Bataille, G. (1955). *Manet*. New York: Albert Skira.
- Didi-Huberman, G. (1991, verão). Le visage et la terre. *Art Studio (Le Portrait Contemporain)*, (21).
- França, J.-A. (1974). *História da arte em Portugal no século XX (1911–1961)*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- \_\_\_\_\_. (1990). *História da arte em Portugal no século XIX* (vol. II). Lisboa: Livraria Bertrand.
- \_\_\_\_\_. (1991). *O modernismo na arte portuguesa*. Lisboa: ICALP.
- Figueiredo, J. (1901). *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Livraria Moderna.
- [Figueiredo, J.]. (1911, março 25). Bellas Artes. Uma exposição interessante. Trabalhos dos alunos da Academia de Bellas-Artes — Francisco e Henrique Franco — A exposição Ruivo e as cópias de Campas. *República*.
- Freitas, E. (1913, março 1). O Cubismo nacional. Guilherme de Santa-Rita. *Teatro*, p. 4.
- Fried, M. (1994, autumn). Between realisms: from Derrida to Manet. *Critical Inquiry*, 21 (1), 1–36.
- Jouannais, J.-Y. (2009). *Artistes sans oeuvres I would prefer not to*. Paris: Editions Gallimard.

- Lucie-Smith, E. (1993). *Sexuality in Western art* [1971]. London: Thames and Hudson.
- M., H. [Mendonça, Higinio de]. (1911, março 25). Artistas e ateliers. Exposição de pintura — Trabalhos dos alunos da Escola de Bellas Artes. *Novidades*.
- Macedo, D. (1953, novembro). Notas de Arte. Revivendo. *Ocidente*, XLV (187).
- Negreiros, J. A. (1965). *Orpheu 1915–1965*. Lisboa: Edições Ática.
- Portugal Futurista* [1917] (1990). Lisboa: Contexto.
- Reff, T. (1976). *Manet: Olympia*. London: Allen Lane Penguin Books Ltd.

(A autora segue a antiga ortografia.)



**FACELESS BOOKS**  
ALGUMAS NOTAS

**FACELESS BOOKS**  
SOME REMARKS

**JOANA MATOS FRIAS\***  
jfrias@letras.up.pt

Leitura crítica das obras *parque das ruínas*, de Marília Garcia, e *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, de Rui Pires Cabral (ambas de 2018), com vista a uma problematização dos modos e do valor do vínculo que em ambas se propõe entre a expressão verbal e a impressão fotográfica, muito em particular a de carácter retratístico.

**Palavras-Chave:** poesia contemporânea; fotografia; colagem; montagem; retrato.

Critical reading of Marília Garcia's *parque das ruínas* [*park of ruins*] and of Rui Pires Cabral's *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* [*Shadowy Machines Driver's Manual*] (both from 2018), with a view to problematizing the modes and the value of the bond proposed in both works between verbal expression and photographic printing, in particular that related to portraiture.

**Keywords:** contemporary poetry; photography; collage; Assembly; portrait.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2256>

---

\* Professora Auxiliar, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, Portugal. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5531-8436>.

*Não sei quem são as raparigas. Por causa da contraluz da janela em fundo não lhes vejo bem os olhos, mas sinto que os três olhares vêm através de mim porque estou no sítio onde se encontrava Genewein, o contabilista, com a sua máquina fotográfica. (...) Gostava de lhes saber os nomes –*  
— W. G. Sebald

*A história, que vem a ser?  
mera lembrança esgarçada  
algo entre ser e não-ser:  
noite névoa nuvem nada.*  
— Antonio Cicero

Em 2003, Clément Chéroux abriu o seu ensaio *Fautographie. Petite histoire de l’erreur photographique* com uma citação de Diane Arbus onde se pode ler o *dictum* programático: *É importante tirar más fotografias*. A passagem de Arbus traduzida para francês, ancorada no verbo “faire” que vem substituir o original “to take”, não resolve a ambiguidade que subjaz à indecisão acerca da natureza desse gesto, uma vez que, em tempos analógicos, “fazer más fotografias” tanto pode significar “tirar más fotografias” como “revelar más fotografias”, ou ambas. Mas a exortação da fotógrafa norte-americana à entrada desse estudo tem sobretudo a importância decisiva de legitimar uma série de actos fotográficos cujos resultados — no negativo ou no positivo da imagem — são manifestamente contrários àqueles que habitualmente se esperam daquilo que, por antonímia, se considera serem “boas fotografias”. Aliás, na passagem original a que pertence esta breve declaração, Arbus esclarece:

Some pictures are tentative forays without your even knowing it. They become methods. It’s important to take bad pictures. It’s the bad ones that have to do with what you’ve never done before. They can make you recognize something you had seen in a way that will make you recognize it when you see it again. (Arbus, 1972, p. 10)

A instauração de uma tal lógica dicotómica é já por si bastante apelativa, na medida em que pressupõe um juízo crítico capaz de atravessar alegre e levemente o velho problema da ontologia da imagem fotográfica, nos conhecidos termos de André Bazin, para postular a existência antagónica de fotografias boas e más, como se o seu valor estético (para não dizer ético e/ou moral) fosse tão facilmente estipulável quanto os valores que durante décadas contrapunham índios e *cowboys* num certo tipo de tradição filmica. Ora, não sendo o senso comum o mais leal conselheiro nestas matérias, ele não deixará no entanto de nos fornecer algumas pistas importantes, se pensarmos que qualquer inquérito rápido sobre aquilo que fará de uma fotografia uma má fotografia obterá como respostas imediatas defeitos graves como “a imagem está desfocada”, “não se vê tudo”, “não se percebe o que o fotógrafo queria fotografar” ou “está muito escura/ está demasiado clara”.<sup>1</sup> Quer dizer que, num pensamento ortofotográfico, desfocagem, desenquadramento, falta de composição ou de hierarquização dos elementos compositivos, sobre- ou subexposição estarão sempre sujeitos a um tendencioso

<sup>1</sup> Mais recentemente, Clément Chéroux comissariou uma exposição com o título *Don’t! Photography and the Art of Mistakes*, inspirada justamente neste tipo de apreciação (patente entre 20 de Julho e 1 de Dezembro de 2019 no Museum of Modern Art de San Francisco; cf. <https://www.sfmoma.org/exhibition/dont-photography-and-the-art-of-mistakes/>).

menosprezo resultante das incertas certezas de uma classe muito singular de jurados. Acontece todavia que, como tão claramente tem demonstrado Chéroux nas suas reflexões e curadorias, uma tal classe de jurados terá dificuldade em apreciar com justeza uma das mais significativas expressões artísticas da contemporaneidade, originada na fértil exploração de tais erros e errâncias.

Ocorrem-me estas considerações preliminares a propósito de duas obras recentes — ambas publicadas em 2018 — de dois poetas de língua portuguesa: *parque das ruínas*, da autora brasileira Marília Garcia, e *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, do português Rui Pires Cabral. Em rigor, apesar das visíveis divergências entre as duas colectâneas, seria quase legítimo unificá-las a partir do subtítulo do célebre estudo de Jacques Derrida, *Mémoires d’Aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, ou pelo menos a partir de uma sua derivação: *le portrait et autres ruines*. Aliás, não será desde logo difícil verificar-se que estes dois volumes apresentam algumas afinidades flagrantes quase a olho nu, que gostaria de destacar de imediato:

- i) mais do que de dois livros, trata-se de dois álbuns;
  - ii) ambos concretizam, ainda que com expressões distintas, práticas criativas próprias de uma “arte inespecífica”, para usar o conceito consagrado por Florencia Garramuño nos seus estudos sobre a obra do artista brasileiro Nuno Ramos, na medida em que se enquadram muito nitidamente nessa “ideia de uma arte em geral” que se configura como materialização “da não pertença”, ao colocarem em crise — em crítica — “todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra”, isto é, ao colocarem em crise *a especificidade do meio* (Garramuño, 2014, p. 51);<sup>2</sup>
- e
- iii) partilham um tom disfórico — alguns diriam *decadentista* — logo sugerido por vocábulos-chave presentes nos respectivos títulos, como *sombrias* ou *ruínas*: *sombrias* sintetizando o princípio enunciado por Agamben segundo o qual “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62), mas também apontando para a fotografia como escrita da sombra ou *skiagraphia*, ainda na

<sup>2</sup> Eis como prossegue Florencia Garramuño: “A crise da especificidade do meio não foi, durante estas últimas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso — com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior — o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados — fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. Não se trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa” (Garramuño, 2014, pp. 51–52).

leitura de Derrida; *ruínas*, obviamente, exprimindo o carácter *inactual* do verdadeiro contemporâneo, a sua fundacional não-coincidência discrónica (cf. Agamben, 2009, pp. 58–59).

Identificar estes pontos comuns nas duas obras parece-me bastante revelador, desde logo porque pode ajudar-nos a temperar juízos como o de Leyla Perrone-Moisés, segundo o qual a poesia mais recente não teria sofrido “maiores transformações desde a adoção do verso livre, da poesia-piada e da poesia concreta, a não ser mudanças de suporte como o cartaz, o folheto, e posteriormente a tela eletrônica, que deu aos textos cores e movimento” (Perrone-Moisés, 2016, p. 36). Por outro lado, talvez seja uma boa forma de se tentar unir uma certa ideia de poesia contemporânea àquilo que pode situar-se na ligação *entre* essa poesia e a contemporaneidade: um *entre* — passagem-passarela, intervalo ou laço — no qual parece desenhar-se aquilo que no final do século passado Sebald demonstrou ser a *destruição como elemento da história natural*, lembrando que, literariamente, ela se inscreve nas linhas da *Trümmerliteratur*, quer dizer, da “literatura das ruínas” (cf. Sebald, 2014, p. 55; 2017).

A um nível muito imediato, tanto *parque das ruínas* quanto *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* são, mais do que livros, álbuns, na simples medida em que ambos resultam da (re)colecta e reunião de materiais anteriores ao suporte em que agora os conhecemos, com origens diversificadas: no caso de Marília Garcia, duas das três secções que compõem a colectânea — “parque das ruínas”, “o poema no tubo de ensaio” e “p.s.” — correspondem a poemas divulgados originalmente noutras publicações e em contextos distintos uns dos outros, todos submetidos agora a modificações; no caso de Rui Pires Cabral, a nota técnica final do volume indica que a “inspiração” das suas também três secções — “Gerador”, “Caixa de fumo” e “Fenómenos da combustão” — terá sido o *Manual do Condutor de Máquinas* do maquinista naval Carlos Pedro da Silva, datado de 1908, e que a respectiva “matéria-prima” é constituída por “provas fotográficas de autores anónimos, editadas e reproduzidas sobre papel branco ou de cor”, o que, de resto, não deixa de prolongar, ainda que com modulações autorais significativas, o gesto que esteve na origem do projecto *Nós, os Desconhecidos*, em colaboração com Daniela Gomes (cf. Cabral e Gomes, 2012).<sup>3</sup> Mas este *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias* é, na verdade, o sétimo e penúltimo livro de poemas-colagem<sup>4</sup> do Autor — uma parte muito significativa da sua obra, iniciada em 2012 com a publicação de *Biblioteca dos Rapazes* e já com um recentíssimo exemplar em 2019, *Simple Science*; conjunto que, de resto, inclui um volume justamente intitulado *Álbum*.<sup>5</sup> Voltarei a este aspecto daqui a pouco.

<sup>3</sup> Embora tenha resultado numa publicação em livro que reuniu algumas imagens e textos de vários autores, o projecto como um todo — sob a égide da formulação de Susan Sontag: “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt” — foi sendo divulgado *online* em <https://nos-os-desconhecidos-blog-blog.tumblr.com/>, entre Dezembro de 2012 e Janeiro de 2015 (cf. Sontag, 1979, pp. 23–26).

<sup>4</sup> Parecem inteiramente válidas as considerações de Arthur C. Danto em *After the End of Art* quando aplicadas a estas obras de Rui Pires Cabral: “The paradigm of the contemporary is that of the collage as defined by Max Ernst, with one difference. Ernst said that collage is ‘the meeting of two distant realities on a plane foreign to them both.’ The difference is that there is no longer a plane foreign to distinct artistic realities, nor are those realities all that distant from one another. That is because the basic perception of the contemporary spirit was formed on the principle of a museum in which all art has a rightful place, where there is no *a priori* criterion as to what that art must look like, and where there is no narrative into which the museum’s contents must all fit. Artists today treat museums as filled not with dead art, but with living artistic options” (Danto, 1995, p. 5).

<sup>5</sup> O conjunto é constituído pelas obras *Biblioteca dos Rapazes*, 2012; *Álbum*, 2013; *Broken*, 2014; *Oh! LUSITANIA*, 2014; *Elsewhere/Alhures*, 2015; *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*, 2018, e *Simple*





(Cabral, 2018, s.p.)

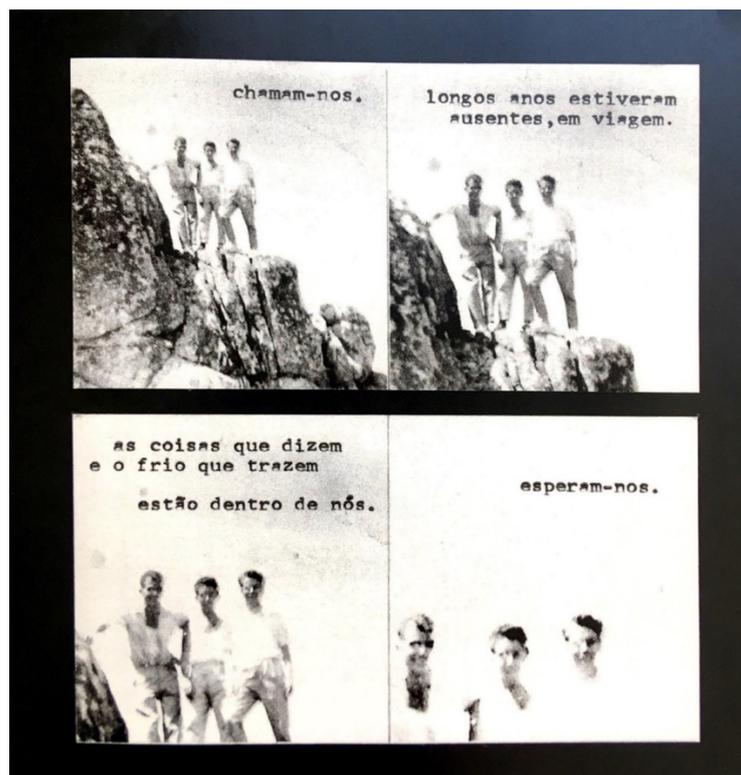
Mas Barthes faz ainda três diagnósticos acerca do valor do Álbum que, articulados entre si, mais do que determinarem princípios relacionados com opções literárias preponderantemente estéticas ou até técnico-formais, vêm suscitar uma discussão de particular pertinência para a leitura mais aprofundada que possamos fazer destas duas obras:

- 1) o Álbum formaria, em termos geológicos, uma espécie de relevo cárstico;
- 2) o apelo do *rapsódico* que o Álbum consuma é o apelo de uma verdade do mundo;
- 3) “se existe luta entre o Livro e o Álbum, no fim é o Álbum o mais forte, é ele *que fica*”, pelo que “o futuro do Livro é o Álbum, tal como a ruína é o futuro do monumento”.<sup>6</sup>

A proposta geomorfológica de Barthes aplicada à morfologia do Álbum é particularmente interessante e tem até um sentido muito especial nestes dois exemplos, sobretudo se notarmos que é neste tipo de relevo que se formam paisagens ruiformes. Com efeito, toda a especificidade do relevo cárstico resulta de uma particular actuação dissolutiva da água sobre um certo tipo de rochas, responsável por uma singular formação de juntas, fracturas e concavidades. Digamos que o elemento-chave do relevo cárstico é a *fenda* (no interior) ou a *estria* (no exterior), o corte — isto é, se preferirmos, mais figurativamente, uma *elipse* geológica. Não é nada difícil constatar o quanto os livros de Marília Garcia e de Rui Pires Cabral se adequam a estes princípios compositivos (no caso da poeta brasileira, numa reflexão que já vem de longe, graças a preocupações com o *corte* e a *elipse* com valor transmedial), mas é talvez mais instigante perceber-se como neles se pode ainda identificar uma representação quase mimética da paisagem cárstica que assim a tematiza.

No caso de Pires Cabral, em registo aparentemente denotativo:

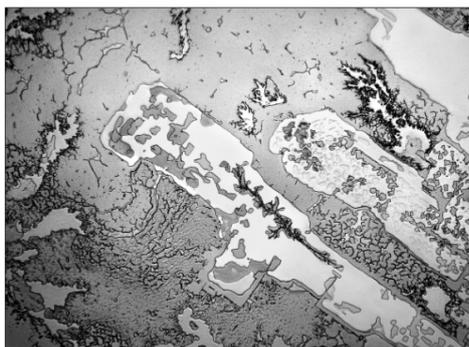
<sup>6</sup> Lucy O’Meara comenta, a este propósito: “One could perhaps extrapolate from both parts of the exposition of the *Album*’s superiority that to produce an *Album* is simply to anticipate the unavoidable crumbling effects of time and death” (2012, p. 188).



(Cabral, 2018, s.p.)

Mas só aparentemente, uma vez que as três estrias esculpidas na rocha (“lapiás” seria o termo técnico) prolongam a iconicidade das três figuras e anunciam o seu progressivo desaparecimento para fora de campo, num exercício de deslocação espaço-temporal que, no essencial, não difere muito da imagem cárstica das lágrimas com que Marília Garcia abre o seu livro a partir da experiência da artista norte-americana Rose-Lynn Fisher:

primeiro uma epigrafe em forma de imagem

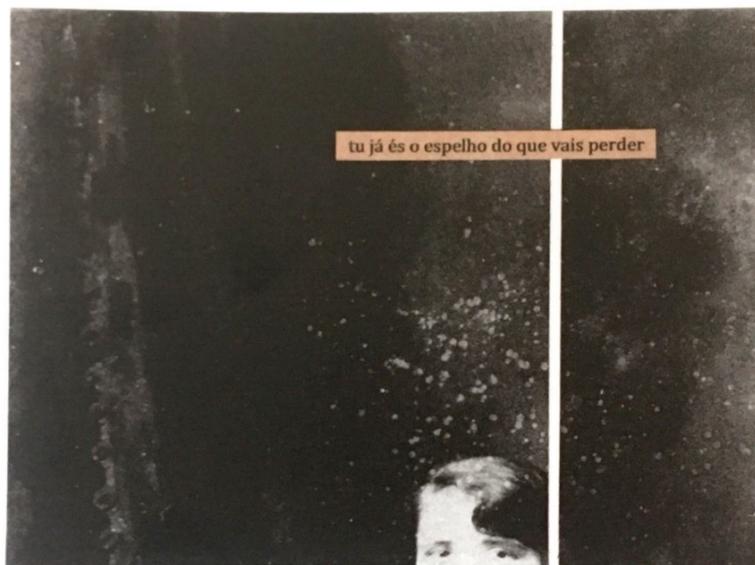


a artista americana rose-lynn fisher  
 fez uma série de fotos  
 que são como fotos aéreas:  
 terrenos plantações uma cartografia vista de cima  
 essas imagens poderiam ser uma espécie de  
 “atlas temporário” pois consistem em registrar  
 um pequeno instante na vida de uma lágrima

(Garcia, 2018, p. 11)

“Epígrafe em forma de imagem”, “fotos aéreas”, “cartografia” e “atlas temporário” são, entre tantas outras, palavras ou conceitos-chave que de imediato nos reenviam para o princípio rapsódico que preside à elaboração de *parque das ruínas*, qualificação também integralmente aplicável aos poemas-colagem que constituem o *Manual do Condutor de Máquinas Sombrias*. Ao convocar esse princípio como fundador do Álbum, Barthes não deixa de fazer ressoar o Baudelaire dos *Paraisos Artificiais*, que reconhecia à palavra “rapsódico” a capacidade de definir muito bem “uma corrente de pensamentos sugerida e comandada pelo mundo exterior e pelo acaso das circunstâncias” (Baudelaire, 1968, p. 578). Mas Baudelaire é, como sabemos, o pintor da vida moderna: em tempos hipermodernos, esta vinculação à verdade do mundo a que o exercício rapsódico parece ser fiel acontece por outros meios — ou, para ser mais precisa, por todos os meios. Com efeito, em Marília Garcia como em Rui Pires Cabral, a matéria verbal intersecta-se e interage com a matéria visual a ponto de se tornarem indiscerníveis, e o mesmo acontece com o documental e o ficcional, com o discurso próprio e o apropriado. Nos dois, encontramos-nos perante rapsódias que resultam da prática dessa “arte inespecífica” que mencionei anteriormente — em rigor, a sua especificidade decorre justamente dessa inespecificidade, que gostaria agora de retomar usando os termos — a meu ver muito sugestivos — de César Aira, quando propõe que a Arte Contemporânea se apresenta como “uma épica de formatos em fuga”.<sup>7</sup>

Em Rui Pires Cabral, esta “épica de formatos em fuga” é imediatamente detectável, no plano artístico, na opção pelo exercício da *colagem*, mas concretiza-se ainda a um outro nível, uma vez que quase todo o livro é elaborado a partir de retratos fotográficos que vão sendo sucessivamente rasurados ou desfocados no sentido da desfiguração, da infirmitade, da dissipação e da incompletude, inviabilizando qualquer visão nítida ou integral do rosto humano. Numa das páginas, aliás, lê-se mesmo, em tom de vaticínio, “tu já és o espelho do que vais perder”:



<sup>7</sup> Na passagem completa, eis o diagnóstico: “foi nas últimas décadas, com o advento dos meios técnicos de reprodução cada vez mais desenvolvidos, que saiu à luz esse segredo tão visivelmente guardado da arte. Manter um quantum de irreproduzibilidade tornou-se a tarefa que indicou a direção para a qual se devia ir. Isso fez com que a Arte Contemporânea fosse, ou seja, uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga” (Aira, 2018, p. 14).

Por outro lado, no que toca a Marília Garcia, talvez seja legítimo ponderarmos que essa épica de formatos em fuga se materializará fundamentalmente graças a um procedimento de *montagem* – aqui, menos na acepção estritamente cinematográfica do conceito (embora tal acepção não deixe de fazer sentido no âmbito de uma obra com tantas invocações desse universo e dos seus princípios compositivos) do que na que ele adquire no projecto do Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg e nas leituras que dele fizeram Walter Benjamin ou Didi-Huberman. Em *Devant le Temps*, por exemplo, Didi-Huberman ressalta que nos encontramos “frente a um objecto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogéneos que formam anacronismos*”, para defender que a montagem, essa *contradança* das cronologias e dos anacronismos, é justamente a expressão possível da única história que existe (Didi-Huberman, 2011, pp. 39, 62): em suma, como acrescenta o mesmo Didi-Huberman em *L’Image Survivante*, “uma forma de *desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo* ao longo de toda a história”, revelando-se assim os sinais das conexões latentes sob manifestas disparidades, e os sinais das antinomias latentes sob manifestas homologias (2017, p. 311). É o que faz Marília Garcia, em vários momentos e com objectos artísticos e históricos de índole e de valor bastante distintos:

2.

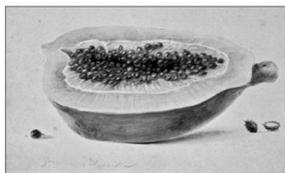
há 200 anos  
debret chegou ao rio de janeiro  
integrando a “primeira missão artística francesa”  
expedição que pretendia criar no brasil uma escola de belas artes  
e difundir uma nova imagem do novo mundo

o brasil tinha virado o centro do reino de portugal  
e debret chega aqui como pintor histórico  
com a função de testemunhar  
ele olha e vê:

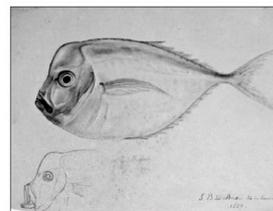
[            ]

ele começa pintando a corte imperial  
ele começa pintando paisagens e embora não seja naturalista  
também faz um pequeno inventário da fauna e da flora  
brasileiras

como este pitoresco mamão



ou este peixe galo



desenho de cunho científico, ao qual se atribuiu  
uma velada intenção de caricatura



pois viam nele certa semelhança com o perfil  
de dom joão vi

(Garcia, 2018, pp. 19-20)

Não admira, pois, face a montagens como esta, que Didi-Huberman considere ser a imagem “a malícia na história”, ou melhor, *a malícia visual do tempo* na história: quer dizer, a expressão da sobrevivência.<sup>8</sup> Mas nem tudo nesta malícia é de ordem caricatural.

<sup>8</sup> Em *Ninfas*, o comentário de Giorgio Agamben à proposta de Warburg é particularmente agudo: “Pode dizer-se que a descoberta de Warburg é que, junto ao *Nachleben* fisiológico, (a persistência das imagens retinianas), há um *Nachleben* histórico das imagens, ligado à persistência da sua carga mnéstica, que as constitui como “dinamogramas”. É, pois, o primeiro a advertir que as imagens transmitidas pela memória histórica (...) não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida especial e subestimada, que o autor chama precisamente vida póstuma, sobrevivência. (...) A sobrevivência das imagens não é, com efeito, um dado, mas requer uma operação, cuja execução corresponde ao sujeito histórico (assim como pode dizer-se

Em rigor, quase nada nesta malícia é de ordem caricatural, já que tudo nela enfatiza o mal-estar na representação que será, em suma, a expressão do mal-estar da (nossa) civilização. Eis-nos perante o ponto fulcral em que estas duas obras se articulam, o da *representação do tempo*, no duplo sentido que este *re-* pode ter: iteração e intensidade (cf. Nancy, 2006, p. 36). Deixemos por ora de parte as várias formas de espacialização verbal do tempo que vamos encontrando nos poemas de ambos, e concentremo-nos nos ensaios fotográficos que dominam os dois livros.

Uma boa parte das páginas de Rui Pires Cabral são compostas por uma espécie de quadros sinópticos que repetem, com ligeiríssimas variações, o mesmo retrato, numa lógica oscilatória entre o *facebook* e o *facelessbook*:



A insistência no campo semântico da *lembrança*, bem como a intermitência entre a representação do rosto, da sua rasura ou mesmo do seu eclipse, vêm reforçar o efeito de concavidade que estes retratos de desconhecidos e dos seus olhares inevitavelmente provocam, como se a arte da memória que eles sugerem sofresse de imediato uma absoluta suspensão — em suma, algo de muito importante se joga entre os pólos da *presença* e da *ausência*, sobretudo se pensarmos nesta etimológica e literalmente: o *absens*, o desprovido de sentido.<sup>9</sup> Com efeito, “ausente” e “ausência” são palavras e

---

que a descoberta da persistência das imagens retinianas exige ao cinema que saiba transformá-las em movimento). Por meio desta operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia selado em si e inacessível, põe-se de novo, para nós, em movimento, volta a fazer-se possível” (Agamben, 2010, pp. 26–27).

<sup>9</sup> Atente-se nas considerações bastante barthesianas de Nancy relativamente a isto: “Com o retrato — com os seus modos, as suas maneiras, os seus eclipses e as suas ruínas — joga-se o destino da figura em geral: da representação, da ficção, portanto da presença e da verdade; do rosto, da presença e da ausência; do outro, da sua proximidade, da sua distância. (...) No entanto, a morte efectiva não é o único horizonte da ausência: o retrato implica uma ausência essencial contemporânea da presença viva do seu modelo. (...) Se o carácter mais dramático da ausência aberta pelo retrato se prende com a evocação da morte — passada ou futura —, o seu carácter mais inquietante encontra-se ainda alhures: na possibilidade que a ausência não seja apenas ausência do modelo para o espectador do retrato, mas ausência a si-mesmo do seu original. (...) Mas segue-se de imediato a suspeita de que todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária e que converte a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, quer dizer, presença que não recobre nem manifesta mais do que a concavidade de todo o seu volume. (...) O outro retira-se no abismo do seu retrato – e é em mim que ressoa o eco dessa

imagens-chave na colectânea de Rui Pires Cabral, pelo que, para o leitor-espectador, trata-se de uma experiência efectiva da imagem como *cinza viva*, isto é, como retrato do fogo, aquilo que — em termos derridianos — dele resta.

O ensaio fotográfico de Marília Garcia é regido por um outro tipo de temporalidade ou de temporalização, ainda que, no essencial, ambos acabem por se encontrar no que lhes é mais decisivo. Refiro-me àquilo que a poeta designa como o “diário sentimental da pont marie”, que consistiu, nas suas próprias palavras, em todos os dias “tirar uma fotografia/ do mesmo lugar / na mesma hora/ e partir dela para fazer o diário/ a única regra era essa, o resto era livre/ e girava em torno da pergunta:/ como ver o lugar?” (Garcia, 2018, p. 23). Observei já num outro contexto que a esta pergunta manifesta “subjaz inevitavelmente, e talvez até com mais força, a pergunta latente ‘como ver o tempo?’”, também enunciada pela poeta: “— seria possível ver a passagem do tempo/ nesta repetição?” (Garcia, 2018, p. 29). Imagens-tempo, portanto: mas a indagação torna-se especialmente atractiva se pensarmos que ela parte de vários filmes, a começar pelo célebre *Smoke*, baseado num conto de Natal de Paul Auster:

6.

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”  
depois de ter visto alguns filmes  
que enumero aqui

primeiro *cortina de fumaça*  
o personagem principal, auggie, é dono de uma tabacaria  
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos  
ele tira uma foto da esquina da tabacaria  
tem mais de 4.000 fotos

numa manhã  
auggie mostra as fotos para paul um velho amigo  
a princípio o amigo acha que são todas iguais  
afinal partem do mesmo ângulo  
e enquadram o mesmo ponto  
mas aos poucos  
nessa repetição dos dias  
paul vê  
[ ]

numa das fotos  
tirada anos antes ele vê  
a esposa que já tinha falecido  
num momento da vida em que os dois não estavam juntos

*ela aparece congelada num instante*

enquanto eu fazia as fotos da pont marie  
percebi que me interessava em *cortina de fumaça*  
a insistência a repetição  
— seria possível ver a passagem do tempo  
nesta repetição?

Não por acaso, no seu artigo sobre “O narrador”, Walter Benjamin resgata uma bela passagem de Valéry em que o escritor francês lembra que “antigamente o homem imitava

---

retirada. (...) O retrato propõe uma aparição da desapareição: retém-na ao mesmo tempo que se submete a ela” (Nancy, 2014, p. 19).

a paciência”, descrição que parece aplicar-se de forma particularmente adequada a esta narração fotográfica de Marília Garcia inspirada em Auster. Nessa mesma passagem, Valéry lamenta-se por o homem do seu tempo não cultivar “o que não pode ser abreviado”, constatação que, cerca de um século depois, parece preservar e ter agravado toda a sua pertinência. É talvez por isso que os ensaios fotográficos tanto de Rui Pires Cabral quanto de Marília Garcia correspondem, na verdade, à prática artística do *contratempo*. Em 2018, data de publicação dos livros, o *contratempo* é justamente o tempo vivido pelo ofício de paciência, o tempo lento, como de resto fica muito claro no diálogo nuclear do pequeno texto de Paul Auster que esteve na origem de *Smoke*, quando Auggie diz a Paul: “You’re going too fast. You’ll never get it if you don’t slow down”; suscitando no narrador a cogitação: “He was right, of course. If you don’t take the time to look, you’ll never manage to see anything” (Auster, 2011, p. 96). Ainda no conto, numa importante passagem que não foi transposta *ipsis verbis* para o roteiro do filme, Paul regista: “Auggie was photographing time” (Auster, 2011, p. 97). Fotografar o tempo, imitando a paciência, pois só assim as imagens poderão revelar o invisível que a velocidade oculta: é esta a lição do ensaio fotográfico-poético-diarístico de Marília Garcia, que nos vai ensinando, também a partir de *Blow Up* de Antonioni e de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* de Harun Farocki, que “para tentar ver alguma coisa” é preciso “olhar de muito perto” (Garcia, 2018, p. 31). O gesto é de extrema importância, uma vez que graças a ele se dá uma espécie de reterritorialização da subjectividade, graças à revalorização da importância do invisível que vem confrontar o autoritarismo da hipervisibilidade transparente característica da sociedade de exposição em que vivemos, conforme tem assinalado com muita clareza o pensamento de Byung-Chul Han.

É ainda neste sentido que se poderá porventura interpretar a relevância que, nas duas obras, têm todas as figuras e figurações de névoa e de nevoeiro, nomeadamente na sua representação icónica em várias das páginas do livro de Rui Pires Cabral. Ao comentar o título *Smoke* escolhido para o seu filme, Auster observa que a vantagem da palavra é que “it’s many things all at once. It refers to the cigar store, of course, but also to the way smoke can obscure things and make them illegible. Smoke is something that is never fixed, that is constantly changing shape” (Auster, 2013, p. 60). Quer dizer, o maior interesse do “fumo” estaria na sua materialidade ambígua, mas também no facto de ele suscitar uma espécie de reagenciamento do mistério, daquilo que é da ordem do enigmático, do indecifrável, do não inteiramente visível (cf. Wisnik, 2018). Em rigor, quase poderíamos dizer que toda esta figuração nebulosa permite reinstaurar o erotismo em tempos nos quais ele agoniza, sob o domínio implacável de uma lógica pornográfica.<sup>10</sup>

Proximidade, lentidão, desocultamento: noutras palavras, *atenção* e *encontro*. Talvez por isso o livro de Pires Cabral abra com a dedicatória “para os desconhecidos do futuro”, seguida de uma tão simples interpelação viva como “Aproxima-te” (cf. Derrida, 1980, p. 8), pronunciada por um desconhecido desfocado que ainda nos fita com o olhar próprio do retrato, ainda que se trate de um olhar em dissipação:<sup>11</sup>

<sup>10</sup> No seu importante estudo *Dentro do Nevoeiro*, cuja reflexão atravessa os domínios da arquitectura, da arte e da tecnologia contemporâneas, Guilherme Wisnik sugere justamente: “Será que podemos enxergar, aí [nas superfícies ambíguas da arquitetura contemporânea], uma tentativa de reencantamento da experiência através da promessa sedutora, da insinuação velada, recuperando em certa medida aquela dimensão do mistério que o vidro prometia abolir (...)?” (Wisnik, 2018, p. 9)

<sup>11</sup> No entender de Derrida, estaríamos aqui face à heteronomia pura, com os seus princípios de sobre-exposição e nudez (cf. 2010, pp. 31–33).



## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (trad. V. N. Honesko). Chapecó: Argos.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Ninfas* (trad. A. G. Cuspinera). Valencia: Pre-Textos.
- Aira, C. (2018). *Sobre a arte contemporânea* (trad. V. da Rosa). Rio de Janeiro: Zazie Edições.
- Arbus, D. (1972). *An aperture monograph*. New York: Millerton.
- Auster, P. (2011). *Three films: Smoke, Blue in the Face, Lulu on the Bridge*. New York: Picador.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Conversations with Paul Auster* (ed. J. M. Hutchisson). University Press of Mississippi.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II: Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Ch. (1968). *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- Cabral, R. P. (2016). Poesia-Colagem. *ELyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*, 7. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/128>
- \_\_\_\_\_. (2018). *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Lisboa: Averno.
- Cabral, R. P. & Gomes, D. (Coord.) (2012). *Nós, os desconhecidos*. Lisboa: Averno.
- Chéroux, C. (2003). *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée: Éditions Yellow Now.

- Danto, A. C. (1995). *After the end of art: Contemporary art and the pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, J. (1980). *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Copy, archive, signature: A conversation on Photography* (ed. e introd. G. Richter, trad. J. Fort). Stanford: Stanford University Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad. A. Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_. (2017). *The surviving image: Phantoms of time and time of phantoms. Aby Warburg's History of Art* (trad. H. L. Mendelsohn). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Frias, J. M. (2016). Para uma poética dos espaços em branco: Os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 7. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122>
- Garcia, M. (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: LunaPARQUE.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos extraños: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Madrid-Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- \_\_\_\_\_. (2014). *L'autre portrait*. Paris: Éditions Galilée.
- O'Meara, L. (2012). *La préparation du Roman: The Novel and the fragment*. In *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool: Liverpool University Press. Consultado em <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjk9q.10>
- Perrone-Moisés, L. (2016). *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sebald, W. G. (2014). *Campo santo* (trad. T. Costa). Lisboa: Quetzal.
- \_\_\_\_\_. (2017). *História natural da destruição: Guerra aérea e Literatura* (trad. T. Costa). Lisboa: Quetzal.
- Sontag, S. (1979). *La Photographie*. Paris: Seuil.
- Wisnik, G. (2018). *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora.

(A autora usa a antiga ortografia.)

## O REGISTO DA AUTO-IMAGEM NA CONTEMPORANEIDADE DO AUTO-RETRATO PINTADO À *SELFIE*. GESTO. TEMPO. SENTIMENTO

### ON SELF-IMAGE AND CONTEMPORANEITY FROM PAINTED SELF-PORTRAIT TO *SELFIE*. GESTURE. TIME. FEELING

MARIA EMÍLIA VAZ PACHECO\*  
mevazpacheco@hotmail.com

Num tempo global em que os artistas há muito deixaram de se fixar apenas nas formas e nos *media* tradicionais, designadamente no âmbito da Pintura e da Escultura, com recurso aos mais diversos materiais e mecanismos, incluindo a deslocação de objectos de uso quotidiano para o espaço da comunicação artística — as feiras de arte, as bienais e as galerias têm preferência sobre o museu — priorizando a atracção de públicos, através de meios como a fotografia, o vídeo, as instalações ou a *performance*, a par de uma cultura do acontecimento afastada de preocupações de carácter identitário, onde impera a banalização de atitudes acríticas, e em que cada vez mais se sente a ausência de regras para definir uma obra de arte, importará reflectir sobre as ligações que podem ser estabelecidas entre a auto-imagem pintada e a auto-imagem apresentada na *selfie*.

**Palavras-chave:** imagem; auto-retrato; *selfie*; auto-representação; narcisismo; *medium*.

In nowadays global times, artists have detached themselves from traditional media, such as Painting and Sculpture, and are now using diverse materials and plural mechanisms of expression. Everyday common objects are currently used in new spaces of artistic communication such as art markets, biennales and galleries, rather than museums. At present, artists are prioritizing public attention using photography, video, installations and performances. This occurs in a culture of the moment with no space for identity concerns or critical thinking and where the definition of work of art is fading. The author suggests a reflection on the relation between a painted self-portrait and a selfie.

**Keywords:** image; self-portrait; selfie; self-representation; narcissism; medium.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2033>

---

\* Investigadora Integrada do ARTIS — Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

*Todos gastamos o nosso tempo em demanda do segredo da vida. Pois bem!  
O segredo da vida está na Arte.*

— Oscar Wilde

*O público é um êxito quando percebe que se encontra perante uma obra de arte.*

— Oscar Wilde

## **1. A auto-imagem pintada e auto-referencial e a fixação da auto-imagem na *selfie***

A auto-referência existe quer no auto-retrato figurado e pintado, quer na *selfie*, considerando que, em ambos os casos, está presente uma auto-imagem. Todavia, logo numa primeira abordagem atenta, é perceptível que são bem diferentes processos de produção, materiais, suportes, tempo, acessibilidades, bem como a relação com o observador.

O auto-retrato pintado com recurso a uma prática figurativa e imitativa — processo fundamental para a identificação da auto-imagem por parte do observador — referencia a teoria e a ética da Pintura, envolvendo a representação de um universo a três dimensões sobre um suporte a duas dimensões, assentando na ilusão da perspectiva, sendo necessário clarificar as regras para o reconhecimento da noção de auto-retrato: tal como para o retrato, o auto-retrato organiza-se em torno de uma figura, a qual, geralmente, tem um lugar centralizado no espaço pictural (cf. Pontévia, 2001, pp. 11–12). A visibilidade dos traços da expressão do auto-retratado faculta a interpretação identitária e potencia a abordagem da interioridade do pintor, ciente de que, na intencionalidade do gesto de registo da auto-imagem, está contida a singularidade das suas vivências como ser humano, constrangido pela inquietação face à inexorabilidade da passagem do tempo. Daí que o auto-retrato pintado seja oportunidade para exercício de introspecção do artista, revelando consciência sobre a inevitabilidade do confronto com a auto-representação. A partilha da noção de universalidade da condição humana surge transversalmente na história do próprio auto-retrato, com o frequente registo de expressões tradutoras de angústia e de medo. Na imagem do auto-retrato figurativo estão envolvidos auto-conhecimento e identidade, a par da convocação do espectador e este, mais do que narcisismo, reconhece nesse tipo de imagem, e através da projecção pessoal, fantasmas e a lucidez da finitude humana, estreitando-se assim a consciência da partilha entre artista e observador, na condição de destinatário da mensagem implicada. Por isso o rosto ocupa, na auto-imagem figurada e pintada, um enfoque privilegiado, qual espelho onde se encontram projectados emoções e sentimentos, referenciando a identidade do indivíduo por detrás do artista, bem como a sua visão sobre o mundo. A expressão da complexidade inerente à materialização deste tipo de auto-retrato, remetendo para as questões da visibilidade e para o campo da subjectividade — considerando também a liberdade do pintor na opção pela máscara, mediando o exílio do visível — é de tal modo importante na representação humana que, no recurso à abstracção para o registo da figura humana, a supremacia dos valores plásticos sobre os valores do sentimento não só são geradores de inexpressividade, como indiciam fuga permanente face à identificação dos traços do rosto.

O rosto pertencente a cada indivíduo é o rosto de referência e de auto-referência, indissolúvel e intimamente ligado ao sentimento da própria identidade, lugar de permanente diálogo e confronto com o ‘eu’, e daí o impacto das modificações temporais visíveis, mesmo se subtis, no fenómeno da identidade, de algum modo conferindo ao rosto a memória do *memento mori*. (Pacheco, 2018, p. 51)

Jean Clair denuncia o “rosto ausente” da contemporaneidade:

Para nós, um rosto é uma pessoa que olha – nós vemos, por assim dizer, a pessoa através da sua *persona*, do seu rosto. Mas para o doutor P., não havia realidade de *persona* (...). Tornámo-nos todos, na época contemporânea, parecidos com o doutor P. (...) o reconhecimento do Outro está doravante interdito. Nós já não cruzamos o seu olhar. Nós verificamos nele mais a nossa identidade. (Clair, 2008, p. 405)

O auto-retrato é um exercício do intelecto, pressupondo a consciência da necessidade de um equilíbrio entre a sensibilidade e a inteligibilidade, e Jean Clair fala em “intelecção pura do cérebro”, a propósito de Desenho no registo da figura humana, “uma cinestesia que tece entre o visual e nós uma rede incrivelmente rica de relações, de idas e regressos, de encontros” (Clair, 2008, pp. 429–430; trad. da autora).

É nessa vertente que a memória afectiva lida com a visibilidade do rosto exterior e com a subjectividade do rosto interior, potenciando a consciência da possibilidade de dissimulação da identidade individual que não se deseja revelar. Durante o processo de registo da sua imagem, impõe-se a auto-consciência do pintor, na liberdade do diálogo para a captação da sua identidade do ‘eu’, visando a auto-representação, dada a própria reflexão em torno da referência social configurada na interacção do artista com o mundo, dependendo da sua vontade a possibilidade de se expor e facultar ao destinatário, que pode ser uma pessoa real ou uma figura interna, o acesso à sua interioridade, em conformidade com a interrogação «quem sou eu?». Tendo em atenção essa figura de alteridade, “por essa via, o auto-retrato acaba por se demarcar do género que é também o retrato, pela sua capacidade auto-referencial de propor uma reflexão centrada na interioridade como critério de distinção (...)” (Pacheco, 2018, p. 55).<sup>1</sup>

Neste enquadramento, fará sentido<sup>2</sup> estabelecer-se comparação entre a imagem pictural do próprio artista, processo de registo demorado e em que o pintor traduz uma realidade empírica — para a qual podem ser convocados espelho, fotografia, e sempre a memória, enquanto presente do passado — através da fixação de matérias como o óleo, a aguarela ou o carvão, em suportes como a tela, o papel, a madeira, a porcelana, etc., e a especificidade da *selfie*, captada na instantaneidade do tempo, considerando que a imagem fotográfica “é, na verdade, o registo do traço físico-químico numa superfície sensível, deixado pelo objecto (ou a pessoa) (...) sob o efeito da luz” (Vanoye, 2011, p. 36<sup>3</sup>)? Ao que acresce que “sendo ao mesmo tempo *medium* e «veículo» dum conteúdo visual e intelectual, a fotografia é uma técnica de gravação e produção de imagens” (Vanoye, 2011, p.176<sup>4</sup>). Tendo em comum com a *selfie* o valor testemunhal e o registo presencial, um dos argumentos mais invocados para a compreensão da prática fotográfica é o interesse de “evidenciar a capacidade do registo fotográfico, do testemunho fotográfico, ao mesmo tempo que afirma a presença do fotógrafo atrás da objectiva” (Barthes, 2008, p. 99).

<sup>1</sup> Da mesma obra, veja-se ainda, e a propósito da proximidade e da autonomia dos géneros Retrato e Auto-Retrato, pp. 32-38.

<sup>2</sup> Numa acepção de ordem intelectual, cf. “senso, sentido” (pp. 576-578) in Morfaux, L.-M. & Lefranc, J. (2009, p. 576).

<sup>3</sup> Verbete “Arqué”.

<sup>4</sup> Verbete “Fotografia” (pp. 175-176).

*Selfie* e auto-retrato pintado podem apresentar em comum o efeito espelho, em que os olhares são dirigidos, respectivamente, para a câmara e para o próprio pintor, com a finalidade de interpelar o potencial espectador, processo que subentende a presença deste último e que revela uma manifestação de *pose*, indiciando a consciência do modelo relativamente ao acto. Mas, se no caso da auto-imagem pintada pode questionar-se se o olhar do modelo terá efectivamente como destino a atracção ou a interpelação do espectador, ou se não será estratégia do pintor conducente à reflexão, envolvendo a alteridade — “a identidade é impossível sem alteridade” (Morfaux, L.-M. & Lefranc, J., 2009, p. 31) — na *selfie*, com a sua heterogeneidade, os conteúdos discursivos perdem importância em prol dos efeitos de actuação directa sobre o espectador, num contexto sócio-cultural estreitamente ligado às inovações tecnológicas, no âmbito da produção e da recepção de imagens. Refere Roland Barthes que:

(...) há sempre pose, porque a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator* mas o termo de uma «intenção» de leitura (...). (Barthes, 2008, p. 88)

Em divergência com o que sucede na fotografia, sobre a qual o mesmo autor escreveu que “de um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes, 2008, p. 99), na *selfie* — fotografia geralmente digital, com recurso a telemóvel ou a uma *webcam*, que uma pessoa tira a si própria, mesmo se envolvendo várias pessoas fotografadas, e que é carregada para uma rede social — é manifesta a importância da encenação e da exposição. Há ainda que ter em consideração que foram as redes sociais que contribuíram para popularizar o termo *selfie*, aparecendo de modo recorrente em partilha de fotografias, a partir de 2004, embora o seu uso vulgarizado nos *media* só se tivesse verificado desde 2012. Foi considerada a palavra internacional do ano de 2013 pelo Oxford English Dictionary. Assim, a palavra *selfie* remete para partilha, em rede, de uma auto-imagem, apontando para uma comunidade mais alargada com a qual o próprio autor se identifica.

Será ainda de realçar que o exercício intelectual, de âmbito artístico, referente ao registo da auto-imagem pintada é transversal à História Humana, enquanto que a exteriorização da auto-centralização com enfoque no amor próprio, e numa óptica de libertação generalizada, decorre da revolução social dos anos 60 do Século XX, considerando que “antes dos anos 60, era preciso primeiro servir, e eventualmente sacrificar-se. Depois veio o tempo da revolta contra a pátria, a sociedade, o dever” (Eltchaninoff, 2014, p. 44; trad. da autora), e esse tipo de amor por si mesmo, a par de atitudes egocêntricas, é adoptado a partir do início do Século XXI não só nos meios profissionais como progressivamente se expande triunfalmente, atingindo as actividades sociais em geral, e deste modo demonstrando que “amar-se a si próprio não seria um prazer vergonhoso, mas a chave do êxito profissional, da felicidade individual, da integração social e mesmo da via ética” (Eltchaninoff, 2014, p. 44). A proliferação de *selfies* nas redes sociais — carreando a encenação virtual das nossas próprias existências, através da produção continuada de auto-representações “postadas” em múltiplos canais de difusão tendo em vista os outros — não pode dissociar-se da inevitabilidade das interacções sociais exigidas com recurso às mediações tecnológicas, pois o desafio em permanência alerta para que “se não queremos ser devorados pelo narcisismo dos outros, é necessário que sejamos um pouco mais narcísicos que eles” (Lacroix, 2014, p. 50; trad. da autora). O que pressupõe não enveredar pelo absentismo, em benefício de uma presença autenticada pelas imagens do próprio, reflectidas na atenção dos outros.

## 2. Auto-representação, cultura e sociedade contemporânea



Fig. 1 NADEGDA V. Sh. *Auto-Retrato* (1990)  
Óleo sobre porcelana. 16x16 cm.  
Ass. Nadia. Dat. 90. Coleção particular.  
Fotografia da autora



Fig. 2 *Selfie* de C. V. M. com a filha.  
Lisboa, 30-09-2019

Na alusão à imagem como registo do tempo presente e como prática contemporânea, há que indagar sobre o conceito de “contemporaneidade”, traduzido por Agamben nos seguintes termos: “o contemporâneo é aquele que fixa o olhar sobre o seu tempo para dele perceber não as luzes, mas a obscuridade. Todos os tempos são obscuros para aqueles que aí arriscam a contemporaneidade” (Agamben, 2008, p. 19; trad. da autora).

Genericamente, uma imagem é resultado de um acto de representação,<sup>5</sup> mas a representação artística supõe um sistema de representação — como a perspectiva — dado que a obra de arte materializa e torna sensível uma *representação interior*, em conformidade com o espírito do artista. No mundo da arte, o termo “imagem” está assim muito associado ao campo das imagens materiais, em oposição à expressão de imagem “virtual” (lat escol. *virtualis*, de *virtus*, qualidade distintiva, energia), no sentido do que apenas existe em potência, ou seja, em que não estão reunidas todas as condições para a passagem ao acto, permanecendo num estado implícito (cf. Lalande, 1996, p. 98). A representação aponta para dois sentidos em certa medida opostos: de um lado, significa apresentar uma ideia aos sentidos através de uma presença actual e sensível; de outro, uma ideia de substituição de uma pessoa ou de uma coisa;<sup>6</sup> mas será que o conceito é abrangente, quer na referência à auto-imagem pintada, ou em relação à *selfie*? É preciso ter em atenção que a prática banalizada desta última se apresenta como uma frequente actividade humana, à semelhança de tantas outras actividades de carácter recreativo e cultural do presente – como festivais, *performances*, espectáculos musicais e híbridos, cinema, moda, publicidade, etc. – em correspondência com a necessidade humana de comunicar através da imagem, assinalando o respectivo registo da presença no lugar e no tempo. Daí, o alerta de Didi-Huberman:

*Abramos os olhos para experienciar o que não vemos (...) para experienciar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda (...) ver é sentir que alguma coisa nos escapa inelutavelmente; por outras palavras: quando ver é perder. Está tudo nisso. (Didi-Huberman, 2011, p. 15)*

A *selfie*, tendo subjacente o presente do espectáculo, traduz a memória renovada dos acontecimentos, muitos dos quais privilegiam a experimentação colectiva, vertente que o desenvolvimento tecnológico propicia, potenciando novos territórios que promovem a

<sup>5</sup> Cf. Morfaux, L.-M. & Lefranc, J. (2009): “imagem” (p. 303) e “representação” (pp. 554-555).

<sup>6</sup> Cf. Lalande (1996): “Représentation” (pp. 920-922) e “Représenter” (pp. 922-923).

comunicação por via das redes sociais e desenvolvem novas formas de percepção da imagem, do tempo, do espaço, do corpo, etc., dada a velocidade de propagação da imagem na *net*. Acresce que o impacto da narrativa global também atinge a extensão da matriz cultural, considerando a permanente necessidade de transformação e extensão das expressões culturais e artísticas, com tendência para dissolver a focalização na supremacia da cultura ocidental e para valorizar o alargamento do mercado artístico e cultural. Será que, nessa perspectiva, a *selfie* legítima, de alguma maneira, e sobretudo por ser objecto de uma recepção colectiva praticamente simultânea, a ideia de uma dimensão identitária internacional das culturas, embora destituída de atitude crítica e do objectivo fundamental de fruição estética? Na interpretação da imagem, poder-se-á sustentar a ideia de uma tendência de transferência do seu tradicional enquadramento estético para uma crescente valorização do seu papel social?

Já a propósito dos efeitos da reprodutibilidade técnica da obra de arte, com destaque para a alteração da relação das massas com a arte, Walter Benjamin referia que:

O comportamento progressista é caracterizado pelo facto de o prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque, quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes críticas e de fruição (...). (Benjamin, 2012, p. 83)

Acrescenta o mesmo autor que “*em grandes épocas históricas altera-se, com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza — o *medium* em que ocorre — é condicionado não só naturalmente, como também historicamente*” (Benjamin, 2012, p. 67). Ora, nas sociedades hodiernas, a referência cultural generalizada remete justamente para a celebração colectiva, a festa permanente, uma sociedade em que impera o espectacular, bem distante do legado do Humanismo, difundido durante a Renascença, na sua inspiração greco-romana, pugnando pela valorização do conhecimento crítico, pela consciência da condição humana e acreditando no desenvolvimento das potencialidades do ser humano, nas suas faculdades, interesses, saber científico e capacidade criativa. Os princípios humanistas pressupõem reflexão e tempo, diferentemente da instantaneidade da *selfie* e da percepção fugaz do seu registo num breve momento no tempo; nela são constantes transitoriedade, efêmero, exposição, mas também a presença da encenação e a alusão ao residual, em colisão com a auto-imagem pintada, exigindo recolhimento, auto-reflexão e o sentido da individuação, “aquilo que confere ao tipo específico de um ser a sua existência singular e concreta, determinada no espaço e no tempo e distinta da dos outros indivíduos” (Morfaux, L.-M. & Lefranc, J., 2009, 318<sup>7</sup>). A *selfie* e a sua prática generalizada, convite ao insólito e à extravagância e aludindo à ambiguidade das vivências quotidianas, inscritas num tempo veloz, por oposição à singularidade e à autenticidade do auto-retrato pintado, tudo isso a afasta da auto-reflexão identitária, em que está presente o tema da morte, a força do enigma e a experiência da perda.

Perante essa tendência quotidiana para as pessoas se focarem na sua própria imagem, vem à memória a possibilidade de se retomar o mito de Narciso, nas suas novas formas presentes na cultura contemporânea, mesmo se esta não confunde mais o reflexo da auto-imagem com o próprio ser, como aconteceu a Narciso:

Ele admira-se a si próprio, pois, como um outro. O mesmo paradoxo vale para a cultura contemporânea das representações de si: elas não são produzidas para serem vistas pelo autor, mas

---

<sup>7</sup> Verbete “Individuação”.

pelos outros. Relativamente ao mito, os papéis invertem-se: hoje, o Eu está do lado da imagem, o Outro está do lado do olhar. (Lacroix, 2014, p. 51)

Sem que, no entanto, tal inversão de polaridade mude o dispositivo, na medida em que está inerente a convocação, ainda que velada ou indirecta, dos outros. O Narcisismo da actualidade está associado à competição e ao calculismo, à urgência da presentificação (eu estive aqui), como se torna perceptível nas diversas estratégias de sedução relacionadas com a moda das *selfies*, cuja produção revela inautenticidade, vazio e ausência de empatia, distante da maturidade do ser humano comprometido com o mundo que o rodeia, responsável na gestão das suas acções e aberto aos outros.

Integrando-se no domínio da representação do mundo sensível, o auto-retrato pintado e a *selfie* suscitam um amplo debate em torno da verdade, da fidelidade, da autenticidade e da falsidade. No entanto, enquanto a *selfie* é geradora de reprodutibilidade técnica e de difusão alargada<sup>8</sup> (o que até pode ser vantajoso nalgumas circunstâncias), e mesmo que transmita o tal olhar singular gerado por um dispositivo tecnológico, este não poderá ser confundido com a preservação da *aura* potenciada pela obra de arte que constitui a auto-imagem pintada (cf. Benjamin, 2012, pp. 61–91).

A representação através da *selfie* implica, no recurso ao dispositivo tecnológico, um tempo para a pose e encenação (posição do corpo, e especificamente do rosto), visando o impacto de espectacularidade, em maior ou menor grau, junto dos destinatários, sendo ainda de ter em atenção a influência exercida pelos factores sócio-culturais na natureza e estruturação deste tipo de representações, na medida em que tais imagens produzidas se apresentam na qualidade de receptor e de emissor de imagens, carreando informação. O espectador apreende a imagem em função do seu capital de informação, cultura e conhecimento em relação ao mundo, a par dos efeitos de sentido e dos impactos afectivos deliberadamente nela transmitidos. Por isso, faz todo o sentido um olhar mais abrangente sobre a nossa contemporaneidade: a banalização das experiências estéticas, num mundo global em transformação contínua, sublinha a importância do colectivo na afirmação de correntes que privilegiam a inovação, como refere Bernardo Pinto de Almeida — “(...) o *gosto*, anteriormente reservado, qual privilégio, apenas às elites, seja agora partilhado, numa corrente de emoções estéticas banais, por essas *multidões Kantianas* (...) aptas a emocionar-se com o *kitsch* do *sublime contemporâneo*” (Almeida, 2018, p. 207), — ao que acresce que as manifestações culturais dos nossos dias evidenciam a pretensão de afirmar a transitoriedade e o circunstancialismo como marcas sociais orientadoras dos comportamentos individuais e colectivos, banindo a estruturação de pensamento crítico. Para além disso, quer a pintura do auto-retrato, quer o tempo da sua observação, exigem conhecimento, recolhimento, duração e reflexão, em divergência com as produções culturais da actualidade, as quais visam captar massas a partir da diversão e do consumo imediato, referenciando o mimetismo e os comportamentos da cultura global, sem prioridades de carácter estético-cultural, como reflecte também Bernardo Pinto de Almeida: “O agenciamento do *inconsciente estético* social penetrou já, profundamente, todas as camadas da esfera social (...). As grandes sensações e emoções não se discutem, vivem-se (...)” (Almeida, 2018, p. 216).

Assim pressentiu Walter Benjamin, ao declarar que “a câmara será cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a registar imagens efémeras e secretas, cujo choque paralisa o mecanismo de associação do espectador” (Benjamin, 2012, p. 112), em risco de se tornar um espectador distraído, conforme alertou o mesmo filósofo (Benjamin, 2012, p. 91), ou seja, tendencialmente desinteressado de juízos críticos ou mesmo

<sup>8</sup> Veja-se, a propósito do modo de difusão de imagens, “difusão, emissão”, in Vanoye (2011, pp. 118–119). Veja-se, ainda, Rabardel (1995).

comparativos. “A humanidade que, outrora, com Homero, era um objecto de contemplação para os deuses no Olimpo, é agora objecto de autocontemplação”, já o dizia Walter Benjamin (Benjamin, 2012, p. 95), e o espectador distraído de hoje, apressado no seu tempo de olhar, antes preocupado em divulgar a sua presença e o respectivo valor testemunhal, e ainda mais interessado na replicação da auto-imagem por meio da memória tecnológica, dispensa o olhar atento e informado reclamado pelo registo e interpretação da auto-imagem pintada, deste modo se perdendo, também, a interacção humanista, própria da cumplicidade de referências culturais existentes entre artista e espectador, e fundamentais para a interpretação da obra de arte, na sua autenticidade e singularidade. E essa é uma questão da maior relevância, e tanto mais que “face às figuras que as imagens apresentam, são as nossas capacidades de procurar o sentido, de traduzir e de relacionar com um fundo cultural que são activadas e também os nossos afectos e as nossas representações inconscientes que são solicitados” (Vanoye, 2011, p. 166<sup>9</sup>). Mesmo considerando o consolo narcisista do autor, encontrado na capacidade de reprodutibilidade da auto-imagem, captada pelo olho tecnológico, será vantajoso ter em conta o sentido de falsa aparência gerado pelo mundo virtual, tradutor de universos fictícios sujeitos a programações e acções desencadeadas por cada utilizador, o que não pode ser interpretado do mesmo modo que a produção da imagem fotográfica, e particularmente no caso do auto-retrato fotográfico,<sup>10</sup> em que há uma relação muito especial com o tempo, com a estratégia de captura e fixação da imagem num momento específico e seleccionado.

Por outro lado, não deve confundir-se o auto-retrato fotográfico com a *selfie*: “no retrato não se fotografa apenas um sujeito ou um objecto, mas uma relação, uma distância, uma situação, um encontro” (Vanoye, 2011, p. 333<sup>11</sup>), comprometendo assim o tempo, de maior duração neste tipo de registo fotográfico, enquanto veloz na *selfie*: “«quando se fotografa um rosto, fotografa-se a alma que está por trás dele»” (Vanoye, 2011, p. 334), ou seja, retomando do retrato e do auto-retrato pintados a representação do carácter do retratado, mediado pelo rosto, revelador do processo de identidade,<sup>12</sup> mesmo considerando que a percepção subliminar — “uma imagem subliminar age, portanto, abaixo do limiar de consciência do sujeito e poderá influenciar o seu comportamento contra a sua vontade” (Vanoye, 2011, p. 355) — se situa no limite do reconhecimento de um ser ou de um objecto, por parte do sujeito.

A *selfie*, traduzindo a fácil acessibilidade à imagem digital, e sendo um veículo que, na partilha de imagens em rede, potencia mecanismos de adesão, não deixa de influenciar o olhar sobre a cultura visual do presente, bem como a percepção da representação da realidade. Bernardo Pinto de Almeida associa a prática da *selfie* a uma “nova consciência perceptiva geral”, dado que:

Gera os seus próprios mecanismos de reconhecimento, e mesmo identitários (um ficar bem na imagem), dentro de um quadro democrático que os *likes* exprimem (...) ‘diz-me se sou assim’ ou ‘gosta de mim assim’. (...) E até a própria memória é, hoje, inevitavelmente, afectada em si mesma por esse modelo (...). Cada vez mais recordamos imagens das coisas, mais do que a memória fluida da sua experiência (...). (Almeida, 2018, p. 356)

<sup>9</sup> Verbete “Figura”.

<sup>10</sup> A propósito das implicações da imagem fotográfica, veja-se Barthes, R. (2008); Medeiros, M. (2010), *Fotografia e Verdade*. Lisboa: Assírio & Alvim. Sobre o auto-retrato fotográfico, veja-se também Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

<sup>11</sup> Verbete “Fotografia” (pp.333-335).

<sup>12</sup> Sobre os temas do retrato e do auto-retrato na Pintura, veja-se Pacheco, M. E. V. (2018).

Também pela dimensão da presença fotográfica, generalizada no colectivo do quotidiano, com afectação da auto-imagem - mediada pela valorização da selectividade ditada pela globalização, abrangendo comportamentos, gestos, modas, etc. —, a interacção com os outros fica condicionada por um novo tipo de narcisismo, essa “nova consciência fotográfica de si”, em conformidade com o “novo *estádio fotográfico*” (Almeida, 2008, p. 358) — socialmente generalizado e envolvendo hábitos de produção de imagens, os quais são fomentados logo desde os primeiros tempos de vida do ser humano.

Deste modo, entender-se-á mais facilmente que na representação mental, de pessoas, como de objectos e de ambientes, a ideia de imagem fotográfica antecipe — pela presença continuada desse tipo de imagens inculcadas na mente humana, pressupondo a adesão dos outros e a recompensa pessoal inerente — a própria ideia de representação de um determinado referente, sobrepondo o domínio do imaginário à experimentação do real. É esse o território da *internet*, e dos *media*, ao qual está vinculada a representação através da *selfie*, inculcando a substituição da realidade vivida pelo simulacro da imagem.

### 3. Conclusão

A ideia de auto-estima que tem acompanhado a evolução do Homem, remetendo para a necessidade de um olhar de equilíbrio relativamente à imagem que os outros fazem de si próprio (como tal tendente a evitar frustrações nesse desdobramento da personalidade identitária), possibilitando a celebração da existência, encontra-se hoje em risco pela pressão de um território virtual gerador de angústia, obsessão e insatisfação. No frenesi da busca pelo reconhecimento alheio, a auto-imagem presente na *selfie* (a qual remete para o *medium* do amor próprio, uma vez colocada em circulação nas redes sociais) compromete paradoxalmente esse amor próprio, na medida em que na procura infinita da melhor imagem pessoal, centrada na aprovação dos outros, se toca nos próprios limites do ser humano, considerando o círculo vicioso gerado pela frustração da ideia de se poder atingir a imagem ideal. O narcisismo obrigatório subjacente à exposição do sucesso, que se deseja manifestar, acaba afinal por revelar a fragilidade do ser humano, à mercê da doença da atenção fixada na necessidade do reconhecimento dos outros através da multiplicação da auto-imagem.

Ao que acresce, segundo alguns cientistas, “que a utilização da Internet modifica o nosso cérebro e as nossas interacções com o mundo” (Boisson, 2019, p. 14; trad. da autora), bem como as relações da memória e os processos e contextos em que as relações sociais podem ter lugar, pelo que o impacto sobre o tratamento cerebral da informação parece que se apresenta mesmo como sério risco de transformação do próprio tecido social: “«eu penso que isso [o bombardeamento de estímulo via Internet e a atenção dispersa que daí resulta], com o aumento da Instagramificação da sociedade, tem a capacidade de modificar simultaneamente a estrutura e o funcionamento do cérebro, modificando potencialmente o nosso tecido social»” (Boisson, 2019, p. 14; parafrazeando Jerome Sarris). A afectação das nossas sociedades mediante os riscos de cyberintimidação, de dependência, e até mesmo de exploração do indivíduo, apontam para um mundo em desaparecimento e para o abandono do mergulho na alma humana, em benefício da imersão virtual em que a humanidade está submersa, e de que a *selfie* é sintoma, tornando o mito de Narciso um mito estruturante da nossa modernidade e poderoso na nossa individualidade, permanentemente avaliada pelo sucesso, nas suas diferentes dimensões.

A consagração de uma espécie de culto à própria imagem colocada em circulação na Internet, como se fosse um feitiço, é factor de dissuasão das experiências da vida real e

da inerente capacidade de comoção por via dos sentimentos, bem distante da auto-imagem pintada e geradora de afectos renovados. Todavia, o espectáculo promovido pela sociedade do entretenimento, com os seus riscos de alienação, tende hoje a ocupar o lugar da arte, referencial, identitária e fracturante, nas suas aberturas dolorosas que obrigam a pensar a condição humana e o sentido da vida. A valorização da inevitabilidade de se estar conectado tornou-se não só um indicador de reputação social, como uma nova forma de poder e de apreensão do mundo, em prejuízo das relações humanas de proximidade, com repercussões na consciência colectiva e na própria identidade pessoal.

## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Rivages Poche.
- Almeida, B. P. (2016). *Arte portuguesa no século XX: Uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Arte e infinitude: O contemporâneo entre a arkhé e o tecnológico*. Lisboa: Serralves/ Relógio D'Água.
- Barthes, R. (2008). *A câmara clara* [1980, ed. original]. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica e Pequena história da Fotografia. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp.59–95 e pp.97–113). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Boisson, Th. (2019). L'utilisation d'internet modifie notre cerveau et nos interactions avec le monde. *Quantum Experience*, en partenariat avec *Cerveau Science & Conscience*, 16, 13–14.
- Bonafoux, P. (2004). *L'autoportrait au XXe siècle: Moi je, par soi-même*. Paris: Diane de Sellier éditeur.
- Clair, J. (2008). *Autoportrait au visage absent: Écrits sur l'art 1981–2007*. Paris: Gallimard.
- De Maison Rouge, I., Prévost, J.-M. & Salem, L. (1997). *L'art contemporain*. Toulouse: Éditions Milan.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Lisboa: Dafne Editora.
- Eltchaninoff, M. (2014). Faut-il s'aimer soi-même? *Philosophie Magazine*, 80, 44–45.
- Fontanier, J.-M. (2005). *Le vocabulaire latin de la philosophie*. Paris: elipses édition.
- Gobry, I. (2000). *Le vocabulaire grec de la philosophie*. Paris: elipses édition.
- Guégan, S., Madeline, L. & Schlessler, Th. (2009). *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol*. Paris: Beaux Arts Éditions/TTM Éditions.

- Harrison, Ch. & Wood, P. (Eds). (2010). *Art in theory 1900–2000: An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lacroix, A. (2014), Perdre sa vie à contempler son profil Facebook? *Philosophie Magazine*, 80, 49–50.
- Lalande, A. (1996). *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie* (18.<sup>a</sup> ed.). Paris: PUF.
- Morfaux, L.-M. & Lefranc J. (2005). *Dicionário da Filosofia e das Ciências Humanas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Pacheco, M. E. V. (2018). *O auto-retrato na pintura portuguesa*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Pontévia, J.-M. (2001). *Tout peintre se peint soi-même — «Ogni dipintori dipinge sè»*. Bordeaux: William Blake & Co. Edit.
- Rabardel, P. (1995). *Les Hommes et les technologies: Approche cognitive des instruments contemporains*. Paris: Armand Colin.
- Rosenblum, N. (1997). *A world history of Photography*. New York, London, Paris: Abbeville Press Publishers.
- Vanoye, F. (2011) (Coord. cient.). *Dicionário de Imagem* [2008, ed. franc.]. Lisboa: Edições 70.

(A autora segue a antiga ortografia.)



## **A HISTÓRIA E A TESTEMUNHA DE UM MASSACRE COMO ESTRATÉGIAS E TEMAS LITERÁRIOS NO ROMANCE GRÁFICO *PETERLOO: WITNESSES TO A MASSACRE* (2019)**

### **WITNESSING THE HISTORY OF A MASSACRE AS LITERARY THEME AND STRATEGY IN THE GRAPHIC NOVEL *PETERLOO: WITNESSES TO A MASSACRE* (2019)**

**ROGÉRIO MIGUEL PUGA\***  
rogerio\_puga@hotmail.com

O presente artigo analisa de que forma o uso da história como narrativa textual e ideológica se assume como uma estratégia e tema literários no romance gráfico realista *Peterloo: Witnesses to a Massacre*, publicado colectivamente em 2019 pelo historiador Robert Poole, autor do recente estudo *Peterloo: The English Uprising* (Oxford University Press), também baseado em 400 relatos de testemunhas coevas, e pelos artistas Eva Schlunke e Polyp. Analisamos a forma como o romance é constituído sobretudo por imagens ficcionadas a partir das fontes históricas coevas e por citações desses mesmos documentos que permitem ao leitor criar a ilusão de um contacto mais directo com o passado textualizado e imaginado através das ilustrações, que, por seu turno, funcionam também como narrativas autónomas e alternativas.

**Palavras-Chave:** romance gráfico histórico; cultura visual; textualização do passado, *comics*, Massacre de Peterloo.

This article analyses how the use of history, as an ideological and textual narrative, becomes a literary theme and strategy in the realist graphic novel *Peterloo: Witnesses to a Massacre*, published collectively in 2019 by the historian Robert Poole, author of the recent study *Peterloo: The English Uprising* (Oxford University Press), also based in 400 contemporary written testimonies, and by the artists Eva Schlunke and Polyp. We also study how the novel mainly consists of images fictionalized from historical sources and quotations of those same historic narratives which allow the reader to create the illusion of direct contact with the textualized past through the illustrations that also function as autonomous and alternative narratives.

**Keywords:** historical graphic novel; visual culture; textualization of the past; comics; Peterloo Massacre.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2208>

---

\* Professor Auxiliar, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Lisboa, Portugal.

*Rulers who neither see nor feel nor know,  
But leechlike to their fainting country cling  
Till they drop, blind in blood, without a blow.  
A people starved and stabbed in th' untilled field;  
An army, whom liberticide and prey  
Makes as a two-edged sword to all who wield;  
...Are graves from which a glorious Phantom may  
Burst, to illumine our tempestuous day.  
— Percy Bysshe Shelley, “England in 1819”*

Em 2019 assinalamos o bicentenário do Massacre de Manchester conhecido como Peterloo (16-08-1819), uma efeméride da luta pelos direitos humanos. O presente artigo analisa um relato visual e verbal desse episódio, o romance gráfico<sup>1</sup> histórico *Peterloo: Witnesses to a Massacre* (2019), de Eva Schlunke (*script editor*), Robert Poole (historiador) e Polyp (ilustrador-artista), com investigação adicional de Peter Castre, de forma a estudar como a história do referido episódio é ficcionada e reescrita e se transforma uma estratégia e um tema literários.

Em 1819, apesar de Manchester ser o centro da Revolução Industrial, era também uma das mais conservadoras cidades da Grã-Bretanha.<sup>2</sup> A urbe não era representada por um *Member of Parliament*, e apenas uma pequena quantidade de homens abastados votava. A industrialização, o aumento da população e a urbanização transformara a cidade em que os salários eram reduzidos e as condições de vida eram desfavoráveis para grande parte da população, como informa o início do *graphic novel*. Conquistar o voto seria uma forma de a população mais desprotegida se fazer ouvir e representar, e, antes do massacre de 1819, houve vários protestos sociais no *radical North*, nomeadamente a Blanket March (1817), que foi desmobilizada pela polícia. Em 16 de Agosto de 1819, os cerca de 60.000 manifestantes que se juntaram pacificamente em St. Peter's Field, entre os quais se encontravam operários fabris e tecelões, exigem o direito ao voto e são atacados pelos militares, a mando das elites política e industrial locais, que tentam, tal como o governo, evitar revoltas. O episódio demorou poucos minutos e foi o mais sangrento na Grã-Bretanha do século XIX (Poole, 2019, pp. 1–2). Os magistrados observavam a classe

---

<sup>1</sup> Cientes de que o termo ‘romance gráfico’ não é consensual (Baetens, Frey & Tabachnick, 2018, p. 1), adaptamos a entusiasmada definição de Stephen Tabachnick (2017, pp. 1–2), no *Cambridge Companion to the Graphic Novel*: “an extended comic book..., written by adults for adults, and able to tackle complex and sophisticated issues using all of the tools available to the best artists and writers — is the newest literary/artistic genre and one of the most exciting areas of humanistic study today...the graphic novels is truly a form for all seasons [... and] has emerged during the past thirty-five years”. Como Moura (2017, p. 16), Zink (1999, pp.1–2), Eisner (2008), Groensteen (2007) e Chute (2017) recordam, a banda desenhada (BD) lida de forma específica com a experiência humana e envolve os leitores de um modo muito próprio, permitindo uma multiplicidade de abordagens e de diálogos culturais. Como *Peterloo* ilustra, Tabachnick (2017, p. 2) conclui que, numa mesma vinheta, tira ou prancha, “words can do things that visual images cannot — for instance, portray complex inner mental states or complex philosophical meditations — and visual images can do things that words cannot, such as capture subtle facial expressions. An excellent graphic novel combines the best of the verbal and the visual worlds”. Recordemos que a BD exige a leitura não apenas de cada vinheta, mas da sequência organizada, pois é da sequencialização (estruturação) e do entrançamento que nasce a interpretação do todo icónico e verbal, rumo ao desenlace da narrativa, que, no caso de *Peterloo*, o leitor informado já conhece, como acontece, aliás, no romance histórico em geral.

<sup>2</sup> Poole (2019, p. 9) recorda que Manchester era a capital da indústria do algodão e a corrupção local generalizara-se nos poderes político e financeiro locais, sem grande interferência do Estado.

trabalhadora organizada de um apartamento na praça e ordenam o ataque de esquadrões da Cavalaria de Manchester, Salford e Cheshire, que, impreparados e embriagados, carregaram contra mulheres, homens desarmados e crianças, alguns já no chão, e destruíram bandeiras. Alguns militares ficaram presos na multidão e começam a abrir caminho com os seus sabres, ferindo e matando populares. Chegam mais tropas para dispersar a multidão. A primeira vítima, como *Peterloo* ilustra, é William Fildes (47), com dois anos de idade, que é arrancado dos braços da sua mãe; entre outros mortos, como Margareth Downes, Arthur Neil, Martha Partington, esmagados pela multidão em pânico, entre cerca de 700 feridos, 200 dos quais de ataques com sabres pelas forças policiais. A posição do bebé William Fildes no solo comunica visual e intertextualmente com a famosa foto do bebé sírio refugiado Alan Kurdi (Aylan Shenu) que se afogou na costa de Bodrum (Turquia), em 2 de Setembro de 2015. Essa semelhança universaliza o sofrimento intemporal e a condição de vítimas de abusos, guerras e interesses que assassinam, em prol do lucro. Esse diálogo chama ainda a atenção do leitor para o facto de a actual ‘estética do choque’ dos *mass media* normalizar quotidiana e estrategicamente material visual traumático. Em 1819, o governo e os empregadores pretendiam manter o que chamavam ‘ordem social’, enquanto grupos de reformadores surgem por todo o país, especialmente em cidades industriais. Como recorda Poole (2019, pp. 1–3):

This was not a clumsy exercise in crowd control; it was an atrocity which requires explanation. There was no ‘battle of Peterloo’ but there was a riot, and it was the forces of order who rioted. They were backed up by the local magistrates, who were backed up in turn by the government... Al this was carried out in plain sight... There was no direct press censorship... Peterloo was the best-documented crowd event of the nineteenth century; over 400 eye-witnesses accounts survive. Many of these were generated by the three major investigations that followed—an inquest, a trial, letters, memoirs, and numerous petitions for justice... Peterloo is often invoked but rarely examined.

Os activistas que exigem reforma — nomeadamente o sufrágio universal, a eleição anual para o Parlamento e o fim das *corn laws* — organizam-se e são associados aos gritos de ‘liberdade’ da Revolução Francesa, trinta anos depois desse conflito, enfrentando um sistema parlamentar baseado na posse de terras que consideram corrupto e não representativo. O Parlamento teme uma revolução e esse perigo é acentuado por publicações como o *Black Dwarf* (1407–1819) que advogam: “the ladies are determined at last to speak for themselves... for the soldiers and police officers, they cannot be arrayed against women” (Riding, 2018, p. 78; Poole, 2019, p. 245), no entanto, após o massacre, até o duque de Wellington alerta Lord Sigmouth: “the radicals will impeach you for this, by God they will!” (Poole, 2019, p. 327). Já poetas como Percy B. Shelley publicam críticas a Peterloo através de poemas como “The Mask of Anarchy: Written on the Occasion of the Massacre at Manchester”, que termina com as seguintes palavras de exortação à revolta, que, aliás, encerram simbolicamente *Peterloo* (p. 97):

Rise like Lions after slumber  
In unvanquishable number!  
Shake your chains to earth like dew  
Which in sleep had fallen on you:  
Ye are many — they are few!

Temos assim, ao longo do romance, a representação do protesto como forma de dar voz aos oprimidos e da tentativa violenta de os controlar. A indignação popular após o massacre reforça o *Chartism*, e contribui para a fundação do semanário *Manchester Guardian* (05-05-1821), o actual *The Guardian* (desde 1959), pelo comerciante de algodão John Edward Taylor, que defende os manifestantes como pacíficos e não como

arruaceiros, como o poder local os caracteriza. Recentemente, Manchester organizou, ao longo de vários anos, a Peterloo Memorial Campaign, que culminou com diversos projectos e actividades em 2019, em que participaram os autores de *Peterloo* e que possibilitaram a recolha dos cerca de 350 relatos de testemunhas do Massacre, através do Peterloo Witness Project, e a reconstituição, em vídeo, do conflito (<http://peterloowitness1819.weebly.com>). O romance gráfico rentabiliza o trabalho de investigação do historiador Robert Poole, cuja história do episódio, que recolhe e analisa os testemunhos coevos sobre o episódio, foi publicada pela Oxford University Press (*Peterloo: The English Uprising*, 2019) e serve de base para a construção desta nova narrativa visual e instrutiva, como referem os textos que a divulgam na Amazon: “the entire narrative is drawn exclusively from the direct testimony of the time much of it newly unearthed by leading historian Professor Robert Poole, including letters, memoirs, journalist’s accounts, spies’ reports and courtroom evidence. These have been carefully woven together into rich, vivid illustrations by professional cartoonist, illustrator and graphic novelist Polyp”. Os *comics* já não procuram a legitimação cultural que Heer e Worcester (2009) ainda reclamavam, e actualmente, são cada vez mais os clássicos literários ‘transpostos’ para ou ‘adaptados’ como romances gráficos, e essa popularidade, sobretudo entre os leitores mais jovens, foi, decerto, um dos factores para que Peterloo tivesse sido publicado nesse formato, que se ocupa tipicamente também de temas fracturantes e traumáticos. Como conclui Chutte (2017, p. 34),

disaster [as a theme] is foundational to comics... It makes readers aware of limits, and also possibilities for expression in which disaster, or trauma, breaks the boundaries of communication, finding shape in a hybrid medium... With its juxtaposed frames, comics constantly calls readers’ attention to what they see, or don’t see, and why. What can be seen within the frame—and what can’t be seen, or isn’t supposed to be seen? Comics is a form about visual presence, a succession of frames, that is stippled with absence, in the frame-gutter sequence. [It] evokes the unsaid, or inexpressible. Comics highlights the relation between words and images—and therefore addresses itself to the nature of the difficulty of representing extreme situations and experience. What, for example, can be visualized, but cannot be explained in words by a character or narrator? The layers of meaning in handmade images often convey, strikingly, what words alone cannot.

*Peterloo* foi publicado através de *crowdfunding* e reinsere, tal como o filme histórico *Peterloo* (2018), o episódio na cultura visual contemporânea, ao traduzir (Jakobson, 1971) ou transpor (Clüver, 1997, p. 15) intersemioticamente as fontes históricas e a investigação do historiador R. Poole para as ilustrações e para o discurso directo das personagens nas vinhetas. Os balões rectangulares amarelos funcionam como a voz desse historiador que contextualiza a acção, enquanto os balões brancos citam fontes e testemunhos históricos. Já os balões brancos ovais veiculam as falas das personagens históricas e ficcionais. O texto verbal de *Peterloo* consiste sobretudo em fragmentos de fontes e discursos dos agentes históricos que são transformados em personagens da narrativa visual, servindo as falas para criar a sensação de imediatismo, de testemunho directo e conferir dinamismo à obra. Temos, assim, a transposição de um sistema semiótico verbal para um sistema híbrido (verbal e visual), processo intermedial que Rajewsky (2005, p. 51) classifica como combinação de distintos *media* num texto e transposição de *media*, ou seja, “the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium”, no caso, a transposição da investigação de Poole e das fontes para o formato visual do romance gráfico. Como é sabido, os *comics*, enquanto narrativas *mixmedia*, justapõem textos pictóricos e verbais e contêm “complex signs in different media that would not reach coherence or self-

sufficiency outside that context” (Clüver, 1997, p. 8), que, no caso de *Peterloo*, permitem ao leitor, tal como acontece no romance histórico,<sup>3</sup> ter acesso à cor local e ao passado (con)textualizados também por imagens realistas. Os autores tentam construir aquilo a que Barthes chama ‘efeito do real’, e o leitor sabe estar também perante uma *performance* visual e textualização ficcionais com base em fontes coevas e estudos fidedignos, e daí a sua utilidade pedagógica. Uma versão abreviada de *Peterloo* é fornecida gratuitamente *online* a escolas britânicas que a queiram utilizar, pois, como afirma Schwarz (2010, p. 53), a intermedialidade e o romance gráfico são ferramentas didáticas: “students need a new kind of curriculum in the Digital Age, new sites of possibility for learning and creating knowledge. One medium that offers such a site is the graphic novel. The graphic novel can drive current traditional curriculum goals, teach new literacies, offer new topics with which teachers and students can engage, and enable new ways of learning”, rentabilizando o diálogo entre a sequência de vinhetas e o texto verbal. O docente poderá ainda tirar partido do facto de o *graphic novel* ser um *locus* artístico e literário de tensões e preocupações com a História, o trauma, a memória e a contemporaneidade, como revelam narrativas pessoais de perda, de guerra e de migração forçada, por exemplo, no Irão (*Persepolis*, de Marjane Satrapi, 2000), as biografias ficcionais históricas (*Salazar, agora na hora da sua morte*, de J. P. Cotrim e Miguel Rocha, 2006), ou o formato de documentário jornalístico sobre a Guerra da Bósnia (*Safe Area Gorazde*, 2000), o conflito na Palestina (*Palestine*, ambos do romancista gráfico-‘jornalista político’ Joe Sacco), as cheias em Nova Orleães (*A.D.: New Orleans after the Deluge*, de Josh Neufeld, 2007-2008), o 11 de Setembro (*In the Shadows of No Towers*, de Art Spiegelman, 2004), ou ainda narrativas em que o fantástico e a ficção científica metaforizam caos político ou ambientes distópicos e apocalípticos (a série manga japonesa *Shingeki no Kyojin*, conhecida como *Attack on Titan*, escrita e ilustrada, desde 2009, por Hajime Isayama). A função didática deste romance gráfico recorda-nos o título de um capítulo quinto (“The Graphic Novel: Comics Take Themselves Seriously”) de Weiner (2012, p. 17) que refere o crescente estatuto dos *comics* na academia, como também recorda Witek (1989, p. 1) num estudo sobre o romance gráfico histórico que aborda “an event that is ‘already told’, already weighted with cultural significance” (p. 17), embora esses episódios pretéritos, como *Peterloo*, possam ser recontados de forma diferente (p. 4), como Cutter e Schlund-Vials (2018, p. 2) também advogam ao analisar de que forma a História é propositadamente reconfigurada e reconstruída em romances gráficos históricos multiétnicos. Como veremos, os autores de *Peterloo* desejam acentuar, através da sua (re)escrita gráfica, a importância social da memória do Massacre para, inclusive, analisar, por comparação, o presente.

A representação verbal e visual do tempo e do espaço históricos do confronto de Manchester, bem como a importância do acto de testemunhar e (re)agir perante a violência injusta tornam-se temas e estratégias literárias de *Peterloo* através do diálogo entre o invisível e o que o romance gráfico torna visível, e entre o dizível e o indizível; daí que Chutte (2016, pp. 1–2) se refira ao *graphic novel* com uma forma de documentário, de testemunho, e conclua que “accuracy is not the opposite of creative invention”, posição e leitura que dialoga com a imagem da capa do romance e com o subtítulo de *Peterloo*, enquanto o substantivo *witness* utilizado no plural remete

<sup>3</sup> Existem inúmeros romances gráficos com temática histórica, alguns dos quais pensados para a sala de aula, por exemplo: *The 9/11 Report* (2007), de S. Jacobson e E. Colon; *Malcolm X: A Graphic Biography* (2008), de A. Helfer e R. DuBurke; *Gettysburg: The Graphic Novel* (2010), de C. M. Butzer; *Evolution: the Story of Life on Earth* (2012), de J. Hosler e K. Cannon, *The United States Constitution: A Graphic Adaptation* (2009), de J. Hennessey e A. McConnell, e *World War One: 1914–1918: The War to End All Wars*, de A. Sharma.

simultaneamente para as fontes histórias utilizadas e para os leitores-testemunhas perante essas provas da injustiça. Chutte (2016, pp. 2–5) conclui ainda:

the essential form of comics—its collection of frames—is relevant to its inclination to document. *Documentary* (as an adjective and a noun) is about the presentation of evidence. In its succession of replete frames, comics calls attention to itself, specifically, as evidence. Comics makes a reader access the unfolding of evidence in the movement of its basic grammar, by aggregating and accumulating frames of information... The forceful emergence of nonfiction comics in its contemporary specificity is based on a response to the shattering global conflict of World War II—and also that we need to see this work as adding to a long history of forms.

Essa aproximação do romance gráfico à figura da testemunha (desenhar para denunciar-presenciar) — característica do chamado *comics journalism*, sobretudo o do século XXI<sup>4</sup> — encontra-se logo na capa de *Peterloo* e informa a auto-classificação da obra e a nossa leitura, como testemunhos visuais e historiográficos de um massacre que deve ser recordado; daí que a autora recorde que a figura da testemunha é recuperada em inúmeros ‘romances gráficos documentários’. *Peterloo* ficciona não a contemporaneidade, apesar de a espelhar metonimicamente, mas sim o passado e a biografia dos não sobreviventes, assumindo-se como um repositório da memória e identidade colectivas de Manchester (rememoração), temática essa que já foi objecto de vários estudos (Iadonisi, 2012; Frey, 2017; Moura, 2017). Braetens e Frey (2015, p. 217) concluem, aliás, que, após o anúncio pós-moderno do ‘fim da história’, no término do século XX, o passado histórico parece nunca ter sido tão popular, e o romance gráfico não é excepção, pois a nostalgia (face à ansiedade das crises sociais e financeiras do presente) e a história são temas recorrentes e apresentados de forma inovadora, por exemplo, na obra de Spiegelman, Baker, Clowes, Backderf e Ware. Já Frey (2017, pp. 81–82) recorda que, no romance gráfico das décadas de 70 e 90 do século XX, o passado idealizado é representado como uma nostálgica idade dourada (de sobrevivência e sucesso de ‘pessoas comuns’ face à adversidade) na qual o terror demonstra a nobreza ética das vítimas, como em *A Contract with God* (1978), de Will Eisner. No século XXI, e sobretudo através da autobiografia e da reportagem, o *graphic novel* romance gráfico passa a representar conflitos num passado violento que é revisitado, comentado, criticado e parodiado, tendo aumentado o número de romances documentários-testemunhos e ‘metahistoriográficos’, como as narrativas mais experimentais anti-guerra de Jacques Tardi (sobre o trauma da Primeira Guerra Mundial), as de Hugo Pratt (série Corto Maltese), Jean Giraud (Moebius), Enki Bilal, Art Spiegelman, Marjane Satrapi, Joe Sacco, Kyle Baker, George A. Walker, Chater Brown, Rakoff, Alan Moore e Eddie Campbell (*From Hell*, sobre o Estripador), e de Katchor (*The Jew of New York*), que, tal com *Peterloo*, utilizam a memória e a testemunha ocular como estratégia narrativa e tema, e recorrem a analepses, prolepses, à fragmentação, à auto-reflexividade (metaficção) e à metahistoriografia, ao pastiche, à ironia, a mitos e lendas, bem como a elementos surreais ou fantásticos, e recusam ou dificultam um pacto absoluto de realismo ou veracidade com o leitor. Por outro lado, alguns romances fundem ficção histórica com outros subgéneros, como *pulp horror/crime* e *comics* de super-heróis, transportando alguns desses heróis para contextos históricos específicos, como guerras, ou o Holocausto.

*Peterloo* rentabiliza, de forma realista e linear, a figura e o estatuto da testemunha ocular da tradição temática do romance gráfico e acentua-a, desde cedo, através da sua própria estrutura, das fontes e da referência ao historiador R. Poole como um dos co-autores. *Peterloo* demonstra, logo nos paratextos, uma postura ideológica e uma

<sup>4</sup> Chutte (2016, p. 6) conclui: “Work that is historical and specifically “testamentary” or testimonial is the strongest genre of comics”.

interpretação ética, até porque a investigação que sustenta e informa a narrativa foi realizada pelo autor de uma história sobre o Massacre, que, como o nosso estudo demonstrará, dialoga intertextualmente com o romance, ou seja, enquanto ficção histórica, *Peterloo* é inovador por se basear sobretudo em fontes históricas citadas *ipsis verbis* que contam a história directamente. O facto de o testemunho predominante na narrativa ser a palavra colectiva e individual desses documentos torna-se uma estratégia literária interessante, pois dá voz a todas as partes envolvidas no Massacre e coloca o leitor em contacto ‘directo’ com o passado (a que temos sempre um acesso) textualizado e ilustrado visualmente. O leitor navega entre citações das fontes selecionadas por Poole, a efabulação verbal nas menos numerosas falas das personagens, da autoria de Schlunke, e a ilustração (adaptação-interpretação) desse universo através da arte de Polyp. Os autores utilizam, assim, um *medium* popular para divulgar um episódio traumático e violento da história da Grã-Bretanha; daí que Polyp apresente expressões faciais sempre tensas ou revoltadas e evite tons claros e alegres, ou seja, a atenção ao detalhe — monumentos, artefactos e objectos culturais, como o vestuário e a comida, paisagens humanizadas, industriais e naturais — e o estilo da narrativa visual veiculam o ambiente social e psicológico representados pelas fontes históricas citadas nos balões, recordando-nos que o referido estilo do desenho no romance gráfico é obviamente relevante. Ao contrário do que acontece, por exemplo, em *Nat Turner*, de Kyle Baker, sobre a vida do líder revoltoso de escravos, em que o autor optou por quase não utilizar palavras, e as que utilizou são retiradas da narrativa original *Confession of Nat Turner* para reforçar as suas ilustrações, *Peterloo* utiliza sobretudo várias fontes históricas e ainda as falas das personagens, enquanto, por exemplo, *Written in the Woods: Three Wordless Graphic Narratives*, de George A. Walker, não faz uso de qualquer palavra ao representar visualmente a morte de Tom Thomson, em 1919, os ataques de 11 de Setembro, nos EUA, e a vida de um executivo dos *media*, Conrad Black, obra sem palavras (explicações) cuja ‘leitura’ se torna um exercício visual mais exigente.

*Peterloo*, tal com o outros romances gráficos, justapõe o conteúdo visual a detalhes e informação discursiva veiculada através de paratextos, como, na secção VI, que é constituída por duas partes, a secção das notas finais que explicam factos e episódios históricos presentes em cada página (99–109), com a indicação: “more detail on the material in these notes can be found in Robert Poole’s *Peterloo*”, incluindo a foto dos veteranos do Massacre realizada em 1844, por John Birch (p. 109), e a indicação de um *site* dedicado ao Massacre (peterloo.org). Seguem-se as listas de fontes coevas usadas quase em cada página do romance (“*Peterloo: the sources*”, pp. 110–111) e dos *websites* sugeridos (p.111), elementos que reforçam o efeito do real e o cariz realista da obra, mas evidenciam sobretudo a investigação científica de Poole que deu origem ao romance que se assume como entretenimento e ‘lição’ de história. A capa e os paratextos influenciam o horizonte de expectativas do leitor, e a violência policial é, desde logo, o principal tema da capa, uma crueldade exercida de cima para baixo em termos de poder e da posição do polícia em cima do cavalo; no entanto, o olho em que essa actividade é reflectida remete para os testemunhos das fontes históricas utilizadas ao longo do romance e para o próprio estatuto do leitor e da narrativa enquanto testemunhas do Massacre, num processo de *mise-en-abyme* metaficcional. Essa estratégia é reforçada pelos *endorsements* na contracapa, de uma jornalista do *Financial Times*, de um historiador e *broadcaster* e de três activistas, recordando-nos a denúncia, a actualização do episódio histórico e o paralelismo didáctico do terror pretérito as palavras de José Gil (2004, p. 122) sobre o medo como forma de manipulação, pois “não há um possível quotidiano das sociedades actuais de controlo que não suponha uma forma de microterror”. Aliás, a imagem da capa (o olho simultaneamente a testemunhar-observar e a reflectir-denunciar a acção violenta)

e o subtítulo da obra recordam o leitor que deve ser também testemunha do massacre, enquanto o romance gráfico em geral se assume, como já referimos, também como sentinela na sociedade contemporânea, cada vez mais vigiada e na qual a figura da testemunha (face à necessidade de vigilância social e política) é também mais empoderada, como nos recorda Blocker (2009), ao analisar a forma como o constructo da testemunha é comentado em várias obras de arte através das temáticas do poder, da moral e do estatuto privilegiados dessa mesma figura simbólica que produz e grafa história, com base no que testemunhou e sabe, e que remete, logo desde a capa de *Peterloo*, para a natureza visual e verbal (testemunhal) do romance gráfico. Aliás, a badana da obra informa: “At a time when democracy is under siege, the memory of Peterloo is all the more vital, and challenges the reader to ask what we have done with the legacy passed on by those who died”, palavras que reclamam uma forma diferente de pensar a realidade e de (re)agir, como, aliás, acontece na descrição de vários estudos ingleses sobre o Massacre.<sup>5</sup> *Peterloo* assume-se como uma pluviversalidade de linguagens, *media*, ideais e leituras que recuperam e ‘descolonizam’ (em termos de pensamento e de interpretação ideológica) um episódio traumático e simbólico, pois a estética da obra é obviamente ideológica, recordando-nos, como Jill Bennett (2005, pp. 8–9), que “if art is akin to the sensory impression here, then it might be understood, not merely as illustrating or embodying a proposition, but as engendering a manner of thinking. On this account, art is not conceptual in itself but rather an embodiment of sensation that stimulates thought...it is always productive of ideas”. A autora invoca também o conceito de empatia crítica e auto-reflexiva como uma forma de nos debruçarmos sobre o imaginário do trauma, recordando que Dominick LaCapra (2014) propõe o conceito de “emphatic unsettlement to describe the aesthetic experience of simultaneously feeling for another and becoming aware of a distinction between one’s own perceptions and the experience of the other” (Bennett, p. 8). Este *unsettlement* poderá, então, ser conseguido pelo romance gráfico enquanto mediador de ideais e valores com que o universo histórico ficcionado é preenchido, ou seja, a arte pode gerar reflexão e empatia no observador-leitor, fenómeno a que Boltanski (1999) chama ‘sofrimento à distância’ e a que já Aristóteles chamara catarse. Face aos paratextos que acabámos de citar, pensamos que é também esse um dos objectivos dos autores de *Peterloo*, como os próprios sugerem na badana, levar o leitor a reflectir sobre geopolítica, opressão e a violência originada pelo abuso de autoridade na Grã-Bretanha do século XIX e na actualidade. Enquanto ‘objectos criados’ socialmente, os romances gráficos, ao levar os leitores a reflectir, podem funcionar também como instrumentos de agência social (Gell, 1998), concluindo Chute (2016, p. 178), ao abordar a questão da democratização da representação ideológica ou política dos *comics*, que os *graphic novels* funcionam como testemunhas visuais — metáfora também presente na capa de *Peterloo* — e mimetizam o (ou são mesmo uma forma de) documentário, “precisely in how it intervenes against the trauma-driven discourse of the unrepresentable and the ineffable”.

Em *Peterloo*, o universo possível histórico é dinamizado através de jogos de cores, tons e sombras, da sensação de movimento de objectos e pessoas que sugerem quer actividades quotidianas de agentes históricos em acção, quer o caos social (pp. 7–14), como acontece na linguagem sequencial filmica do estilo cinematográfico rentabilizada através das técnicas de *editing*, *close-up* e ponto de vista (Christiansen, 2000, p. 112),

---

<sup>5</sup> Na apresentação do estudo de Phythian (2018) lemos, por exemplo, na Amazon: “In a world in which the legitimacy of facts is in constant jeopardy from media and authoritarian bias, the lessons to be learned from the bloodshed and the tyrannical aftermath are as pertinent today as they were 200 years ago. Film director Mike Leigh has defined Peterloo as ‘the event that becomes more relevant with every new episode of our crazy times’.”

enquanto o uso simultâneo da palavra histórica, da palavra ficcional e da imagem nos recorda, como referem Gaudreault e Marion (2004, p. 65), que cada *medium* tem a sua “communicational energetics”, ou seja, uma forma de explorar, combinar e multiplicar “the familiar materials of expression—rhythm, movement, gesture, music, speech, image, writing” e narrar o enredo à sua maneira. Torna-se, portanto, útil invocar o neologismo *mediagenius*, um conceito avançado por Marion (1991) para enfatizar o quanto estilo, *storytelling* e *medium* são interdependentes (Baetens, 2002, p. 146). Já a maioria dos balões e citações de fontes históricas em caixas rectangulares encontram no interior das vinhetas, servindo alguns desses rectângulos para unir duas vinhetas, sobrepondo-se nas superfícies de ambas e nos espaços intervinhetais para criar uma ideia de continuidade-sequencialidade em termos verbais, imagéticos e históricos, sendo, portanto, essas legendas intra-, entra- e inter-imagéticas. A gramática ou sintaxe visual (traço-desenho) e os diálogos entre vinhetas, tiras e pranchas, bem como os vazios entre essas ‘molduras’ em sequência remetem para diferentes formas de cronologia, linearidade e causalidade e levam Chutte (2016, p. 4) a reflectir sobre a noção de história como um ‘discurso em aberto’, e a considerar que, apesar de Kraus (1999; 2010) defender que a arte contemporânea entrou na sua “post-medium condition”, se prestarmos atenção ao romance gráfico, encontramos “a form that is deeply rooted in the specificity of its medium as a source of cultural, aesthetic, and political significance”. *Peterloo*, tal como outras narrativas que já referimos, reclama esse estatuto estético e ideológico desde a capa e assume-se como um memorial às vítimas do massacre em ambos os lados da ‘barricada’, pois identifica quer o polícia Robert Campbell, de Manchester, que foi espancado, no dia 17 de Agosto, “in revenge attack”, quer os quatro cidadãos “believed dead, but whose fate is unknown” (p. 4), havendo, desde cedo, uma migração intermedial das figuras históricas das fontes para o universo ficcional realista (re)criado e disponibilizado em 2019, e no qual os gestos, as palavras e atitudes das personagens pretendem preencher os vazios deixados pelas fontes históricas.

O *incipit* visual do capítulo primeiro (“Ned Ludd Did It”) consiste numa imagem da Manchester industrial de 1819, caracterizada pelo fumo de inúmeras fábricas, sendo, assim, veiculado o ambiente social, ecológico e financeiro da urbe como ponto de partida do texto ideológico que, de seguida, se ocupará do ambiente psicológico dos agentes históricos. Essa primeira vinheta analisa e plasma o complexo espaço da acção de fora, posicionando-se o narrador visual de longe para se distanciar neutralmente dos acontecimentos. Esta estratégia perceptual e visual acentua a sensação e a estética do pitoresco, ainda em voga na altura da acção da obra. O discurso do pitoresco — que começa na segunda metade do século XVIII e atinge o seu auge nas décadas de 80 e 90 — e a sua preocupação pela moldura visual e perceptual, ou seja, pela perspectiva linear do observador que pára para contemplar, iniciam, assim, *Peterloo* e reforçam a autonomia do sujeito subjectivo que observa a paisagem poluída e manchada ecológica e moralmente através de um ponto de vista único, neste caso urbano, amplo e colectivo. O início do romance adquire, assim, a função de documentário-comentário através da voz impessoal que contextualiza a urbe em que o conflito terá lugar, povoada por uma população trabalhadora (*weavers* empobrecidos e sem trabalho), ameaçada por um céu escurecido, que se une ao fumo das fábricas, e que vive, de acordo com o poeta Robert Southey, num “hell-hole... all hurry and bustle... dark and airless streets, ... damp air and blackened with smoke and filthy cellars” (p. 7), texto de 1802 citado por Poole (2019, p. 27) também na sua história do Massacre. *Peterloo* adquire assim um cariz neo-realista desde o início, enquanto o campo semântico negativo denuncia o mal-estar social e o contexto propício ao conflito de que a obra se ocupa, ou seja, trata-se de uma versão politizada dos factos,

pois a história é contada do ponto de vista das vítimas dos privilegiados que poderiam ter escolhido não abusar do seu poder.

Se as caixas rectangulares amarelas de contextualização histórica são as primeiras na obra, seguindo-se os rectângulos brancos que citam fontes históricas, as falas das personagens só aparecem na terceira página da acção (correspondente à p. 9 da obra), o que gera a sensação de uma narrativa mais impessoal e, logo, neutral, e, logo no início da narrativa, encontramos descrições de Manchester da autoria de poetas como Robert Southey, a par das opiniões de “empregadores locais”, bem como da voz do historiador, que contextualiza a repressão do governo devido ao medo dos efeitos da Revolução Francesa na Inglaterra e de obras como *The Rights of Man* (1791), balão informativo que estabelece uma relação intertextual com o ‘panfleto’ político de Paine e dialoga com a vinheta que exhibe um pão espetado numa lança e na qual lemos “Bread or Blood” (p. 8). Aliás, como recorda Poole (2019, p. 8) no seu estudo sobre Peterloo, em meados do século XVIII, o termo-conceito ‘democracia’, associado à Antiguidade, era conhecido apenas pelos letrados e tinha conotações negativas, pois as democracias eram consideradas instáveis e favoráveis ao despotismo; mas em meados do século XIX o termo já existe no discurso popular, tendo a democracia tido manifestações locais, como a que deu origem a Peterloo. Na página 8 do romance gráfico, exactamente na segunda vinheta, encontramos um edifício em chamas com a legenda que veicula o pensamento do poder londrino e local: “Turbulence...since Jacobinism was infused into the lower orders..., infernal”, enquanto outra vinheta convoca a acção dos luditas. Aliás, como Poole (2019, p. 4) recorda no seu estudo, existe uma íntima relação entre os movimentos reformistas em Manchester e em Londres: “if we want to study the national picture, metropolis and cottonopolis have to be considered together”.<sup>6</sup> A contextualização histórica dos eventos é alargada na página 10, quando o narrador-historiador menciona a explosão do vulcão do monte Tambora, em 1815, a estada do casal Shelley e de Lord Byron no Continente e a redação de *Frankenstein* (10), personagem sombria associado estrategicamente pelo texto ao monstro social que a revolução industrial criara. Frankenstein é simbolizado visualmente através de um olho (testemunha de opressão), como o da capa de *Peterloo*, mas rodeado de suturas e ladeado por rodas dentadas industriais, remetendo esses golpes para as feridas sociais e violência infligida num corpo colectivo que também se sente órfão e se revolta. Frankenstein, produzido pouco anos antes do Massacre, é, assim, transformado em símbolo de opressão e num dos intertextos do romance gráfico que informa o leitor que 35.000 soldados regressam das guerras napoleónicas, “glutted English labour markets” (p. 11),<sup>7</sup> enquanto a imagem correspondente contempla as centenas de milhares de ingleses desaparecidos e mortos nessas guerras, havendo, portanto, dimensões diferentes de um mesmo episódio apresentados nas duas narrativas que compõem o romance, a visual e a verbal. Os desenhos coloridos não se limitam a ilustrar as fontes, mas interpretam-nas e revelam narrativas omitidas de sofrimento, morte, pobreza, e perda que a elite transforma e esbate com histórias de gloriosas vitórias, ou seja, encontramos em *Peterloo* versões e nuances (leituras) que apenas as imagens ‘contam’ ou sugerem. Na página 19, encontramos testemunhas femininas a observar, de binóculos, qual *voyeuses*, as lutas no teatro de Manchester, tal como o leitor-testemunha, que presencia, gradualmente, a formação de grupos de mulheres activistas e a preparação de manifestações e marchas que culminam no “Manchester meeting” (p. 22), que as autoridades tentam anular através de várias estratégias (pp. 26, 30), enquanto a prancha que constitui a página 24 permite ao leitor visualizar e ler o ponto de vista do governo, em Londres, como se de uma partida de xadrez se tratasse.

<sup>6</sup> Sobre a actividade dos reformistas em Manchester, veja-se Hargreaves e Hamspon (2018).

<sup>7</sup> Veja-se, também, o estudo de Reid (2018, pp. 1–10).

A mesma metáfora da observação da actividade dos revoltosos através de um binóculo repete-se na página 28 e acentua o estatuto do leitor como testemunha de micro-confrontos e do abuso de poder veiculado através do símbolo do sangue das vítimas (pp. 29, 51, 54, 60, 62, 66–69, 71–76) derramado até ao dia do Massacre. Desde cedo, e através do jogo de cores e de sombras (claro-escuro), as narrativas visual e verbal de *Peterloo* informam-nos quer do intenso ímpeto da revolta popular em várias frentes, quer do receio e da repressão por parte da elite local e do governo. As acções nas várias esferas sociais e políticas são apresentadas em simultâneo para veicular os diversos interesses em jogo, desde populares em acção, a privilegiados governantes, juízes e empregadores em reunião, a ecoar palavras de ordem: “fear God; honour the King” (p. 9). A narrativa visual permite, assim, visualizar as fontes escritas, dando-lhes ‘vida’, enquanto os balões ficcionam os contactos entre as personagens históricas e parafraseiam os arquivos e o estado de espírito dos indignados, a quem o discurso de quem detém o poder chama ‘revoltosos’. As imagens da preparação dos manifestantes ordeiros em cada lar individualiza a luta social através dos detalhes do quotidiano (p. 33), enquanto o espaço da acção se volta a abrir para o leitor contemplar o universo rural do Norte de Inglaterra, onde as micro-revoltas se organizam (p. 35), concorrendo a escala maior de pranchas únicas para a sensação de *suspense* e de dinamismo da acção, ao longo de campos (p. 35), ruas repletas (p. 36), bairros (p. 39) largos (pp. 42, 50–51, 58), no palco dos oradores (pp. 50–51) e no largo durante a dispersão forçada (pp. 58–59), espaços repletos de bandeiras com palavras de ordem como “Equal Representation or Death” (p. 41), “Vote by ballot”, “Equality or death”, “no corn laws” e “universal suffrage” (pp. 50–51), “Reform” (p. 44), à semelhança das que se ouvem na multidão que se vai assumindo como a personagem (colectiva) mais importante da obra. Esse fluxo de gente permite aos narradores veicular a *soundscape*, ou paisagem sonora (pp. 37, 39–40, 43–45, 50–51, 53), da revolução, especialmente as palavras de ordem que mulheres e homens gritam ao exigir direitos, justiça social e representatividade política. A focalização do narrador recorda, mais uma vez, o leitor que ele também é testemunha, pois pode observar, através de uma janela em Mount Street, a edilidade local confortavelmente reunida e a decisão dos magistrados (pp. 44–45), a par de uma sucessão de detalhes visuais que transmitem a urgência, o caos e a violência antes do e durante o Massacre (pp. 46–74), muitas vezes do mesmo momento, mas de planos distintos, como acontece nas vinhetas das páginas 48 e 50, nas quais a situação no palco e as bandeiras dialogam intertextualmente com o imaginário da Revolução Francesa, nomeadamente com “A Liberdade Guiando o Povo”, de Eugène Delacroix, embora os sabres sejam ainda os dos poderosos opressores. Durante o ataque da polícia, as paisagens visual e acústica veiculam o movimento caótico e a dispersão das pessoas em St. Peter’s Field. Uma estratégica *bird’s-eye view* desse campo (pp. 58–59) mostra o cronotópico fluxo da multidão, semelhante a uma corrente marítima, a fugir da morte, enquanto um balão cita Samuel Bamford, que organizou a marcha de Middleton para Manchester e foi posteriormente julgado e condenado: “Then a rush, heavy and resistless as a headlong sea; and a sound like low thunder, with screams and prayers from the sabre-doomed, who could not escape” (p. 58). Aliás, o relato de Bamford é uma das fontes sobre o massacre mais citadas, tal como o da sua mulher, Jemima Bamford, ambos publicados na autobiografia do primeiro, *Passages in the Life of a Radical*. Nessa enorme prancha (pp. 58–59), a narrativa visual retoma a primazia, e encontramos apenas esse pequeno balão e cinco pequenas etiquetas com os nomes das vítimas no espaço exacto em que terão falecido. O exercício cartográfico da morte violenta acentua a sensação de sufoco e o desespero colectivos, bem como a ideia do absurdo das trágicas mortes. O leitor-espectador assiste ao embate da Cavalaria e dos peões, em St. Peter’s Field, enquanto o pó levantado pelo movimento dos cavalos transmite a rapidez e a violência

do ataque num um espaço aberto de activismo que, de repente, se torna num espaço a fechar e opressivo, de sofrimento e morte, enquanto a multidão é esmagada contra um edifício e foge por vielas e irrompe por janelas de casas na praça para se refugiar (p. 62). Nesse momento da acção, as vinhetas e as pranchas tornam-se maiores, para que a sensação de visionamento e, logo, de testemunho seja acentuada junto do leitor-espectador, que vê-testemunha com mais detalhe e maior amplitude através desses grandes planos que marcam momentos de tensão, como se de fotografias se tratasse (pp. 41–67), individualizando as vítimas com vinhetas dedicadas a cada uma delas através da técnica do *zoom in*, no exacto momento da morte violenta, em que, por exemplo, Mary Heyes é espezinhada e vista morta no chão, e John Ashton é esmagado por cavalos policiais (p. 60). São ainda ilustrados testemunhos pessoais e jornalísticos sobre os acontecimentos desse dia (pp. 62–67) e que descrevem como a população contra-ataca a polícia (p. 68) ao ser agredida, sobretudo através das imagens violentas de sangue e de corpos deformados pelos cortes de sabres na página 72, ou do sangue que permanece na relva do largo (p. 74), a par das roupas que as vítimas deixaram para trás (p. 73), enquanto se tratam feridas profundas na enfermaria (pp. 76–77). Na segunda vinheta da página 70 lemos ainda um testemunho sobre um dos polícias que defende os civis indefesos de um seu colega, que os atacava. As ‘molduras’ que representam o Massacre, nomeadamente os ataques policiais, as reacções e os gestos dos populares em St. Peter’s Field ecoam intertextualmente as representações pictóricas coevas, nomeadamente as mães com bebés nos braços, os civis feridos e o ataque indiscriminado dos polícias, por exemplo, na gravura do Massacre publicada por Richard Carlile (01-10-1819), em “The Massacre of Peterloo, or Britons Strike Home”, de George Cruikshank, ou em “The Massacre of Peterloo! or a Specimen of English Liberty”, de J. L. Marks, todas disponíveis *online*, tendo surgido também dezenas de poemas e cantigas sobre o Massacre após o mesmo (Morgan, 2019). Na página 71 de *Peterloo* é novamente recuperada a temática do testemunho ocular através da imagem de um olho, semelhante ao da capa, em que encontramos reflectido um polícia a agredir mulheres, funcionando o rectângulo-testemunho do jornal *Leeds Mercury* como uma denúncia jornalística: “Defenceless women seemed more particularly the object against which their hostility was directed” (p. 71); daí o retomar da metáfora (visual) da testemunha ocular e da importância do jornalismo e da nossa memória actual. Assistimos ainda a um residente e agente histórico a insurgir-se e a comparar logo este ataque à violenta batalha de Waterloo (p. 73), aproximação que daria ao episódio a designação Peterloo. Já o capítulo quarto, intitulado “I understand I have a right to tell all I saw”, recupera a temática da testemunha que denuncia as revoltas pontuais contra a polícia, as prisões de revoltosos por traição, os inquéritos às mortes, as acusações e penas de alguns revoltosos e do *staff* do *Manchester Observer*, bem como a tentativa, por parte das autoridades, de fazer esquecer o conflito e de controlar a população ao publicar nova legislação “to prevent further mass protest and to restrict ‘seditious’ publications”, leis essas que são listadas pelo narrador (p. 90). O capítulo enfatiza a importância da imprensa local para a denúncia do ataque à população através do surgimento do novo jornal “liberal”, o *Manchester Guardian*, ou seja, a existência de mais uma testemunha incómoda, que, aliás, daria origem ao actual *The Guardian*, tido por muitos leitores como o jornal de referência europeu.

A primeira vinheta da página 90 ilustra o controlo social exercido pelos poderes económicos e políticos através da imagem comum do cadeado a fechar a boca de oprimidos (ausência de liberdade de expressão), metáfora visual utilizada também pelas sufragistas e por anti-feministas nos séculos XIX e XX num cartaz, fonte histórica visual que é também utilizada na página 96 para estabelecer um paralelismo entre as exigências dos activistas de Peterloo, entre os quais se encontravam inúmeras mulheres, e a luta de

feministas, como Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley, referida estrategicamente logo no início do romance gráfico. Aliás, no seu estudo sobre o Massacre — que, tal como o romance, se centra em três factores para além da revolução industrial, a política, a Manchester empobrecida e a guerra contra França — Poole (2019, p. 5), recorda:

the involvement of female reformers...turns out to be central to events; misogyny and male honour were important factors in the attack on the crowd, not to mention an almost colonial brand of arrogance, picked up part in Ireland. The way that the marchers organized themselves in procession tells us a lot about how they saw their place in the political order, how they imagined it could be changed, and why the authorities feared them.

Na página 91, o narrador-historiador informa ainda que, na Itália, Percy Shelley toma conhecimento do Massacre e redige o poema “The Masque of Anarchy”, mais um intertexto de *Peterloo*. O enredo principal termina com uma imagem e citação de Henry Hunt, que cumpre uma pena de 16 meses na prisão de Ilchester, e outra imagem de uma manifestação nocturna, em 16 de Agosto de 1820, para assinalar o primeiro aniversário do Massacre. O derradeiro quinto capítulo (“Every government rests ultimately on force”) consiste em três pranchas com informações sobre o destino dos agentes históricos Henry Hunt, que, em 1830, seria eleito *M.P.* por Preston, e Samuel Bamford, sobre a Chartist Campaign de 1838–1839, que retoma e estende as exigências dos massacrados de Peterloo, sobre o desenvolvimento de Manchester nos anos 30 e 40, e os Great Reform Acts de 1832, 1867 e 1884, que alargariam o direito ao voto, tornando claro que as conquistas sociais são normalmente lentas e exigem medidas drásticas e até derrotas, como o Massacre, pois só assim se ‘abalam’ regimes opressivos e se dá início à cadeia de mudanças progressivas. As últimas vinhetas e balões-legendas do capítulo V elencam os memoriais e placas comemorativas que se foram erguendo no Reino Unido em homenagem aos revoltosos em 1842, 1972 e 2019, trazendo as comemorações e as homenagens das vítimas do conflito até à contemporaneidade, pelo que a última vinheta da obra mostra a actual praça onde se deu o Massacre e cita uma campanha actual de activistas locais para as comemorações do Massacre, a Peterloo Memorial Campaign: “Peterloo isn’t just about the past: it’s about the present, and the future as well. Its memory throws a challenging question at us all: what have we done to defend, nurture and spread the democratic legacy that these people died to pass on to us?” (p. 97) As últimas palavras da obra são do poeta Shelley, que redigiu o já citado poema “The Masque of Anarchy”, a propósito de Peterloo. Simbolicamente, o casal Shelley, conhecido como activista de várias causas sociais, confere circularidade temática à obra ao aparecer antes da acção — referência à publicação de *Frankenstein* como fruto da opressão da Inglaterra industrial (p. 10), à redacção do poema “The Masque of Anarchy” (p. 91) logo após o Massacre, texto esse que encerra *Peterloo* (p. 97) e influenciaria Henry David Thoreau, Mahatma Gandhi e Pauline Newman, entre outros activistas — e no *excipit* da obra, ao simbolizar os ecos literários, sociais e visuais que perduram sobre Peterloo. A referência à luta dos Shelley universaliza e intemporaliza estrategicamente a defesa dos direitos humanos, inclusive a actual, tal como sugerem as legendas da derradeira vinheta, que actualiza essa luta e questiona o leitor.

Como verificámos ao longo deste estudo, *Peterloo* enfatiza o carácter ordeiro dos manifestantes, o envolvimento activo das mulheres e o abuso de poder por parte da elite de Manchester, que se opõe, tal como o governo, às mudanças sociais que melhorariam a qualidade de vida da população. Aliás, um dos autores do romance, o historiador R. Poole (2019, p. 4), conclui, no seu estudo: “if Peterloo really was a massacre then the weight of explanation must fall on the perpetrators rather than on the victims”, assumindo-se essa sua história do massacre e o romance gráfico como *history from below* e narrativas

ideológicas que reflectem sobre o passado e as memórias que dele podemos produzir e manter e questionam, portanto, a representação historiográfica e as suas (re)interpretações. Como vimos, *Peterloo* levanta ainda outras questões interessantes relacionadas com a transposição intermedial de relatos históricos orais e escritos para o formato visual (romance gráfico), com a tentativa de atribuir existência visual a personagens históricas de que não há registos pictóricos, e com a utilização de *medium* e género literário (agente cultural e ideológico) popular para informar um público cada vez mais alargado sobre questões históricas e de direitos humanos. *Peterloo* ficciona paisagens, figuras e acontecimentos pretéritos traumáticos, e fá-lo com base em fontes e no ‘efeito do real’, que, como sabemos, influencia o horizonte de expectativas do leitor. A história e a historiografia tornam-se, assim, simultaneamente estratégias e temáticas literárias, bem como de debate ao longo do romance gráfico que se assume como um *memorial* que assinala e reintroduz Peterloo na cultura visual inglesa, homenageando as vítimas que lutaram pela justiça social e pelos direitos humanos, conquistas recentes e incompletas da história da humanidade, que exigem manutenção e que nunca deveremos tomar por garantidas; aliás, como conclui Moura (2017, p. 14), ecoando (Fawaz, 2016):

comics are part and parcel of all modern human’s artistic expressions. As such, they participate in the artefactuality and social agency of other disciplines. Comics not only may reflect the principles of a certain society as they may act upon them and propose alternative configurations... As a historically and socially determined cultural and aesthetic production, comics are at one time guided by the strong personality and creativity of its individuated authors but also fully integrated in specific economic, technological and political conditions, which includes both the conditions of production and of reception. They are then as able to respond to the world as any other human endeavour. They contribute, either through imaginative fiction or critical assessment, to the discussion and rethinking of a given society’s mores and politics. Moreover, and especially so, they provide very often story worlds that may help one to imagine alternative spaces, identities and practices...comics may respond to certain issues, including to the very conditions that may lead totaumatogenic situations in the contemporary world.

*Peterloo* sugere, desde a imagem na capa aos *endorsements* da contracapa, que é necessário que esses testemunhos perdurem e sirvam de modelos e(st)éticos para reflexão a propósito de actos violentos como o Massacre de Manchester, pois o “cultural engagement” é, como já acontecia na época do Romantismo, uma forma de resistência e resiliência (Demon & Hewitt, 2019). O romance gráfico histórico ou documentário assume-se, portanto, como uma nova forma de arte simultaneamente popular e ‘erudita’, como testemunha e comentário realistas do passado e da contemporaneidade, e, se Babic (2014) e Cutter e Schlund-Vials (2018)<sup>8</sup> estudam a forma como os *graphic novels* históricos podem rever a história ‘oficial’, Polak (2017, p. 11) demonstra de que forma o ponto de vista do oprimido (desde a ‘sarjeta’ metafórica) é utilizado propositalmente em metaficcões historio/gráficas (*historio-metagraphics*) para estimular “ethical engagement” e questionar — tal como o romance histórico modernista e pós-moderno — de que forma o passado é representado, evidenciando “[that the] reader’s awareness of the graphic narrative as something *produced* is embedded in the form”, por exemplo

<sup>8</sup> Cutter e Schlund-Vials (2018, pp. 2, 6, 15–16) recordam-nos que: “using the open and flexible space of the graphic narrative page—in which readers can move not only forward but also backward, upward, downward, and in several other directions—contemporary multiethnic writers present history as a site of struggle where new configurations of the past can be manipulated and alternate conceptualizations of present and future histories may be envisioned...History is undeniably textualized and textual...polyvocal, intertextual, and metatextual, mediated through the act of “redrawing...flexible constructions of the past...History...still continues to matter as a space to reclaim the past... introducing a sense of history as multivocal, unstable, slippery, and always mediated by human consciousness”.

através de obras como *Deo gratias*, de J. P. Stassen (um relato fragmentado e não-linear sobre as consequências do genocídio do Ruanda), *Watchmen*, de A. Moore e D. Gibbon, *Scalped*, de J. Aaron e R. M. Guera (sobre os ataques a nativos norte-americanos na Reserva de Pine Ridge), *Bayou*, de J. Love (que ecoa ficcionalmente o assassinato de Emmett Till), e uma edição de *Hellblazer*, de M. Carey e M. Frusin sobre o massacre de aborígenes da Tasmânia. Tal como os autores de *Peterloo*, também os desses romances gráficos históricos utilizam a focalização e o ponto para desestabilizar ou questionar a posição ética do leitor e repensar a tarefa de (re)escrita e a importância da leitura da história regional, que obras como as que analisámos voltam a transportar para a esfera (inter)nacional, como o poema de Shelley fez logo após Peterloo. O facto de o romance gráfico se ter tornado uma forma cultural reconhecida e popular permite-lhe reagir ao celebrar efemérides históricas (Frey, 2017, p. 92) que interpreta e divulga, como acontece com *Peterloo*, e pode, inclusive, apresentar e contrapor as várias verdades historiográficas que encontramos se olharmos atentamente para documentos oficiais ou para (auto)biografias, testemunhos e textos jornalísticos, todas elas narrativas que importa continuar a interrogar com espírito crítico. Os narradores parecem fazer isso mesmo ao desafiar os leitores a regressar ao Massacre para criar uma noção ‘instável’ do passado que lhes permita analisar e indagar criticamente o presente através das complexas e multimodais versões do cada vez mais conhecido conflito de Manchester.

## REFERÊNCIAS

- Babic, A. A. (2014). *Comics as History, Comics as Literature*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Baetens, J. (2002). Revealing traces. A new theory of graphic enunciation. In R. Varnum & C. T. Gibbons (eds), *The language of Comics: Word and image* (pp.145–155). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Baetens, J. & Frey, H. (2015). *The Graphic Novel: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baetens, J., Frey H. & Tabachnick, S. E. (2018). Introduction. In J. Baetens, H. Frey, & S. E. Tabachnick (eds), *The Cambridge history of the Graphic Novel* (pp.1–18). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford: Stanford University Press.
- Blocker, J. (2009). *Seeing witness: Visuality and the ethics of testimony*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boltanski, L. (1999). *Distance suffering: Morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christiansen, H.-C. (2000). Comics and Films: A narrative perspective. In A. Magnussen & H.-Ch Christiansen (eds), *Comics and culture* (pp.107–121). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

- Clüver, C. (1997). Estudos Interartes: Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*, 2, 37–55.
- Chute, H. (2017). *Why Comics? From underground to everywhere*. Nova Iorque: Harper Collins.
- Cutter, M. J. & Schlund-Vials, C. J. (2018). *Redrawing the historical past: History, memory, and multiethnic Graphic Novels*. Athens: University of Georgia Press.
- Davies, P. F. (2019). *Comics as communication: A functional approach*. Londres: Palgrave.
- Demson, M. e Hwitt, R. (Eds.) (2019). *Commemorating Peterloo: Violence, resilience and claim-making during the Romantic Era*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Earle, H. E. H. (2019). *Comics, trauma, and the new Art of War*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Eisner, W. (2008). *Comics and Sequential Art*. Nova Iorque: WW Norton.
- Eisner, W. (2008). *Graphic storytelling and visual narrative*. Nova Iorque: W. W. Norton.
- Fawaz, R. (2016). *The new mutants: Superheroes and the radical imagination of american Comics*. Nova Iorque: New York University Press.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976). Du Linéaire au tabulaire. *Communications 24: La Bande Dessinée et son Discours*, 7–23.
- Fresnault-Deruelle, P. (2008). *Images à mis-mots: Bandes Dessinées, Dessins d'humour*. Impressions Nouvelles: Bruxelas.
- Frey, H. (2017). Historical Fiction. In S. E. Tabachnick (ed), *The Cambridge companion to the Graphic Novel* (pp. 80–96). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2004). Transécriture and narrative mediatics: The stakes of Intermediality. In R. Stam & A. Raengo (eds), *A companion to Literature and Film* (pp.58–70). Oxford: Blackwell.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gil, J. (2004). *Portugal, hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gordon, I., Jancovich, M. & McAllister, M. P. (Eds). (2007). *Introduction: Film and Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Groensteen, T. (2007). *The system of Comics*. Jackson: The University Press of Mississippi
- Hargreaves, R. & Hampson, A. (2018). *Beyond Peterloo: Elijah Dixon and Manchester's forgotten reformers*. Filadélfia: Pen & Sword History.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hatfield, C. (2009). The art of tensions. In J. Heer e K. Worcester (eds), *A Comics studies reader* (pp.132–148). Jackson: University Press of Mississippi.

- Heer, J. & Worcester, K. (2009). *A Comic studies reader*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Iadonisi, R. (Ed) (2012). *Graphic history: Essays on Graphic Novels and/as History*: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Jakobson, R. (1971). *Selected writings: Word and language 2*. Haia: Mouton.
- Krauss, R. (1999). *“A voyage on the North Sea”: Art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames and Hudson.
- Krauss, R. (2010). *Perpetual inventory*. Cambridge: MIT Press.
- LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Marion, P. (1991). *Traces en cases*. Lovaina: Universidade Católica de Lovaina.
- McCloud, S. (2006). *Making Comics: Storytelling secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. Nova Iorque: Harper Perennial.
- Morgan, A. (2019). *Ballads and songs of Peterloo*. Manchester: Manchester University Press.
- Moura, P. D. V. (2008). *Memória da Banda Desenhada: Presença e leituras da memória em sete casos da Banda Desenhada contemporânea francófona*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Moura, P. D. V. (2017). *Small panels for lower ranges: An interdisciplinary approach to contemporary Portuguese Comics and trauma*. Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Polak, K. (2017). *Ethics in the gutter: Empathy and historical fiction in Comics*. Columbus: Ohio State University Press.
- Poole, R. (2019). *Peterloo massacre: The English uprising*. Oxford: Oxford University Press.
- Phythian, G. (2018). *Peterloo: Voices, sabres and silence*. Stroud: The History Press.
- Refaie, E. (2003). Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons. *Visual Communication*, 2, 75–95.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on Intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des Arts, des Lettres et des Techniques/Intermedialities: History and theory of the Arts, Literature and Techniques*, 6, 43–64.
- Read, D. (1958). *Peterloo: The ‘Massacre’ and its background*. Manchester: Manchester University Press.
- Reid, E. (2018). *The Peterloo Massacre*. Londres: Windmill Books.
- Riding, J. (2018). *The story of the Manchester Massacre of Peterloo*. Londres: Head of Zeus.
- Schwarz, G. (2010). Graphic Novels: New sites of possibility in the secondary curriculum. In B. S. S. & D. J. Flinders (eds), *Curriculum and Teaching Dialogue* 12:1–2 (pp.53–66). Charlotte: Information Age Publishing.

Tabachnick, S. E. (2017). Introduction. In S. E. Tabachnick (ed), *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* (pp.1–7). Cambridge: Cambridge University Press.

Weiner, S. (2012). *Faster than a speeding bullet: The rise of the Graphic Novel*. Nova Iorque: NBM.

Williams, P. (2020). *Dreaming the Graphic Novel: The novelization of Comics*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Witek, J. (1989). *Comic Books as History*. Jackson: University Press of Mississippi

Zink, R. (1999). *Literatura gráfica? Banda Desenhada portuguesa contemporânea*. Oeiras: Celta Editora.

(O autor segue a antiga ortografia.)

## “HOMBRE CON BIGOTE Y LENTES”: RETRATOS DE RODÓ<sup>1</sup>

### “A MAN WITH MOUSTACHE AND GLASSES”: PORTRAITS OF RODÓ

**ROSA PELLICER\***  
rosapel@unizar.es

La imagen de José Enrique Rodó tiene su origen en los primeros retratos que realizaron sus contemporáneos y que, con algún leve cambio de matiz, se ha mantenido hasta hoy. La seriedad y aparente serenidad de su figura, que se refleja en los retratos fotográficos, tienen su correlato en el estilo clásico y armonioso de su prosa, de manera que desde muy pronto surge un Rodó estatuario, que solo pareció ensombrecerse al final de su vida, según sus retratistas. Este artículo recorre los testimonios de sus coetáneos y de sus principales biógrafos para esbozar un retrato del escritor uruguayo, que continúa parcialmente oculto tras el bigote y las gafas.

**Palabras-Clave:** José Enrique Rodó; retrato; semblanza; biografía.

The image of José Enrique Rodó has its origin in the first portraits made by his contemporaries and which, with slight changes, has stayed up until today. The seriousness and aparent serenity of his figure, which is reflected in the photographic portraits, have their parallel in the classic and armonious style of his prose, so that very soon a statuesque Rodó emerged, who only seemed to be overshadowed at the end of his life, according to his protrayers. This article covers the testimonies of his coetaneous and his main biographers to recreate a portrait of the Uruguayan writer, who is still partially hidden behind his moustache and glasses.

**Keywords:** José Enrique Rodó; portrait; semblance; biography.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2277>

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación “El retrato literario y su relación con otros géneros literarios. (Mundo hispánico Siglos XVIII al XXI)”. PGC2018-093465-B-I00. Grupo de investigación COEDITE, ref. H09-17R, de la DGA.

\* Profesora titular, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Zaragoza, España.

Los retratos más o menos literarios de José Enrique Rodó aparecen en las biografías, en los primeros estudios sobre su obra y en colecciones de semblanzas o figuras, tan abundantes a partir del fin del siglo XIX. Estos se completan con fotografías, retratos pictóricos y caricaturas, de modo que poco a poco se va dibujando la imagen del uruguayo.<sup>2</sup> A diferencia de otros escritores, Rodó no hizo su autorretrato, como lo hicieron Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, entre otros muchos casos.<sup>3</sup> Es bien conocido que tampoco cedió a la tentación de escribir sobre sí mismo, como leemos en el muy citado texto titulado “¿Mi autobiografía?”, carta al director *La Carcajada*, Pedro W. Bermúdez Acevedo, en la que responde a su solicitud de que escriba una autobiografía para acompañar la caricatura que va a publicar su revista:

No me parece odioso el *yo* como a Pascal: lo que me parece odioso es el *falso yo* de las confesiones amañadas pensando en el efecto y adoptando la *pose* más conducente al visible fin de interesar como los Credos de ópera, hechos para ser cantados ante el público de los teatros. Creo, pues, en el interés de las confidencias literarias, cuando ellas son ingenuas y cuando nos guían por los vericuetos de un espíritu escogido; (...) pero causa horror pensar en lo que podría llegar a ser este género de literatura personal el día en que se la declarara *puerto franco* y fuera fácilmente accesible para las tentaciones de la tontería. (Rodó, 1967, p. 1177)<sup>4</sup>

Como ha sido señalado en numerosas ocasiones, la vida de Rodó, excepto algún acontecimiento aislado, está íntimamente relacionada con su escritura y, en menor medida, con su actividad política. Las fotografías que lo representan desde su seria niñez contribuyeron a la elaboración de la imagen oficial del “Maestro de la juventud de América”, y a su identificación con Próspero. Por otra parte, su estilo “sereno”, “ático”, “armonioso”, correspondería a una personalidad de las mismas características.<sup>5</sup> Así el autor de *Ariel* pronto se convirtió en una “estatua parlante”.<sup>6</sup> El propósito, limitado, de estas páginas es recorrer la galería de retratos donde se dibuja el aspecto físico y la personalidad de Rodó. Vamos a ver repetida la descripción, debido a que buena parte de los textos considerados parten de la biografía de Víctor Pérez Petit y del retrato de Hugo D. Barbagelata. Hay que advertir, sin embargo, que la imagen estereotipada asoma con mayor frecuencia entre quienes no tuvieron trato directo con él. La fotografía de José Enrique Rodó a los dieciocho meses nos muestra a un niño que adopta una *pose* seria, cuyo gesto vemos repetido en la fotografía hecha a los cuatro años, en la que aparece arrodillado en un reclinatorio con la mirada fija y el semblante adusto. Como ya señaló Mario Benedetti: “no hay una sola sonrisa en toda la iconografía rododiana: la seriedad fue una

<sup>2</sup> Los portales dedicados a José Enrique Rodó en Cervantes Virtual y en Autores uruguayos contienen un buen número de retratos del escritor.

<sup>3</sup> María Antonia Salgado en su estudio sobre los autorretratos modernistas concluye que estos: “Son ejemplos preclaros de la tendencia a fundir vida y literatura que caracterizó la obra creativa de los escritores modernistas. Todos ellos evaluaron su vida en función de su obra y conscientemente se inscribieron en ella. De este modo, sus autorretratos, verídicamente históricos, son también pura ficción literaria” (Salgado, 1989, p. 966).

<sup>4</sup> Todas las citas corresponden a esta edición. En adelante, solo se indica la página.

<sup>5</sup> Rodó, “abeja ática”, y su obra suelen describirse, sobre todo en un primer momento, en términos escultóricos. Solo un ejemplo: “Su espíritu palpita en las diosas inmortales de Fidias, en la soberana y serena armonía de Platón, en la selva marmórea de los propileos griegos. / Su obra quedará así (...) tallada en mármol antiguo, erguida sobre el capitel dórico, desnuda como las estatuas griegas, entregada a la injuria de los tiempos y a la admiración desinteresada de los hombres” (Montero Bustamante, 1920, p. 123).

<sup>6</sup> “Transformada en una estatua de bronce y más tarde en la inscripción de la moneda, la voz del maestro se hace progresivamente más amenazadora: se ha vuelto pesada, hiriente, inscripta” (González Echevarría, 2001, p. 54).

constante de su rostro y de su estilo, apenas desmentida por una que otra anécdota risueña de los años jóvenes” (Benedetti, 1966, p.13). De momento, estas fotografías no parecen augurar, dejando de lado su seriedad, “el genio futuro” que parece anunciarse en la fisonomía de algunos niños al decir de Rodó en *Motivos de Proteo* (p.354). A esta edad su hermana Isabel le enseñó a leer y continuó su educación con las lecciones de don Pedro José Vidal, que recibía en su casa. Más tarde pasó a la escuela “Elbio Fernández”, donde “un jovencito alto, de rostro vivaz e inteligente, sumamente respetuoso, bien criado y culto”, llamó la atención de sus maestros por su seriedad y atención al estudio, sobre todo de las letras. Hugo D. Barbagelata lo evoca así:

Los que le predijeron seguro porvenir le recuerdan aún cuando, de la mano de su tío D. Cristóbal, vera efigie de Muley Habas, iba, camino de la iglesia, moviendo su cuerpo sobre sus delgadas canillitas y luciendo valioso traje de terciopelo con cuello blanco de encajes, al que realizaba un sombrero, que el tierno adolescente echaba con donaire hacia atrás para dejar descubierta la frente en la que, acaso, ya bullía aquel *algo* misterioso de Chénier. (Barbagelata, 1915, p. 8)

Al morir su padre, debido al empeoramiento de la situación económica familiar, pasa a la Universidad para hacer sus estudios de secundaria. Para Pérez Petit, a pesar de que su plan de estudios es desordenado, “es un buen estudiante, de fácil comprensión y de mucha retentiva. Aprende sin esfuerzo y solo sus preferencias le mueven a obtener mejores notas en el bachillerato de letras” (Pérez Petit, 1918, p. 43). Alberto Zum Felde es algo más duro en su juicio sobre el joven estudiante:

Sus estudios de Secundaria fueron malos; tímido en los exámenes, distraído por lecturas ajenas (sic) a los cursos, en guerra con la química, la lógica y las matemáticas, se atrasó y acabó desertando de las aulas, lejos aun de completar su bachillerato. Mediocre en todas las materias, sólo en Literatura rindió un examen brillante, mereciendo la admiración de profesores y alumnos, que ya vieron en él decidida su vocación de *hombre de letras*. (Zum Felde, 1930, p. 74)

Al mismo tiempo, se hace más introvertido, tiene pocos amigos, menos amores, y no parece participar de las diversiones habituales de la juventud. La opinión casi unánime de los que lo conocieron en esta época es que Rodó no fue nunca joven. Se delinea ya el tipo de carácter descrito en “Los que callan”, de *El Mirador de Próspero*, en el que advertimos un esbozo de “autorretrato”, al referirse a:

(...) cierto linaje de espíritus, — seguramente muy raros —, y aún más que raros, difíciles de conocer sin haber llegado a su más escogida intimidad; cierto linaje de espíritus que unen al sentimiento infalible, perfecto, aristocrático, de la belleza, en las cosas del Arte, el absoluto desinterés con que profesan calladamente su culto, inmunes de todo estímulo de vanidad, de todo propósito de crítica o de producción, de toda codicia simoníaca de fama. (p. 747)

Estos “espíritus” se ocultan tras una apariencia “opaca” y “con uno u otro disfraz, ellos pasan en su irrevocable silencio” (p. 748). Rodó en el motivo LV reflexiona sobre la lectura y la conversación como medios para despertar vocaciones. A decir de Pérez Petit: “El tiempo le resulta breve para su afán de lectura; ¿cómo había de malgastarlo en inútiles amistades y en aún más inútiles conversaciones? Sólo busca aquellas almas que, como la suya, tienen sed y hambre de vida espiritual”; de modo que para Rodó “la conversación, ocio sin dignidad casi siempre, es influencia fecunda en sugerencias, que acaso llegan a fijar en contacto dos *espíritus*” (Pérez Petit, 1918, p. 43 y p. 45). Arturo Giménez Pastor coincide con el resto de los biógrafos en las dificultades que tenía Rodó para el trato personal, pero discrepa en el tipo de conversación. No ejercía de “maestro de la juventud”, sino que “hablaba como un simple mortal; y aun parecía esquivar la conversación doctrinaria; acogiéndose al descanso del diálogo sin trascendencia” (Giménez Pastor, 1940, p. 205).

Es sobre todo a partir de la publicación de *Ariel* cuando comienza a modelarse la figura de Rodó. Crispo Acosta, “Lauxar”, cita un texto de 1905 en el que Gregorio Martínez Sierra imagina a un Rodó de acuerdo a su obra, de modo que su retrato indefectiblemente se separa de

los demás. Le supone “la palabra vibrante, el acento efusivo, los ojos soñadores, la frente grave, la sonrisa grata, la amable juventud y la madurez no menos llena de amabilidad, la lozanía de su ingenio y la sal de la moderación” (Acosta, 1914, p. 371). “Lauxar” corrige ese retrato imaginario, insistiendo en su expresión adusta, su cortesía distante, su reserva hacia los demás, su soledad que lo hace extraño a todos. De modo que pronto comienza a establecerse la relación entre Rodó y el rey hospitalario de *Ariel*, la oposición entre el espacio público y el privado, el reino interior: “la celda escondida y misteriosa que desconozcan los huéspedes profanos y que a nadie más que a la razón serena pertenezca” (p. 216).

El retrato del joven Rodó de Víctor Pérez Petit contiene ya los rasgos definidores, algunos de los cuales modificará el tiempo:

El Rodó de la época de *Ariel*, es decir de pocos años después de la *Revista Nacional*, era un joven alto, delgaducho, un si es no es desgarbado, que andaba ya con el cuerpo tieso, los brazos caídos, las manos abiertas — aquellas manos flácidas y muertas que al ser estrechadas se escurrían frías como algo inanimado—, un hombro bastante caído, la cabeza rígida sobre el cuello echado hacia delante; pero tenía el rostro juvenil y movable, no endurecido por una mirada águilina, sino más bien dulcificada por otra de miope que en los momentos de regocijo se encendía y vibraba detrás de los vidrios de sus lentes; apuntábase un bozo casi rubio, que más le deslucía el rostro que no se lo agraciaba; su expresión no era adusta, sino solamente grave, por lo menos en público, toda vez que en privado, en el seno de la amistad, su carácter retozón le inclinaba frecuentemente a la risa, y entonces era de ver su modo peculiar de reírse, — una risa de todo el cuerpo, viboreante, en zig-zags, las largas piernas echadas por un lado, los brazos por otro, el cuerpo agitándose sobre la silla; — y si había algo de reservado en su ser, ello estaba en la frente, una frente amplia, que aún más lo parecía porque peinaba sus cabellos hacia atrás, una frente tersa, fría, detrás de la cual ya se anidaba un pensamiento propio, altivo, una voluntad de conquistador, reflexivo y sereno. (Pérez Petit, 1918, p. 72–73)

A los veintiún años, como vemos, ya presenta dos características que se mantendrán, con alguna variante: las lentes y el bigote, unidos a un semblante inexpresivo. Los mismos rasgos, agudizados por la caricatura, son recordados por Arturo Giménez Pastor:

Una cosa larga, flaca y descolorida; un cuerpo tendiendo a salirse por el cuello, como atraído por la tensión que concentraba en los lentes toda su figura de miope resfriado; señalando pertinaz el rumbo, una nariz que avanzaba descomedidamente; la faz, como fría y desvaída; un hombro mucho más alto que el otro, y pendiente de allí un brazo pegado al cuerpo. (Giménez Pastor, 1940, p. 200)

Con el paso de los años, además de la ineludible alusión a su elevada estatura, que para algunos se acerca a los dos metros, al endurecimiento de la mirada, que con la colaboración de la nariz se convierte decididamente en “águilina”, y a su desgarbado caminar, se transfigura en “un cóndor de los Andes agitando una de las alas antes de emprender rápido vuelo” (Barbagelata, 1915, pp.7–8). Antonio Bacchini, en el homenaje que dedicó a Rodó la revista *Ariel* con motivo del traslado de sus restos a Uruguay, lo llama “ave de las cumbres” (Bacchini, 1920, p. 168), y poco a poco podemos establecer una relación con el albatros de Baudelaire y con el motivo XXXIII de *Proteo*. Así, escribe Eugenio Petit Muñoz en su biografía de Rodó:

Un hombre caído desde algún alejado punto del cielo, que no alcanzó jamás a adaptarse enteramente a andar sobre la tierra. Todo estelar, todo huyente hacia lo alto, mal plantado sobre el suelo, atraído por otras gravitaciones. Hubiérase dicho que fluidos celestes que querían volver habían quedado encerrados bajo su cráneo, y en su incesante trance ascensional sostenían los miembros pesantes, dejándolos colgar, como olvidados. (Petit Muñoz, 1974, s.p.)

La metáfora del poeta como un albatros, o un cóndor en su versión americana, un ser caído de las alturas, representado como un ser exiliado de las alturas ideales en *Las Flores del Mal*, en el texto de Rodó es descrito así:

En lo físico le singularizaba, sobre todo, su andar torpe, vacilante, como de ebrio, al que debía el nombre que le dábamos; venía este nombre de aquella página de las *Flores del mal*, donde, para simbolizar la ineptitud divina del poeta cuando desciende a lo prosaico del mundo, se evoca la imagen penosa del albatros, que, cazado por la gente de mar, arrastra en el cubierta del barco su cuerpo sin gracia ni gobierno. (p. 929)<sup>7</sup>

Los retratos de madurez reflejan el paso del tiempo: el bozo juvenil se convierte en “bigotes gruesos y fofos”, sus mejillas son flácidas, y le sobran carnes:

El tiempo abultó su figura, dándole más importancia con la corpulencia; el bigote, en profusión mal disciplinada, afirmó el rasgo fisionómico; la vida, el trato con el mundo exterior en figuración eminente, dieron más aplomo a la actitud y más autoridad a la expresión; la mirada se espació más segura, aun entre unos párpados codiciosos que reducían su campo de proyección, y el abultamiento de las carnes infundió al físico toda una amplitud descansada y abierta que decía mejor con la grande bondad interior, pero siempre muy poco de la superior condición de una inteligencia cuya altura y dignidad la hacían en verdad peregrina. (Giménez Pastor, 1940, p. 206)

Para Gonzalo Zaldumbide, el cambio físico refleja su carácter sereno y tolerante:

la carnación abundante viene a dar, con su plenitud, serenidad y sosiego al continente, que no pierde la expresión de espiritualidad, merced a la dulzura meditativa que se concentra en la cuenca de los ojos miopes. Es el semblante de la tolerancia de quien todo lo comprende, y el aire ensoñado, sujeto a *ausencias*, del trabajador ensimismado y solitario que se olvida de cuanto no es, a la verdad, esencial. (Zaldumbide, 1944, p. 83)

Petit Muñoz añade un rasgo, que será también señalado por Juan Ramón Jiménez: “La sangre parecía circular desigualmente por su rostro, en el que alternaban palidez, colores de salud, y algún tono amarillado” (Petit Muñoz, 1974, s.p.). En su “caricatura lírica” Juan Ramón lo describe así: “Rojo y oscuro de conjunto, confuso en su acentuación sanguínea, corpulento, vigoroso tronco americano” (Jiménez, 2009, p. 89).<sup>8</sup>

En los cuadros y fotografías lo vemos siempre con el traje oscuro que completa el retrato. Sin embargo, a decir de sus contemporáneos, desde la juventud, su aspecto era descuidado y el desaliño aumentó con los años, reflejo del desorden que parece reinar, como veremos, en su trabajo: “allá, en los tiempos de la *Revista*, solía salirse sin corbata a la calle; ahora, ya en la edad madura, se olvidaba los puños de la camisa en la barbería o restaurant donde se los quitara para lavarse las manos” (Pérez Petit, 1918, p. 236); Barbagelata es de la misma opinión, en su juventud “se notaba menos desaliño en el vestir que hoy día” (Barbagelata, 1915, p.9). Por último, para no alargar los testimonios, Ismael Cortinas abunda en este aspecto: “Desaliñado, sí; indiferente al brillo exterior, también; y hasta si se quiere, despreocupado de sí mismo, al extremo de que su silueta angulosa y severa parecía revestida más por un sayal de monje laico que por la indumentaria del hombre mundano” (Cortinas, 1920, p. 129).

La fisonomía de Rodó a lo largo de su vida mantiene en líneas generales las características vistas hasta ahora, de modo que pertenecería al grupo de los que no modifican su expresión ante circunstancias distintas — hasta llegar al punto de hacer asomar una nueva personalidad —

<sup>7</sup> Según Belén Castro Morales, el poema de Baudelaire “sirvió a Rodó para elaborar un relato de artistas e intelectuales fracasados por el mercantilismo y la devaluación de la alta cultura en la sociedad burguesa, y puede leerse como el reverso y la contrafigura del idealista y encumbrado Ariel: como el intelectual a la intemperie” (Castro Morales, 2000, p. 45).

<sup>8</sup> La caricatura de Rodó forma parte del grupo “Internacionales y solitarios”: “Todos ellos son naturales de varios países hispanos. En su mayoría son seres solitarios, preocupados por asertar la idiosincrasia de su nación y de darle un mayor renombre universal; por ejemplo, Giner, Rodó, Ortega y Gasset, o solitarios desconocidos, que no serían recordados si no fuera por Juan Ramón, como Achúcarro y Rubio” (Salgado, 1968, pp. 52–53).

como leemos en “La fisonomía de Diderot”, de *Proteo*<sup>9</sup>. Sin embargo, encontramos en los retratos de los últimos años, a pesar de su aparente inmutabilidad, la huella del dolor. Escribe en el motivo XV, “El trabajo del dolor sobre la fisonomía”, de *Proteo*:

Nuestra fisonomía es, en manos del dolor, como una blanda máscara que la continuidad de su trabajo modifica; endureciéndola, para siempre quizá, en la expresión y los rasgos que sustituye a los de la naturaleza. ¡Qué prodigiosos retoques del barro vivo; de la forma animada! Esas frentes sumisas, que sellan indelebles arrugas; eso lánguidos ojos, (de pupilas inciertas, de mortecino mirar, acaso enrojecido por el dejo y la frecuencia del llanto; esas mejillas maceradas; esas narices a las que se ha sacado el filo; esos labios exangües, flojos y entreabiertos; esas palideces transparentes; esas livideces terrosas; esas cervices mal seguras; esos aspectos ya de espiritualidad cuasi divina, ya de estúpido anonadamiento; esas prematuras canas... (pp. 917–918)

Los retratistas y biógrafos, tal como lo exige el género, se ocupan del carácter del retratado, que se refleja en su comportamiento, de modo que el retrato suele ir acompañado de anécdotas que lo ilustren, método de trabajo, etc. La seriedad del rostro corresponde a la de su carácter. Esta imagen, la del hombre que no reía — ni sonreía — nunca, algunos biógrafos que lo conocieron, como Víctor Pérez Petit, intentaron modificarla con la inclusión de anécdotas divertidas, siempre las mismas, que vendrían a demostrar lo inexacto de la apreciación común. Eugenio Petit Muñoz, tras insistir en la dignidad que emanan sus facciones, recuerda que Rodó: “impresionaba como un hombre serio y respetabilísimo, como un meditativo, acaso triste, aun para aquel que no tuviese idea alguna de quién era ese hombre” (Petit Muñoz, 1974, s.p.). Este hombre, que paseaba solo y absorto por las calles de Montevideo, no abandonó la casa familiar hasta su largamente postergado viaje a Europa y, como es bien sabido, no se casó ni se le conocieron relaciones amorosas en la madurez.<sup>10</sup> Rodríguez Monegal apunta que “es posible creer que Rodó nunca tuvo relaciones íntimas con ninguna mujer de su clase” (Rodríguez Monegal, 1967, p. 37). En su altisonante elogio a Rodó, Raúl Montero Bustamante insiste en que el desinterés por las mujeres está relacionado con la admiración a las castas estatuas griegas, acorde con su elevado espíritu:

Ni Afrodita, ni Friné turbaron la serenidad de su corazón, altivo y duro como el bronce para el amor, porque él sólo supo admirar a la mujer a través de la soberana y casta desnudez de la Venus de Milo o cubierta con la túnica de Andrómaca, de Antígona y de Ifigenia. Su espíritu palpita en las diosas inmortales de Fidias, en la soberana y serena armonía de Platón, en la selva marmórea de los propileos griegos. (Montero Bustamante, 1920, p. 123)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> “(...) la disposición para adaptarse y readaptarse indefinidamente no constituye una cualidad, desde que no haya en el alma discernimiento activo, razón voluntaria, que distinga entre las influencias con que el ambiente nos solicita y consienta en las unas y provoque la inhibición capaz de contener y eliminar las otras. Hay también, cual diferente especie del mismo género, quienes siendo pertinaces e irreductibles en cuanto a los alineamientos generales de la actividad y las costumbres, oscilan extraordinariamente en lo emotivo o lo pasajero; con tal intensidad de mutación, que toda la máquina de su personalidad cede al impulso de la impresión triunfante, hasta el punto de improvisarse y aparecer por ella una nueva personalidad ignorada” (p. 971).

<sup>10</sup> Eugenio Petit Muñoz recuerda al Rodó en los últimos años: “Así veíamos pasar en 1915 a José Enrique Rodó por las calles de Montevideo los que éramos entonces generación veinteañera, y así seguimos viéndolo un año más, por entre aceras bulliciosas o cruzando, absorto peligrosamente sobre los pavimentos lisos, con el sombrero redondo puesto hacia adelante, en posición incierta, el tráfico ya denso de una ciudad que venía llegando al medio millón de habitantes con saltos de pujante crecimiento. Otras veces se le veía viajar, pasajero solitario, en los tranvías menos concurridos, haciendo largos recorridos que se sabían destinados a la meditación” (E. Petit Muñoz, *Infancia y juventud*, s.p.).

<sup>11</sup> Después de narrar algunas anécdotas sobre la timidez de Rodó, Pérez Petit se pregunta: “¿Fue esta misma timidez la que le retrajo siempre del trato con las mujeres o era en realidad un poco misógino? No he podido nunca averiguarlo. Lo cierto es que no le conocido más que dos aventuras en su vida, y las dos muy platónicas por cierto” (Pérez Petit, 1918, p. 80).

Este desinterés por las mujeres, pronto se interpretó como una actitud misógina que, por otra parte, se relaciona con cierta misantropía, aunque siempre fuera amable y cortés. Muy conocida es la respuesta, tal vez falsa, que dio a un amigo cuando este le preguntó por su pertinaz soltería, de la que da cuenta Barbagelata:

Rodó contestó una vez: “Los soñadores, como los sabios, deben mantenerse célibes. Si la mujer pretende llegar al nivel del soñador o del sabio, nunca habrá mesa servida en la casa; y si quiere mantenerse extraña a los sueños o a la ciencia, ella morirá de aburrimiento o matará a disgustos a su marido”. (Barbagelata, 1920, p. 7)

Sus biógrafos señalan que era “amante de la buena mesa” y “Sólo fuma un cigarrillo en cada comida, bebe agua mineral después de la cena, y por la noche frecuenta pocos teatros y conciertos” (Barbagelata, 1915, p. 15). Por su parte, Víctor Pérez Petit se indigna ante la maledicencia de los que se refieren a su afición a la bebida, insinuada por Alberto Zum Felde, y transcribe un soneto burlesco, a propósito de una postal que envió Rodó de la torre de Pisa, donde se alude su condición de bebedor.<sup>12</sup> Dicen los tercetos:

Torre inclinada! Símbolo bizarro,  
Gracias a ti se ha destapado el jarro!  
Ya de Rodó, rodó la gracia toda,

Y de tanto rodar perdió hasta el taco...  
La oposición de risa está beoda...  
Y hasta se inclina *El Mirador de Baco*... (Pérez Petit, 1918, p. 238)

Quizá no esté de más mencionar que Rodó dedica uno de sus motivos del *Proteo* póstumo a “La embriaguez”. En esta breve reflexión apunta que este estado puede revelar la personalidad oculta, que puede ser la verdadera, aunque sea de forma efímera, al desprenderse el disfraz con el que se presenta ante los otros y ante uno mismo: “y de este modo se cambia, no el hombre real en una ficción, sino un hombre falso en otro real” (p. 928).

Es bien conocido que Rodó, poco amigo de la vida social, pasaba la mayor parte de su tiempo encerrado en la Biblioteca Nacional, de la que fue director durante unos meses, y luego en la del Ateneo, sobre todo a partir de 1905 cuando se vuelve todavía más serio y reservado.<sup>13</sup> Recuerda Pérez Petit:

Salía poco de su casa; y cuando salía, era para encerrarse durante horas enteras en la biblioteca del Ateneo o para divagar por las calles y alrededores de la ciudad en las horas en que escaseaban más los transeúntes. Los amigos le dimos una denominación especial a estas desapariciones de quince y más días: era “la zambullida” de Rodó. (Pérez Petit, 1918, p. 213)

Rodó era desordenado con sus papeles y sus libros, que nunca sabía dónde había dejado y que siempre conservó.<sup>14</sup> Víctor Pérez Petit describió extensa y humorísticamente el proceso de

<sup>12</sup> “Flaco en su juventud, aunque sin garbo, engrosó algo con los años, pero de su grosura fofa, como una hinchazón; y su cara pálida se abotagó como la de los bebedores, aunque sus íntimos aseguran que era abstemio” (Zum Felde, 1930, pp. 79–80).

<sup>13</sup> Según Arturo Giménez Pastor: “Rodó había vivido en la sombra de un enclaustramiento estudioso que lo plasmó inhábil para el menudo ajeteo de la vida ordinaria” (Giménez Pastor, 1940, p. 201).

<sup>14</sup> Señala Roberto Ibáñez al respecto: “Como no destruía (y conservaba) sus papeles, hoy cabe apreciar, brevemente siquiera, el aprendizaje sumergido. Lo representa una multitud de originales; tenaces poemas, equipados con ritmo e imágenes de excusable memoria y tenor neoclásico o mostrenca filiación romántica; impresiones sobre la política del momento, substraídas con extraña mesura a las constricciones pasionales del ambiente; comentarios sobre autores españoles e hispanoamericanos del día, en una prosa ya límpida y equilibrada; afanosos resúmenes de lecturas; hasta diarios íntimos que ilustran o un amor desgraciado o la lucha por el propio perfeccionamiento personal o el drama de la vocación impedida —

“cimentación” de sus escritos; y Crispo Acosta, “Lauxar”, da cuenta de su método de trabajo. Primero, concibe el plan general, después apunta en pequeñas hojas sueltas las ideas que se le ocurren: “Así forma en páginas hacinadas, el material, la cantera de sus futuras creaciones proficuas” (Acosta, 1914, p. 394). Cuando se decide a trasladar al papel el artículo o el ensayo, deja espacios en blanco que rellenará posteriormente con las notas desperdigadas en cualquier parte (puños de camisa, dorso de tarjetas, papel de sobre...). Después, empieza lo más difícil: “la gesta de la forma”. A veces hay tantas enmiendas, señala Pérez Petit, que el escritor tiene que hacer una nueva copia. Finalmente, cuando el artículo o el libro va a la imprenta se muestra obsesivo con la corrección de las pruebas. Este modo de trabajo, y por tanto de estilo, según Zum Felde, propende “por su propio extremo de perfección verbal, a la frialdad parnasiana; y, lo que es peor, a la correcta monotonía académica” (Zum Felde, 1930, p. 1112), aunque en ocasiones Rodó logre cierto equilibrio entre la perfección escultórica y el movimiento de la vida. Rafael Cansinos Assens, al comentar el libro del crítico uruguayo, encuentra que este “procedimiento detestable” es acorde con el carácter de los escritores que utilizan esta técnica, como Azorín entre las letras españolas:

[Rodó] era un hombre tímido, irresoluto, cargado de linfa, de una frigidez intelectual que le hacía incapaz de amor y preferir el mármol a la carne. “El mármol, esa carne de los dioses...” Pero él, no de mármol, sino de carne y linfa, buscaba la blandura de los términos medios y huía de las actitudes verticales. (Cansinos Assens, 1947, p. 291)

En los últimos años, Rodó recibe la veneración de los jóvenes en su propia casa, que se acercan a oír al maestro, ya que no a conversar con él. En estas ocasiones, los recibía en una sala oscura en la que apenas se distinguía su figura, convertido en una “voz”:

Hablaba el artífice de arte, de letras y hombres, de sus manuscritos inéditos, de un vasto proyecto de revista latinoamericana. Y al referirse a su pasión política — sonámbulo de la belleza que baja al patio de las fieras — habló con melancolía de próximas luchas de que atormentaban el ambiente.<sup>15</sup> (Arrieta, 1917, p. 55)

No cabe duda que Arrieta, como Petit Muñoz, al evocar la visita a Rodó, parecen tener presente el comienzo de *Ariel* cuando se describe “al viejo y venerado maestro” que congrega a sus discípulos a su alrededor, “y con su firme voz — voz *magistral*, que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu (...) comenzó a decir, frente a una atención afectuosa” (p. 207). Para no abundar en los ejemplos, bastará con citar las palabras de Antonio Gómez Restrepo en la necrológica dedicada a Rodó, que alude a que sus cualidades intelectuales y morales lo convirtieron en maestro, evocando indirectamente la citadísima parábola del rey hospitalario: “Hay genios hoscros, nacidos para vivir solitarios, como el león de las selvas: otros son hospitalarios, tienen el instinto de la sociabilidad y llevan en torno suyo cortejo de oyentes y discípulos” (Gómez Restrepo, 1920, p. 264).

Antes de convertirse él mismo en una voz magistral, fue profesor de Literatura en la Sección de Enseñanza Secundaria de la Universidad de Montevideo durante cuatro años, de 1898 a 1901. Un joven serio, a quien ningún estudiante vio reír, que “tenía modales de profesor y erudición de sabio”. La enseñanza supuso para Rodó una aportación importante a su

---

pues necesidades familiares infligían rumbos prácticos a quien quería estudiar y escribir” (Ibáñez, 1967, p. 8).

<sup>15</sup> Eugenio Petit Muñoz, que lo visitó en junio de 1916 confirma el recuerdo de Arrieta: “Había anochecido totalmente y hacía gran frío. El Maestro, arropado en su sobretodo, semi convaleciente de una pequeña dolencia invernal, conocía nuestros deseos, porque se los había transmitido el doctor José Pedro Segundo (...) y nos esperaba en la salita contigua al gran salón, en el ambiente apenumbado, de un verde mortecino, como de gruta remota, del fondo del mar, en que gustaba recibir a las visitas: con luz que venía de otro lado, del vestíbulo, de la pieza vecina... (E. Petit Muñoz, 1974, s.p.).

formación autodidacta, ya que debió de ver obligado a sistematizar sus conocimientos y a reflexionar sobre la enseñanza de la literatura, tema al dedicará un ensayo en *El Mirador de Próspero* (Barbagelata, 1920, p. 10). Rodríguez Monegal da cuenta del recuerdo de Pedro Erasmo Callorda, que fue su alumno en 1899:

Hablaba con relativa tranquilidad, mirando a un punto vago del techo; su frase era fluida, limpia de recursos oratorios, como si se oyera a un lector, y accionaba con su diestra descarnada y flaca (...) No osaba mirar a sus discípulos; y cuando se cansaba de mirar al cielo raso, miraba, siempre hablando, a la puerta de la clase. (...) Rodó hablaba con sosiego, a veces con presteza, como si tratara de redactar sus pensamientos a fin de que salieran limpios y claros; y su voz tenía un timbre agudo, algo aflautado y nasal, al que imprimía una acentuación docta y viril. (Rodríguez Monegal, 1967, pp. 29–30)

Otra vez tenemos esa “voz” que dicta, sin que medie el diálogo, por otra parte casi impensable en esas fechas. Por esta razón, Víctor Pérez Petit, su biógrafo más entusiasta, opina que su amigo fue “antes que nada, un estupendo y admirable conferencista. (...) Rodó servía, más bien, para los que poseen ya conocimientos generales de la literatura y a los que puede hablarse como Próspero habla a sus jóvenes amigos” (Pérez Petit, 1918, p. 125). Tal vez pensara que en esos jóvenes, que recibían en absoluto silencio la clase magistral, sus palabras fructificarían, como se desprende de las palabras iniciales de Próspero, en *Ariel*:

Pienso que hablar a la juventud sobre nobles y elevados motivos, cualesquiera que sean, es un género de oratoria sagrada. Pienso también que el espíritu de la juventud es un terreno generoso donde la simiente de una palabra oportuna suele rendir, en corto tiempo, los frutos de una inmortal vegetación. (p. 207)<sup>16</sup>

La condición de profesor se opone, en nuestro caso, a la de maestro. Si este título, propiciado por la figura de Próspero, es otorgado sin reserva por los admiradores sin fisuras de su obra, en cambio el de profesor rebaja el magisterio de Rodó.<sup>17</sup> Es ineludible mencionar la opinión que le merecen al joven Borges los modernistas, “rubenistas vergonzantes, miedosos”, entre los que se encuentra Rodó que “fue un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad e hispanidad” (Borges, 1926, p. 18). También Ventura García Calderón dictamina: “Buscábamos a un maestro de la vida y habíamos encontrado a un profesor” (García Calderón, 1920, p. 23).<sup>18</sup> Por su parte, Hernán Díaz Arrieta (1944), en un diálogo en el que dos interlocutores anónimos muestran opiniones contrarias sobre Rodó, insiste en que este siempre habla de forma distante ante un auditorio silencioso, como un profesor:

— Era un profesor, un orador; no hablaba de asuntos ligeros.

<sup>16</sup> Sobre este aspecto y sobre la publicación en España del libro pirata del misterioso Vázquez Varela basado en los apuntes de las clases de Rodó, véase el pormenorizado estudio de P. Rocca (2000).

<sup>17</sup> Escribe Gonzalo Zaldumbide: “Más o menos presentes o lejanos, más o menos ficticios o reales, parece tenerlos [discípulos] perennemente congregados en torno de su mesa. A ellos se dirigen, aun sin hacerlo expresamente, la página solemne, la plática íntima, la visión profética. Es Próspero *for ever*, Y el coro de discípulos ideales es un auditorio unánime — cual fue en verdad la multitud que le escuchó diseminada en el continente —, y como persuadido de antemano, sin más que saber que es Próspero quien habla” (Zaldumbide, 1944, pp. 124-125).

<sup>18</sup> Carlos Fuentes, tras establecer la condición de orador de Rodó, establece el lugar que ocupa en el retrato de familia de las letras hispanoamericanas: “Irritating, insufferable, admirable, stimulating, disappointing Rodó: our Uruguayan uncle, sitting in a corner of our family portrait, letting us become ourselves as we push him into the shadows, then realize that he has something to say yet: we give the limelight again and then, old man, we bang you over the head again. So, yo are part of our family quarrels and must bear with you disrespectful, equally disappointed, intuitive, incomplete nephews, living in a world that you helped define for us, and offered unto our revolt” (Fuentes, 1988, p. 28).

— Precisamente, por ser orador y profesor y por no hablar sobre asuntos ligeros, debería haber alivianado un poco el tono. Hay que pensar que se dirigía a los jóvenes y le convenía, por tanto, inspirarles confianza, no mantenerles siempre los nervios en tensión y el espíritu estático. (Díaz Arrieta, 1944, p. 468)<sup>19</sup>

Aunque todos los que trataron a Rodó insisten en su cortesía y trato afable, la imagen que persiste es estatuaría, pese a los esfuerzos de algunos de sus biógrafos por humanizarlo.<sup>20</sup> A ello ha contribuido la identificación de la personalidad del uruguayo con sus escritos y, por ende, con su estilo. Así, escribe Rubén Darío:

Desde sus comienzos, la obra de Rodó se concreta en ideas, en ideas decoradas con pulcritud por la gracia dignamente seductora de un estilo de alabastros y mármoles. Solamente él pigmalioniza, y el temor de impasibilidad, de frialdad desaparece cuando se ve la piedra cincelada que se anima, la estatua que canta. (Darío, 1929, p. 36)<sup>21</sup>

La célebre frase “las canteras de mármol que dan la carne de los dioses” (p. 354) se traslada a su prosa y, por ende, a su persona, de ahí que pronto se represente a Rodó como una estatua de mármol, de una “impasibilidad superhumana” (Lasplacas, 1919, p. 84), totalmente alejado de la vida y de los demás, que al morir encuentra su lugar entre los dioses, como quieren José G. Antuña y Antonio Bacchini.<sup>22</sup> A pesar de estas apreciaciones, sus contemporáneos, sus biógrafos y algunos de sus escritos dan cuenta de las crisis espirituales que sufrió desde su juventud, de su temperamento melancólico, lo que apuntaría a la dualidad esencial de la naturaleza rodoniana. En *Motivos de Proteo* al hablar de “Dos distintas especies de alma entusiastas”, Rodó escribe que las “almas simples inmutables” son las que miran a lo sublime, de modo que “la más alta forma de perseverancia, del entusiasmo y de la fe, es su aptitud para extenderse y transformarse, sin desleírse, ni desnaturalizarse” (p. 426). De algún modo esto se relaciona con una situación, de clarividencia del espíritu, el “estado glauco”, que responde a ese enigmático personaje interior al que Rodó llamó Glauco que, como señaló Rodríguez Monegal, tiene una importante significación autobiográfica. En el último motivo dedicado a Glauco, Rodó se preguntaba si este estado podría dominar su alma, y se respondía:

Tal vez... mas yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que dentro del alma quedan

<sup>19</sup> La condición magisterial de Rodó parece haber servido de modelo para otro maestro de la juventud, el profesor Fombona, protagonista del cuento “Obras completas” de Augusto Monterroso, como señala Belén Castro: “En general, la generación de Monterroso, lectora en la escuela de *Ariel* y de las “parábolas” de Rodó por prescripción educativa, le había dado el carpetazo en consonancia con la actitud de la llamada “generación crítica” uruguaya. (...) En este clima, donde se registra un cambio de valores estéticos, retóricos, intelectuales e ideológicos, Rodó se convertía en un blanco perfecto para los objetivos de Monterroso” (Castro Morales, 1999, p. 511).

<sup>20</sup> Gustavo Gallinal escribe en “El alma de Rodó”, diez años después de su muerte: “Ahora, al volver a Rodó, después de esta penumbra, para el maestro tan llena de vislumbres y presentimientos luminosos de inmortalidad, su figura armónica y serena resurge a nuestros ojos en quietud pensativa de estatua” (Gallinal, 1967, p. 371).

<sup>21</sup> Juan Francisco Piquet, amigo de Rodó, utiliza la misma imagen que Darío. El joven Rodó, enamorado de la forma, siente “el prurito, llevado hasta la tensión martirizante, de cincelar la prosa y verla palpitar bajo el poder evocador de su magia de artista, como Pigmalión el mármol al influjo de su cincel creativo” (Piquet, 1896, p. 49).

<sup>22</sup> Fernando Antuña, que piensa que el monumento a Rodó debe inspirarse en la “Respuesta de Lauconoe”, escribe en su proyecto: “Mármol o bronce para el que supo esculpir, como el artista la estatua, el estilo de su prosa. Mármol o bronce, y del más puro, armonioso e impecable estilo, como cuadra al espíritu sereno que fue luz y armonía” (Antuña, 1920, p. 133). Antonio Bacchini, por su parte, lo eleva a alturas mitológicas: “Pero al desprenderse de la mísera desolación, su brillante espíritu, ave de las cumbres, debió ascender sobre las tierras mitológicas, sobre la cresta de los Titanes, sobre el sitio de los dioses, para entrar dignamente, majestuosamente, en el reino de las magnas sombras y de los signos inmortales” (Bacchini., 1920, p. 168).

fuera del cerco de su luz, hay manantiales y veneros para los que él no sabe el paso... Allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y los míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejos son mejores que la dulcedumbre del deleite... (p. 980)

Algunos estudiosos de Rodó ya habían aludido a que sus estados melancólicos tendrían su causa en problemas personales, depresiones, penurias económicas, desengaños políticos, a lo que se uniría cierta tendencia al “vicio de beber”, que puede conducir al “estado glauco”.<sup>23</sup> Carlos Real de Azúa, por su parte, relaciona la figura de Proteo, también marina, con el Rodó desengañado:

Y los tres, mar, Proteo e inconsciente marcan así un entrañable movimiento de fuga, de renuncia, de entrega a fuerzas latentes y hasta entonces dominadas. No es fácil señalar con seguridad su dirección. Pero tampoco es fácil descartar una posible evasión del medio, cada vez más opaco, más hostil. O una evasión de fidelidades partidarias, ideológicas y personales — tan marchitas ya en él —, y aún una evasión de todo su contorno social. También, y esto resulta más grave, parecerían marcar una secreta aspiración dimitente, un claro cansancio de la personalidad cultural, de la función magisterial sobre discípulos tontos, distraídos, infieles. Un incontenible deseo de iniciar, bajo otros cielos, en otras condiciones, la figura completa de una personalidad distinta. (Real de Azúa, 1976, p. LII)

A la luz de los escritos publicados póstumamente y de algunas de las cartas dirigidas a su amigo Piquet, el retrato de Rodó muestra una dualidad profunda. Ya no es solo una figura serena, casi apolínea, sino que él mismo señala esta dualidad en las páginas dedicadas a Glauco, ya mencionadas, o al motivo del dolor. Por esta razón Carlos Ibáñez habla de “optimismo heroico”, del “triumfo sobre sí mismo en la lucha”.<sup>24</sup> De modo que, poco a poco, dejando a un lado la consideración que pueda merecer la obra de Rodó, la estatua marmórea va cobrando vida. El retrato íntimo de Rodó, que venía anunciándose en la “opacidad melancólica” a la que se refiere Pérez Petit en su biografía, proyecta su sombra sobre el público,<sup>25</sup> y es el que acaba imponiéndose al final de su vida, lejos de Montevideo, prematuramente envejecido, solo y enfermo en un hotel de Palermo. Y sin embargo, el secreto retrato de Rodó permanece oculto detrás del traje oscuro, las lentes y el bigote, que le sirvieron de máscara durante la vida.

<sup>23</sup> Rodríguez Monegal señala la cercanía entre ciertos aspectos de Glauco y la embriaguez con “El poema del haschish” de Baudelaire. Al respecto cita unas anotaciones de Rodó en uno de sus cuadernos de trabajo, denominado “Azulejo”, conservado en el Archivo Rodó: “Ese estado maravilloso no tiene síntomas premonitorios. Es imprevisto como un fantasma. Esa agudeza del pensamiento, ese entusiasmo de los sentidos y del espíritu. El hombre busca en la embriaguez la reproducción ficticia de ese estado...” (Rodríguez Monegal, 1967, p. 40). Ahora bien, como señala Belén Castro: “simulación de la ascesis cognoscitiva inducida por el estímulo del alcohol o la droga. El ‘paraíso artificial’ al que se accede no es más que una pálida sombra del verdadero paraíso que se impone a la mente como un destello en los raros momentos de inspiración y de videncia” (Castro Morales, 1994, p. 219).

<sup>24</sup> Carlos Ibáñez transcribe un bosquejo para estos motivos: “DOLOR. El optimismo de Proteo- Cada uno de mis motivos esperanzados es la sanción de una previa e intrincada lucha interior con la desesperanza y el pesimismo. De manera que lo que ofrezco cuajados de admonición y arte son momentos excepcionales, no los momentos normales que son, en mí como en todos, de duda y a veces de desesperación. Ofrezco a los demás la manera como triunfo de mí mismo en la lucha (Ibáñez, 1967, p. 114).

<sup>25</sup> Así, Gustavo Gallinal en 1933 todavía escribe: “Otros hablaron del sentimiento trágico de la vida; en él predominó siempre el sentimiento estético de la vida. La vio como un espectáculo; no la sufrió como un drama. Fáltale por eso el pesimismo acre y remozador de los que de veras se han asomado a los abismos del corazón humano” (Gallinal, 1967, p. 381).

## REFERENCIAS

- Acosta, C. (“Lauxar”) (1914). *Motivos de crítica hispanoamericanos*. Montevideo: Imprenta y Librería Mercurio.
- Aínsa, F. (1977). Un mensaje para los náufragos que luchan: La victoria sobre sí mismo de José Enrique Rodó. En *Tiempo reconquistado* (pp. 41–45). Montevideo: Géminis.
- Antuña, J. G. (1920). El monumento a Rodó. *Ariel* (pp.131–144).
- Ariel* (Homenaje a José Enrique Rodó) (1920), 1 (8–9).
- Arrieta, R. A. (1917). La voz en la penumbra. *Nosotros*, XI (97), 1–56.
- Bacchini, A. (1920), Discurso del señor Antonio Bachini. *Ariel*, 1 (8–9), 162–170.
- Barbagelata, H. D. (1915). Rodó (Silueta que podrá servir para un retrato futuro). En J. E. Rodó, *Cinco ensayos* (7–18). Madrid: Editorial América.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1920). *Rodó y sus críticos*. París: Imprenta de Vertongen.
- \_\_\_\_\_ (1920). A manera de prólogo. En *Rodó y sus críticos* (pp. 5–38). París: Imprenta de Vertongen.
- Benedetti, M. (1966). *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Borges, J. L. (1926). Prólogo. En A. Hidalgo, V. Huidobro y J. L. Borges *Índice la nueva poesía americana* (pp.14–18). Buenos Aires: El Inca.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- Cansinos Assens, R. (1947). *Verde y dorado en las letras americanas. Semblanzas e impresiones críticas (1926–1936)*. Madrid: Aguilar (Colección Crisol).
- Castro Morales, B. (1994). Los motivos de Glauco: Rodó y el genio pagano en los paraísos artificiales. *Deslindes*, 4–5, 211–228.
- \_\_\_\_\_ (1999). Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 507–518.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Introducción”. En J. E. Rodó, *Ariel* (pp. 9–135). Madrid: Cátedra.
- Cortinas, I. (1920). Algo sobre Rodó. *Ariel*, 1 (8–9) 125–130.
- Darío, R. (1929). *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos. Novelas y novelistas*. Madrid: Imprenta Galo Sáenz.
- Díaz Arrieta, H. (1969). En torno a Rodó. En R. Silva Castro, *La literatura crítica de Chile. Antología* (pp. 468–471). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Frugoni, E. (1953). *El libro de los elogios*. Montevideo: Editorial Afirmación.

- Fuentes, C. (1988). Prologue. En J. E. Rodó, *Ariel* (trad. M. S. Peden) (pp. 7–28). Austin: University of Texas Press.
- Gallinal, G. (1967). *Letras uruguayas* (pról. C. Real de Azúa). Montevideo: Ministerio de Cultura (“Biblioteca Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos).
- García Calderón, V. (1920). José Enrique Rodó (1872–1917). En *Semblanzas de América. (Rodó, Silva, Darío, Herrera y Reissig, Palma, Chocano, Gómez Carrillo, Almafuerte)* (pp. 9–25). La Revista Hispanoamericana “Cervantes”.
- Giménez Pastor, A. (1940). Ariel de cerca. En *Figuras a la distancia* (pp. 199–207). Buenos Aires: Losada.
- Gómez Restrepo, A. (1920). José Enrique Rodó. En H. D. Barbagelata (ed.), *Rodó y sus críticos* (pp. 263–274). París: Imprenta de Vertongen.
- González Blanco, Á. (1917). *Escritores representativos de América: José Enrique Rodó, R. Blanco Fombona, Carlos A. Torres, O. Bunge, J. Santos Chocano*. Madrid: Editorial América.
- González Echevarría, R. (2001). El extraño caso de la estatua parlante: *Ariel* y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano. En *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna* (pp.28–61). Madrid: Verbum.
- Ibáñez, R. (1967). El ciclo de Proteo. *Cuadernos de Marcha*, 1, 7–52.
- Jiménez, J. R. (2009). *Espanoles de tres mundos (1914–1940)* (eds. J. Blasco & F. Díaz de Castro). Madrid: Visor.
- Lasplaces, A. (1919). El *Ariel* de José Enrique Rodó. En *Opiniones literarias. (Prosistas uruguayos contemporáneos)* (pról. V. Pérez Petit) (pp.78–138). Montevideo: Claudio García Editor.
- Montero Bustamante, R. (1920). ¿Qué es Rodó?. *Ariel*, 1 (8–9), 121–123.
- Pérez Petit, V. (1918). *Rodó. Su vida. Su obra*. Montevideo: Imprenta Latina.
- Petit Muñoz, E. (1974). *Infancia y juventud de José E. Rodó*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/infancia-y-juventud-de-jose-e-rodo/html/175a7a2e-93ac-49d7-9fb6-85741987ad9a\\_36.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/infancia-y-juventud-de-jose-e-rodo/html/175a7a2e-93ac-49d7-9fb6-85741987ad9a_36.html#I_0)
- Piquet, J. F. (1896). *Perfiles literarios*. Montevideo: Imprenta y Litografía Oriental.
- Real de Azúa, C. (1976). Prólogo. En J. E. Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo* (pp. IX–CVI). Caracas: Ayacucho.
- Rocca, P. (2000). La lección de Próspero. Rodó, la enseñanza de la literatura y los apuntes inéditos. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 17, 51–74.
- Rodó, J. E. (1967). *Obras completas* (ed. E. Rodríguez Monegal) (2ª ed.). Madrid: Aguilar.

- Rodríguez Monegal, E. (1967). Introducción general. En J. E. Rodó, *Obras completas* (2ª ed.). Madrid: Aguilar (pp. 17–139).
- Salgado, M. A. (1968). *El arte polifacético de las “Caricaturas líricas” juanramonianas*. Madrid: Ínsula.
- \_\_\_\_\_ (1989). El autorretrato modernista y la literaturización de la persona poética. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18–23 de agosto 1986* (ed. Antonio Vilanova) (pp. 959–968). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Senabre, R. (1997). Introducción. En *El retrato literario (Antología)* (pp. 7–31). Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Zaldumbide, G. (1944). *José Enrique Rodó. Su personalidad y su obra*. Montevideo: Claudio García & Cía.
- Zum Felde, A. (1930). *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Tomo II). Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.

#### Referencias audiovisuales

[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/rodo/pcuartoniveld5ed.html?conten=imagenes](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/rodo/pcuartoniveld5ed.html?conten=imagenes)

[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose\\_Enrique\\_Rodo/doku.php](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/doku.php)

**O SER, A MÁQUINA E A SOLIDÃO**  
*HER*, DE SPIKE JONZE

**THE BEING, THE MACHINE, AND THE SOLITUDE**  
*HER*, BY SPIKE JONZE

**WELLINGTON R. FIORUCI\***  
fioruci@utfpr.edu.br

O presente artigo tem por objetivo analisar o filme *Her*, dirigido e roteirizado pelo realizador estadunidense Spike Jonze em 2013, com vistas a explorar as relações entre sociedade e tecnologia propostas pela obra cinematográfica. Neste sentido, destacam-se no filme a problemática da solidão do indivíduo e os conflitos relativos à alteridade potencializados e mediados pela relação do homem com a tecnologia, temas caros à sociedade contemporânea.

**Palavras-Chave:** cinema; Jonze; *Her*; contemporaneidade; identidade; tecnologia.

This paper aims at analysing the movie *Her*, directed and scripted by the North American Spike Jonze in 2013, in order to explore the relationships between society and technology proposed by the cinematographic work. In that respect, the problematic of the solitude of the individual and the conflict related to alterity stand out in the movie, enhanced and mediated by the relationship of man with technology, important themes to the contemporary society.

**Keywords:** cinema; Jonze; *Her*; contemporaneity; identity; technology.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.1900>

---

\* Professor do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UTFPR, Câmpus Pato Branco, Paraná, Brasil. ORCID: 0000-0002-2338-7573.

*Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é  
correr o grande risco de se ter a realidade.*

— Clarice Lispector

## 1. Uma curta introdução para um longa

O longa-metragem *Her*, do diretor estadunidense Spike Jonze, era premiado, há cerca de cinco anos, com o Oscar de melhor roteiro original e o Globo de Ouro na mesma categoria, sendo que o próprio diretor assinava o prestigiado roteiro. A trama é tão instigante quanto simples, no centro da qual está o protagonista Theodore, cuja trajetória afetiva será acompanhada pelo espectador ao longo de pouco mais de cento e vinte minutos.

Theodore, interpretado pelo ator estadunidense Joaquim Phoenix, está vivenciando a experiência melancólica de um término de relacionamento com Catherine (Rooney Mara). Contudo, sua vida solitária irá sofrer uma mudança significativa quando ele descobre a existência de um programa de inteligência artificial, Samantha, com que passará a interagir a maior parte de seu tempo. Pode-se dizer que, a partir dessa inflexão na narrativa, o filme narra duas histórias: a de Theodore e Samantha, cuja voz é dublada por Scarlett Johansson, e a de Theodore e Catherine, na maior parte do tempo em *flashbacks*.

O foco do texto filmico, portanto, está no arco dramático percorrido por Theodore, que hesita entre renunciar ao passado ou reatá-lo, pois o peso do fim do relacionamento com Catherine e o medo de construir um novo visivelmente o perturba. Nesse contexto, a interação com Samantha passa a ser um ponto de equilíbrio e desequilíbrio a uma só vez, afinal, Theodore busca por meio desta relação virtual um meio de consolo e escape da sua realidade.

Esse resumo do roteiro supradescrito aponta para dois importantes eixos que serão analisados neste ensaio, a saber, a constituição do sujeito em crise, representado pelo protagonista Theodore, e a problemática das tecnologias virtuais nas mediações afetivas e sociais. Nesta perspectiva de abordagem, o tema da identidade será discutido pelo viés da contemporaneidade, posto que, embora a narrativa cinematográfica se dê possivelmente no futuro, trata-se de um tempo muito próximo ao do presente do espectador. De forma correlata, ainda que o sistema operacional Samantha seja muito avançado como inteligência artificial, tal sistema não deixa de remeter à presença de vários *gadgets* e programas existentes na sociedade atual.

Para finalizar esta breve introdução, importa destacar que o filme de Spike Jonze foi muito bem recebido não apenas pela crítica dos EUA, mas também em diversos outros países. O mesmo se pode dizer sobre a recepção positiva do público. Claro, não se trata de um *blockbuster* e seu típico efeito duplo, isto é, amiúde sectário e narcotizante. Apesar disso, a julgar pela bilheteria e as resenhas críticas, o longa teve ampla acolhida: “‘*Her*’ is the best kind of science-fiction, the kind that’s not defined by generic tropes, but the ability to push you outside the realm of previously-established possibilities” (Abrams, 2013). Na sequência, abordar-se-ão os aspectos selecionados para a discussão do filme, os quais remetem diretamente à construção da personalidade do sujeito e as consequências do seu relacionamento com Samantha e a ex-mulher, Catherine, de modo a compreender a inter-relação destes com a sociedade que os norteia, metáfora da nossa própria sociedade.

## 2. A identidade em crise e a condição humana na contemporaneidade

Antes de trazer ao público a cativante e problematizadora narrativa de *Her*, o diretor Spike Jonze já havia realizado três obras contundentes sobre as relações humanas, a começar pelo filme que o alçou à notoriedade no ano de 2000 *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*). Neste filme, escrito pelo aclamado roteirista Charlie Kaufman, na ocasião um estreante, cujo trabalho concorreria naquele ano ao Oscar de Melhor Roteiro Original, o espectador é confrontado com uma narrativa *sui generis*. Craig Schwartz, um titereiro em crise, simplesmente descobre, no edifício onde busca conseguir um emprego como arquivista, uma passagem que o leva à mente do ator John Malkovich.

Dentre muitos tópicos explorados pela complexa narrativa de Jonze e Kaufman, interessa-nos destacar a questão da identidade e da condição humana, foco desta análise. Em *Quero ser John Malkovich*, a crise da identidade é anunciada desde o início por meio de um prólogo bastante metafórico: Craig Schwartz, o protagonista (interpretado por John Cusack), faz uma encenação com seus títeres em tom bastante dramático, porém logo se percebe tratar-se de uma apresentação sem público. Na *mise-en-scène* que o protagonista executa, há um momento em que o boneco, inspirado no próprio Craig, como se pode identificar pelos traços e pela roupa da miniatura, quebra um espelho.

O titereiro em crise é uma metáfora em si mesma potencial para se tocar na questão da criação e da condição humana, mas quando se inclui na equação um boneco que representa o próprio criador partindo um espelho onde sua imagem se reflete fica patente a discussão supraenunciada. Daí para a questão da passagem que leva o titereiro para dentro da mente de um ator de Hollywood se pode esperar uma narrativa que vai especulando tais questões num movimento em crescendo.

Questões próprias ao tema da existência e à construção identitária também serão exploradas nos filmes vindouros, *Adaptação* (*Adaptation*), *Onde vivem os monstros* (*Where the wild things are*), lançados em 2002 e 2009, e *Her*, de 2013, no entanto, cada qual por ângulos diferentes e originais. No primeiro, mais uma parceria exitosa de Jonze e Kaufman, temos a história de um roteirista em crise, cujo nome é o mesmo do roteirista *ex-machina*, Charlie Kaufman. Além dos conflitos com seu irmão gêmeo, constantemente intervindo em seu trabalho, o personagem vive o drama de adaptar um romance para o cinema. Com forte teor metalinguístico, o filme mergulha na psique do protagonista, o mencionado roteirista, em que se misturam o universo da criação com o do criador. No segundo, trata-se de uma narrativa bastante simbólica, uma espécie de “O pequeno príncipe” contemporâneo em que acompanhamos a trajetória de Max, uma criança em conflito com a mãe, e sua fuga imaginária para uma ilha na qual travará relação com seres que representarão os monstros do título. Os monstros são a própria representação dos dilemas morais e existenciais com os quais Max tem que lidar para amadurecer.

Sobre a questão da crise da identidade no cinema atual ou sua construção ambivalente, afirma o crítico Gérard Imbert, com ênfase na cinematografia de Jonze:

Es la más frecuente en el relato actual: cuando la incertidumbre, la duda desembocan en la angustia. Son personajes caracterizados por su dualidad (su bipolaridad o incluso su multipolaridad), que viven situaciones, estados contradictorios, se transforman eventualmente en otro. (...) Es patente en los juegos de espejo con la identidad a lo Spike Jonze (...). (2017, pp. 316–317)

Conforme afirma o teórico espanhol, a cinematografia contemporânea, com a qual se alinha a de Jonze, investe na exploração da identidade de seus protagonistas, suas crises e suas angústias, mormente no tocante à instabilidade dessas identidades, manifestas em sua observável fragmentação e ambivalência. A seguir, dados os limites deste espaço de discussão, faz-se mister dar vazão ao filme que é o foco deste artigo, *Her*, levando-se em consideração os elementos da poética cinematográfica de Jonze já abordados.

Com efeito, como já enunciado previamente, o argumento da narrativa fílmica se centra na vida de Theodore Twombly. Uma pesquisa sobre o significado de seu nome e sobrenome aponta para uma interessante relação com a condição em que nos deparamos com o personagem, a saber, um ser dividido, um sujeito em crise. O prenome Theodore (Teodoro) remete a algo positivo “dádiva divina”, ao passo que Twombly traz uma relação de proximidade com “tumbler”, adjetivo em inglês que remete a algo em queda, confuso, portanto, de caráter negativo. Além disso, a primeira parte de seu sobrenome, “Two”, é também um índice de dualidade, cisão.

Na medida em que o espectador é apresentado ao universo de Theodore, pode-se observar como se trata de um ser cindido, em conflito com seu passado, cuja consequência mais aparente é sua imersão na solidão. Algumas pistas vêm do design de produção, outras, da fotografia associada ao enquadramento, cujos elementos se somam à potência narrativa do premiado roteiro. Em relação ao primeiro, é possível notar que o apartamento do protagonista apresenta um espaço de semi-desordem: o quarto desarrumado, objetos fora do lugar, quadros no chão por pendurar, diversas caixas de papelão típicas de uma pessoa que está se mudando, prateleiras parcialmente preenchidas (fig. 1). Como se sua vida estivesse incompleta ou em suspenso. Não é casual que o primeiro pedido de Theodore a Samantha, o sistema operacional com inteligência artificial, seja para que ela o ajude em se organizar. “Tudo parece desorganizado” (00:14:38), ele lhe diz.



Fig. 1 Jonze, *Her* (2013)

Também é relevante destacar a composição das cores e objetos no que diz respeito à caracterização do protagonista e seu entorno.

Sem cair num simbolismo elementar, a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica; da mesma forma que o preto-e-branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz. (Martin, 2003, p. 89)

O apartamento de Theodore apresenta cores quentes, como a luz vermelha que banha o *hall* de entrada, ou as luzes amarelas dos abajures e lustres. Essas cores antagonizam-se aos ambientes escuros e algumas luzes brancas frias. De forma correlata, a madeira de alguns móveis e outros detalhes, mais aconchegantes, dividem o espaço com objetos mobiliários sintéticos e de caráter mais moderno e *clean*. As roupas do personagem refletem igualmente estes dualismos ou conflitos. É comum vê-lo vestindo calças marrons e camisas ou ternos na escala do vermelho. Assim, se o marrom remete à sobriedade ou ausência de sentimentos, o vermelho, ao contrário, traz uma carga de vivacidade e paixão (Heller, 2013). Nas cenas externas, ele costuma vestir a calça marrom com uma combinação de camisa de tom vermelho e, algumas vezes, de amarelo chamativo, destoando das demais pessoas ao redor (fig. 2). Há momentos que um casaco também marrom encobre parcialmente a camisa vermelha, o que em termos de simbologia do figurino prefigura sua abertura à afetividade ou à paixão ainda sufocada. Estes elementos, que rimam com o cenário antes descrito, introduzem-nos o ser humano que experiencia um momento de inconstância e solipsismo, análise a ser aprofundada adiante por outros aspectos.

Vale ressaltar também que a escolha do diretor e sua equipe por uma cenografia (*set design*) que bebe nas fontes do estilo retrô-futurista (*retro-futuristic*) ou mesmo *vintage* mostra-se acertada, afinal, estes movimentos artísticos, muito valorizados na sétima arte atualmente, sustentam-se justamente em uma construção dual e híbrida, fundamental para a compreensão da narrativa em questão. Esse futuro com toques de passado ambientará o mundo de Theodore em que a tecnologia não soa fria em um primeiro momento, mas extremamente humanizada. Essas sutilezas de Jonze e sua equipe fílmica são provocadoras, revelando o minimalismo do filme, um convite à reflexão do espectador menos incauto.



Fig. 2 Jonze, *Her* (2013)

No tocante ao segundo aspecto, a fotografia e o enquadramento, é possível notar duas composições frequentes. Theodore é algumas vezes contrastado com a paisagem da cidade por meio de uma fotografia que realça, na escala do cinza, as tonalidades mais frias ou monocromáticas da paisagem. Há também uma recorrência de cores próximas das paletas laranja, vermelho, rosa e tons de bege, mais evidente nos espaços fechados. De qualquer modo, mesmo sendo esta segunda composição mais “quente”, soando confortável, acolhedora, é preciso notar uma armadilha dos sentidos, pois numa análise mais apurada percebe-se que há também uma dessaturação que sugere algo de artificial, como se as imagens fossem filtradas e não-naturais, retocadas com um tom-pastel. O que significa dizer que falta brilho e vivacidade, como uma vida em que falta plenitude. Somadas estas perspectivas, entende-se que o filme cria um ambiente que é confortável e acolhedor, mesmo agradável em sua superfície, como a

tecnologia que preenche o vazio da existência nas sociedades contemporâneas. Contudo a mensagem é clara, esta aparência pode ser uma armadilha.

Casey Storm teve um enorme sucesso ao representar um futuro utilizando referências vintage, pois a moda e o design são cíclicos e suas referências partem normalmente do passado. A dinâmica da moda como indústria funciona a partir da falência do novo, já salientada anteriormente por Jameson (1985), o que faz com que as inovações trazidas em temporadas, permaneçam por um curto período de tempo que logo caem no esquecimento. “Inovações” que são, na realidade, uma recombinação (talvez inédita) de aspectos do passado. Esse movimento cíclico é o que torna o figurino de *Her* tangível e concreto – e que, ao mesmo tempo mostra um futuro nostálgico, a partir dos elementos do passado coerentemente pensados que são utilizados em um futuro próximo. (Oliveira e Rosa, 2014, p.8)

Além disso, vê-se muitas vezes o protagonista indo em direção contrária aos demais transeuntes ou se distanciando destes, ou, quando em ambientes fechados, parece haver um não-alinhamento entre as pessoas que o cercam, como se ele estivesse isolado ou o ambiente ao redor carecesse de uma sintonia. As cenas na rua, na praia e no elevador dão materialidade a esta hipótese analítica. Em especial, nas cenas em seu apartamento, sobretudo nas primeiras, responsáveis por nos apresentar o personagem, nota-se como Theodore é contrastado com a imensidão anônima da cidade lá fora, cujas luzes pontuam a escuridão ou o lusco-fusco, como se referendasse a assertiva de Bauman: “As cidades têm sido lugares em que estranhos convivem em estreita proximidade, embora permanecendo estranhos” (Bauman, 2009, p. 102). Os indivíduos, em nossas sociedades contemporâneas, denominadas “sociedades líquidas” pelo filósofo polonês, tornam-se prisioneiros do medo e da solidão (2009).

Há muitos enquadramentos em que o personagem aparece em primeiro plano, tendo a cidade desfocada ou não ao fundo, alimentando a relação de desconexão entre ele e o mundo, reforçada ainda pela impressão de que conversa sozinho, já que amiúde está interagindo apenas com o sistema operacional OS1 (*Operating System 1*), isto é, Samantha. Ainda cabe ressaltar o quão palpável é a escolha do diretor em colocá-lo não raras vezes dialogando com casais ou cruzando por eles, o que acentua sua solidão pelo efeito de contraste.

Neste sentido, a atuação de Joaquin Phoenix, que não passou despercebida em várias premiações, impressiona pela sua caracterização sensível e frágil ao mesmo tempo, dando corpo ao indivíduo que, apesar de não se conectar ao mundo, certamente conecta-se com o espectador:

“Her” is even harder to imagine without Mr. Phoenix, an actor who excels at exquisite isolation. Wearing a tidy mustache and horn-rimmed glasses that temper his good looks with a hint of Groucho Marx comedy, his Theodore — shoulders slumped and pants unflatteringly hitched up — presents a harmless, defeated picture. At his most memorable, Mr. Phoenix plays wounded, stunted souls whose agonies are expressed almost reluctantly in halting words and somatic contortions, as in his brutal performance in Paul Thomas Anderson’s “The Master.” His work in “Her” is quieter, more openly vulnerable than in “The Master,” yet, surprisingly, as powerful because, once again, it feels as if his character’s solitude had been drawn from some deep, unarticulated place in Mr. Phoenix’s own being. (Dargis, 2013)

Os elementos ressaltados pela composição de personagem de Phoenix, de fato, chamam a atenção. Contudo, por mais solitário e vulnerável que ele esteja, ainda se percebe em Theodore sua busca por reconectar-se ao mundo.

Com efeito, percebe-se na labuta profissional do protagonista uma alegoria da sua própria condição psicossocial. É no mínimo curioso pensar que seu trabalho é escrever cartas para aproximar pessoas. Spike Jonze, por este artil narrativo, reforça a

contradição que permeia a atmosfera existencial do personagem, dado que se trata de um solitário que conecta pessoas, mergulhando em sua intimidade para, então, praticamente falar por elas. Mas não só, Jonze também constrói novamente um espaço contraditório ao contrastar o universo *high-tech* do personagem com o artifício das cartas, um anacronismo bastante simbólico.

É interessante observar que as cartas são produzidas no computador usando letra cursiva, cujo propósito obviamente é imitar a letra humana, como se escritas a punho. Segundo entendemos pela admiração que Theodore goza na empresa, suas cartas são um sucesso, embora seus relacionamentos não. Aliás, o próprio fato de haver uma empresa altamente organizada com vários profissionais fazendo o mesmo diz muito sobre o universo ficcional do protagonista e, *mutatis mutandis*, sobre o nosso, posto que a tecnologia notoriamente tem sido estudada como um recurso ou espaço de artificialização das relações humanas. Não nos surpreende, deste modo, que o protagonista seja visto constantemente com fones de ouvido, cuja distração ou imersão faz com que ele não interaja com as pessoas ao seu redor, situação que remete inevitavelmente à realidade do cotidiano, sobretudo, nas cidades de médio e grande porte, mas não só. De acordo com Bauman, as novas tecnologias são a resposta da sociedade de consumo ao empobrecimento relacional. Assim, apesar de, na aparência, alimentarem a manutenção de vínculos, essas ferramentas e plataformas de interação virtual afastam os indivíduos das relações face a face. “No mundo líquido-moderno, a solidez das coisas, assim como a solidez dos vínculos humanos, é vista como uma ameaça” (Bauman, 2010, p. 40). A solidez das coisas, a solidão dos seres, eis o abismo que separa o consumo, artificial por excelência, das relações humanas.

A modernidade “sólida” era uma era de engajamento mútuo. A modernidade “fluida” é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade “líquida” mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível. (Bauman, 2001, p. 140, grifos do original)

É preciso frisar que essa vida desengajada e escapadiça, isto é, aparentemente livre, revela-se instável, uma falsa promessa de libertação, conforme desenvolverá Bauman ao longo de sua teoria, pois se tratam de relações vazias e voláteis, como é próprio do estágio do capitalismo em que as sociedades contemporâneas se encontram. A descorporificação do capital nas relações de trabalho (Bauman, 2001, p. 141) aplica-se com igual percuciência às outras formas de relações humanas: “A nova solidão de corpo e comunidade é o resultado de um amplo conjunto de mudanças importantes subsumidas na rubrica modernidade líquida” (Bauman, 2001, p. 211).

Não é por mero acaso que a primeira cena do filme seja um diálogo imaginário de Theodore. A câmera enquadra o rosto dele em *close*, colocando o espectador frente a frente com o protagonista, recurso que sugere o diálogo no *métier* cinematográfico, sendo assim chamada tal técnica de campo e contracampo, ou plano e contra-plano (Grilo, 2007). No entanto, conforme a cena se desenrola, o espectador se dá conta de que Theodore está falando consigo mesmo, ou com a tela do computador, já que ele está lendo a carta que acaba de escrever para um destinatário que é cliente da empresa na qual trabalha. Há aqui um aspecto a ser destacado, isto é, essa atividade de Theodore pode ser entendida efetivamente como um exercício de alteridade, posto que, ao produzir as cartas, ele tem que se colocar no papel de outro, conhecer um pouco ao menos daquele universo alheio a si. Contudo, a interpretação de Joaquim Phoenix é sugestiva de forma a permitir que sintamos algo de verdadeiro na produção daqueles textos, como cabe a todo processo de escrita ou de criação. Como ensina Barthes, o eu que escreve e o eu que é lido são sempre diferentes:

Em outros termos, o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* lido por *tu*. Essa dissimetria fundamental da linguagem, esclarecida por Jespersen e Jakobson sob a noção de *shifter* ou de encavalamento da mensagem e do código, começa finalmente a preocupar a literatura, mostrando-lhe que a inter-subjetividade, ou, talvez melhor dizendo, a interlocução, não se pode efetuar pelo simples efeito de um voto piedoso relativo aos méritos do “diálogo”, mas por uma descida profunda, paciente e muitas vezes desviada, no labirinto do sentido. (Barthes, 2004, p. 21; grifos do original)

A dissimetria da linguagem de que trata Barthes é, a rigor, a própria dimensão da alteridade inerente à escrita. Mas, para além de seu trabalho, há outros aspectos significativos de análise em relação ao protagonista que estão diretamente ligados à tecnologia.

Nesta perspectiva, um elemento bastante sintomático da condição de Theodore é o do *game* jogado por ele. Há algumas cenas em que vemos o protagonista num jogo de quase simulação virtual, em que seu avatar, ou seja, um personagem em primeira pessoa controlado por Theodore, está numa missão por um lugar ermo e gelado (fig. 3). Esta ambientação já diz muito da solidão de Theodore, além do fato de que muitas de suas noites, pelo que se pode depreender, são gastas vivendo esta realidade fictícia. Assim, há uma cena em que vemos o personagem/avatar, caracterizado como um explorador, tentando escalar uma paisagem íngreme, porém, por mais esforço que o controlador empreenda, resulta uma ação frustrada. Essa tarefa sisífica leva à interpretação do estado de espírito de Theodore, inutilmente lutando contra sua inércia social e afetiva.



Fig. 3 Jonze, *Her* (2013)

Entretanto, por mais que a vida não pareça plena de sentido, “[é] preciso imaginar Sísifo feliz” (Camus, 2017, p. 124). Theodore encontra outra forma de resistência ou escape novamente na virtualidade. A tecnologia aqui se faz presente no uso do celular como uma ferramenta de interação, mais tarde ponto alto na ação narrativa quando chegaremos à Samantha. Por ora, contudo, ele ainda está preso às buscas por sexo virtual em salas de bate papo. Deitado em sua cama, entediado e visivelmente carente na escuridão do quarto, Theodore começa a rememorar cenas com Catherine. A montagem lampejante enfatiza flashes de momentos tocantes próprios de um relacionamento

afetuoso, entrecortando cenas de carinho, brincadeiras, em suma, a intimidade vivaz do casal. A fotografia mergulha tudo numa luz calorosa, de atmosfera envolvente (fig. 4).



Fig. 4 Jonze, *Her* (2013)

Num corte súbito a montagem retorna ao presente e à dimensão escura e melancólica do quarto, quando então ele entra numa sala virtual de relacionamento conectado apenas auditivamente, sem vídeo, e, após algumas tentativas malsucedidas, finalmente conhece uma mulher com quem começa a conversar. Logo, a conversa evolui para uma interação mais íntima e ele se masturba. Do outro lado, na invisível realidade da *web*, sua interlocutora, subentende-se, também se masturba. A interação já está avançada quando a mulher lhe diz: “Me sufoque com aquele gato morto” (00:08:56). Theodore não entende e ela reafirma: “Ao lado da cama. Me sufoque com ele” (00:09:00). O inusitado da situação faz com que o protagonista bloqueie imediatamente seu prazer, mas permite que ela continue até o fim.

O estranhamento aqui é duplo: primeiramente, o pedido da mulher, que compreensivelmente inibe a libido dele. Em segundo lugar, surpreendentemente, ele é generoso com a parceira virtual e finge que continua no clima sexual. Esse desencontro, claro, é um artifício do roteiro para nos fazer refletir sobre relacionamentos por ao menos dois prismas. A facilidade de fingir algo virtualmente em comparação ao sexo presencial, por um lado, e também sobre o fato de que o outro é, muitas vezes, uma realidade insondável. A sequência das cenas em *flashback* confrontadas com o presente do protagonista reforçam essa reflexão. Sendo assim, o que poderia ter acontecido para que ele e Catherine se separassem se as cenas do passado sugerem um casal plenamente realizado? A resposta é que conhecemos apenas uma parte da história e que um relacionamento, evidentemente, não está construído apenas com bons momentos.

Theodore, então, vê o anúncio do sistema operacional OS1, o qual questiona: “Quem é você? O que você pode ser” Aonde você vai? O que está lá fora? Quais são as possibilidades?” (00:10:16). O comercial é bastante apelativo, mostra pessoas que não apenas aparentam estar perdidas e angustiadas, mas situam-se em um cenário desértico com traços quase apocalípticos ou próximos de um pós-guerra. A resposta vem com uma luz radiante que banha o rosto dos atores do comercial. Um deles, em destaque, justamente se ergue do chão quando seu rosto é iluminado. Nada mais convidativo para

um produto que promete “[u]ma entidade intuitiva que entende você, escuta você e te conhece.” (00:10:47).

O produto tecnológico vai ao encontro da angústia existencial vivida por Theodore. O conteúdo de tal sistema interativo traz, supostamente, as respostas para as questões metafísicas embutidas já em sua proposta enunciada desde o comercial. Pode-se reconhecer na busca do personagem uma tendência na sociedade contemporânea, a superficialização das relações humanas, cuja consequência é o escapismo representado pela vida virtual, pela interação mediada por *gadgets*, programas e plataformas que sugerem a aproximação entre as pessoas, mas que tendem a afastá-las. Diante desse quadro, Bauman afirma que: “(...) a primeira ocupação da sociologia feita sob medida para a modernidade líquida deve ser a promoção da autonomia e da liberdade” (2001, p. 243), o que inclui a não-dependência da tecnologia e, em contrapartida, o reatamento e desejável aprofundamento da dimensão afetiva e interpessoal. Implica também a não-transferência dos conflitos e angústias para o consumo:

(...) na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. (Bauman, 2008, p. 20).

Na leitura de Umberto Eco, sobre a proposta de sociologia de Bauman, a quem o italiano atribui, como profunda crítica à sociedade de consumo, o epônimo de *vox clamantis in deserto*, temos que:

Com a crise do conceito de comunidade, emerge um individualismo desenfreado, onde ninguém mais é companheiro de viagem de ninguém, e sim seu antagonista, alguém contra quem é melhor se proteger. Este “subjetivismo” solapou as bases da modernidade, que se fragilizaram dando origem a uma situação em que, na falta de qualquer ponto de referência, tudo se dissolve em uma espécie de liquidez. (2017, p. 10)

Nesta sociedade em que o consumo torna-se substitutivo da dimensão afetiva e a subjetividade transforma-se em um individualismo egocêntrico, base da precarização dos laços sociais e do eclipsamento ou empobrecimento da experiência da alteridade, o ser humano recorre a promessas fáceis de satisfação.



Fig. 5 Jonze, *Her* (2013)

O protagonista de *Her* escolhe este caminho, de forma mais ou menos consciente. Fisgado pela oferta anunciada, adquire o sistema operacional OS1. Já em sua casa, quando ele aciona o produto para inicialização, chama a atenção o *modus operandi* da configuração do sistema. São feitas três perguntas a Theodore, as quais são justificadas pelo próprio sistema como voltadas para as necessidades do comprador. As perguntas têm um verniz psicológico e indagam sobre sua sociabilidade, sua preferência por uma voz masculina ou feminina e, por fim, a relação com sua mãe. Theodore hesita na primeira e é questionado por isso, o que revela muito de sua atual condição. Na terceira ele começa a se sentir mais à vontade e, quando tenta aprofundar a resposta, é interrompido pelo computador de forma abrupta. O filme nos coloca frente a duas questões pertinentes para a análise ora em desenvolvimento. Primeiramente, fica patente a necessidade de comunicação de Theodore que, por um momento, parece realmente estar no divã. Paralelamente a esta problemática, cabe questionar: como será possível que três perguntas definam as necessidades ou a *persona* de alguém?

Em seguida, ele “conhece” (a forma verbal aqui soa inescapavelmente pretensiosa) Samantha, a voz ou entidade com a qual passará a dividir o restante da narrativa. O ícone ou logo do sistema não poderia ser mais significativo, trata-se de uma cadeia de DNA, escolha que aproxima o sistema de um ser biológico, neste caso, humano. Todavia, além disso, ao girar na posição horizontal enquanto o sistema é carregado, o símbolo tende a se assemelhar ao do infinito (fig. 5), talvez uma pista para o fechamento da narrativa, posto que Samantha optará por expandir sua existência fascinada pela incomensurável possibilidade de conhecimento e de outros relacionamentos no mundo virtual, fato que levará circularmente Theodore, entristecido e decepcionado, ao ponto de partida da narrativa.

Este contraste entre Theodore e Samantha é explorado desde o momento em que “se conhecem” (licença poética novamente para o uso desta forma verbal), pois o protagonista está inseguro, mas Samantha reage como se estivesse à vontade e quando interpelada por ele sobre onde conseguiu este nome responde: “Eu mesma me dei”. Jonze confronta a autonomia de Samantha à insegurança e carência de Theodore, metáfora pungente da personagem e, sem dúvida, da sociedade contemporânea. Não parece ser novamente coincidência a escolha do nome, pois Samantha pode significar “a que está presente em todas as partes” e “universal”.

A partir de então o relacionamento deles ganhará para Theodore uma potencial dimensão afetiva. Nesse sentido, é importante pontuar o trabalho realizado pela atriz Scarlett Johansson, responsável por dar tridimensionalidade a esta “entidade” que, apesar de nunca vermos na tela, consegue se fazer presente. Os jurados do Festival de Roma, diga-se de passagem, souberam reconhecer seu desempenho. Tal resultado é alcançado pelo seu trabalho de voz, o qual tem o objetivo de substituir a presença de um corpo. Além disso, soma-se à sua atuação a de Phoenix, já comentada, e o roteiro, que transforma Samantha numa autêntica personagem do filme.

Com sua obra, Jonze coloca para o espectador um dilema que vai além da tradicional pergunta sobre a inteligência artificial, isto é, ele já parte da premissa de que a máquina pode pensar para dedicar-se à questão sobre o que torna os sentimentos mais ou menos legítimos. Assim, *Her* tende a nos confrontar com a difusa perspectiva da alteridade que constitui a natureza humana ao mesmo tempo em que permite que pensemos quais outras formas de alteridade existem ou existiriam, o que talvez levaria à reflexão sobre a dimensão ética da ação humana sobre a natureza e os animais, por exemplo, ademais de uma necessária reavaliação das diferenças sob o prisma de uma ontologia mais social.

O filme associa-se, deste modo, à linhagem do *cyberpunk* cinematográfico, assim como traz para sua narrativa a problematização do que se convencionou chamar de pós-humano, conceito em evidência não apenas na filosofia, mas também na arte, por isso largamente abordado em filmes do gênero *Sci-fi*.

In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, between robots running on programs and humans pursuing goals or quests. In the words of N. Katherine Hayles, a prominent representative of the posthuman view: “What is happening, is the development of distributed cognitive environments in which humans and computers interact in hundreds of ways daily, often unobtrusively (1999)”. (Buckland, 2009, p. 153)

Ao aproximar a máquina do ser humano, não se discute apenas os limites da expansão da tecnologia, mas também como o ser humano vem transformando sua própria natureza social e comportamental, cuja consequência é uma inevitável “confusão de fronteiras” (Haraway, 2000).

A cena em que Theodore, isolado em uma cabana nas montanhas cercada de neve, interage virtualmente com Samantha, coloca em perspectiva essa confusão, neste caso, evidenciando a dependência do ser humano para com a tecnologia e a fuga da realidade concreta. O fato de o protagonista isolar-se geograficamente alinha-se ao seu isolamento que consiste também na tentativa de investir no relacionamento com Samantha. Importa dizer que Jonze busca nesta cena e no conjunto do filme uma postura que, apesar de não ser condescendente ou celebratória no tocante ao papel da tecnologia e dos sentimentos humanos atrelados a ela, tampouco é condenatória ou caricata, e neste aspecto seu filme ganha nuances complexas, profundas e multifacetadas. Jonze consegue sensibilizar o espectador para a realidade de Theodore, tão comum a indivíduos na sociedade contemporânea. Contudo, apesar do ambiente aconchegante e da bela música tocada por ele e interpretada pela voz envolvente de Samantha, não deixa de provocar estranhamento a ausência de uma pessoa nos momentos cativantes vivenciados neste isolamento, afinal, ouvimos a voz de ambos, mas Theodore dança, come, bebe e dorme sozinho (fig. 6). Não poderia ser mais sugestivo o refrão da canção entoado pelo dueto: “Tempo em que estamos engolidos / No espaço em que estamos aqui / a um milhão de quilômetros de distância”. A distância evocada pela letra da canção remete a um só tempo à relação de Theodore e Samantha, distanciados pelo espaço da virtualidade intransponível à concretude do toque, das sensações palpáveis, e à relação de Theodore e Catherine.

Contudo, a discussão pós-humana ou a linguagem *cyberpunk* proposta por Jonze é bem mais humana e menos *punk* que a maioria dos filmes normalmente identificados com este gênero. Em outras palavras, por mais que a discussão da tecnologia e seus efeitos deletérios na sociedade (*cyberpunk*) estejam presentes e que se questione os limites da interferência da máquina no comportamento humano (pós-humanismo), e ainda que *Her* situe-se em um provável tempo futuro, alinhando-o ao gênero *Sci-fi*, Jonze mantém seu foco naquilo que mais aproxima Theodore do espectador do presente, isto é, suas frustrações, sua desilusão amorosa, a solidão e o autoisolamento. De certa forma, a presença de Samantha e outros traços identificados com uma sociedade futura servem não para discussão dos limites da tecnologia e do desenvolvimento a ela relacionados, mas para abordar as limitações daquilo que nos define como humanos.

Há um momento bastante significativo neste sentido, cena em que Samantha e Watts conversam com Theodore a respeito de sentimentos. Allan Watts, conforme Samantha explica a Theodore, é a versão artificial ou digital de um filósofo falecido ainda nos anos 1970: “Um grupo de SO da Califórnia se juntou e escreveram uma nova versão dele. Colocaram os textos dele e tudo que sabiam dele em uma SO e criaram uma versão hiperinteligente” (01:38:48). Esta cena explora as fronteiras entre razão e sentimento, natureza humana e inteligência artificial. O que importa não é a existência em si de Watts, isto é, como ele foi criado, mas o papel que ele representa, além da reflexão que ele desperta. Claramente Theodore não está à vontade com esta conversa “a três”, como se de fato houvesse três pessoas encontrando-se e uma delas estivesse provocando ciúmes em um dos parceiros. Neste caso, Theodore sente-se intimidado e ameaçado por Watts, como se depreende de suas falas e comportamento. Contudo, esta cena é ainda mais significativa pelo teor do diálogo. Samantha e Watts concordam que as conversas entre ambos no mundo virtual estão sendo desafiadoras, pois, como ela diz: “Parece que estou tendo tantas emoções novas que eu acho que nunca foram sentidas” (01:39:42); ao que seu parceiro digital complementa: “Samantha e eu estamos tentando nos ajudar com esses sentimentos que lutamos para entender” (01:39:55).



Fig. 6 Jonze, *Her* (2013)

O foco, portanto, do diálogo está em definir como lidar com sentimentos desconhecidos. Embora sejam duas entidades artificiais, dois sistemas operacionais conversando, hiperinteligentes, como eles mesmos se classificam, a essência da discussão são as emoções e como é frustrante colocá-las em palavras. E esta é exatamente a natureza do conflito de Theodore não apenas com Samantha, dada a barreira biológica ou ontológica que os separa, mas entre ele e sua *ex*, Catherine, cuja separação parece sustentar-se na incomunicabilidade e na impossibilidade de aceitação das diferenças do outro. O diálogo, então, avança para a constatação “preocupante”, segundo adverte Samantha, de que “[e]u sinto como se tivesse mudando mais rápido. (...) Allan diz que não somos iguais ao que éramos no segundo anterior e não devemos tentar ser. É muito doloroso”. Esta reflexão filosófica de cunho existencial vai ao encontro da problemática central do filme travada neste artigo.

Evidentemente, Theodore está neste momento em conflito na sua relação atual com Samantha e ela também de sua parte, mas o fato é que esta reflexão nos remete juntamente com o protagonista ao seu conflito anterior, pois a essência da discussão, em diferentes contextos, é a mesma. Assim, é compreensível que, após a decisão tomada por Samantha de expandir seu universo e conectar-se a milhares de pessoas e outros sistemas operacionais, inclusive “apaixonando-se” por centenas destes, Theodore reorganize suas perspectivas, afinal: “O assombro da vida maquinal presa ao cotidiano leva a um movimento de consciência” (Camus, 2017, p. 27). Por mais absurdo que seja o diálogo dele com Samantha ao final (01:43:55), em que ela lhe revela suas muitas outras conexões no ciberespaço, tal conversa ilustra em alguma medida a vida virtual que muitos têm escolhido na sociedade contemporânea. A diferença é que a arte, neste caso, provoca uma reflexão empregando a metáfora deste outro mundo possível, potencial recurso de sensibilização e conscientização.

### 3. Humano, demasiado humano

O filme de Jonze ora analisado explora o tema da tecnologia para atingir outra questão mais atemporal, mas que parece se aprofundar na contemporaneidade: o sentimento da solidão. Por isso, não se questiona na narrativa a natureza da máquina em si, senão a

própria natureza humana. Por isso, é aceitável que o telespectador crie empatia por Samantha, pois vê neste ser cibernético uma transfiguração das relações humanas. Talvez não seja o absurdo que nasça do confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo (Camus, 2017, p. 27), mas a própria consciência de estar no mundo que é, afinal de contas, o sentimento de estar só ainda que rodeado de pessoas. Por tais sendas, o eu lírico da canção de Alceu Valença melodicamente ecoa e faz rima com o filme de Jonze, iluminando a compreensão sobre este tema tão caro ao ser humano: “A solidão é fera a solidão devora / É amiga das horas prima irmã do tempo / E faz nossos relógios caminharem lentos / Causando um descompasso no meu coração” (Valença, 1984).

Se a tecnologia é comumente vista como fria e artificial, o filme conduz a uma reflexão diferente, é o homem que está projetando na máquina uma dimensão humana, buscando consolo e resposta na criatura cibernética que ele mesmo inventou. Assemelhando-se à criatura de Frankenstein, Samantha não traz alívio para Theodore, ao contrário, faz com que ele confronte a si próprio. Não há salvação na tecnologia, entenderá melancolicamente ao final o protagonista. É fato que ela pode aliviar momentaneamente a dor da existência, contudo, Jonze parece instigar à reflexão de que se há saída está no outro mediado pela nossa própria experiência. A cena final do filme apresenta Theodore e sua amiga contemplando a metrópole imensa do terraço de seu edifício, sem nenhum rosto ou figura humana à vista, apenas a cidade muda inundando a tela com desfocadas luzes e as cores apagadas de um crepúsculo quase todo cinza. A câmera se afasta e deixa os dois a sós, recostados um ao outro. Felizmente os ombros suportam o mundo, e só o fazem porque se apoiam na acolhida e na força da empatia que dão sobrevida à sociedade refém dos individualismos.

## REFERÊNCIAS

- Abrams, S. (2013, outubro 16). *Roger Ebert*. New York Film Festival: Spike Jonze's "Her". <https://www.rogerebert.com/festivals-and-awards/new-york-film-festival-spike-jonzes-her>
- Barnard, Ch. (Produtor) & Jonze, S. (Guionista/Realizador). (2013). *Her* [Filme]. Hollywood, CA: Sony Pictures.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua* (pref. L. Perrone-Moisés, trad. M. Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida* (trad. P. Dentzien). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Vida para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria* (trad. C. A. Medeiros). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Capitalismo parasitário* (trad. E. Aguiar). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Confiança e medo na cidade* (trad. E. Aguiar). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Buckland, W. (2009). *Film theory and contemporary Hollywood movies*. New York and London: Routledge.

- Camus, A. (2017). *O mito de Sísifo* (9ªed.) (trad. A. Roitman e P. Watch). Rio de Janeiro: BestBolso.
- Dargis, M (2013, janeiro 17). Disembodied, but, Oh, What a Voice. «Review». *The New York Times*. Consultado em <https://www.nytimes.com/2013/12/18/movies/her-directed-by-spike-jonze.html>
- Eco, U. (2017). *Pape, Satàn, Aleppe: Crônicas de uma sociedade líquida* (trad. E. Aguiar). Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Grilo, J. M. (2007). *As lições do cinema: Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Haraway, D. (2000). Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In *Antropologia do ciborgue* (org. e trad. T. T. Silva). Belo Horizonte: Autêntica.
- Heller, E. (2013). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão* (trad. M. L. L. Silva). São Paulo: G. Gili.
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica* (trad. P. Neves). São Paulo: Brasiliense.
- Oliveira, C. V. & Rosa, J. (2014). Um futuro retrô: breve análise do figurino do filme “Her”. *Anais*. 14º Colóquio de Moda. Curitiba, PUC-PR. Consultado em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/>
- Valença, A. (cop 1984) *Mágico* [Álbum vinil]. Universal Music International Ltda.



**E**NTREVISTAS

**I**NTERVIEWS



## A NEW NARRATIVE FOR EUROPE INTERVIEW WITH ÓLAFUR ELÍASSON

**CARLOS RUIZ CARMONA\***  
[carlosruizcarmona@gmail.com](mailto:carlosruizcarmona@gmail.com)

This interview is part of a series of interviews conducted by Carlos Ruiz Carmona in 2014, in different European cities including Brussels, Copenhagen, Barcelona, Lisbon, Prague, Hague and Amsterdam, to a selected group of European public personalities such as Peter Matjasic, Luis Tabeira, Kathrin Deventer, Paul Dujardin, Ólafur Elíasson, Tomas Sedlacek and Sneska Quaedvlieg. This interview was produced in the framework of the project promoted by the Representation of the European Commission in Portugal to members of the Cultural Committee of the project *A New Narrative for Europe*, authors of the statement *The Body and Mind of Europe*.

The interview presents an intimate reflection on issues such as the identity, the objectives, the socioeconomic problems, the future and the responsibilities of Europe as an international community.

This text features the interview conducted by Carlos Ruiz Carmona to Ólafur Elíasson in Copenhagen. The main focus of this interview lies in discussing the concept of identity from a European and cultural perspective.

### About Ólafur Elíasson



Fig. 1 Carlos Ruiz Carmona, *A New Narrative for Europe* (2014)

Ólafur Elíasson is a renowned Danish-Icelandic artist known for his sculptures and large-scale installations. In his work he mostly employs elemental materials such as light, water and air temperature to enhance the viewer's experience.

Ólafur Elíasson's art is driven by his interests in perception, movement, embodied experience and feelings of self. He strives to make the concerns of art relevant to society at large. Art, for him, is a crucial means for turning thinking into doing in the world. Elíasson's works span sculpture, painting, photography, film and

---

\* Researcher and Professor, Portuguese Catholic University, School of Arts, Department of Cinema and Audio-Visual, Porto, Portugal; integrated member of CITAR (Centre for Research in Science and Technology of Arts) since 2010. Award winning Spanish/Portuguese documentary filmmaker born in Barcelona and formed in London in the areas of Film Production, Directing, Editing, Screenwriting and Cinematography.

installation. Not limited to the confines of the museum and gallery, his practice engages the broader public sphere through architectural projects, interventions in civic space, arts education, policy-making and issues of sustainability and climate change.

In 1995 he established Studio Ólafur Eliasson in Berlin, a laboratory for spatial research. Ólafur represented Denmark at the 50th Venice Biennale in 2003 and later that year installed *The Weather Project* in the Turbine Hall of Tate Modern, London.

Ólafur has engaged in a number of projects in public space, including the intervention *Green River*, carried out in various cities between 1998 and Serpentine Pavilion 2007, London, a temporary pavilion designed with the Norwegian architect Kjetil Thorsen; and *The New York City Waterfalls*, commissioned by Public Art Fund in 2008. He also created the Breakthrough Prize trophy. Ólafur was a professor at the Berlin University of the Arts from 2009 to 2014 and is an adjunct professor at the Addis School of Fine Arts and Design in Addis Ababa since 2014.

### The Interview with Ólafur Eliasson

**Ólafur Eliasson:** I think that the question of how to define identity is increasingly defined as something which is, to a great extent, quantifiable. This means if it's quantifiable it's there and if it's non-quantifiable it's not there and clearly, identity is a very emotional issue.

I guess that as in the word identity, it is about identification. See, I think that once you are having a life, you're working with something, you have a hobby, you have your family, somehow you start identifying: "I like this, I don't like this; this is something that I can talk about, something I am good at, I have success in this or this is something I'm less interested in.

I think it's very interesting to see that identity is really what can you identify with and once you feel that you can identify with something it doesn't really matter whether this is geographically, you know, a part of a certain country. I feel that I have as much in



Fig. 2 Carlos Ruiz Carmona, *A New Narrative for Europe* (2014)

common with people in France, inside of the EU and in other countries outside of EU as long as it is the same interest we have.

Sometimes we see something, and you say (*see*): “oh I emotionally resonate with this, I know this feeling, I just haven’t verbalized it yet. I haven’t found a language to explain it, I didn’t even know that I had this feeling, but I look at it, it inspires me, it’s exciting.” This is identification.

So, it is something that puts form on an emotional state that you have inside of yourself and this could be positive, and it could also be negative and could also be a trauma. And suddenly it is verbalized, or it’s formalized, it’s given a language and suddenly you can express it. This is the process of identification for me.

In my case I’ve now had my own studio in Berlin for twenty years. I moved not long after the wall came down. It was an amazing time and I became a part of Berlin. Berlin became a part of me. I grew up in Denmark, not really far away from Germany but clearly as a child you’re very influenced by the society, the values in which you grow up. But the truth is my parents came from Iceland. They were studying in Denmark. They were very young, and I went back to Iceland a lot and I also belong to Iceland. I have very strong feelings about Iceland, and this means that my definition of identity is really based on how I feel and where I feel connected to or I feel that I belong to.

I think it’s clear that Europe has a kind of an identity crisis.

I wouldn’t say that Europe really is in crisis.

I think that there is a very robust tradition of trust and trade, I call it. There’s a culture for, you know, exchange and there is a very robust infrastructure around this.

The sad thing is that it’s so boring... People are not going to identify with each other based on a trade contract or a trade deal.

...so, there is this kind of... you know, the defence of trade and the optimization of things and people can maybe fail sometimes to understand how much, you know, soft success is based on a success with the business sector, right?

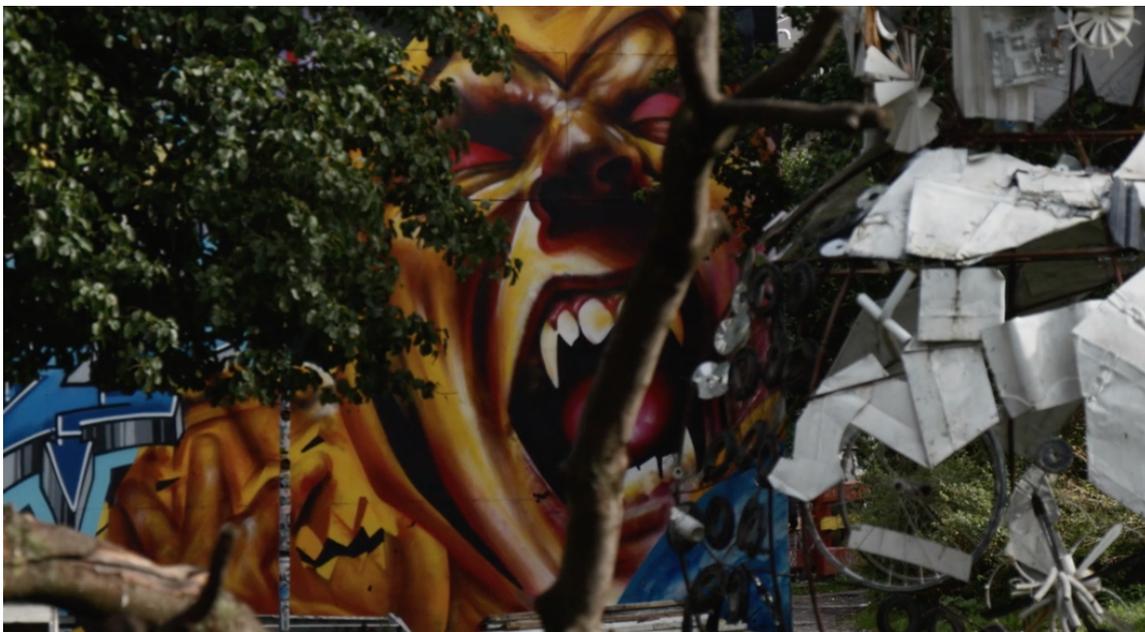


Fig. 2 Carlos Ruiz Carmona, *A New Narrative for Europe* (2014)

I think people may underestimate that if the business, the finance or sort of the all money system is mismanaged, it would have consequences for humanistic areas as well.

But besides that, I think the failure of this sort of thing that maybe is being mismanaged, in the interest of trying not to kind of monopolize or colonize culture, the emotional narrative or the identification mechanism was left out of the European protocol. Education... the general knowledge machinery was left in the hands of the locals.

I wouldn't say it's gone terribly wrong; it just means that there is no agenda, there's no protocol, there's no way of creating a stronger interdependence within Europe which has this greater sense of emotional things. And of course, the big question is whether they should be like that, you know, because we obviously don't want a "top down" definition of how to organize the civic infrastructure and civic trust and all that, we want the civic trust to be "bottom-up", clearly. But we also have to see that sometimes the combination of "top down" and civic trust "bottom up" allows for basic human rights issues.

The freedom to vote, land ownership issues, women and children rights, so on and so forth...

Generally speaking, Europe is, of course, very progressed that people like myself... I take freedom of speech for granted which is very dangerous, right? I feel so comfortable that I just think: "well, of course freedom of speech is natural, it's non-negotiable, it's always there. But the truth is Europe is very small and you don't have to travel very far until you are in a situation where freedom of speech, religion, sexuality and gender and so on is much more complex and problematic.

I had to travel so I could appreciate what was inside of Europe.



Fig. 3 Carlos Ruiz Carmona, *A New Narrative for Europe* (2014)

It's very interesting that I had to leave, I had to go to countries where it is not possible to say what you want in order to say: "Well, what I'm capable of doing would be difficult for me to do here". And this is something that cannot just be in a "bottom up" or "top down", it is really a combination of how to create a civic infrastructure that is trust driven.

So, in a way, I see that we have the old European countries where people kind of take the basic of human rights issues for granted that they forget to nurture them and then you have people who've joined recently, the eastern part of Europe which are so exciting and energetic countries, and there you don't have the same civic trust, you don't have the same evolution of human rights yet.

They have come very far compared to other places in the world, still much further. And now there's a slightly lack of dialogue because the people who take it for granted

they go “It goes without saying, we don’t have to talk about it”, and the people, you know, who are only getting used to it they have really created a way of operationalizing human rights. So, you still have very conflicted statements about homosexuality, for instance, and things that you wouldn’t expect... “What? How? This is so barbaric; how can this happen?” And you suddenly took for granted that this country would have gone beyond that for a long time ago and you realize that it’s not going to be a European “top down” thing. It has to come from the civic trust.



Fig. 2 Carlos Ruiz Carmona, *A New Narrative for Europe* (2014)

*Copenhagen, Denmark, 2014.*

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.334>



**R**ECENSÕES

**R**EVIEWS



## **EUCANAÃ FERRAZ. *Retratos com erro*.**

Lisboa: Tinta da China, 2019, 108 pp.

**DANIEL TAVARES\***

daniel@ilch.uminho.pt

danieldossantostavares@gmail.com

*Retratos com erro* (2019) é o primeiro livro de Eucanaã Ferraz que surge depois da reunião, num único volume, de toda a sua obra poética, *Poesia* (INCM, 2016). Se *Trenitália* (2016) se ancorava numa experiência em Itália, sendo ponto de partida para elucubrações poéticas — e teóricas — sobre questões de representação e da imagem, e somando-lhe o forte pendor interartístico que atravessa toda a poesia de Eucanaã, em *Retratos com erro* o poeta oferece, desde o título, toda a densidade representativa, abrindo declaradamente portas ao erro. Erro este que é a única forma de se considerar o retrato ou qualquer outra forma representativa.

Por radicar fundamentalmente numa tradição visual, o próprio termo retrato, quando ligado à esfera poética, faz frequentemente resvalar estes conceitos para um teor efrástico ou descritivo. Eucanaã, no entanto, procede por outra via, mais engenhosa.

O livro divide-se em três partes (dobras) compostas pelo mesmo número de poemas, 22, espelhando rigor e equilíbrio em termos estruturais. A nomeação destas secções é o segundo momento de desnível em termos de linguagem (o primeiro está no título e no subtil contraste entre singular e plural). Iniciando-se na dobra número 2, a ideia de que existirá algo em falta abre o livro antes

da leitura de qualquer poema: antes da sua escrita, a consciência de que a linguagem, a nomeação, a representação, no sentido mais amplo, estará, também ela, sempre aquém do retrato. Trata-se, em *Retratos com erro*, de o considerar enquanto (im)possibilidade. Afinal, a numeração inicia-se no 2, deixando a impressão de que algo está em “falta”, “um membro fantasma”, como podemos ler em “Coisas da ciência” (p. 32), espaço em branco que aparenta fazer aqui um apelo a uma moldura ou a uma delimitação, ou, por outras palavras, dir-se-ia que este livro é um conjunto de textos que parecem operar como um ensaio fotográfico que se dá ora pela via do excesso, ora pela ausência.

Os poemas “Edward Weston” (p. 40), “Dorothea Lange” (p. 76) e “Minolta (anúncio 1976)” (p. 108) encerram as dobras 2, 3 e 4, respetivamente. E não por acaso. Por constituírem eles próprios uma espécie de poética, são simultaneamente pilar e porta de passagem para outra dobra, emulando um movimento dialético, são ponto excêntrico e concêntrico, são epítome do retrato enquanto conceito. O final de “Edward Weston” é sintomático: “sentir que uma coisa é bela / significa senti-la / necessariamente errada”. Por sua vez, escreve-se em “Dorothea Lange”:

Não é por acaso que um fotógrafo  
se torna fotógrafo tal como

---

\* Investigador doutorado, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.  
ORCID: 0000-0002-0036-6243

não é por acaso que um domador de leões  
se torna domador de leões

(Acrescento:

tal como o fotógrafo é um domador  
de acasos  
não é raro que uma fotografia se desdome  
em leão.)

A inversão dos termos tradicionalmente ligados a questões de representação, o aprisionamento de algo natural, selvagem (na linha, por exemplo, de “The Tyger”, de W. Blake) é dada pelo neologismo “desdomar”. Ao falarmos de imagem, não estamos perante uma chegada ou um ponto, antes face a um processo de “Encantamento” (pp. 105–107, dobra 4), processo em que a mão viaja, torna e retorna, essa “mão que contava / as rotas do mundo / que firmava flechas / que cruzava flechas”, no mesmo sentido em que a prefixação (desdome) assegura um movimento dialético e uma vivacidade inerente à própria imagem. Antecipa-se já o *topos* camoniano retomado em “Minolta (anúncio 1976)”, que virá a fechar o livro com um poema de um só verso, límpido e condensado: “Quando você é a câmara e a câmara é você.” Neste verso parece estar tudo o que poderia estar num retrato, lembrando as inúmeras variações do tópico camoniano que já Herberto Helder havia reescrito em “O filme projeta-se em nós, os projectores” (*Photomaton & Vox*, 1979).

Um retrato é sempre uma escolha, o resultado possível de uma contemplação. Uma condensação de um momento que aprisiona e que atira para fora das suas margens, uma dobra, portanto. Uma figura retratada extravasa o seu próprio texto, pois é deste próprio excesso ou é do caráter disperso que se reúne num espaço outro, na materialidade da palavra e do livro. Por outro lado, o termo dobra tem caráter duplo, ora remete para um centro, ora para a circunferência.

Em entrevista à RTP, sublinhava o poeta a heterogeneidade da origem dos textos, pois convocam “circunstâncias várias”.<sup>1</sup> Cremos que a posição do poeta é aqui sublinhada. Porque a circunstância é o que rodeia um “eu”, *circum stare* remete para uma certa imobilidade do sujeito — um observador — que vê o que lhe passa diante dos olhos. Se a poesia de João Cabral tem uma influência fortíssima na de Eucanaã, a questão da construção segue por via da bricolage, sem despromoção. No prefácio a *Poesia* (Ferraz, 2016), Carlos Mendes de Sousa havia referido à “figura do poeta artesão, aquele que incessantemente se entrega ao trabalho e, nessa entrega, também incorpora o acaso para fazer brilhar o poema”. Lemos em “Matéria” (p. 65) que “[n]em toda a palavra é prata; / a melhor palavra é barro (plástico); / só o silêncio que reluz é ouro.” Esse trabalho da/na linguagem não raramente é feito nos bastidores, sem demonstração ostensiva de relações intertextuais. Eucanaã trabalha com o que o rodeia, o que não é pouco, mas escusa-se a exibi-lo numa montra.

O *bricoleur* derridiano alarga-se, nos termos em que o autor o propõe, a todo o texto. Emerge a ideia de que o texto não surge *ex nihilo*, mas no sentido eliotiano de “unidade da fragmentação”, (“These fragments I have shored against my ruins”, *The Waste Land*). Voltando ao erro, dir-se-ia que as indagações identitárias bebem de um certo *dictum* moderno whitmaniano: “I am large, I contain multitudes” (“Song of myself”, *Leaves of Grass*). Destas multidões e multiplicidades, surge o poema e logo o erro. O erro no sentido erróneo, mas igualmente errante, pois se o livro se estrutura por dobras cuja ordem é ela própria posta em causa pelo efeito fragmentário de um livro que se compõe a partir da dobra 2, os textos mostram rostos tão heterogêneos como o de uma quotidiana multidão.

<sup>1</sup> <https://www.rtp.pt/play/p4253/e416883/todas-as-palavras>

“Eis o retrato sem nenhum retoque:” é o primeiro verso do poema “Foto” (p. 93), que integra a última dobra do livro. Este verso poderia ser epitáfio que paira sobre qualquer figura retratada: a ideia de captar uma identidade através da figura, da sua identificação *polo natural*, para recuperar o título do tratado retratístico de Francisco de Holanda (1549). Ora, o que se produz em *Retratos com erro*, é precisamente uma identidade através de uma composição plural, i.e., retratos que partem do (singular) erro.

O poema de abertura, “Autobiografia” (pp. 7–8), coloca a dúvida tão densamente teórica: onde começa e acaba a autobiografia? O termo parece, historicamente, abeirar-se de forma mais imediata de outros géneros. Aqui, no entanto, é abertura de um livro de poesia. É-o e simultaneamente esgueira-se à sua própria tradição, pois o próprio poema é um conjunto entrecortado pelo símbolo §, marcando visualmente um golpe entre estrofes. Aqui, parece-nos, reside parte da proposta de Eucanaã. As diferentes partes são interrompidas, como se de uma junção de episódios se tratasse, como *flashes* de figura(s) maior(es) que reside(m) fora deste espaço. Todo o poema entoa estruturas genesíacas como se esta história se enraizasse longe do enunciador, ou, talvez mais certamente dito, o enunciado estende-se por uma latitude memorial que transborda o próprio espaço do livro. É sintomático que os primeiros versos do livro sejam: “O tempo começa a ser contado em sua garganta / formam-se anéis entre sua biologia / e tudo o que vive fora dela.” (p. 7) Se o primeiro verso é fortemente pautado pela questão da notação do tempo, essa narrativa (“contar”) do tempo concretiza, em jeito de confissão, um modo de ver a imagem, de a trabalhar: “(Este romance não conta coisas ouve a voz delas / quando são imagens / e as sílabas servem para isso.)” (p. 8). Este diálogo entre material e imaterial parece estar sempre à espreita na

poesia de Eucanaã e, de resto, é acentuada depois na questão do retrato: há uma distância irremediável — aliás, incomensurável — entre o eu e as circunstâncias, ainda que o poeta as tente chamar a si.

Lembramos o início do ensaio de Eduardo Lourenço, *Tempo e poesia* (1974): “[o] paradoxo do Instante não é o de acabar quando surge. Esse dever o impomos nós ao ‘banal instante’, talhado na peça imaginariamente substancial do Tempo. O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Ninguém verá a cabeça nem a cauda de tal monstro”. É neste sentido que os “instantes” captados de Eucanaã são também “instantâneos” num jeito fotográfico, atiram para fora das margens — as circunstâncias, diríamos —, transformam o “banal instante” num retrato, ainda que deste derive sempre um erro. É, contudo, este erro que faz avançar, erráticamente, pelos caminhos da poesia e da representação. Como afirmava o poeta na entrevista já aqui referida: “há, de imediato, uma espécie de desequilíbrio, de erro, de problema (...) colocar o leitor nesse universo em que o retrato, inevitavelmente, estará errado”.

*Retratos com erro* não é somente um livro, é também um não-livro ou um livro-atlas, “somos então — precariamente — esse círculo, ou essa esfera, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma”, para voltar a Eduardo Lourenço. Um livro-atlas ou livro-de-rostos que espelha um acaso controlado pelo poeta-artesão e daí surge o seu “Encantamento”.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2426>



## Rui Nunes. *Suíte e Fúria*.

Lisboa: Relógio D'Água, 2018, 104 pp.

**DIOGO ANDRÉ BARBOSA MARTINS\***

diogobarbosamartins@gmail.com

*Suíte e Fúria* não é apenas, até ao momento, o último livro de Rui Nunes: é sobretudo a exasperação mais refletida de um tom epigonal que tem pautado as últimas publicações do autor, como *A Crisálida* (2016) ou *Baixo Contínuo* (2017), livros que se anunciavam já como testamentários ou finais. Fim de tudo: do sentido, da esperança, da literatura, da escrita, da representação. Fim do próprio fim, quando um princípio essencial de desagregação passa a atuar em todas as coisas, até se tornar inequívoco, por exemplo, que “**um corpo [se] divide para ficar completo**” (Nunes, 2018, p. 94; negritos do original).

Sem que o retrato, a representação de si ou o rosto se relevem da sua obra como as tematizações por excelência (não obstante os títulos de dois livros: *Álbum de Retratos*, 1993, e *Rostos*, 2001), acontece que essas inquietações autorreflexivas não deixam de insistir, intersticialmente, na prosa complexa e movediça deste autor. Funcionam, aliás, como frágeis operadores que permitem à própria escrita sobreviver a uma veemência emocional fortíssima, o que, à partida, levaria qualquer materialização verbal a implodir. Constituem, pois, obsessões que nos esmagam com o que detêm de

inapreensível, com o que carregam de força imemorial, atravessadas a cada momento pela consciência aguda de que “as palavras não dizem as coisas”: “É preciso destruir a literalidade, e só na destruição da literalidade alguma coisa, chamemos-lhe verdade, pode aparecer” (Nunes, entrevistado por Maria da Conceição Caleiro, “Uma plenitude terrível”, in *Cão Celeste*, 2013, p. 60). Eis um exemplo dessa destruição: “[**Entre o que foi dito e o que foi escrito, um rosto oscila: / as palavras ameaçam-no. / O rosto? Que interessa o rosto? / Qualquer nome é o seu exílio. / O seu vulto?**]” (Nunes, 2018, p. 78; negritos do original).

Esta aproximação ao rosto pela sua desagregação implacável justifica o seguinte desvio contextualizador, cruzando dois historiadores de arte e uma linha de fuga em comum.

Tanto Georges Didi-Huberman em *Falenas* (2015) como Hans Belting em *Faces* (2019) destacam *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, publicado em 1910, como um momento literariamente simbólico num novo tipo de visão e de consciência do real.<sup>1</sup> O romance de recorte romântico e realista, no qual se prevê a evolução psicológica das

---

\* Bolseiro FCT/ Investigador de pós-doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

<sup>1</sup> Edições consultadas: Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas: Ensaios sobre a aparição*, 2 (trad. A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito). Lisboa: KKYM; Hans Belting, H. (2019). *Uma história do rosto* (trad. A. Morão). KKYM: Lisboa; Rilke, R. M. (2003). *As Anotações de Malte Laurids Brigge* (trad. M. T. D. Furtado). Lisboa: Relógio D'Água.

personagens numa sucessão cumulativa de experiências, cede a vez a uma montagem fundada nas contingências do acaso, em descontinuidades e desdobramentos, e no modo como estes atuam na percepção que o sujeito tem de si e da obra em curso. O célebre “Aprendo a ver” rilkeano é decisivo: ver é ser visto, é ver-se vendo e a “*ser olhado* por aquilo que se vê” (Didi-Huberman, 2015, p. 158), ferido “pelo aguilhão do seu próprio olhar” (*idem*, p. 154). Nestas inflexões existenciais, reside uma tomada de consciência de haver, por um lado, uma interioridade insondável até então inapercebida e, por outro, uma irreversível transformação pessoal, reconhecendo-se como volúvel a imagem fixa que o sujeito tinha de si: “Se me estou a transformar, já não sou aquele que fui, e sou diferente do que era até aqui (...)” (Rilke, 2003, p. 37).

É ainda Malte, o protagonista rilkeano, que, de súbito, se vê esmagado pela multiplicidade de rostos usados pelas pessoas — rostos indiscerníveis de máscaras, com funções várias e caducidades distintas —, apercebendo-se ainda desse terrível “não-rosto”, da “forma oca” (*idem*, p. 38), que paira sobre a superfície visível da face individual. A este nível, Hans Belting assinala o modo como, em Rilke, “o rosto e a morte formam uma unidade” (Belting, 2019, p. 137), agudizando-se o sentimento de crise perante a ruína da singularidade individual, face ao amontoado de corpos anónimos morrendo indignamente nos hospitais e ruas de Paris. Segundo Belting, essa crise do rosto seria a antecâmara de outros acontecimentos no século XX — Auschwitz, sobretudo, a par da democratização da fotografia, das vanguardas artísticas e das novas plataformas digitais — que despojariam a face de qualquer referencialidade ao humano, predicável como originário e intemporal, até à absoluta descorporalização das identidades (ou a sua sofisticada algoritmização, atualmente em curso).

Ora, se o olhar em Rilke tanto serve de indagação sobre o fulgor intempestivo e *borboleteante* da imagem, à luz de uma “poética da desfiguração” (Didi-Huberman, 2015, p. 163); como se abre ao sentimento de luto pela perda do rosto no confronto com a sua reprodução técnica exponencial, advindo daí “uma nostalgia da verdadeira face” (Belting, 2019, p. 90) — resta, então, saber em que medida o *eu*, o rosto ou o corpo sobrevivem ainda sob alguma forma de materialidade sensível, sob algum modo mais ou menos implícito de recuperação nostálgica. E é precisamente aqui que um autor como Rui Nunes se insurge com particular violência.

Em *Suíte e Fúria*, estruturalmente organizado em três andamentos circulares — “Suíte e Fuga”, “Suíte e Fúria” e, por último, “Anotações” —, a propósito de uma evocação de Heraclito que, amiúde, vai surgindo espectralmente em diversos fragmentos, a voz do texto traça uma distinção convicta entre *cara* e *rosto*:

*E Heraclito? (...) É uma cara inventada. Não um rosto. Inventada como uma criança desenha um pássaro. Que são todos os pássaros. O pássaro qualquer. Ela ainda não aprendeu a descer do mundo das ideias. Pouco a pouco, chegará ao pardal, à arvéola, ao pisco, ao tentilhão, ao estorninho, ao tordo, ao milhafre: / é assim a pequena aprendizagem da morte. Que a grande...* (Nunes, 2018, p. 43)

Uma cara inventada constitui o invólucro homogéneo com que infantilmente, no “*mundo das ideias*” (*ibidem*), qualquer identidade, qualquer rosto, se reveste de um manancial de traços idênticos. A guinada ontológica, porém, tornou-nos órfãos de Platão; e viver, isto é, “*a pequena aprendizagem da morte*”, começa quando esses traços adquirem texturas e especificidades próprias. Mas se, por instantes, esta hipótese se afigura jubilosamente heurística, como se aí se redesenhasse o esboço que tornaria o humano ainda possível e pensável como presença do e no mundo, logo a escrita de Rui Nunes se

prontifica a dissolver estas ponderações com o atroz emudecimento da morte:

*um dia, alguém dirá: estão todos mortos, sem saber deste homem que estará, entre todos, acolhido. Excluído. Não haverá um deus que distinga um morto de outro morto, que dê a cada morto a sua solidão, não haverá quem isole o morto num retrato, o pendure na parede da sala, para que uma criança pergunte: quem é? (idem, p. 17)*

Algumas páginas depois, e dá-se este desdobramento:

*Um corpo nu é a única (a última) verdade que nos resta: / diz tudo da inexistência de um deus. (...) / Juntem mil corpos nus e terão a nudez, um substantivo abstracto, um conceito. (...) / Juntem mil corpos nus e desaparecerão casas, cidades, países, mil corpos nus darão origem a uma única pergunta: que fazer com mil corpos nus? (idem, p. 23)*

Ausência de deus, corpo nu, morte, mortos. Rui Nunes leva ao extremo a intuição rilkeana de adivinhar um “não-rostro” no rosto de cada pessoa: como se qualquer repouso provisório, distraído de si, na contemplação de uma face, não mais se fizesse sem a antecipação flagrante do crânio, ou da *vanitas*. O “aprendo a ver” de Rilke assume em Rui Nunes uma evidência fatal: “*ver é o apocalipse dos nomes*” (idem, p. 33). E, assim, onde quer que surja uma referência ao retrato, ao espelho ou à imagem que alguém projete de si, Rui Nunes inflete nessa referência a ferida da dissolução. Se o retrato fixa uma imagem, se a fotografia congela um rosto, como se aí deflagrasse a ficção de uma eternidade (e note-se que, em Rui Nunes, a fotografia vai do objeto propriamente dito — com evocações, por exemplo, ao trabalho de Paulo Nozolino — à condição fotográfica da própria escrita: a frase-imagem, a sintaxe rítmica como um disparar vertiginoso de *flashes*), essas materializações da imagem não se arrogam mais do direito de servirem de consolo ontológico, enquanto substitutos de presença, porque exibem o que cinde

em primeiro lugar a imagem, a sua incompletude fundamental:

*(...) o que lembramos de um rosto é aquilo que o separa de si próprio, o acto insidioso de o tornarmos nosso, lhe acrescentarmos, o quê?, o que é isso que lhe acrescentamos? (idem: 40)*

Belting, ao comentar a relação entre imagem e rosto em Rilke, conclui que “(...) da face só temos imagens”, que permanecem “sem jamais se tornarem rostos” (Belting, 2019, p. 259). E clarifica:

*(...) queremos ver mais do que aquilo que as imagens podem mostrar. No conceito de imagem reside a cesura entre representação e irrepresentabilidade, que se repete na cisão entre visibilidade e presença. O que a imagem torna visível não está, efetivamente, presente. (ibidem)*

O corpo, contudo, na sua evidência empírica, resiste. Apesar de tudo. É porque existe o corpo, último “refúgio dos sem-ninguém” (Nunes, 2018, p. 53), que deus não precisa de existir. Mas, de novo, Rui Nunes não poupa na impiedade com que diseca o corpo-cadáver até raiar o absurdo, na sua forma infimamente residual: “a violência banal de um bocado de carne” (idem, p. 57). O que se segue é este retrato estrídulo neoexpressionista de quem, ante os bois escorchados das alegorias barrocas, as deformações viscerais de Francis Bacon, ou os autorretratos de Egon Schiele, atinge o grau-zero de uma lucidez desarmante quanto ao limiar do (in)dizível e do (ir)representável:

*A carne é sempre um bocado. E está tudo dito. Ninguém perguntará a quem, a quê, pertenceu esse bocado. É só uma coisa morta. Na verdade, não há carne viva. A carne viva é sempre em carne-viva: uma ferida, uma chaga: nas pernas de uma criança, no cachoço de um boi, nas mãos de um miserável, nunca na mão do senhor doutor, do senhor engenheiro, do senhor ministro, de vossa excelência (...). (ibidem)*

Por último, a dialética da máscara. No romance de Rilke, o jovem Malte contempla dois rostos moldados em gesso: o de uma jovem afogada no Sena e o de Beethoven. No meio burguês da época, o fascínio pela máscara mortuária fundava-se na crença de que o molde fixaria na morte o que a vida fazia oscilar. Como se só à morte, e não à subjetividade de um retratista ou à captura mecanicamente brutal do *flash* fotográfico, se outorgasse o poder de visibilizar o rosto verdadeiro: “É preciso ficar com a aparência cadavérica (...) para que um ser leve essa beleza maior que é a sua própria semelhança, essa verdade de si mesmo, num reflexo” (Blanchot *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 229). Porém, essa verdade continua a ser apenas *outra* imagem: “a máscara feita a partir de um rosto que, por seu turno, na morte se tornou máscara: por outras palavras, é a máscara de uma máscara” (Belting, 2019, p. 131).

Face, máscara, morte. Atente-se como, nos três últimos fragmentos de cada umas das divisões de *Suíte e Fúria*, a máscara se põe ao serviço da mineralização do rosto, até subsumi-lo integralmente. Da primeira parte: “**eis um animal frágil, quase um objecto, que se desloca aos trambolhões (...). O tempo há-de construir-lhe uma máscara e a vida ser-lhe-á o tempo dessa máscara**” (Nunes, 2018, p. 44; negritos do original). Da segunda: “A máscara de um homem não ilumina as palavras mas os silêncios” (*idem*, p. 65). Da terceira, o derradeiro fragmento: “**São planos inclinados, as mãos**” (*idem*, p. 94; negritos do original). Deslocamento do olhar: do rosto para as mãos. Oblíquas, contudo, porque “inclinadas”: incertas, inseguras. Parte que resta de um corpo demolido. Mas, sendo parte, é ainda o todo desse corpo que nas mãos se aspira, ou se imagina.

Em todo o caso, depois de “as mãos”, a palavra que encerra o livro é mesmo “FIM”.

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2375>

