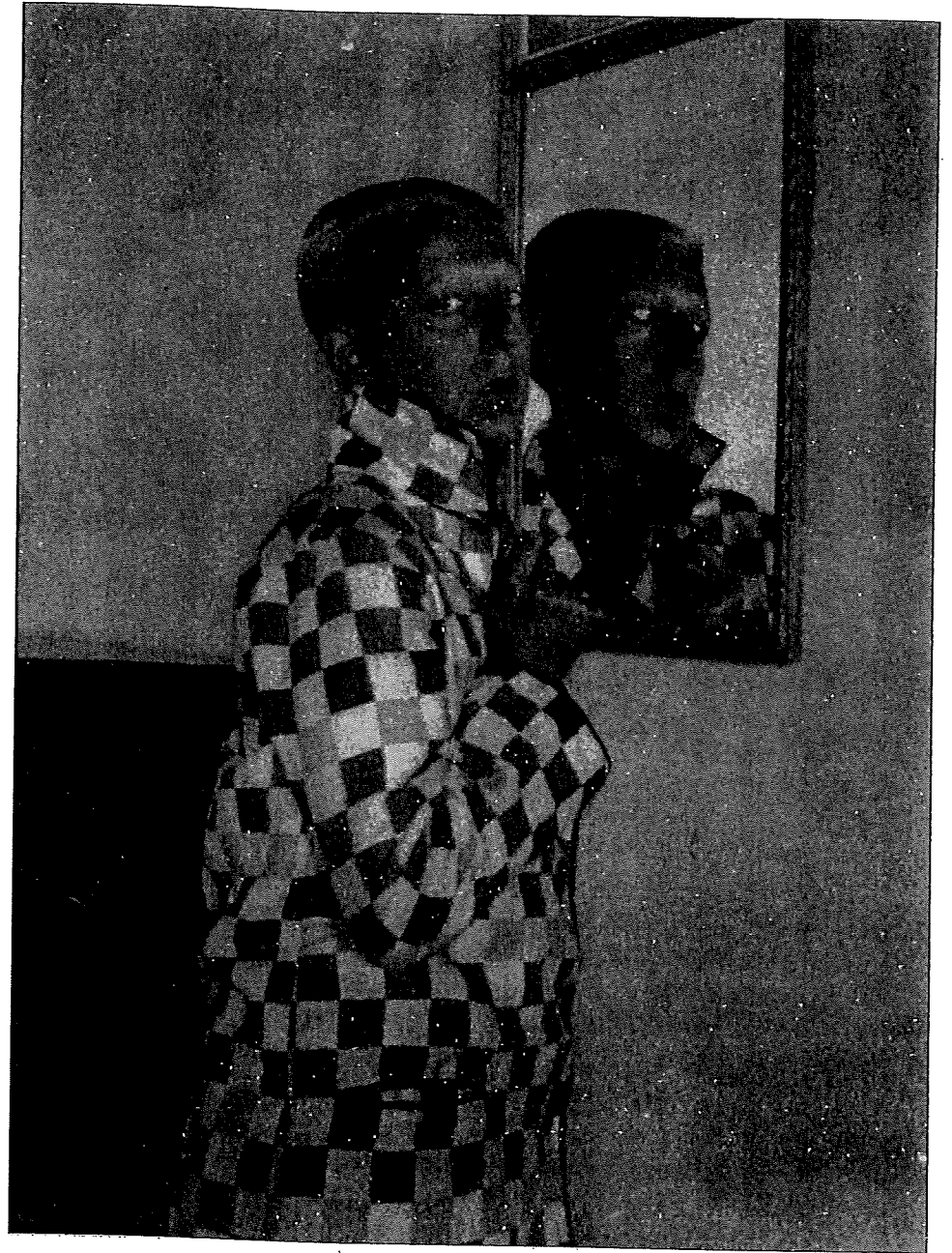


:Estúdio Auto-retrato e
auto-representação



Pedro Saraiva: outros nomes

O auto-retrato como imagem sem semelhança

MARIA JOÃO GAMITO

Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).
Licenciada em Artes Plásticas-Pintura (FBAUL). Agregada em Belas-Artes / Pintura (FBAUL).

*Artigo completo submetido em 4 de Setembro
e aprovado a 15 de Setembro de 2010*

Resumo Este texto alicerça-se na diferença estabelecida por Omar Calabrese entre representação e representabilidade e na definição, proposta por Bonafoux, de auto-retrato por ausência de um único, no qual radica a exceção que ele instaura. O objetivo é determinar a presença do auto-retrato na obra de Pedro Saraiva, não como imagem que o representa em termos de semelhança, mas enquanto lugar – a colecção de gabinetes em que, sob outros nomes, ele delega a sua representabilidade.

Auto-retrato, nome, representação,
representabilidade, semelhança

Abstract This article is founded in the difference established by Omar Calabrese between representation and representability and in the definition, proposed by Bonafoux, of self-portrait as absence of oneself in which lies the exception that it introduces. The objective is to determine the presence of the self-portrait in the work of Pedro Saraiva, not as an image that represents him in terms of resemblance, but as a place – the collection of cabinets in which, under other names, he delegates his representability.

Self-portrait, name, representation,
representability, resemblance

UM NOME

Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome.
(Damisch, 1984, p. 70)

Um nome duplamente inscrito – na obra e na história –, como propõe Damisch, porque a melhor garantia do valor da obra é ser conhecida pelo nome que a produziu, fazendo-se corpo e imagem desse nome e com ele se confundindo num ‘mesmo’ que, como conclui este autor, torna “O acto de nascimento do artista [...] rigorosamente contemporâneo da aparição duma noção de filiação das suas obras” (Damisch, 1984, p. 78).

Corpo e imagem, então, ambos reduzidos à sonoridade das palavras que a fama, que é antes de mais a repetição de um nome, se encarrega de levar a toda a parte como quando, já desde o tempo dos romanos, vigiava o mundo

inteiro fazendo da notícia, primeiro a condição do que merece ser conhecido e, depois, a revelação do próprio conhecimento. Mas a estridência das palavras pode, num alternativo processo de redução, remeter-se ao silêncio do seu traçado, permanentemente actualizado nos sinais que se repetem na construção de um retrato que, constituindo o tema inaugural da representação (Plínio, XXXV, XLIII), nasce de (e faz nascer) uma pertença e uma autoria.

Encontrando a sua etimologia em *'idem'* (o mesmo), o nome 'identidade' e o verbo 'identificar' definem-se na relação que atribui ao verbo a função de, num universo de traços ou características comuns, garantir o reconhecimento do ser ou da coisa que o nome designa. Na Antiguidade e na Idade Média, a identidade do artista manifesta-se na inscrição, na obra, do seu nome ou do seu rosto, que assim funcionam sobretudo como assinatura que simultaneamente identifica e autentifica. Um pouco mais tarde, a representação do artista por si próprio começa a aparecer dissimulada nas cenas da pintura e, com a exaltação do indivíduo no Renascimento, essa representação autonomiza-se, naquilo que Omar Calabrese (2006) considera simbolizar a sua entrada na memória colectiva, noutra plano consubstanciada nas *Vite* (1550) de Vasari e, no século XVII, na colecção de auto-retratos de Leopoldo de Médici, como assinala Pascal Bonafoux (2004).

Na contemporaneidade, a emergência de uma identidade e, porque não, de uma autenticidade, difusas, sujeitos e objectos flutuantes entre múltiplas imagens de si, coincidem, na arte (como na literatura), com a aparição da pluralidade de um 'eu', muitas vezes disperso na ficção dos seus heterónimos. No contexto da ficção narrativa, Cesare Segre explica porque é que "os teóricos da literatura, em vez de possível e de impossível, [preferem] falar de verosímil e inverosímil: é que este último par alude mais a uma coerência sintáctica e a um reconhecimento paradigmático do que a um confronto com o real" (Segre, 1989, p. 47).

Também Pedro Saraiva evita o confronto com o real, absorvido, como está, na coerência interna da obra que (o) ficciona. Nascido em Lisboa (1952), licenciou-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde é Professor Associado com Agregação na área científica de Desenho. Desde 1976 desenvolve uma actividade artística regular nos domínios da Pintura e do Desenho, estando representado em diversos museus e colecções nacionais e estrangeiras. Em 2006 inicia a série dos gabinetes – esses microcosmos do mundo onde o artista colecciona os seus originais que são, afinal, os modelos de todos os sintomas a descobrir num ininterrupto auto-retrato revelado como o lugar da ausência do único que o justifica e no qual radica a natureza de excepção de que fala Bonafoux (2004, p. 102) mas, também, como o lugar onde a dimensão figurativa da representação, sempre refém de um referente, é substituída pela sua dimensão simbólica que, para Calabrese (2006, p. 377), define a representabilidade.

OUTROS NOMES

Manuel Linares (1898) nasceu no concelho de Santa Marta de Penaguião, tendo-se licenciado em Arquitectura, em 1921, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Foi professor do ensino técnico-profissional, tendo trabalhado, como arquitecto, na CML, cargo que abandonou, passando a colaborar em gabinetes de arquitectura em Lisboa e em Angola. Faleceu em Lisboa em 1968.

António Maria Codina (1896) nasceu no concelho de Mafra. Conclui os estudos na Escola Normal Superior de Lisboa, de onde saiu para trabalhar como desenhador no Jardim Museu Agrícola Tropical. Desde 1930, desenvolveu actividade como topógrafo em Cabo Verde e S. Tomé, onde veio a falecer em 1954.

Manuel Celestino Alves (1912), conhecido pelo nome da aldeia onde nasceu, Cambedo, licenciou-se em Medicina, em 1937, na Faculdade de Medicina de Lisboa. Foi professor na Escola Médico-Cirúrgica e médico cirurgião no Hospital de S. José, também em Lisboa, exercendo medicina em S. Tomé de 1947 a 1952, quando regressa a Portugal, vindo a falecer em Beja com 78 anos de idade.

Alberto Maria de Oliveira Bárcea (1908) nasceu em Lisboa onde, após a conclusão da instrução primária, se inicia no ofício de aprendiz de tipógrafo, profissão a que se dedicou até se tornar paquete no jornal *O Século*. Desde 1935, foi vigilante na Fundação Tavares Leite. Em viagem de recreio para a Madeira, faleceu no naufrágio do navio Orion, em 1978. O seu corpo nunca foi encontrado.

Estes quatro nomes, as suas sumárias biografias, as fotografias que os identificam e que registam as marcas que produziram ou os rostos, os objectos e os lugares que se lhes tornaram contemporâneos, estabelecem ontologicamente a diferença entre a mimesis – presente no primeiro acto de representação, que encerra numa linha um rosto que vai desaparecer –, e a ficção que se apropria de nomes, rostos, objectos e lugares tão anónimos como o primeiro rosto representado e, como ele, já quase todos desaparecidos, para, a partir deles mas independentemente deles, fazer aparecer uma alteridade original que exige um novo nome que é o da obra que a ele se reduz num novo corpo e numa nova imagem. Numa evocação longínqua de Helena de Tróia pintada por Zeuxis, elidindo a inevitabilidade da semelhança indissociável de qualquer retrato e que, de acordo com Plínio (XXXV, XLIV), é inaugurada por Lisítrato na pintura do retrato de um homem sobre o modelo de cera extraído do molde do seu rosto. Ou na evocação mais próxima de Frankenstein, produzido não, como Helena, à imagem do que mais 'louvável' havia no corpo das mais belas mulheres de Crotona, mas à semelhança do que, de outros homens, nele se poderia tornar humano. Mas enquanto Helena é o nome de um corpo modelar que na sua originalidade ascende a modelo de todas as ficções de que a beleza está investida, Frankenstein é o informe sem nome, um amontoado de partes sem identidade, que funciona mimeticamente sob

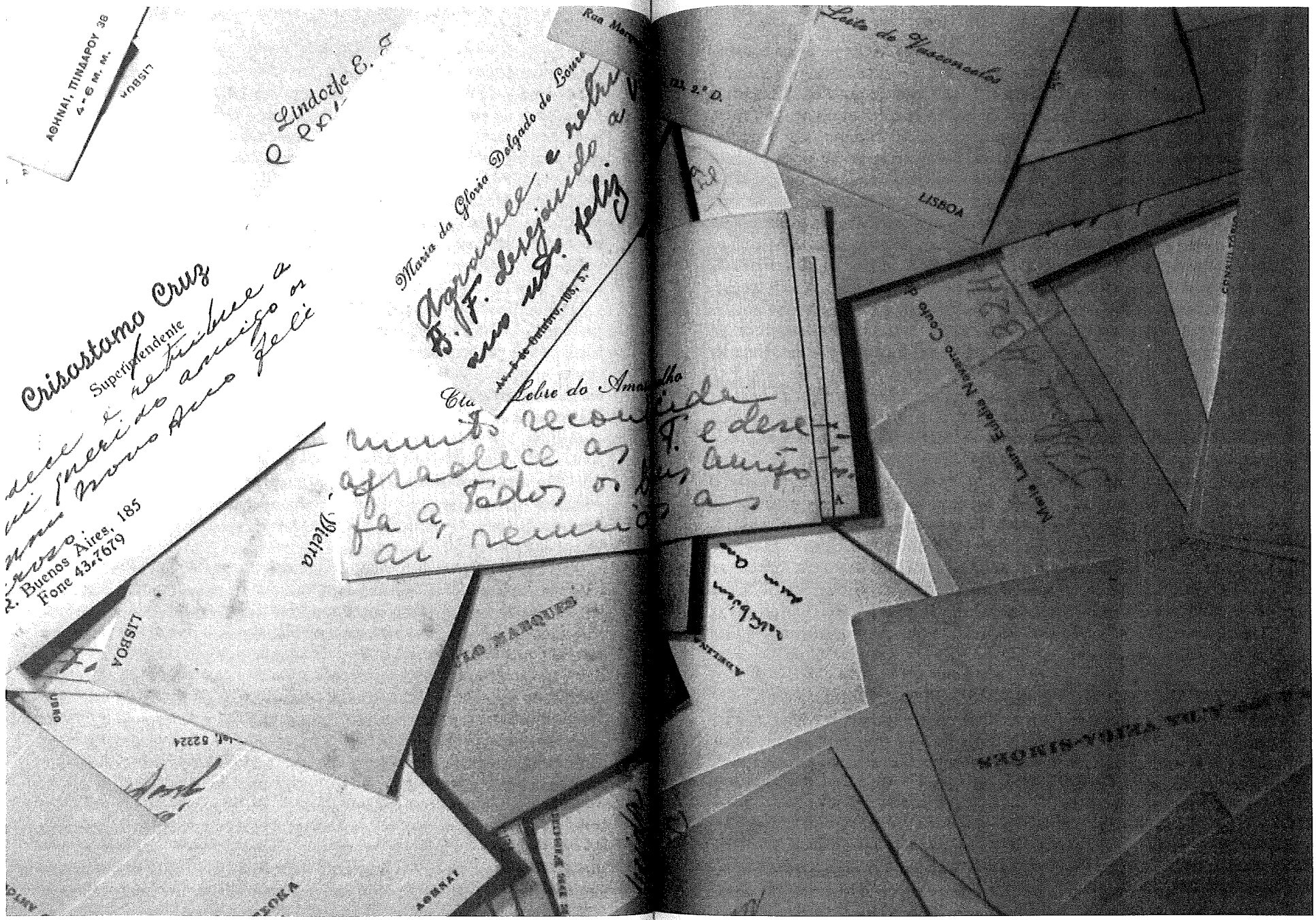


Figura 1. Pedro Saraiva (2010), *Auto-retratos*. Fotografia do autor.

o nome da paternidade que o rejeita, libertando-se da sua natureza ficcional para apagar esse nome e todos os seus afectos.

É na verosímil transitividade que a ficção anuncia que Pedro Saraiva se ausenta para que Linares, Codina, Cambedo e Bárcea tanto possam pertencer às suas biografias como aos lugares a que dão o nome: gabinetes que metodicamente exibem atributos da profissão de cada um deles, registos pessoais, fotografias, recortes de textos e imagens, maquetas ou pequenos modelos e desenhos, sobretudo desenhos, tematicamente relacionados com a profissão do seu autor/coleccionador. A tinta-da-china, pequenos e laboriosos traços a preto e branco constroem linhas, texturas e manchas gráficas que num caso representam ruínas nas quais ainda se reconhecem estruturas de edifícios, noutro, registos parciais de um herbário, noutro ainda, pequenos apontamentos do corpo humano diluídos num painel de folhas brancas por preencher, no último, paisagens vistas de tão perto que deixam de ser paisagens e desenhos, para passarem a parecer gravuras de fragmentos de paisagens parecidas. Todos eles idênticos na sua minúcia e no seu propósito de nos confundir na construção do enigma que em *Um Gabinete de Amador* de Georges Perec, a morte do pintor Heinrich Kürz, aliás, Humbert Raffke, sobrinho do coleccionador, vem resolver a partir do momento em que os compradores públicos e privados das obras da colecção representada num único quadro começaram a receber cartas suas informando-os que todas as obras eram da sua autoria, e que faziam parte de um plano de vingança do tio depois de constatar que eram falsos os primeiros quadros da sua colecção.

De todos os autores, o único que não desenha fora da sua intimidade é Alberto Bárcea, confinado à função de vigilante dos desenhos. Talvez por isso, a impossibilidade de lhe atribuir uma obra faz das circunstâncias da sua morte a última ou a primeira metáfora de todas estas ficções: o corpo que se afoga e nunca foi encontrado sai da ficção apenas para nos fazer acreditar que fora dela nunca existiu.

O AUTO-RETRATO COMO IMAGEM SEM SEMELHANÇA

No museu, Bárcea dispõe de um monitor onde passam sem cessar as imagens que uma câmara de vigilância capta da sala onde estão os desenhos. Será esse o modo privilegiado de se relacionar com eles: no pequeno ecrã, sempre parcialmente ocultos pelas pessoas que os observam, diluídos numa espécie de retrato colectivo e anónimo continuamente feito num qualquer gabinete de amator.

Entre a evidência do auto-retrato como “a restituição em imagem da primeira pessoa” (Calabrese, 2006, p. 379) e a incerteza do auto-retrato como a simulação em imagem de uma terceira pessoa, Pedro Saraiva trabalha uma outra tipologia que vai ao encontro do conceito defendido por José Luís Brea, para quem o auto-retrato remete sempre, não para a existência, mas para “a total *evanescência* do autor”. Situação que a imagem técnica acentua uma vez que, com ela, “o *auto-retrato* abre-se como território de al-

teridade, de constituição em acto, em puro processo do eu como fabricado e portanto como endossado ao eu que é ‘nenhum e todos,’ ao *sujeito multidão*” (Brea, 2003, p. 87).

Sem o recurso à tecnicidade da imagem, é no anónimo que esse sujeito comporta que se inscrevem os auto-retratos de Pedro Saraiva. Simultaneamente ausente na assinatura – o nome que é a obra que sob outro nome se revela –, ausente na infidelidade das imagens – a sua irredutibilidade à referencialidade explícita que o retrato supõe –, ausente nos enigmas da representação – porque apenas nela reside o enigma –, o auto-retrato do artista, como Brea comenta a propósito do que considera serem os (auto)retratos de Thomas Ruff, só pode afirmar-se na efemeridade e na contingência do múltiplo, na “representação do singular como portador da (in)identidade de qualquer um.” (Brea, 2003, p. 90). É nessa (in)identidade que Pedro Saraiva (Figura 1) delega a sua representabilidade, confiando-a a um imaginário que etimologicamente significa fazer (auto)retratos.

REFERÊNCIAS

- Bonafoux, Pascal (2004) *Moi Je, par soi-même: l'Autoportrait au XXe siècle*. Paris: Diane de Selliers. ISBN: 978-2903656294.
- Brea, José Luis (2003) ‘Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato)’ *Exit*, N. 10 (May-July), p. 82-91.
- Calabrese, Omar (2006) *L'art de l'autoportrait: Histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Citadelles & Mazenod. ISBN: 978-2850881176.
- Damisch, Hubert (1984) ‘Artista’. In Romano, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 3: *Artes-Tonal/Atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 66-90.
- Perec, Georges (1979/1992) *Um gabinete de amator*. Lisboa: Presença. ISBN: 972-23-1624-9.
- Plínio, o Velho (Séc. I d.C/1997) *Histoire Naturelle: Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres. ISBN: 2-251-79911-7.
- Segre, Cesare (1989) ‘Ficção’. In Romano, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 17: *Literatura – Texto*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 41-56.