

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**AUTORREPRESENTAÇÃO E ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

**Identidade/alteridade - matérias e memórias**

*(Documento Provisório)*

Orlando da Rosa Faria

Doutoramento em Belas-Artes

Especialidade de Pintura

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Manuel Quaresma, especialmente  
elaborada para a obtenção do grau de Doutor

2019

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Orlando da Rosa Faria, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Autorrepresentação e arte contemporânea: identidade/alteridade – matérias e memórias”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Handwritten signature of Orlando da Rosa Faria in blue ink.

Lisboa, 11 de março de 2019

## RESUMO

A presente investigação insere-se no programa de doutoramento em Artes Plásticas, especialidade em Pintura, da Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa. Tem como proposta investigar, de modo teórico/prático, a expressão plástica (pictural) da identidade pessoal na contemporaneidade. O texto visa discernir aspetos relativos às diversas indagações e percepções acerca do *eu*. O objetivo principal é fazer uma reflexão sobre como tais percepções se repercutem no meu processo criativo, mais especificamente no que concerne à autorrepresentação, a partir da série intitulada *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*. O texto problematiza os modos como o sujeito, com um sentimento estável da sua própria identidade e lugar na ordem das coisas, centrado, unificado e igual a si mesmo – que emergiu na Idade Moderna – está a ser reelaborado na contemporaneidade e como tais circunstâncias tensionam e contaminam os campos teóricos/práticos, concernentes ao processo investigativo/criativo. Ou seja, trata-se de deslocar a atenção daquilo que seria a “verdadeira essência” do sujeito existencial, para investir numa permanente aprendizagem de novos modos de ser, através da síntese egológico-hermenêutica, que permite ao sujeito reelaborar os seus conteúdos subjetivos e, assim, diferenciar a própria singularidade. Relativizada pela intensificação dos processos de interação social, que “requer uma” plasticidade necessária para as atualizações das múltiplas facetas de um eu, a um só tempo, múltiplo e integrado, internalizando um sujeito que se constrói a partir de um sentimento que pressupõe *identidade como multiplicidade* e de encontrar, através da arte, novos sentidos para si próprio e para a vida. Trata-se, portanto, de abordagens subjetivas que facultam improvisações, ruturas e fragmentações, nascidas no diálogo entre a memória, as materialidades da pintura, do mundo e do corpo. O que predispõe às fricções, aos conflitos e às diferenças: por um lado, inerentes à criação e ao fazer artístico; e, por outro, equivalentes aos processos pessoais e interpessoais de descentramento, diversificação, diluição e multiplicidade que caracterizam a “nova” condição humana chamada pós-moderna. É este suposto encontro, este possível nexo, entre uma abordagem subjetivista e hermenêutica das “realizações da pintura” (examinadas a partir da série de trabalhos propostas como objeto de estudo) e uma abordagem objetiva e teórica da condição pós-moderna do sujeito “múltiplo e integrado”, que constitui minha hipótese de investigação.

Palavras-chave: Autorrepresentação. Pintura. Identidade. Alteridade. Memória.

## Abstract

This investigation is included in the doctoral program in Plastic Arts, specialization in Painting, from the Fine Arts School in the Lisbon University. It intends to investigate, in a theoretical and practical way, the personal identity in contemporaneity. The text tries to discern several aspects relating to different questionings and perceptions about the «self».

Its main purpose is to analyze how those perceptions have repercussions on my creative process, specifically in relation to the self-representation, starting from the series of paintings of self-portraits named *Heads: autopsy of a pictorial process*.

The text presents how the individual, with a stable feeling of his identity and place in the order of things; centred, unified and equal to himself – that emerged in the Modern Age – is being rearranged in our days, and how those circumstances interfere and taint the theoretical and practical fields, and relate to the exploratory /creative process. In other words, the point is to divert the attention from what it would be the «true essence» of the existential subject, to invest in the permanent learning process of new forms of being, by means of the egological-hermeneutic synthesis that allows the individual to re-elaborate his subjective contents and, thus, to differentiate his own singularity, though considered in a different way, by the intensification of the processes of social interaction; which demands to absorb the plasticity needed to the actualizations of the multiple sides of the self, in an unique, multiple and integrated time; to internalize the subject that builds himself from a feeling that assumes the identity as multiplicity, and to find, through the art, new meanings for himself and for life.

These are subjective approaches that permit improvisations, ruptures and fragmentations, born in the dialogue between memory, the mentalities of the paintings and the world, the body and its shadow, and the travels. This facilitates the frictions, the conflicts and the differences, in on hand, inherent to the creation and the artistic doing; on the other hand, equivalent to the personal and interpersonal processes of leaving the centre, diversification, dilution and multiplicity that characterize the «new» human condition, named post-modern.

It's this supposed meeting, this eventual logic between the subjectivist and hermeneutic approach of «painting and photograph realizations» – examined from the production of the series of works proposed as Study Object – and an objective and theoretical

approach of the post-modern condition, of the «multiple and integrated» subject, that defines my hypothesis.

Key-words: Self-representation. Painting. Identity. Otherness. Memory.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO GERAL.....	09
METODOLOGIA.....	18
CAPÍTULO 1 – A Magia do Retrato: relance histórico.....	23
Introdução.....	23
1.1 - Os primeiros pintores: virtuosismo, prestígio e admiração.....	29
1.2 - A sombra e o retrato.....	31
1.3 - O corpo e a cabeça retratados na arte.....	32
1.4 - A importância do olhar no retrato.....	33
1.5 - A importância da cor no retrato.....	35
1.6 - A magia do espelho.....	37
1.7 – A pintura, o retrato e o autorretrato.....	42
1.8 - Alguns tipos de retrato.....	47
1.9 - O interesse pelos estudos sobre o retrato .....	49
1.10 - O ícone: um modelo para o retrato.....	50
1.11 - Flandres, a origem do retrato moderno.....	53
1.12 - Retratos italianos e o retrato no Barroco espanhol.....	54
1.13 - O retrato contemporâneo.....	57
1.14 - O retrato fotográfico.....	60
CAPÍTULO 2 - A plasticidade do eu: duplos-múltiplos.....	67
Introdução.....	67
2.1 – O Homem e os seus <i>duplos</i> : sombras, espelhos, reflexos, retratos.....	68
2.2 – Algumas percepções do fenómeno da duplicidade do eu.....	78
2.3 - A importância da imagem na formação do <i>eu</i> : o <i>duplo</i> especular.....	92
2.4 – A saturação social e a erosão do eu: múltiplas formas de ser.....	97

CAPÍTULO 3 – Autorrepresentação e arte contemporânea – <i>Cabeças: autópsia de um processo pictórico</i> .....	106
Introdução.....	106
3.1 - Uma condição pós-moderna.....	109
3.2 - A diluição do eu: diversidade, multiplicidade, descentramento.....	115
3.3 - O esgotamento do grande discurso na arte.....	122
3.3.1 - A superficialidade do discurso: pintura e fotografia.....	124
3.4 – Cabeças: autópsia de um processo pictórico.....	126
3.4.1 - Imagem especular <i>versus</i> imagem inconsciente do corpo.....	131
3.4.2 - O autorretrato: entre a ficção e a realidade.....	134
3.4.3 - Breves narrativas: matéria, memória, expressão.....	140
3.4.4 - A emergência do abjeto: o incómodo com a imagem.....	145
CONCLUSÃO.....	149
BIBLIOGRAFIA.....	159

## INTRODUÇÃO GERAL

Uma vez, em Bar-le-Duc, Montaigne viu um retrato que Renê, rei da Sicília, havia pintado de si mesmo, e perguntou: “Por que não é, de igual maneira, lícito, a qualquer um, retratar a si próprio com uma pena, tal como ele fez com um lápis?”. De imediato pode-se responder: Não apenas é lícito, mas nada poderia ser mais fácil. Outras pessoas podem nos escapar, mas nossos próprios traços são familiares de mais. Começemos, pois. E então, mal nos pomos à obra, a pena nos escapa dos dedos; trata-se de uma questão de uma dificuldade profunda e avassaladora. (Woolf, 2017, p. 13).

A presente investigação insere-se no programa de doutoramento em Artes Plásticas, especialidade em Pintura, da Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Tem como objetivo específico investigar, de modo teórico/prático, processos criativos que problematizem, a partir da autorrepresentação, as múltiplas possibilidades de configurações identitárias do *eu* através do processo pictórico e da prática fotográfica.

O texto aborda, como campo de estudo, questões relativas à subjetividade contemporânea e a partir do exame de procedimentos artísticos, discute a identidade pessoal e como esta se configura em imagens no objeto de estudo: a série *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*

A investigação coloca em causa o sujeito centrado, com um sentimento de unidade e substancialidade, que emergiu na Idade Moderna (e que está a ser descentrado e fragmentado na pós-modernidade), para discernir como tais transformações se repercutem na produção dos “autorretratos” aqui tematizados.

Na atualidade, a interioridade emerge a partir de uma rede de relações múltiplas que confrontam o eu com uma grande diversidade de experiências existenciais; que requerem capacidades elásticas, adaptações subjetivas, para interpretar o mundo sociocultural que nos envolve. Tal condição, exige a permanente construção da subjetividade individual, para viabilizar novos sentidos para si e para a vida. Portanto, a presente investigação visa discutir questões que permeiam a minha produção artística, pensada como um conjunto de configurações identitárias do eu, as quais exigem a percepção das contingências que envolvem um trânsito intersubjetivo intenso, num contexto de interações socioculturais complexas que caracterizam o mundo contemporâneo: “Pois, efetivamente, o *eu* da contemporaneidade encontra-se imerso numa multiplicidade de relações incoerentes e desconexas, que o impulsionam em

direções distintas e o incitam a desempenhar uma variedade de papéis sociais diferentes” (Amélia Faia, 2005, p. 116). Relações estas que se vão repercutir nas pinturas como uma diversidade de imagens questionadoras e contraditórias quanto ao sentimento de integridade e unicidade do *eu*.

Os retratos, tema artístico central neste projeto, viabilizam interpretações visuais diversificadas de um *eu múltiplo, fluido e dinâmico*. É, portanto, a partir da consciência desse caráter de instabilidade, concernente às questões identitárias, que se potencializam processos criativos dinâmicos; com maior liberdade interpretativa, em imagens que se fazem e se refazem, alimentados por processos de *anamneses*, em acto, no calor da ação, como autorrevelação, embora parcial e mesmo “descartável”, conforme as flutuações percetivo/cognitivas instáveis do eu dissolvem as certezas e convicções sobre a própria identidade.

Tais condições favorecem meios para criar fecundas interpretações visuais acerca das flutuações, fragmentação e multiplicidade das formas indiscerníveis do eu. As pinturas materializam registos de acontecimentos plástico-formais, como retratos de reminiscências de diferentes configurações do *eu* como “rastros” de si, vividos de maneira performativa.

Para além da abordagem dos processos de interação social, que concernem à discussão sobre identidade pessoal, tendo em conta o mundo sociocultural que nos envolve na contemporaneidade, o presente texto estabelece relações com outros campos de conhecimento, inclusivamente com a História da Arte, através da obra de alguns artistas que tratam da “representação de si”, no que concerne às discussões acerca da autorrepresentação na atualidade. Em consonância com o pensamento de Fernando Rosa Dias, estabelecer esses diálogos deve ser uma das estratégias consideráveis para discutir os próprios processos artísticos, ou seja, buscar relações com a obra de outros artistas por interesse de afinidades eletivas em função, como convém, das próprias obras. O artista, segundo o mesmo autor, pode usar o discurso como modo de relação entre o ícone ou obra anterior e a sua proposta, instigando o seu modo de abordar um tema, uma questão de execução plástica, uma atitude conceptual, que podem ser tópicos de trabalho e de confronto. Por semelhança ou diferença de *médium*, sugere, trata-se de reinventar a obra anterior, despoletando determinadas atenções nesta. Trata-se de, através da produção prática que dialoga, cita ou se apropria da obra de outro, criar um

espaço de interrogação que se desdobra numa problematização e num discurso argumentado.

Este exercício produtor de sentido, permite acrescentar ao confronto entre imagem e texto, o próprio confronto entre *imagem e imagem* (ou *obra a obra*). Aqui o texto torna-se exercício de consciência e reflexão desse espaço de relações. Mesmo que tendo muitas vezes a História da Arte como ancoragem, esse será um exercício com um potencial hermenêutico que poderá surpreender os próprios historiadores de arte. (Dias, 2011, p. 98).

Na esteira de tais considerações, procurei, portanto, criar breves diálogos com alguns artistas, principalmente contemporâneos, que abordam na sua obra a questão da identidade pessoal através da autorrepresentação. Entretanto, neste texto, não fiz, um juízo crítico sobre o meu trabalho artístico. Tampouco pretendi fazer uma mera descrição. Antes procurei refletir sobre as implicações inerentes a essa produção e estabelecer as ligações entre os trabalhos, seus processos e a contemporaneidade.

A série de trabalhos em questão (que constituem o cerne desta investigação – objeto de estudo) tiveram início no Brasil, enquanto estava em preparação o projeto para submeter ao referido programa de doutoramento. Já em Portugal, dei seguimento à produção dos trabalhos, fui desenvolvendo estudos com maior intensidade, assim como uma profusa produção de ateliê. Durante o programa de estudos no doutoramento, também são de destacar: as relações proficientes com, artistas, alunos e docentes de Belas-Artes; as visitas a exposições em galerias de arte, museus, as várias exposições que realizamos em Portugal (Lisboa), França (Paris e Marselha), Espanha (Cuenca), Polónia (Lódz) e Brasil (Vitória), como artista integrado do projeto *Chiado: arte na esfera pública* (com valorização das obras que produzi, em livros-catálogos), sob a coordenação e curadoria geral do professor Dr. José Quaresma. Tais experiências foram determinantes para o amadurecimento e consolidação do projeto teórico-prático que constitui e justifica o objeto desta investigação.

No entanto, a curiosidade pela questão da autorrepresentação remonta às minhas primeiras experiências com a arte através da fotografia, do desenho e da pintura. O trabalho intitulado *What are you looking for?* de 1998, marca o início de um interesse mais evidenciado pela questão da autorrepresentação. O referido trabalho consiste num texto reflexivo — que comenta o estranhamento em relação à própria imagem — sobreposto a uma fotografia, conforme mostra a figura 1. *Acidente no espelho* (2000), figura 2, confirma tal interesse. Todavia, desde os finais dos anos 70, a questão da

autorrepresentação já se apresentava como um desafio: *Duplo Eu*, de 1977, apresentado na figura 3 foi o meu primeiro autorretrato pictórico.



Figura 1 – Orlando Faria: What are you looking for? (1998) Figura 2 - Orlando Faria: Acidente no espelho (2000)



Figura 3 - Orlando Faria: *Duplo-Eu* (tinta a óleo s/madeira, 0,60m x 0,40m (1977)

O conjunto formado por pinturas da presente investigação configura aspetos de singularidade, mas também constrói ou revela, simultaneamente, identidades instáveis, que podem ser interpretadas como uma fusão entre a realidade e a ficção; como expressão e representação do *eu* como “outros de si”; isto é, podem ser pensados como uma descentralidade do *eu*, como materialização, representação e expressão, como percepção do sentimento de multiplicidade do sujeito contemporâneo.

Para desenvolver a série de trabalhos, decidi funcionar com um dispositivo de criação. Uma espécie de protocolo que define parâmetros, um ponto de partida para orientar minimamente os procedimentos e as condutas num território permeado de

muita instabilidade, quando se discute a autorrepresentação e a identidade pessoal. Tais concepções, sobre os modos como a criação atua na dinâmica de relação com a criatividade, e sua organização em métodos (que em meu caso implica a adoção de um dispositivo de criação).

No desenvolvimento da série *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*, optei por não utilizar espelhos e outras imagens de referência para fazer as pinturas, preferi (para além do recurso à visão, agregando outros elementos perceptivos e intuitivos) recorrer à memória para resgatar imagens remanescentes, mais ou menos remotas, ativando-as a partir do embate direto com a pintura e assim as estruturar como autorretratos mnemónicos. O meu interesse foi radicalizar o carácter hipersubjetivado dessas percepções. Aliado a tais premissas, conteúdos “esquecidos” (subconscientes) podem ser recuperados por circunstâncias do fazer, da ação pictórica propriamente dita, e potencializados pelas qualidades plásticas e fluidas dos materiais pictóricos. Litigadas pelas exigências do processamento das pinturas, essas matérias (as tintas), que alternam estados físicos muito variados (dos mais líquidos e rarefeitos aos de maior concentração), tensionam densidades diversas que favorecem a especularidade e a reflexividade inerentes ao processo criativo. Assim, a conjugação de tais fatores viabiliza a libertação de conteúdos imagéticos latentes, que emergem nas pinturas e configuram as imagens. Esses “embates”, pelo seu carácter errante, instável, que extrapolam o controlo e as certezas do seu “caminhar”, predispõem a certos automatismos psíquico-processuais, instaurando um estado de caos inicial na abordagem das pinturas - que predispõe o acesso às imagens subjacentes ao *eu* - reativando, atualizando e configurando tais impressões, tais reminiscências como conteúdos auto-expressivos, como autorrepresentação. Estas circunstâncias operativas são favorecidas, quanto ao seu alcance conceptual, pelo pensamento de Bachelard (1998), segundo a formulação do par de conceitos operacionais: “imaginação formal” e “imaginação material”, que atuam de forma conjugada numa relação que predispõe a encontrar, atrás da imaginação íntima, das forças e materiais das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, para ir à própria raiz da força imaginante conforme diz o autor: “No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume.” (Bachelard, 1998, p. 2).

Entre outros aspetos, em consonância com as materialidades, a memória comporta as capacidades reconstrutivas, interpretativas e atualizadoras das trajetórias e dos factos, vivências e acontecimentos (de um passado recente ou mais longínquo) e precipita as configurações autonarrativas. Lembranças “perdidas” são reativadas nesse exercício de remontagem ou reconfiguração visual de si pelo processo pictórico entrando em conflito ou harmonia com o presente da nossa identidade narrativa.

É digno de notar, nesse processo de reapropriação de si através da arte, a importância que a relação com o *outro* assume, especialmente, num contexto no qual se prescindia da utilização do espelho. Em tal circunstância, as relações interpessoais, mais ou menos intensas, funcionam como “espelhamentos”, que devolvem, como reciprocidade, novas percepções de si.

Há que se destacar que não há, inclusivamente, interesse, possibilidade ou meios de situar a fronteira entre a realidade e a ficção neste projeto de reapropriação de si. Num contexto hiper-subjetivado, mas materialmente objetivado, as ilusões sobre si mesmo estão intimamente misturadas com a veracidade dos factos. Tal engendramento constitui uma experiência intensa e revigorante, que sobressai no processo artístico como extrapolação das percepções superficiais acerca da própria identidade. Sobre a complexidade que envolve o dado mnemónico como elemento estruturante da imagem pictórica, refiro-me aqui o que afirma José Quaresma:

As realizações da pintura, isto é, do *elemento pictural*, sejam elas consumadas por um único autor ou constituam o resultado de uma participação alargada e intersubjetiva, têm registos passados concretos, outros que são passados e menos palpáveis, mas todos igualmente decisivos para aquilo em que a pintura está sempre a devir. Neste sentido, a reflexão que envolve o *elemento pictural* alia-se à potência da *anamnesis* (sem *inatismo* nem *teoria das formas* platónicas), tanto pelo lado da memória viva que reinterpreta os traços visíveis das tipologias da pintura, como pela dimensão mais *informe* e envolvente que a *anamnesis* impõe. Ou seja, a “identidade pessoal” que se expressa segundo as construções e as desconstruções da *anamnesis* corre dentro da identidade da consciência que organiza (constrói com maior ou menor narratividade) a memória, mas também toca e deixa-se tocar pela *intuição do imemorial*. (Quaresma, 2016, p. 37)

Embora se trate de investir na memória, em reminiscências mais ou menos remotas das imagens de si, esta investigação teórico/prática, no entanto, não ambiciona reconstituir ou resgatar imagens nostálgicas de si, mas vivenciar, através da pintura e da fotografia, do exercício da autorrepresentação, experiências instigantes, criativas,

reflexivas, sobre a própria identidade através da arte. Conforme mostram os resultados as figuras abaixo.



Orlando Farya: *Cabeças*, acrílica s/t (1,60m x 1,30m cada pintura; 2015)

Tais experiências implicam, portanto, impasses e conflitos devido ao caráter polissêmico e insubordinável da imagem que faz dissimular o eu em imagens parciais e inconclusivas e, por conseguinte, surpreendentes, desconcertantes e, potencialmente, reveladoras de novas percepções de si.

Na continuidade do processo, veio a consciência da riquíssima materialidade” estética daquilo que estava a ver. Pois ficou evidente que, nesses retratos (que se fazem conforme as qualidades mais ou menos densas, mais ou menos fluidas das matérias pictóricas) a nossa identidade material pode-se fundir com a alteridade material do mundo, numa convergência plástico-poética que resulta em imagens de “especularidade” e reciprocidade; em situações que transmutem e distendem o eu numa diversidade de eus multiplicados, como personagens com identidades ficcionais regurgitados como ectoplasmas projetados e aderidos às materialidades, como “fantasmagorias”, como personagens mutantes, fluidos e elásticos que mimetizam e dialogam com a “plasticidade” intrínseca do *eu* distendido e instável.

Assim, as pinturas apontam para a questão da duplicidade do *eu* na contemporaneidade. No entanto, é imprescindível realçar que o *duplo* do eu, na Pós-Modernidade, não é mais apenas da ordem do psicológico, meramente patológico, não é mais um “sintoma” interno (uma vez ou outra manifestado como comportamento, do qual se podia fazer uma eventual imagem ameaçadora); o *duplo*, agora, mesmo

potencialmente inquietante, é a própria imagem que, reproduzida, seriada, multiplicada, dilui a própria ideia, os próprios limites do eu nessa reprodução, nessa seriação e nessa multiplicação, que configura o meu objeto de interesse especulativo, plástico e conceptual. Tal percepção remete a um sentido poético de reelaboração pessoal, condição que tende a desestabilizar certezas e provocar sentimentos de renovação e improvisação diante do inusitado, do desconhecido, comportando capacidades que podem deflagrar descobertas e ressignificações de si e do mundo.

Quanto à temática, a série de pinturas tem afinidades com uma tendência da produção artística contemporânea, nas quais a autorrepresentação se configura como propulsora da criação, pois quase sempre privilegia a força do instante, a relação complexa com a própria imagem, mas também, a fecundidade da improvisação, a perplexidade do acaso, potenciados pelo fazer, pela memória e pelos materiais. Condições que favorecem os encontros em circunstâncias que, aleatoriamente, se apresentam como matéria-prima para este projeto artístico.

O primeiro capítulo apresenta uma espécie de índice de acontecimentos importantes na História da Arte, relativamente ao surgimento e desenvolvimento do género do retrato e do autorretrato, seu subgénero. Embora com intervalos intencionalmente provocados, devido aos objetivos específicos desta investigação, (pois não se trata de um inventário panorâmico ou enciclopédico), fez-se um percurso que brota das primeiras manifestações autorreferenciais do homem pré-histórico às produções mais recentes da arte contemporânea, passando pelo episódio que narra a fábula contada por Plínio, o Velho, da invenção da representação na arte, entre outros episódios consideráveis, como o retrato em Flandres e no Barroco espanhol, entre outros momentos decisivos para a problemática da autorrepresentação. Abordando a tradição da pintura clássica e da pintura moderna, assim como a presença da fotografia no contexto artístico e sociocultural, procuramos destacar a produção de artistas cujos trabalhos abordam as questões de interesse para este texto, sem a pretensão, obviamente, de esgotar o tema, mas simplesmente traçar uma linha de entendimento que dimensione o alcance e o interesse de artistas de diferentes períodos históricos no que se refere à autorrepresentação. Neste sentido, visamos contextualizar a minha produção artística, que discute a identidade através da pintura e da fotografia, que é,

por sua vez, o cerne desta investigação, justificando a sua pertinência no universo da arte contemporânea.

As abordagens foram dimensionadas nos âmbitos da Pintura, da Estética e da História da Arte, procurando estabelecer um diálogo com a tradição secular da autorretrato. Isto, porque tal questão insere-se no âmbito mais amplo das discussões sobre a identidade, em foco na obra de diferentes artistas, com especial interesse naqueles que desenvolveram as suas poéticas desde a segunda metade do século XIX, e outros que tratam de questões de identidade e de representação de si na atualidade.

O segundo capítulo aborda o *eu* e os seus desdobramentos em imagens: reflexos, sombras, retratos, para pensar o fenómeno da duplicidade do *eu* em diversos contextos e discursos. Refere-se às manifestações mais remotas do *duplo* na cultura humana e, com maior ênfase, distingue as transformações decisivas ocorridas desde o século XVIII e suas consequências sobre a perceção da vida e do mundo. Enfatiza o carácter misterioso e fantástico que o *duplo* assume na literatura, na arte e no pensamento do século XIX, evidenciando as suas repercussões tanto no âmbito da teoria quanto da experiência vivida, interpretado, inclusive, à luz da teoria psicanalítica e das ciências sociais.

O capítulo introduz a questão da identidade, evidenciando o carácter fragmentário do *eu* a partir do pós-guerra, com maior destaque na atualidade, para explicar as nossas perceções, principalmente, no que se refere às repercussões destes desdobramentos imagens autorreferencias através da pintura. A abordagem visa refletir sobre a perda de um “sentido de si” estável, segundo um sentimento de multiplicação do *eu*, constituindo uma “crise de identidade” para o indivíduo

No terceiro capítulo, aprofundam-se as questões relativamente aos modos como o sujeito — com uma conceção fixa e essencialista de identidade, que emergiu na Idade Moderna — vem sendo descentrado na contemporaneidade. Deste modo, a identidade é tratada num contexto intersubjetivo, sobretudo pós-estruturalista, tendo em vista que é através do intercâmbio social e cultural que o indivíduo assume diferentes papéis e assim constrói uma diversidade de perspetivas de si.

O terceiro capítulo apresenta, também, como centro privilegiado, as reflexões sobre a série de trabalhos que constitui o objeto de pesquisa desta investigação: *Cabeças: autópsia de um processo pictórico* já devidamente referida e explicitada no início desta Introdução.

Nesta investigação, cabe salientar que o investimento na questão da autorrepresentação tem como intenção pensar a identidade pessoal através da pintura, em abordagens mais ou menos controláveis, que facultam acontecimentos, acidentes, improvisações, rupturas e fragmentações (nascidas do diálogo entre a memória, as materialidades e o corpo). Assim se constroem identidades móveis, plasticamente identificadas com as circunstâncias de instabilidade que as engendraram enquanto representação e expressão do *eu* como outros de si, como alteridades

Tais procedimentos, intensamente especulativos, favorecem a emergência do acaso e predispõem às reflexões, aos conflitos, às fragmentações, por um lado, inerentes à criação, e ao fazer artístico, e, por outro, equivalentes aos processos pessoais e interpessoais de descentramento, fragmentação e multiplicação que caracterizam a pós-modernidade.

É este possível nexos entre uma abordagem subjetivista e hermenêutica das “realizações da pintura” — examinadas a partir do exercício prático-reflexivo da autorrepresentação propostas como objeto de estudo — e uma abordagem objetiva e filosófica da condição pós-moderna, que constitui a minha proposta do trabalho.

## **METODOLOGIA**

O discurso produzido pelo artista/ investigador que para fins de investigação faz uso de sua experiência de processos artísticos, para a partir dos mesmos, de maneira analógica, extrair uma metodologia para a investigação a que se propõe, também deriva, a nosso ver, deste “combate” no qual dois “combatentes” se envolvem com um sentimento de pertença alargada à dimensão triádica do “combate”, a saber: é-se simultaneamente um, o outro, e a lógica interna do conflito que ambos estabelecem: ‘Eu sou, e há em mim e para mim, este conflito mútuo e esse uníssono. Sou o combate. Não sou um dos combatentes; sou, antes, os dois combatentes e o próprio combate.’ (Quaresma, 2011, p. 312).

Neste trabalho, respeitante ao contexto académico que procura a relação entre o campo teórico e a prática artística, exacerbando-se os conflitos, tendo em conta que a nossa primeira opção como artista visual não é a escrita. À luz desta constatação, tem-se consciência de que as ocorrências e instabilidades do fazer artístico (permeado de ambivalências) contaminam a dimensão metodológica imposta à construção do texto académico.

Isto ocorre, porque um dos impasses vividos na construção do presente texto situa-se na condução do projeto de investigação referente ao seu vetor teórico, desenvolvido em conformidade com os acontecimentos vividos na prática artística; nesse enfrentamento, estabelecem-se trocas recíprocas e sucessivas.

Portanto, para orientar os meus embates e “harmonizar” os conflitos nesta dialética entre o fazer artístico e a produção de um texto acadêmico, encontramos na proposta de Jean Lancri (2002), (que aborda a pesquisa em arte no contexto acadêmico) e na Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson (1992), metodologias vinculadas à noção de *poiética*, (do grego *poiein* –fazer), que valorizam, no processo de criação-reflexão, os conflitos e discontinuidades inerentes ao fazer, ao refletir, concernentes aos projetos de investigação em arte.

A partir de metodologias que privilegiam as vivências pessoais intensas, “empreendidas nos campos da produção, invenção, descoberta [...]” (Lancri, 2002, p. 33), que exigem um mergulho processual profundo, a partir de uma estrutura baseada na dinâmica do construir, desconstruir, construir novamente, constituiu-se uma espécie de sistemática da circularidade especulativa.

Esta investigação orienta-se, assim, pela “abordagem qualitativa” enquanto perspectiva metodológica de base. Privilegia, através da análise reflexiva, a compreensão da pesquisa como um processo em transformação. Tem nos acidentes, impasses e acasos, aliados necessários para redimensionar e reelaborar as ações e percepções e viabilizar o meu processo criativo-reflexivo num contexto fortemente especulativo. Assim, na trajetória desta investigação, muitos aspetos foram rejeitados, redimensionados, reapropriados, pois é o próprio fazer artístico que determina o percurso de um artista-investigador.

É importante, desde já, ressaltar que este tipo de pesquisa mantém relações com outros campos de investigação e com a obra de outros artistas. Deste modo, o acesso ao objeto de estudo determina-se, também, no desvio pelo “outro de si” e com a obra de artistas que estão em correlação com o campo de investigação aberto.

Deste modo, opera-se um trânsito constante entre “si mesmo” e os outros, em processos de reciprocidade similares àqueles que regulam as relações da prática com a teoria. Tal dinamismo, segundo Jean Lancri (2002, p. 21), introduz, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduz, pelo viés da

comparação, um afastamento, um distanciamento, dentro do possível, de si mesmo consigo mesmo:

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si, na intimidade solitária de seu monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de desafiar, de desdenhar um segredo e tratar “a si mesmo como um outro” (para retomar aqui o título de um livro de Paul Ricoeur), tudo, bem entendido, sem se deixar enganar pelo processo. (Lancri, 2002, p. 21),

Sem esquecer o que nos ensinam as Ciências Humanas e, em particular, a Psicanálise, o “Outro”<sup>1</sup> (aqui entendido como os outros) é sempre o que falta, é sempre uma espécie de lugar, um local estranho onde o sujeito vai buscar algo para alimentar o seu desejo.

Por meio destas reflexões, reexaminamos os procedimentos que viabilizam a minha produção artística, procurando dar organicidade e coerência teórica ao texto, sem desprezar aquilo que de contraditório e acidental constitui o meu percurso enquanto produção plástica e reflexão teórica. A este propósito, e sobre a pesquisa em artes plásticas, Lancri comenta que:

A pesquisa se desdobra através do campo da construção, da invenção da descoberta [...] mas também pega à tiracolo o campo da criação. Com uma certa audácia ela mira o campo da criação e é essa mira que tenciona e “intencionaliza” cada um dos outros campos que a atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também da Estética, da História da arte, da antropologia, da psicanálise e a lista não está completa). É o que faz sua dificuldade e sua nobreza simultaneamente, sua ambição e sua simplicidade, sua força e sua fraqueza, em uma palavra, sua claudicação – mas eu já disse que esta constitui sua virtude. O cerne da questão da pesquisa universitária em artes é, portanto, em última análise, a questão da arte. (Lancri, 2002, p. 21),

Como complemento às proposições de Lancri, quanto à natureza metodológica da investigação em arte, me pareceu oportuno invocar o pensamento de Luigi Pareyson (1993), que defende o facto de que é mais produtivo, para operar os discursos sobre

---

<sup>1</sup> Em Lacan, o outro é apresentado através do Estádio do espelho. Ele diz que o eu e o outro se confundem, que não há sujeito sem outro. Diz também que a instância do eu é fundamentalmente paranóica, pois está sempre acompanhada do outro, seu ideal. O olhar em cena no Estádio do espelho é o olhar daquele que vem a ocupar o lugar do Outro, que é ao mesmo tempo o espelho no qual a criança se vê e se admira, e lugar do Ideal do eu. “O Outro, também escrito A, é uma heteronomia radical, que se presentifica nas formações do inconsciente. Isso, porém, não desresponsabiliza o sujeito, pois se é nesse retorno do recalçado onde ele apreende essa alteridade, é, ao mesmo tempo, nele que se apossa dos seus desejos mais escondidos”. (Quinet, 2018, p. 27).

investigação em arte, quando o artista é também o investigador, que este se dobre sobre a sua própria produção e prefira deter-se não exatamente na estética da forma, mas na estética da produção e da formatividade. Logo, colocar a ênfase mais no fazer do que no contemplar, porque o termo ‘forma’, segundo o autor, pelos seus inúmeros significados, acaba por se tornar ambíguo e corre o risco de passar pelo simples contraposto de ‘matéria’ ou ‘conteúdo’, evocando assim a polémica do formalismo e do conteudismo.

Aqui se compreende a forma como organismo vivo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: “totalidade irrepitível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo” (Pareyson, 1993, p.10)

Como vemos, o conceito central da teoria de Pareyson é o de formatividade, entendido como a união inseparável entre produção e invenção. Segundo o autor, “formar” significa “fazer”, inventando ao mesmo tempo “o modo de fazer”; ou seja, “realizar” só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo, deste modo, obras que são “formas” (Pareyson, 1993, p. 60).

Nesses termos, para o autor, formar significa, antes de mais, fazer - *poiein* (em grego). É verdadeiramente um “formar”, quando não se limita apenas a executar um projeto preestabelecido, aplicar uma técnica já predisposta ou submeter-se a regras já fixadas; mas inventar, no próprio curso da ação, o *modus operandi*, é definir a regra da obra enquanto a concebemos e a realizamos. O formar é, então, essencialmente um tentar. “Abrange todos os campos da operosidade humana, o que confirma que o seu âmbito coincide com o da formatividade, pois toda a vida espiritual é formativa” (Pareyson, 1993, p. 61).

Fernando Rosa Dias (2011), ao discutir estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte, afirma que o mais importante, num processo investigativo, é encontrar o discurso (*logos*) certo, ou seja, aquele que se aproxima, segundo sua visão, da existência física da obra e da produção (*poiesis*). Segundo as suas palavras: “para aí encontrar um campo de interrogações e reflexões próprias a explorar.” (Dias, 2011, p. 101). Diz ainda que:

Importa para isso, [...] desenvolver esse vinco em que o discurso se desdobra da existência material arrastando o seus problemas para os dispor num campo de argumentação e discussão, para aí encontrar essa investigação numa tensão em que o conceito desafia a obra e a obra desafia o conceito, um vinco (charneira) em que se articula o plano de *tekné-poiesis* com o do logos – um vinco que é simultaneamente ligação e separação entre *poiesis e logos*, onde a abstracção conceptual ao avançar para avançar para proposições argumentativas, transporta consigo uma densa cauda que a compromete: as inquietações da *poiesis*. Se lhe chamamos vinco é para estarmos perto da noção *deleuziana* de prega (*pli*), enquanto “leitura intensiva que liberta ‘cumplicidades’ entre dois espaços que permanecem divergentes e singulares, ou ‘implicações’ comuns entre duas coisas que permanecem ‘pregueadas’ ou constituídas de modos diferentes” – no nosso caso dois *media: obra plástica e discurso (Ibidem)*.

Por último, destacamos os autores principais que referenciam os pressupostos teóricos do presente estudo, uma vez que muitas das minhas análises remetem às suas metodologias, nomeadamente no que se refere: (i) à investigação artística (L. Pareyson, J. Lancri, F. R. Dias); (ii) à filosofia (Platão, M. Foucault, G. Deleuze, J. F. Lyotard, J. Baudrillard, G. Bachelard, M. Merleau-Ponty, Clement Rosset); (iii) à Psicanálise (Otto Rank, S. Freud, J. Lacan, J. D. Nasio); (iv) às ciências sociais (E. Goffman, Kennet Gergen, Stuart Hall, José Jimenez, M. A. Faia); (v) à Estética e História da Arte (Plínio, Alberti, G. C. Argan, H. Wólfllin, A. Rouillé, J. Aumont, J. Nancy, Melchior-Bonnet, M. Guérin, Azara, A. Ramos, M. Medeiros, H. Belting, R. krauss, V. Stoichita e muitos outros).

## CAPÍTULO 1: A MAGIA DO RETRATO: RELANCE HISTÓRICO

### Introdução

A autorrepresentação sempre esteve no centro dos meus interesses artísticos e estéticos. Tal investimento insere-se numa tendência observada na arte contemporânea, nas últimas décadas, conforme salienta Margarida Medeiros, que abrange um grande número de artista que orientam a sua produção em estratégias autorrepresentativas.

Esse movimento autorreferencial do discurso artístico não é específico das artes plásticas nem da fotografia. [...], um movimento paralelo surgiu na literatura, com a eclosão do diário e da escrita jornalística; igualmente na dança e no teatro a figura do Eu se afirma [...]; o monólogo teatral ou a peça para um único ator, criada por este, são também cada vez mais recorrentes. [...] A dominância crescente da autorrepresentação na arte contemporânea só pode ser respondida fazendo apelo a áreas do conhecimento habitualmente exteriores à história da arte, pois é necessário enquadrar essa questão numa reflexão mais geral sobre o papel da afirmação do corpo na afirmação da identidade. (Medeiros, 2000, p. 14).

O presente capítulo faz uma espécie de revisão bibliográfica sobre a questão do retrato e do autorretrato na história da arte; recorrendo para tanto, a alguns dos principais artistas e teóricos que se dedicaram ao tema que compõe o interesse principal do presente capítulo. Esta pesquisa viabilizou, portanto, um conjunto de referências históricas importantes para proceder, a partir desses parâmetros históricos, ao desenvolvimento dos demais capítulos, quer seja por comparação ou por oposição, encontram condições que favorecem o diálogo com a história da arte.

Permitindo-me um salto abrupto no tempo, desde a pré-história as inscrições rupestres constituem um meio fundamental para conhecer os modos de vida e como agiam os povos primitivos. Marcas e inscrições deixadas pelos nossos ancestrais constituem arquivos duradouros e inquietantes para compreender parte do seu fundamento gráfico e pictórico nas paredes de cavernas, em diferentes partes do mundo, sejam os famosos contornos das mãos, nas grutas da Idade do Gelo de Lascaux e Altamira, ou os registos nas grutas em Celebes, na Indonésia, com cerca de 40 mil anos.

Devido à pertinência do tema segue uma longa citação, que julgo necessária, para elucidar questões essenciais, quanto ao entendimento, tanto da importância simbólica dos registos humanos pré-históricos nas cavernas do mundo, quanto das percepções das suas potencialidades interpretativas na contemporaneidade. Pois a

questão da autorrepresentação sempre esteve no centro dos interesses do homem.

Naquele tempo, a instalação de um mundo em Chauvet, Lascaux, Altamira, Celebes — e outros lugares profundos que cedo serão desocultados com os respetivos vestígios e sinais, como se tem provado pela sucessão de achamentos de ‘instalações’ passadas em diversos pontos cá da Terra —, já integrava diversas técnicas (muito foi necessário fazer, caminhar, habitar, errar, instalar, até se poder assistir ao conhecimento e à depuração gestual do homem do Paleolítico Superior). Integrava-as de modo muito imbricado, mas lá encontramos a incisão, a pintura, o desenho, uma panóplia de linguagens que projectam marcas e sinais que, por sua vez, se inscrevem em superfícies sabe-se lá de que maneira habitadas: celas, naves, abóbadas, mesas e armários de pedra, assim como de outros materiais com esta intercalados, tudo instalado segundo um desígnio (um desenho) concreto de co-existência, com rituais colectivos banhados em fogo, guturalidade, paleo-canto, (alguns até supõem com o próprio movimento proto-cinematográfico, *La Préhistoire du cinéma, origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Marc Azéma) e movimentos ritmados de sofreguidão por uma inteligibilidade do mundo. Daí a dupla necessidade do conforto — fosse o material, fosse o simbólico — por entre aquelas superfícies de mundificação em ‘estado nascente’, uma vontade de ‘retracção’ como afirma Marie-José Mondzain na sua obra *Homo Spectator*. A procura da duplicação de um proto-eu, um rasgão no quotidiano e a suspensão do fluxo do tempo para nele instaurar (mais uma dimensão do acto de instalar) a sequência dos seus gestos sob a forma de marcas, depósitos, mediações com o mundo exterior em devir (fora da caverna), outras mediações com o seu interior em gestação (para além de tudo o que está fora da membrana hipersensível do seu corpo, seja o exterior da caverna, sejam as entranhas desta): ‘O que aqui chega até nós é o acto de uma separação e de um elo que esse signo compõe com aquilo de que se separa. A parede é um espelho do homem, mas um espelho não especular, e esta mão é o primeiro auto-retrato não especular do homem. Retrato do homem enquanto mão.’ Um espelho construído com duplicação de mãos positivas e embebidas em pigmento, duplicação de mãos negativas quais depósitos de um sopro cuidadosamente dirigido. No fundo, uma construção da identidade pela autorrepresentação, tal como hoje se fala de construção da identidade por intermédio de outras narrativas e meios de separação do fluxo real e quotidiano. (Quaresma, 2016, p. 35).

As imagens das mãos do homem primitivo são, na realidade, as primeiras manifestações que constituem uma forma primordial de autorretrato. Tais marcas e inscrições têm, portanto, um forte carácter indicial, ou seja, são documentos autorreferenciais inequívocos de uma atitude atemporal relativamente ao desejo expresso pelo homem, desde os seus primórdios, de afirmar a sua presença, de inventariar a sua própria existência.

Mas de facto (fazendo de novo uma grande elipse de tempo), a autorrepresentação vai afirmar-se como género autónomo a partir do século XV, na aurora do Renascimento e do Humanismo. É importante ressaltar que a valorização tanto do retrato quanto do autorretrato podem ser pensados como símbolos de um momento histórico marcado pela valorização do homem dentro de um sistema de orientação antropocêntrica.

No Renascimento, por exemplo, o autorretrato foi um importante veículo para introduzir novos conceitos e reforçar o lugar dos indivíduos na sociedade. Assim, a tradição do retrato vai permanecer como “protocolo” indispensável à prática da pintura, escultura, desenho, gravura, ou seja, as mais diversificadas formas gráficas e expressivas atravessando diferentes escolas e estilos artísticos, até culminar em 1888 com George Eastman lançando a primeira câmara Kodak, ampliando o território narrativo dos discursos fotográficos e democratizando a produção de imagens.

Na História e Arte encontramos muitos exemplos de autorretratos. Leonardo, Botticelli, Rafael e Dürer são referências importantes no período que temos vindo a referir. Cabe distinguir que Albrecht Dürer faria o primeiro autorretrato com treze anos, em 1484, “repetindo-o depois em 1492, 1493, 1498, 1500 e em muitas outras ocasiões. Num desenho a pincel executado entre 1500 e 1505, representou-se mesmo de pé e nu, uma audácia nova para a época (Melchior-bonnet, 2016, p.180).

No período Barroco, Rembrandt pintou autorretratos ao longo de toda uma vida, como afirma Michel Guérin no livro *Rembrandt et l'autoportrait*: “Entre 1625 et 1669, l'année de sa mort, Rembrandt a dessiné, gravé ou peint une centaine d'autoportraits. Une telle perseverance à son image est sans équivalente dans l'histoire de la peinture” (Guérin, 2013, p.13).

A obra paradigmática de Velásquez, *As Meninas* (1656) inclui um autorretrato do pintor no estúdio acompanhado de membros da família real espanhola. Foucault interpreta no livro *As palavras e as coisas* a obra do pintor espanhol como uma alegoria da era da representação. Na sua análise, demonstra todos os temas da noção clássica de representação e como esta pintura anuncia a temática da duplicidade da representação e antecipa a temática do sujeito. Inovador é o jogo de percepções proposto por Velásquez no modo como o próprio se autorretrata, no seu ofício, em ato, apresentando-se na pintura enquanto o objeto da própria pintura, ou melhor, da representação na tela ali representada, como se encontra de costas para o observador do quadro.

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado:

o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (Foucault, 2007, p. 21).

Outro exemplo de autorrepresentação consiste na série de autorretratos realizada por Cézanne, entre os anos de 1861 e 1880. Também Van Gogh, no final do século XIX, realiza muitos autorretratos durante uma existência tão curta. Mais próximos de nós, no século XX, Picasso e Giacometti, entre outros, dedicaram especial atenção ao autorretrato. A última fase da produção de Edvard Munch (1863-1944) é marcada por autorretratos introspectivos. Nos séculos XX e XXI, diversos artistas encontram na autorrepresentação motivação para investigações artísticas de grande relevância estética, conceptual e poética. Lembramo-nos, entre outras, das diversas autoimagens de Frida Kahlo (1907-1954). Francis Bacon tem uma obra quase exclusivamente dedicada aos retratos/autorretratos. A vasta obra de Andy Warhol é marcada pela presença do autorretrato. Mais recentemente, temos as obras de Arnulf Rainer, John Coplans, Lee Friedlander, Iberê Camargo, Antony Gormley, Cindy Sherman, Marc Quin, Jorge Molder, Alighiero Boetti, e muitos outros.

Como podemos observar, a tradição do autorretrato remonta a um passado longínquo e aparentemente restringe-se a um contexto muito particular, individual. No entanto, este subgênero do retrato é muito abrangente, pois insere-se num campo sociocultural ampliado e tem sido o centro de interesse para importantes artistas, assumindo diferentes formas e significados em razão de transformações culturais e subjetivas.

A importância do retrato na História da Arte é reiteradamente apontada por historiadores e por teóricos, desde Plínio e Alberti. Como salienta Arthur Ramos, as doutrinas aplicadas à Arte “elogiam a função do retrato e defendem o seu protagonismo no momento de determinar o nascimento da pintura” (Ramos, 2010, p.11).

Retratar alguém não depende do suporte e da técnica escolhidos. Retratar é tentar apreender um modelo real, preservando a imagem de alguém que irá envelhecer, ou deixar de existir, ou apenas mudar de lugar. O primeiro registo de um retrato refere-se a uma representação desenhada que serviu de base a um retrato tridimensional. Esta origem – registada por Plínio, *o Velho*, na sua obra *História Natural* – revela a simbiose entre desenho, escultura e pintura.

O retrato tem uma origem que se confunde com a da pintura, como atesta Plínio, ao dizer (Livro XXXV, 15) que a pintura nasce quando pela primeira vez se circunscribe a sombra de um homem por meio de linhas” (Stoichita, 2016, p.7). Circunscrever a sombra é desenhar, e, segundo os cânones, o desenho é a base da pintura, e esta, por sua vez, é a base do retrato.

Plínio vê a gênese da pintura no momento em que a filha de um oleiro, Butades, de Sícião, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, delineou, provavelmente com carvão, numa parede, o contorno da sombra de seu perfil projetada pela luz de uma lanterna. “O seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e colocou-o no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro [...] retratando o jovem ausente” (Plínio, 1985, p. 86).

Leon Batista Alberti é outro autor em que se pode encontrar fundamento para a afirmação de que a origem do autorretrato se confunde com a da pintura: “[...] aquele Narciso que, de acordo com os poetas, se transformou em flor, foi o inventor da pintura” (Alberti, 1992, p.97).

Segundo a mitologia<sup>2</sup>, Narciso – o auto admirador – vê seu rosto refletido numa fonte e apaixonou-se por aquela imagem. Ele não se cansa de, voluntariamente, olhar-se no espelho de água que o reflete, produzindo o seu retrato. A cada vez que se olha, ele se autorretrata, condenado “a ficar apenas com um simulacro que nunca satisfaria as aspirações da sua alma” (Melchior-Bonnet, 2016, p.169). Alberti vê ali a invenção da pintura. A narrativa mitológica, de abrangência ancestral, é o primeiro registo referente conhecido. E é como mito de origem que Alberti o apresenta.

Plínio e Alberti, pioneiros no esforço para registrar a História e particularidades da Arte, proporcionam uma fundamentação indispensável ao presente trabalho. Alberti foi o primeiro a abordar a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizada. Plínio,

---

<sup>2</sup> A lenda, na versão de Ovídio, conta que Narciso era filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope. Dias antes do seu nascimento os seus pais consultaram o oráculo Tirésias para saber o destino do menino. A resposta foi que teria uma vida longa se nunca visse o próprio rosto. Narciso cresceu e transformou-se num jovem, orgulhoso, de extraordinária beleza, que despertava amor em todos. Até as ninfas se apaixonaram por ele. Uma delas, Eco, amava-o incondicionalmente e era menosprezada, como todas. As raparigas desprezadas pediram aos deuses para as vingar. Para dar uma lição ao frívolo Narciso, a deusa Némesis condenou-o a apaixonar-se pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco. Encantado pela própria beleza, Narciso deitou-se à beira da lagoa, olhando-se ininterruptamente até morrer ao lançar-se na água ao tentar encontrar a própria imagem. Depois da sua morte, Afrodite transformou-o numa flor. O mito de Narciso espalhou-se no Ocidente e tem sido, há pelo menos dois mil anos, fonte de inspiração para artistas como o poeta Ovídio (livro III das *Metamorfoses*) e os pintores Caravaggio, Nicolas Poussin, Turner, Salvador Dalí, e Waterhouse.

autor de obra mais abrangente – e de característica enciclopédica, baseada em relatos e em considerações próprias – resgata da Antiguidade pintores pioneiros e particularidades que vão do virtuosismo determinado a evoluções técnicas.

A cronologia histórica da pintura pode apresentar hiatos ou carecer de uma sequência fiel, já que só a partir do Renascimento levantamentos e estudos sistemáticos possibilitam acompanhar com segurança as mudanças que se verificaram ao longo dos anos. Ainda assim, da verosimilhança da obra de Zêuxis e Parrásio, atestada por Plínio (1985, pp.75-76) aos dias atuais, não são poucas as transformações e evoluções que se sucederam nesse campo.

O retrato – e por extensão o autorretrato e temas subsidiários – é motivação para vasta bibliografia, como aponta Arthur Ramos em *Retrato - o desenho da presença* (2010, p.24). O autor destaca “o manancial teórico que sob a forma de preceito, sugestão ou de simples comprovação” está disponível na literatura artística publicada entre os finais do século XV e o século XX:

Uma bibliografia principal constituída por obras diretamente relacionadas com a arte, como são exemplos os tratados ou os diálogos sobre arte escritos desde o Renascimento, e uma bibliografia auxiliar que apesar de não estar diretamente relacionada com arte, é um verdadeiro apoio para o retrato. [...] por exemplo, os tratados sobre fisionomia, anatomia ou os estudos sobre a linguagem e a expressão do rosto (Ramos, 2010, p.26).

Enfatiza-se que “apesar de alguns tratados do Renascimento contemplarem a fisionomia como uma área essencial para o artista, os principais tratados dessa área”, as publicações mais importantes, numerosas ou significativas são dirigidas a um público mais vasto. “No caso da anatomia, só no século dezanove começamos a encontrar com mais clareza manuais ou tratados dedicados exclusivamente aos artistas” (Ramos, 2010, p. 26).

### **1.1 - Os primeiros pintores: virtuosismo, prestígio e admiração**

Ao longo do tempo, encontramos muitos artistas que se destacaram na arte de retratar. Os primeiros exemplos são extraídos da obra de Plínio: Zêuxis, Parrásio,

Timantes, Apeles de Cós, Protógenes e Fâmulo. No entanto, como destaca Azara, antes disso já se faziam retratos. Inicialmente na forma de escultura e depois, desenhado ou pintado, o homem foi retratado de acordo com o espírito da época.

Plínio aponta características e inovações daqueles que via como expoentes e a sua importância para a evolução da pintura e do retrato. Observa-se, levando em conta a exposição do historiador, que cada um desses desenvolveu, através do seu talento, aptidões necessárias à pintura e ao retrato.

Zêuxis, pintor grego do século V a.C., alcançou a fama e acumulou fortuna (Plínio, 1985, p. 74). A sua mestria na reprodução da natureza chegou a tal ponto que ele próprio escreveu numa de suas obras – *O Atleta* – a frase: “Mais fácil alguém invejar que imitar (Plínio, 1985, 75). O preciosismo foi determinante para que, em dado momento, Zêuxis parasse de vender a sua obra: a perfeição retirava-lhe qualquer preço. Plínio, ao registrar a solução do pintor para representar Helena de Tróia (pediu a cinco raparigas que servissem de modelo, transferindo para a composição o que cada uma tinha de mais belo) anuncia uma prática que marcaria a produção artística renascentista: a procura da beleza ideal em detrimento da realidade do modelo.

Parrásio, contemporâneo e rival de Zêuxis, é apontado como “o primeiro a dar simetria à pintura e o primeiro a conferir expressividade às feições, elegância aos cabelos e beleza à boca”. Foi, segundo o historiador, o melhor no delineamento dos contornos. Para Plínio, o delineamento é o ápice do refinamento na pintura, quando isso era tão raro: “[...] delinear os corpos e saber marcar com o contorno os limites da pintura, raramente se vê com sucesso” (Plínio, 1985, 76).

O historiador, no entanto, ressalva: “Mas a todos os que nasceram antes dele e os que viriam depois superou Apeles de Cós, na centésima décima segunda olimpíada. Contribuiu sozinho, para a pintura, praticamente mais do que todos os outros juntos.” Segundo Plínio, Apeles, numa época de excelentes pintores, tinha na graciosidade o aspeto excepcional de sua arte, mas tinha ainda outra característica: sabia quando tirar as mãos do quadro. Porque “[...] é danoso, muitas vezes, o excesso de zelo” (Plínio, 1985, p.78)

E foi o mesmo Apeles que, ao pintar o retrato do rei Antígono, cego de um olho, revelou-se “o primeiro a criar uma maneira de esconder defeitos, pois o representou-o de perfil, de tal forma que o que faltava ao corpo parecia na verdade faltar à pintura, e

só mostrou a parte da face que podia mostrar por inteiro” (Plínio, 1985, p.81). Plínio apresenta a descoberta ou a criação de novas técnicas, a partir de Apeles:

[...] terminada a obra aplicava sobre ela uma tinta tão leve que, refletindo a luz, produzia, como efeito da luminosidade, uma cor branca e a protegia do pó e da gordura; era visível só a quem a observava de perto, mas também nessa circunstância, uma técnica magistral impedia que o brilho das cores ferisse a vista, como se olhássemos através da pedra especular, e de longe, esse mesmo recurso conferia, insensivelmente, um tom escuro às cores demasiado berrantes (Plínio, 1985,p. 82).

Protógenes também deu importante contribuição técnica quando ao pintar uma tela usou quatro camadas de tinta, “para a proteger da degradação do tempo, de tal forma que, desaparecendo a de cima, a de baixo lhe sucedesse” (Plínio, 1985, p. 83). Ele ainda teria, acidentalmente, descoberto um recurso para suavizar a pintura, quando, segundo Plínio, retratara um cão “de maneira espantosa, mas não conseguia o mesmo realismo ao pintar-lhe a baba:

[...] não podia diminuí-la e lhe parecia muito longe da realidade. A baba parecia pintada e não provir da boca. Ansioso e aflito, uma vez que desejava que na pintura houvesse o verdadeiro, e não o verosímil, apagara inúmeras vezes e mudara de pincel, de modo algum ficando satisfeito consigo mesmo. Finalmente, irritado com aquela arte que se deixava perceber, atirou a esponja no ponto do quadro que o aborrecia. Esta acabou suavizando as cores carregadas tal qual o seu zelo o desejara. (Plínio, 1985, p. 84).

Numa época em que “a arte [...] estava a serviço permanente das cidades e o pintor era um bem comum de toda a terra” (Plínio, 1985, p. 84), o que teria acontecido – perguntava-se um dos contemporâneos do historiador – se os pintores não tivessem tido a coragem de progredir? E a resposta foi: “[...] a pintura reduzir-se-ia ainda e sempre ao delinear do contorno da sombra projetada pelos corpos expostos ao sol” (Quintiliano, *Instituto Oratoris*, X, II, 7 apud Stoichita, 2016, p. 7.).

## 1.2 - A sombra e o retrato

O mito da origem da pintura centra-se na projeção. Pois é a relação com a sombra que marca a história da representação no Ocidente. Conforme vimos, a fábula narrada por Plínio na *História Natural* conta como se deu pela primeira a vez aquilo

que seria considerado o nascimento da representação na arte. Referindo-se à narrativa da rapariga de Corinto, Stoichita destaca que “a primeira função possível da representação baseada na sombra é a de apoio mnemónico<sup>3</sup>: a imagem torna o ausente presente”. Uma segunda função possível “resulta do facto de a imagem/sombra estabelecer com o seu modelo não apenas uma relação de semelhança, mas também uma relação de contacto” (Stoichita, 2016, p.15).

Na fábula pliniana, a semelhança alcançada pelo método da sombra contornada é apenas possibilitada pelo facto de o modelo e o artesão serem duas pessoas diferentes. A imagem/sombra era semelhante ao outro (e não ao próprio) e manifestava-se sob a forma exclusiva do perfil (Stoichita, 2016, p. 41).

Em Plínio, há dados sobre as etapas essenciais que conduzem de um primitivo “estado de sombra à grande pintura”. Como o facto de que o simples delinear do contorno da sombra logo seria representado por uma pintura monocromática que se aprimoraria gradualmente, mantendo os sinais das suas origens míticas. Mas seria preciso esperar a chegada dos grandes artistas, afirmou, “[...] para que o estereótipo da projeção plana fosse, enfim, substituído pelo modelado e para que a sombra perdesse a sua primeira função de matriz da imagem, para se tornar um meio de expressão” (Stoichita, 2016, p.14).

Por fim, concluiu Plínio: “a arte saiu da sua monotonia (*se ars ipsa distinxit*); descobriu-se a luz e as sombras, e, através dessa diferença, as cores sobressaíram por mútuo contraste. A elas se veio juntar mais tarde o brilho, outro valor além da luz” (Plínio, 1985, p.11).

Assim, desde a utilização racional de sombra e luz, por Zêuxis, até ao Classicismo, a História Ocidental da Humanidade acompanhou uma grande evolução da pintura que é, em muitos momentos, também a evolução do retrato e do autorretrato. Segundo Belting, luz e sombra são fenómenos incorpóreos, mas é apoiado nestas referências que percebemos os corpos em toda a sua extensão. Por isso Da Vinci diz que “a sombra é o meio através do qual os corpos manifestam a sua forma” e deles não se afasta, ainda que se desprenda do seu contorno. (Belting, 2014, p. 38).

---

<sup>3</sup> Mnemónico deriva de Mnemósine, na mitologia grega a deusa que personificava a memória.

A imagem/reflexo, retomada por Alberti como metáfora da sombra, é, predominantemente, uma representação frontal: “[...] A relação frontal diante do espelho é uma relação com o próprio, assim como a relação em perfil é uma relação com o outro.” (Alberti, 1992, p.41). portanto, o perfil de um rosto é a primeira representação – revelada por Plínio, incorporada por Alberti e repetida por Leonardo.

### **1.3 - O corpo e a cabeça retratados na arte**

Como Grayson destaca a importância inaugural de Alberti na História da Arte é o facto de ele apresentar uma mudança no conceito de artista e de pintura. É quem primeiro mostra o pintor não mais como artesão, mas como “um culto imitador e recriador da natureza” (Alberti, 1992, p. 49).

É grande a contribuição técnica de Alberti, sempre preocupado com os aspetos básicos que sustentam uma pintura, a circunscrição, a composição e a “recessão de luzes”. Ele também ensina a importância da empatia do espectador com a obra; como a pintura deve comunicar-se com o espectador no plano emotivo, convidando-o a participar [...] do sentimento das figuras representadas, e “estimulando de alguma forma a sua simpatia e imaginação” (Alberti, 1992, pp.58-59). Alberti também reconheceu a atração que a semelhança com a Natureza exerce no espectador, o que não isentaria o artista da necessidade de ir além do realismo. Uma necessidade que, ao contrário, é para ele um desafio. (Alberti, 1992, p.60).

Na verdade, o presente parágrafo apresenta alguns comentários sobre a tradição da arte do retrato pictórico. Serve apenas para pontuar por oposição, por contraste, as diferenças conceptuais que configuram as noções de retrato na contemporaneidade, conforme interessa às finalidades desta investigação.

Pois retratar é presumir representar a materialidade e a alma de alguém. Mas a capacidade de captar vestígios de uma suposta ideia de essência exige do pintor envolvimento não apenas no exercício de pintar e tampouco implica somente o conhecimento anatómico e fisionómico, embora sejam importantes tais fundamentos.

No retrato tradicional – e por extensão no autorretrato, caso se procure a semelhança, o cuidado com a fidelidade e com o retratado requer, portanto, atenção às sutilezas, as peculiaridades da fisionomia e da expressividade do modelo.

Na raiz da preocupação de conciliar as particularidades fisionómicas com o ideal, está a tentativa de alcançar a ideia de Beleza que praticamente acompanhou toda a arte do Ocidente até princípios do século XIX. No entanto, na modernidade e atualmente, retratar abrange muitas outras dimensões, para além do objetivo de atingir um ideal de beleza ou mesmo a semelhança absoluta. Pois na arte contemporânea, a questão do retrato e da autorrepresentação extrapolam noções de semelhança e visam discutir aspetos mais abrangentes relativos aos questionamentos sobre a própria existência, sobre a identidade e o sentido de estar no mundo, entre outras questões.

A grande explosão de informações específicas – levando em conta a originalidade – sobre o retrato data de finais do século XVII, e só vai abrandar durante o século XIX. Arthur Ramos credita esta redução, “que levou quase à total ausência de novos estudos sobre o retrato durante o século XX”, ao facto de se ter debatido e estudado exaustivamente “o problema da construção da cabeça em todo o pensamento clássico, que abrandou precisamente a partir do século XIX.” (Ramos, 2010, p.55).

#### **1.4 - A importância do olhar no retrato**

Independentemente da época, segundo Arthur Ramos, “tanto os retratos milenares, como muitos dos que foram feitos até hoje mantêm as mesmas características plásticas da construção do rosto, nomeadamente a atenção dada aos olhos e ao olhar” (Ramos, 2010, p.14). O retrato, portanto, “intimida-nos”, porque “pelo olhar consegue um alcance humano diferente ou inexistente nos outros géneros artísticos. E este alcance é aquilo que permite ao retrato reivindicar o estatuto de uma verdadeira presença.”

Jean Luc Nancy reafirma a força viva do olhar na representação:

Antes de qualquer outra coisa, o retrato olha: não faz mais do que isso, e na medida em que se concentra, é enviado e perdido. Sua ‘autonomia’ reúne e aglutina a imagem, todo o rosto, na visão: ela é o objetivo e o lugar desta

autonomia. A pintura do olhar não pode ser somente sua imitação; ou melhor, no olhar pintado a pintura se torna um olhar, e se no final toda a pintura se torna o que pinta, isso sempre acontece, sem dúvida, a partir do olhar; o que significa, da mesma forma, a partir da visão de onde sai a pintura e a partir do olhar que se torna ao pintá-la (Nancy, 2012, p.70-71).

Ao retratar, o artista utiliza diferentes técnicas e materiais, para pôr em jogo a linguagem do retrato e do olhar; a engenhosidade técnica usada para capturar a semelhança do olhar que se deve analisar ao contemplar o retrato: “Devemos analisar de perto o brilho do olho e a luz que é refletida nele, de tal maneira que ele retorne ao brilhar.” (Nancy, 2012, p.71). Da Vinci inventou, para capturar a luz do olho, o engenhoso dispositivo de três pontos luminosos. “O olhar põe em jogo, com o rosto, o conjunto do sentido, da capacidade de ser afetado, de deixar-se tocar.” (Nancy, 2012, p. 72).

Há que se destacar que a busca da densidade do retratado é uma preocupação permanente e aparece em todos os estudos que abordam o retrato. Afinal, é por meio das imagens que os homens alcançam quase a “imortalidade. Mas o retrato não capta unicamente os traços físicos. “Uma das primeiras e mais célebres discussões artísticas da história teve como protagonistas Sócrates e Clito, hoje em dia um esquecido e desconhecido escultor”. (Azara, 2002, pp.25-26). Narrada por Xenofonte, a discussão aconteceu no ateliê do escultor. Sócrates queria saber se aquele conseguia reproduzir também o caráter do modelo, além da sua forma. Clito respondeu que não, mas o filósofo lembrou-lhe que através dos olhos era possível retratar tanto amor quanto ódio. “Sócrates não sustentava nada de novo nem surpreendente”, continua Azara, “apenas se limitava a corroborar algo que está na origem mesma da arte do retrato: a imagem tem que ver mais com a alma do homem que com seu aspeto físico.” A conclusão é que “só naqueles que estão dotados de um olhar agudo ou melancólico que sugere um mundo interior, vale a pena, ainda hoje, se aventurar ou mergulhar.” (Azara, 2002, p.26).

### **1.5 - A importância da cor no retrato**

Segundo Kossovitch (na apresentação) em *Da Pintura*, a cor torna-se objeto de discussão apenas a partir de meados do século XVI veneziano (Alberti, 1992, p. 17). Para Israel Pedrosa, “a primeira revelação de uma verdade quase integral” a respeito

das cores, vem de Alberti, “clareando e ordenando exposições de Plínio”. No entanto, Pedrosa atribui a Leonardo a primeira visão de conjunto dos dados que levariam à criação de uma teoria das cores, ainda que afirme que “os conceitos de Leonardo com referência à pintura em nada diferem dos de Alberti”. Ou que, em muitos casos, os conceitos de Leonardo constituem apenas um aprofundamento daqueles. (Pedrosa, 1982, p. 40).

Alberti faz uma complexa classificação das cores, que divide em género e espécie. O género abrigaria quatro cores imutáveis ou verdadeiras, e estas, quando misturadas, dariam origem às mutáveis. Como Grayson aponta: “[...] A importância do que Alberti escreveu sobre as cores reside nas observações feitas sobre o branco e o preto, sobre o ouro e sobre as relações entre as diversas cores” (Alberti, 1992, p. 61).

[...] existem apenas quatro cores verdadeiras de acordo com os elementos e, dessas quatro, muitas e muitas outras espécies de cores nascem. Existe a cor do fogo, o vermelho; a do ar, o azul; a da água, o verde, e a terra tem a cor cinzenta e parda. [...] o branco e o preto não são verdadeiras cores, mas alterações de outras cores (Alberti, 1992, pp. 80-81). [...] o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto, e para se servir bem deles, convém aplicar todo o esforço e dedicação. Como a luz e a sombra fazem as coisas parecerem em relevo, da mesma forma o branco e o preto dão relevo às coisas pintadas [...] (Alberti, 1992, p. 121).

O autor destaca que as cores têm: “[...] grande parentesco com as luzes para se fazerem vistas e quanto é grande esse parentesco pode-se verificar pelo facto de que, faltando a luz, faltam as cores, e, retornando as luzes, tornam as cores.” (alberti,1992, p.79). afirmando que, “[...] com o contraste das cores a beleza será mais clara e leve” (Alberti, 1992, p.124).

Quanto às preocupações de Leonardo<sup>4</sup>, segundo Israel Pedrosa (1982, p. 38), “embora já estivessem relacionadas a elementos da óptica, da física, da química e da fisiologia, os escritos se dirigiam fundamentalmente aos pintores, maiores interessados pelo assunto, na época.”

As cores, segundo Israel Pedrosa, da mesma forma que o código oral primitivo, “terão variada significação em povos e épocas diferentes, guardando por vezes certa analogia”. E, da mesma forma que o domínio progressivo do desenho, o domínio da cor

---

<sup>4</sup> Leonardo é autor de dois títulos, teóricos, de grande importância histórica: *Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e Luz*, e *Da Configuração do Homem*.

– a “sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz” – não se desvincula “dos conhecimentos gerais herdados ao longo de milênios” (1982, p.37).

As cores, isto é, os estímulos que causam as sensações cromáticas, devem ser consideradas de duas formas: a radiação luminosa visível e a substância material que absorve, refrata e reflete os raios luminosos que são difundidos sobre esta mesma matéria. É complexa a forma como se dá a absorção da luz e imediata reflexão, gerando a percepção cromática, mas ainda que Alberti não tivesse elementos para a perfeita explicação do fenómeno, é inegável que foi um avanço a maneira como dissertou sobre a cor.

Se a formulação albertiana das cores encontra ressalvas, por outro lado, a maneira como são tratados o volume, a luz e a sombra, é uma antecipação de tendências que a pintura desenvolveria, além de uma surpreendente novidade em relação ao que já havia sido teorizado.

Acima de tudo, e não desprezando toda a reunião e análise de conhecimentos até então disponíveis sobre a matéria, para Grayson o que é novo em *Da Pintura* “é a elevação da história como escopo principal do pintor, e a insistência sobre a invenção, composição e execução dela como a glória suprema do artista. Alberti, segundo o pensamento de Grayson, não era apenas um artífice, como o pintor era visto até então, ele investigou e formulou as razões e os objetivos da pintura, porque tinha estudado a história e a literatura, a Natureza e a arte, a ótica e a matemática, e concebia a pintura como a representação racionalmente organizada da atividade humana e do ambiente em que ela se desenvolvia.

## **1.6 - A magia do espelho**

Para Belting, o espelho foi inventado com o objetivo de “ver corpos onde nenhum corpo existe. Como meio, o espelho é o oposto cintilante dos nossos corpos e, no entanto, devolve-nos a imagem que fazemos do nosso próprio corpo” (Belting, 2014,

p.37). Ao analisar a história cultural da imagem, Belting ajuda a compreender melhor o papel do espelho na pintura. Para o autor, na superfície do espelho, o corpo adquire uma imagem incorpórea que nós percebemos de modo corporal. Ele afirma que:

[...] outras superfícies técnicas continuaram o papel do espelho, propondo um reflexo do mundo exterior: a janela simbólica de Alberti, na pintura do primeiro Renascimento, tornou-se, como superfície transparente, o modelo do ecrã. O espelho e a pintura, enquanto meios arquetípicos, evidenciam a capacidade humana de ‘traduzir’ corpos tridimensionais num meio que, enquanto superfície, de modo tão ostensivo contradiz o corpo. A projeção de um corpo é já relatada pela jovem coríntia que, por ocasião da despedida do seu amado, o conservou no contorno da sombra que o seu corpo projetava sobre a parede [...]. Neste caso, a parede serviu-lhe de meio para preservar o vestígio de um corpo que se deteve diante dela, e ali deixar uma ‘imagem indexical no sentido da fotografia (Belting, 2014, p.37-38).

Para Alberti, o espelho é um ótimo juiz e recomenda o seu uso para se ter uma melhor perceção da luz e da sombra, o que permite imitar melhor a claridade com o branco e a sombra com o preto, ao pintar um quadro. Alberti explica que o espelho tem a capacidade de nos mostra os defeitos, as deformidades e incorreções de uma pintura. Sendo, portanto, um instrumento indispensável para orientar o pintor em seu ofício. Segundo suas palavras: “É estranho como qualquer defeito da pintura aparece disforme no espelho. Portanto, as coisas tratadas da natureza são corrigidas pelo espelho” (Alberti, 1992, p.122).

De instrumento especular a modelo de conduta, o espelho exerceu uma influência tão grande que é difícil avaliar todas as suas consequências. De início foi objeto de consumo e propriedade apenas da aristocracia e classes abastadas, aos poucos o espelho vence todas as barreiras até chegar – paralelamente ao aperfeiçoamento possibilitado por novas técnicas – a todos os estratos sociais e tornar-se um objeto comum.

Melchior-Bonnet apresenta números que confirmam o interesse crescente pelo espelho em França. A autora comenta que os inventários mostram que até 1630 os espelhos são uma raridade em França – em 248 inventários registam-se apenas 37 espelhos arrolados. Não por falta de recursos, pois as 248 casas inventariadas não desprezam os prazeres da decoração: 60% possuem várias pinturas e 16% tapeçarias. E os inventários posteriores mostram que as famílias com alto nível de rendimentos, entre as quais a de um procurador do Parlamento e a de um controlador geral, simplesmente preteriam o espelho.

Vinte anos depois, em 1648, a proporção seria outra. Em 160 inventários, 55 espelhos. A partir daí, de “vinagreiros e cocheiros até ao burguês alfaiate, ao passamaneiro e ao conselheiro do rei”, o espelho populariza-se em todas as classes. Confirma a importância alcançada por esse artefacto o registo, nos inventários, até mesmo de espelhos com o vidro partido (Melchior-Bonnet, 2016, p. 50). No entanto, o frenesi pelo espelho tem múltiplos reflexos no mundo da Arte: como exemplo, um espelho de Veneza, encaixilhado em moldura de prata, “vale mais do que um quadro de Rafael: 8000 libras o primeiro, 3000 o segundo.” (Melchior-Bonnet, 2016, p.51)

A grande indústria manufatureira de vidros e espelhos estava sediada em Itália, em Veneza, e cresceu na proporção dos interesses. Tanto que apenas em 1665, através de um escritório atendendo solicitações de nove comerciantes, exportou 216 caixas de espelhos para França, que despendia anualmente 400 000 escudos com essas compras em Veneza. O rei era, obviamente, o maior consumidor. A febre consumista foi o que levou à criação da Manufatura Real de Vidros e Espelhos dos franceses. A decisão desencadeou uma sequência de mortes motivadas por espionagem industrial, ações diplomáticas rocambolescas e intensificação da fiscalização portuária para inibir o contrabando: em 1701, por exemplo, foram apreendidos 588 espelhos no Porto de Saint-Malo (Melchior-Bonnet, 2016, p.80).

A autora cita Diógenes, que disse que “Sócrates dava um espelho aos bêbados para que vissem o reflexo dos seus rostos desfigurados pelo vinho”, para aludir ao facto de que o espelho reflete mais que o corpo físico, reflete ainda o interior. Séneca também teria alertado para esse facto quando na sua *Naturales Quaestios*, ao abordar as propriedades do espelho conclui que o *afeamento* da alma altera os traços físicos e fisionómicos. (Melchior-Bonnet, 2016, p. 51). Se Platão vê um simulacro naquilo que o espelho mostra, Séneca vê vaidade. Apuleio, por sua vez, reabilita o objeto, declarando a sua admiração “pela exactidão da imagem reproduzida” (Melchior-Bonnet, 2016, p.162). Uma exactidão que é contestada por Jean Delumeau, ao prefaciá-la obra de Melchior-Bonnet. Ele alerta: “[...] na duplicação insinua-se uma dessemelhança”. A mão direita, no espelho, é a esquerda daquele que se olha (Melchior-Bonnet, 2016, p.10).

Não é difícil constatar a utilização metafórica do espelho para explicar a semelhança da alma com Deus. Ele foi exemplo de ensinamentos e explicação do mundo pelos maiores nomes do cristianismo, entre eles São Paulo, Santo Agostinho e

São Tomás de Aquino, para quem “ver qualquer coisa por meio de um espelho é ver uma causa através do seu efeito no qual a sua semelhança se reflete: daí se vê que a especialização se resume à meditação.” (Melchior-Bonnet, 2016, p.171)

O espelho – e sua essência – segundo Melchior-Bonnet, estaria mesmo na origem da criação: no Génesis, capítulo 1, versículo 27, o homem é apresentado como o reflexo da imagem de Deus. Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. A mesma, acrescenta que desde a Idade Média, a metáfora do espelho está presente nos conselhos da mãe para o filho; está presente na literatura, a exemplo da segunda parte do *Roman de la Rose* – entre os 18 000 versos que Jean de Meung acrescentou aos 4058 versos escritos quarenta anos antes por Guillaume de Loris – e está, principalmente, nos títulos de um bom número de livros exemplares. Obras que orientam a vida do homem medieval, como *Speculum Humanae Vitae*; ou aquelas que alertam para os “enganos do amor ilusório”, como *Miroir aux Amoureux*, de Jean de Meung; ou ainda *Speculum Stultorum*, de Nigel de Longchamps, que fala das loucuras do amor, mas também é uma enciclopédia do saber da época, todas carregam no título o espelho, a palavra de conotação quase mágica, com significado de exemplo incontestável.

O espelho está presente na obra clássica de Dante Alighieri, no segundo Canto do *Paraíso*, em que Beatriz propõe ao peregrino uma experiência complexa e reveladora a partir da refração da luz e reflexo da imagem; ele diz: “Toma três espelhos e afasta dois igualmente de ti, posto o terceiro entre eles, mais distante pela frente”. A síntese é a identificação entre a semelhança e visão (Melchior-Bonnet, 2016, p.17).

E avolumam-se os exemplos da presença, na literatura, desse objeto de refração:

[...] Em *De Icona*, Nicolau de Cusa recorre a um quadro de Rogier van der Weyden para ilustrar uma troca de olhares em que, apesar da sua diferença absoluta, se cruzam e se fundem o olho do homem e o olho de Deus na percepção do infinito, usando uma técnica bem conhecida dos retratistas, o olho de Cristo no quadro segue o olhar do espetador e desloca-se, acompanhando o seu movimento no espaço: ‘Assim Deus não te abandona onde quer que te dirijas.’ A perspectiva singular do olhar individual cruza o infinito dos personagens do olhar divino. E apesar da sua pequenez [...], o homem vê no olhar de Deus, ao mesmo tempo, o transcendente e o imanente, o incomensurável e o seu próprio olhar (Melchior-Bonnet, 2016, p. 178).

Melchior-Bonnet desvela os momentos de mudanças e influências significativas desse artefacto na história cultural do Ocidente. A autora, discorre sobre os progressos

técnicos que permitem a passagem do espelho convexo para o espelho plano, o que reflete a nova relação dos humanistas com o conhecimento.

Conforme fica claro no texto de Melchior-Bonnet: “Visível e invisível, já não são regidos pela mesma lei.” Pois, conforme comenta a autora, “o espelho convexo concentrava o espaço e oferecia uma visão do mundo global e esférica, que abrangia várias perspectivas, mas a sua curvatura deformava a imagem. “Pelo contrário, o espelho plano propõe uma imagem exata, mas parcial, e enquadra a visão a partir de um único ponto de vista [...] (Melchior-Bonnet, 2016, p. 186).

A autora argumenta que é a partir de uma perspectiva artificial que Brunelleschi faz importantes experiências, “recorrendo a um espelho e a um painel pintado, com um pequeno orifício, através do qual vê o batistério de Florença’ (2016, p.187). A câmara escura permitiu “recopiar facilmente no interior do aparelho a imagem de um objeto”, abrindo “novas perspectivas aos jogos óticos, ao mesmo tempo que a publicação de numerosos tratados de catóptrica vai dando conta dos fenómenos da ilusão.” (Melchior-Bonnet, 2016, p.190).

Se o espelho penetrou de forma tão inequívoca na vida quotidiana, da realeza ao cidadão mais comum; na religiosidade, na filosofia, repercutiu também no mundo da arte. Alberti e Leonardo da Vinci veem no espelho o seu mestre, “o verificador das semelhanças e o educador do olho, reconhecem-no também como um mestre da ilusão, não sendo a ilusão mais do que uma manipulação da semelhança.” (Melchior-Bonnet, 2016, p.187).

É muito significativo o facto apontado por Melchior-Bonnet de que Velázquez possuía mais de dez espelhos em casa. Por curiosidade, vaidade, para se autoconhecer exercer melhor o seu ofício, o pintor espanhol, utilizou espelhos. Relata também que no seu *Jardim das Delícias*, Hieronymus Bosch pintou uma mulher sentada no chão de uma paisagem estéril, a olhar-se no espelho. O espelho está apoiado no rabo de um demónio, enquanto outro abraça a mulher, numa clara alusão à vaidade e à luxúria (2016, p. 284).

Uma pintura de 1646, do pintor austríaco Johannes Gump, mostra que a identidade “passa do sujeito para um reflexo, sendo depois diferida desse reflexo para uma imagem pintada, isto é, para uma ficção”. Segundo essa autora, Gump, como muitos outros artistas do século XVII, “usa as imagens do espelho e da pintura dentro

da pintura para representar simultaneamente a sua atividade crítica de sujeito que pinta e a sua vaidade, numa *mise en abime* que até reflete essa contradição ao infinito.” (Melchior-Bonnet, 2016, p.237).

Surpreendente é o quadro perdido de Giorgione descrito por Vasari, que representa São Jorge, que é visto simultaneamente de todos os ângulos, graças aos reflexos:

está pintado de costas, os seus pés mergulham na água cristalina onde se reflete a frente do seu corpo, enquanto o perfil esquerdo reverbera numa couraça polida e o direito num espelho. O artista gira em torno do corpo, do qual capta os contornos através de uma multiplicidade de pontos de vista digna dos pintores cubistas; exhibe tantas facetas do homem quantas as modalidades da sua presença no mundo (Melchior-Bonnet, 2016 p. 305).

Parmigianino, em 1527, fez o *Autorretrato num Espelho*, em que a partir da superfície convexa, revela a deformidade que a superfície curva e polida reflete, numa ilusão de ótica. (Melchior-Bonnet, 2016, p.307). As deformidades produzidas através do espelho estão descritas, segundo Melchior-Bonnet, nos catorze capítulos de um tratado de Giovanni Battista Della Porta voltado aos ‘milagres da catóptrica’. Ele “descreve com precisão as variedades de espelhos, graças aos quais se pode inverter, multiplicar, afastar, aproximar e fragmentar um objeto no espaço” (Melchior-Bonnet, 2016, p.320).

O autorretrato em que Dürer se pintou de frente, com as feições de Cristo, exprime a mudança de pensamento da Idade Média para o Renascimento, quando o indivíduo, «reflexo e imagem de Deus, se descobre sujeito ativo, numa representação histórica e transfigurada. Cristo, mediador entre o finito e o infinito, confia o seu rosto de homem ao pintor: “uma fusão da criatura e do seu Modelo que seria sacrílega se não exprimisse o maravilhamento do ato de fé.” (Melchior-bonnet, 2016, p.179).

Para a autora, “o autorretrato tem origem no retrato num momento histórico em que se afirma a soberania do artista, quer dizer, já não mais visto como um simples artesão capaz de reproduzir um repertório de formas herdadas do passado, mas realmente um criador e émulo de Deus” (Melchior-bonnet, 2016, p.179).

Na Antiguidade, julgava-se “com sobriedade aqueles que, como Fídias, ousavam representar-se. [...]”:

Só tardiamente apareceram as noções de assinatura e de autor. Na Flandres, de uma maneira simbólica, Van Eyck utiliza por diversas vezes o artifício do reflexo do espelho para revelar a sua presença. Situado ao centro do

quadro, o espelho convexo dos Arnolfinis, semelhantemente ao olho de Deus sobre o mundo, vê o que não pode ser visto pelo espetador: o reflexo do próprio pintor [...]. O artista, simultaneamente presente e noutra lugar, retrata-se sob a forma de uma minúscula silhueta no olho-espelho [...] precisamente no ponto de fuga do quadro, representando o infinito (Melchior-Bonnet, 2016, pp.179-180).

Também considerado instrumento do diabo, lugar em que as feiticeiras “encerram os demónios”, um objeto perigoso que atrai o “olhar louco” (Melchior-Bonnet, 2016, p.259), o espelho, especialmente na Idade Média, foi severamente criticado por meio da literatura, e também pela Igreja, que de maneira incisiva, outras vezes moderada, o via como algo condenável. A *Summa de Officio Inquisitorii* (c.1270) associa o uso do espelho à prática de bruxaria (Melchior-Bonnet, 2016, p.261), e a bula do Papa João XXII excomunga quem “[...] fabrica ou manda fabricar uma imagem, um espelho ou qualquer outra coisa para se ligarem aos demónios» (Melchior-Bonnet, 2016, p.261).

## 1.7 - A pintura, o retrato e o autorretrato

Da pintura rupestre ao Renascimento, passando pela pintura egípcia e greco-romana, haveria um longo período até que se produzisse um retrato, como o vemos hoje, e até que se registasse a existência do autorretrato.

Ainda há dúvidas quanto à produção de autorretratos na Antiguidade Clássica; quanto ao facto de Fídias, no século V a.C., ter ou não deixado a sua imagem esculpida no Pártenon, em Atenas; e quanto à existência de retratos nas miniaturas e iluminuras. Mas há retratos egípcios seculares, encontrados em túmulos, que oferecem a possibilidade de estudos sobre técnicas e materiais remotamente utilizados.

Por outro lado, é inquestionável que a produção de retratos ganha proeminência a partir da pintura renascentista. Também há pertinência na suposição de que a partir do século XV o género autorretrato se torna comum, graças ao refinamento da técnica de fabricação de espelhos, em Veneza, Itália, e a sua propagação pela Europa. A imagem refletida no espelho – que já estava presente na fábula mitológica de Narciso – permitia ao próprio pintor retratar-se com fidelidade. Wölfflin afirma que:

No início da pintura italiana sobressai a grande presença artística de Giotto. Foi ele quem libertou a arte. As suas pinturas têm o dom da fala [...]. Ele enveredou pelos meandros dos sentimentos humanos, narrou histórias bíblicas, lendas de santos, e sempre nos deparamos com episódios cheios de vida, convincentes. O evento é apreendido no seu âmago, e a cena é-nos apresentada com todas as impressões e todas as reações psicológicas ao acontecimento, tal como provavelmente de facto se verificaram (Wölfflin, 1990, p.9).

Para Wölfflin o aspeto mais notável do trabalho de Giotto reside “na capacidade de tornar visível o que, até então, ninguém conseguira mostrar num quadro”. Giotto, que foi muito popular na sua época, tem sua importância destacada por Grayson, quando recorda que este é o único pintor retardo-medieval citado no texto de *Da Pintura*: “Louva-se o navio pintado em Roma, no qual o nosso pintor toscano Giotto pôs onze discípulos, todos sobressaltados de medo, ao verem um dos seus companheiros a caminhar sobre as águas.” (Alberti, 1992, p. 116).

Giotto, considerado um dos fundadores da pintura proto-renascentista, teria sido o primeiro pintor a autorretratar-se. Seguidamente, viria um período em que “a simplificação e a concentração já não constituíam critérios desejáveis”, em que a preocupação se relacionava com uma arte “rica e multiforme”, em que os quadros “tendiam para uma profundidade maior, e com isso suas formas tornaram-se confusas e incertas”. É nesse panorama que surge Masaccio, e com ele novas transformações na arte da pintura. (Wölfflin, 1990, p. 11).

Segundo Wölfflin, Vasari, na sua obra *Le Vite*<sup>5</sup>, fez uma importante observação sobre Masaccio, ao dizer que este é quem teria, finalmente, compreendido que “a pintura nada mais é do que a imitação das coisas tal como elas são. Sobre isso, Wölfflin acrescenta:

[...] Nos nossos dias consideramos natural que a pintura deva reproduzir a impressão da realidade: isso não foi sempre assim. Houve um tempo em que nem se conhecia esta exigência pelo simples facto de se acreditar impossível reproduzir a realidade espacial na superfície plana. A Idade Média inteira estava convencida disso e contentou-se com uma representação que apenas sugeria os objetos e as suas proporções no espaço, sem, no entanto, pretender comparar-se à natureza. [...] É errado supor que um quadro pintado na Idade Média alguma vez tenha sido visto a partir de nossos conceitos de ilusão espacial (Wölfflin, 1990, p.11).

---

<sup>5</sup> Wölfflin faz a citação com base na edição da Milanese. (Vasari, *Le Vite*, Edizione Milanese, II, 288)

Masaccio introduz uma base conceptual tão inovadora que se torna indispensável creditar-lhe o título de “primeiro a vencer a barreira da imitação das coisas tal como elas são.” (Wólfllin, 1990, p.11). Com Masaccio, “pela primeira vez o quadro constitui um palco, construído a partir de um ponto de vista unificado, um espaço no qual as figuras, árvores, casas têm o seu lugar determinado, passível de ser calculado geometricamente” (Wólfllin, 1990, p.11).

São muitos os expoentes do Renascimento entre os quais Botticelli, Filippino, Ghirlandaio, Perugino, Verocchio e Leonardo, que introduziram novidades na representação através da arte de retratar. Botticelli pintou rostos “de grande intensidade de expressão e caráter». Filippino “dá maciez e brilho aos cabelos.”. Ghirlandaio tinha a sua grande força na descrição, e “realizou cabeças de extraordinária vivacidade». Leonardo, “subtil na observação de pormenores e grandioso na conceção do todo”, (Wólfllin, 1990, pp.22-25).

Esse autor destaca na obra de Leonardo especialmente as inovações presentes em *A Virgem dos Rochedos*, como “a nova disposição pictórica da luz” que, “resultando num sombreado escuro do fundo [...] visava dar às figuras um vigoroso realce plástico e, a um só tempo, atrair a imaginação para as profundezas, de um modo surpreendente” (Wólfllin, 1990, pp. 26-28). Nas inovações de Leonardo estavam, segundo Wólfllin, sinais da tendência que seria o *modus faciendi* do *Cinquecento*: um grau de liberdade e, ao mesmo tempo, um princípio orgânico mais acentuado, com as partes incorporadas ao contexto do todo (Wólfllin, 1990, pp.28-29).

É importante ressaltar que a importância da autorrepresentação está sintetizada na epígrafe “Não tenho feito mais que retratos”, emblemática afirmação atribuída a Rembrandt. Segundo Matisse<sup>6</sup>, em Nancy (2012, p.104), esta foi a única frase dita por Rembrandt, e sintetiza a obra magistral, produzida por um dos grandes nomes da História da Arte ocidental. O artista, porém, disse a frase mais importante ao justificar a sua obsessão em se autorretratar: “Querem saber que espécie de pessoa eu fui.” (Canton, 2013, p. 10).

Seja como exercício ou forma de registo temporal; seja ainda pela vontade de serem perpetuados e admirados, outros artistas além de Rembrandt se autorretrataram,

---

<sup>6</sup> In: *Matisse: Écrits et propos sur l'art*, 1972 e 1984, p. 174

esporádica ou continuamente. Para Nancy, “[...] o objeto do retrato é, em sentido estrito, o sujeito absoluto: despregado de tudo o que não é ele, retirado de toda a exterioridade”, o que explicaria, parcialmente, a vontade de se retratar (Nancy, 2012, p.11).

A análise do autorretrato exige uma imersão na história da pintura, embora existam retratos desenhados, esculpidos e fotografados. Historicamente, ao longo dos séculos, a forma convencional do retrato é aquela representação realista, pintada em tela ou outro suporte, como madeira, papel e parede. Apenas a partir da invenção da fotografia, o retrato passaria a ser comumente executado através de outra técnica, por um profissional ou por um amador e, predominantemente, tendo o papel como suporte.

A definição de retrato pode ser construída a partir de pelo menos três diferentes perspectivas: a daquele que executa o retrato; a do sujeito que é objeto do retrato (o objeto do retrato, com o seu conteúdo, a sua interioridade); e a perspectiva da técnica, da arte de quem o executa.

O retrato verdadeiro detém-se naquilo que os historiadores da arte classificaram sob a categoria do ‘retrato autónomo’, em que o personagem representado não executa qualquer ação, nem mostra expressão alguma que afaste o interesse de sua própria pessoa. Segundo o autor, “o retrato autónomo deve ser – e dar – a impressão de um sujeito sem expressão” (Nancy, 2012, p.14).

Quanto à ação, sem dúvida só há uma inteiramente admissível: a ação mesma de pintar, que aparece amiúde nos autorretratos e algumas vezes nos retratos de um pintor executados por outro. Trata-se da ação cuja representação faz consumir o retorno a si e ao mesmo tempo constitui duas vezes o sujeito do quadro (Nancy, 2012, pp.14-15).

Dessa forma, vê-se que o retrato não consiste simplesmente em revelar uma identidade ou um ‘eu’; Isto é sempre, sem dúvida, o que se procura: daí que a imitação tenha primeiramente seu fim numa revelação (num desvelamento que faria sair o eu do quadro; ou seja, em um ‘destelamento’...). Mas isso só se pode fazer – se é que se pode, e este poder e esta possibilidade são o que está precisamente em jogo – a condição de pôr a descoberto a estrutura do sujeito: a sua subjetividade, o seu ser-abaixo-de si, o seu ser-dentro de si, por conseguinte fora, atrás ou na frente. Ou seja, a sua exposição. “O ‘desvelamento’ de um ‘eu’ não pode ter lugar mais que pondo esta exposição em obra e no ato: pintar ou figurar já não é então reproduzir, e tampouco revelar, senão produzir

o sujeito-exposto. Produzi-lo: conduzi-lo até adiante, tirá-lo fora.” (Nancy, 2012, pp.15-16)

Para Nancy, a figura retratada, portanto, deve organizar o quadro não só em relação ao equilíbrio, linhas de força ou valores de cor, mas também “de maneira tal que o quadro venha, em suma, a absorver-se e a consumir-se nela. O que a cerca, se algo a cerca, deve subordinar-se estritamente à sua pura e simples posição para si.” (Nancy, 2012, p. 17).

Para Pascale Dubus, citado por Arthur Ramos (2010, p.13), o retrato é a origem da pintura. É assim que o autor intitula o primeiro capítulo de *Qu'est-ce qu'un portrait*. O retrato, uma tentativa de vencer a barreira do tempo prolongando a presença do ausente, é feito secularmente, em diferentes civilizações, a exemplo das máscaras, muitas vezes modeladas diretamente do rosto do morto, e depois pintadas, encontradas em casas romanas da Antiguidade<sup>7</sup> (Ramos, 2010, p.11). Segundo Ramos, Schlosser observa que estas máscaras ou retratos funerários não são específicos de um povo. Trata-se de um “património cultural primitivo comum a toda a humanidade”, encontrado “em várias civilizações de toda a Antiguidade e em diversos e distintos lugares do globo.”

Outro exemplo ancestral, cita Arthur Ramos, são os retratos, do século I a.C. ao século III d.C., encontrados predominantemente na região de Al Fayum – província romana no Egito – que cobriam o rosto dos corpos mumificados. Esses retratos frontais, encáusticas e têmperas executadas em tábuas, embora seguissem um costume egípcio da época dos faraós, foram desenhados e pintados no estilo greco-romano. Realizados para não serem vistos pelos vivos, naturalistas e de esmerada execução na demanda da representação fiel do morto, esses retratos atendiam a uma tradição religiosa.

## 1.8 - Alguns tipos de retratos

---

<sup>7</sup> LESSING, G.B. *Des Portraits d'Ancêtre chez les Romains*. In: SCHLOSSER, Julius. *Histoire du Portrait en Cire*, Paris: Macula, 1997, p. 15.

Multiplicam-se as subcategorias desta forma de representação: retrato de corte, retrato moral, retrato em quadro (aquele retrato dentro do retrato). Alguns caracterizam-se por trazer a indicação do representado na própria tela, como se vê no Duque de Albuquerque, pintado em 1560 por Morom. Outras vezes essa indicação está no verso da tela ou na moldura; outras ainda o retratado é autorreferenciado na pintura, através de elementos característicos da sua profissão, como nos trabalhos de Hans Holbein. (Nancy, 2012, pp. 21-25).

Arrolam-se os retratos múltiplos de Giorgione, Frans Hals e Thomas Keyser, os retratos triplos, como o de Richelieu, pintado por Philippe de Champaigne, o retrato burguês, de que são exemplo algumas telas de Goya. Há os retratos de mãe, pai, esposa ou irmã do artista, como os pintados por Pablo Picasso. Retratos de grupo, de corte; retratos alegóricos; efígies de perfil (comuns no Renascimento); imagens que favorecem a pose do corpo e a máscara como no século XVIII, ou com os retratos de personagens públicas de Andy Warhol (Azara, 2002, p. 10).

O retrato já foi considerado menor, por ter sido um género utilitário. Um género menor que a pintura histórica, e menor que a pintura como um todo, como assegura Pommier<sup>8</sup>, em Nancy (2012, pp. 24-25). Esta avaliação, segundo Nancy, foi criticada pelo filósofo Hegel, que veria no retrato a consumação verdadeira da pintura e que consiste na expressão da vida interior ou do carácter espiritual. Uma tradução, ou reprodução da vida do espírito pela habilidade do pintor – mas não de qualquer pintor – pela ‘mão de um mestre’, cujo segredo é “a capacidade de plasmar com vida o que constitui a vida do espírito”, alcançar “o ponto de equilíbrio entre exterioridade e interioridade” (Nancy, 2012, p.29).

Aplica-se igualmente ao autorretrato a assertiva de que “ao inventar o retrato, o sujeito não procurou o prazer de uma imagem, mas assegurou-se da certeza de uma presença (a ‘sua’): no retrato inventou-se a si mesmo (Nancy, 2012, p.29). “Todo o autorretrato é, antes de tudo, um retrato. Um retrato que me assemelha, me evoca e me olha.” O autor acrescenta: “[...] amiúde se tem repetido que todo retrato é um autorretrato e que *ogni pittore dipinge sè*.” Isto é, *todo pintor se pinta a si mesmo*, uma frase atribuída a Cósimo de Médici por Jean-Marie Pontévia<sup>9</sup> (Nancy, 2012, p. 34).

---

<sup>8</sup> POMMIER, Edouard. *Théorie du portrait*. De la Renaissance aux Lumières, Paris: Gallimard, 1998.

<sup>9</sup> PONTÉVIA, Jean-Marie. *Écrit sur l'Art*, p.38.

Como Baudrillard, quando este fala do retrato fotográfico, Nancy adverte para o facto de que a verosimilhança não é suficiente para que se tenha um retrato:

Como pouco a pouco se foi advertindo, um retrato não é semelhante por fazer-se similar ao rosto, senão que a semelhança começa e existe com o retrato e só nele; ela está na sua obra, sua glória e sua desgraça, no que se expressa o feito de que o rosto não está ali, está ausente e não aparece senão desde essa ausência que é precisamente a semelhança (Nancy, 2012, p.37).

Provocativamente – após fazer referência aos retratos que ainda hoje são executados com grande realismo por artistas que trabalham em praças, a ponto de deles se dizer ‘Só falta falar!’ – afirma:

[...] enquanto a identificação do modelo é essencial num retrato concebido para o reconhecimento, não é na arte do retrato, e isso até o extremo de poder dizer, com toda a legitimidade, que o modelo é essencial ao retrato ou, para sermos mais exatos, que o modelo é o essencialmente ausente e dele só importa a ausência, não o reconhecimento. A semelhança não tem nada que ver com o reconhecimento. Jamais vemos os originais da imensa maioria dos retratos que contemplamos, e não é por azar que a identidade de Mona Lisa, arquétipo do retrato, permanece incerta até no seu género, tanto como o sentido ou a inflexão do seu sorriso (ou bem é precisamente esta incerteza a que outorga seu lugar lendário). Até pode acontecer que admiremos retratos que no seu tempo foram julgados insatisfatórios do ponto de vista do reconhecimento. (Nancy, 2012, p.40).

A representação da representação de si, o autorretrato, feito para guardar a imagem do ausente, imortaliza pessoas comuns ou reverenciadas, em diferentes civilizações. Para Nancy, o retrato romano, o dos antepassados assim como o dos homens ilustres, constitui o primeiro momento do retrato propriamente dito e, com ele, é o medalhão o que transmite aos tempos modernos um dos modelos do retrato. Simultaneamente, conclui: “com a formação do sujeito cristão (daí, o sujeito...) e de uma relação distinta com a morte e com a ausência [...], se conhece a versão egípcia do retrato greco-romano que constituem os retratos del Fayuoum e sua *apóstrofe silenciosa* (Nancy, 2012, pp.54-55).

## 1.9 - O interesse pelos estudos sobre o retrato

Progressivamente surgem diferentes fontes sobre o retrato, algumas das quais ensinando métodos para desenhar. São os tratados, que começam a proliferar a partir do Renascimento italiano pelos centros europeus mais propícios, e que têm o seu período áureo do final do século XVIII ao final do século XIX, quando são deixados de lado.

É possível classificar os livros que têm o retrato como tema a partir de três níveis de abordagem teórica, segundo Arthur Ramos (2010). No primeiro deles o retrato é mostrado enquanto produto da pintura,

enobrecido e divinizado pela sua função mais imediata que é de, como Alberti escreve no Livro II do *Da Pintura*, 'não só [...] fazer presentes os ausentes como ainda apresentar como vivos aqueles que morreram há muitos séculos.' Apesar da importância desses tratados, onde incluímos os textos de Leonardo, nem a arte do retrato nem a sua relação com o desenho é referida com a atenção que dois séculos mais tarde lhe é dedicada (Ramos, 2010, p.34).

No segundo nível de abordagem estão os tratados pós Renascimento, em que a prática do retrato é definitivamente associada ao desenho e aos retratos dos grandes mestres renascentistas, entre eles Rafael, Ticiano, Michelangelo e Corregio. Obras como aquelas com capítulos diretamente dedicados ao retrato e obras de outras áreas, destacadamente fisiognomonia, que ajudam a identificar e a perceber quais são os problemas que o desenho de retrato enfrenta.

E, finalmente, no nível da terceira abordagem estão os manuais que ensinam a desenhar, incluso aqui os manuais populares, principalmente na segunda metade do século XX e obras, do século XIX, que são trabalhos de compilação e recapitulação da obra de autores e artistas que são referência no campo do retrato (Ramos, 2010, p.36).

### **1.10 - O ícone: um modelo para o retrato**

O ícone – do grego *eikon* – é, literalmente, a imagem. A denominação dissemina-se, na arte pictórica, como representação sacra sobre um painel de madeira, criada no século V, no Império Bizantino. Posteriormente, por extensão, o ícone passa a significar qualquer imagem de representação religiosa. Os ícones bizantinos, tanto

quanto os retratos de El Fayum, em que os olhos são protagonistas, e que quase sempre “observam fixamente o espectador”, como destaca Azara, iriam influenciar diretamente o Ocidente (Azara, 2002, p. 10).

São retratos individuais que, a partir da queda de Constantinopla, começam a difundir-se no Ocidente juntamente com as religiões orientais. Esses são os primeiros retratos pintados que chegaram até nós.

A imagem, tradicionalmente, é um duplo, um recetáculo da alma do retratado. Desde as suas origens até aos nossos dias, a função do retrato tem, portanto, oscilado entre a do simples documento icónico, às marcas indiciais de pura expressividade do eu, passando pela de figura do ídolo mágico. Entre outras situações, revela as feições das pessoas representadas ou tem sido criada para substituí-las. Em templos e repartições públicas a autoridade civil ou religiosa está presente, e com suas atribuições, por mediação da imagem (Azara, 2002, p.19). E este papel, representado pelo retrato pintado, foi progressivamente incorporado pelo retrato fotográfico.

[...] Os retratos continuam a ser armas eficazes, poderosas e terríveis, como bem sabem os ditadores. Em alguns países, as efígies descomunais dos governantes (inclusive depois de mortos), penduradas por toda a parte, desde o alto dos edifícios, nas ruas das cidades e nos lugarejos mais recônditos e solitários, multiplicam a obsessiva presença da figura, que parece velar ou seguir com seu olhar sempre alerta todos os movimentos dos cidadãos (Azara, 2002, p. 20).

Também, segundo Pedro Azara, não há dúvida de que até o século XIX o retrato era considerado um género menor, “indigno dos mestres, e praticado por motivos extra artísticos” (2002, p.20). O artista estava a serviço do rei ou da Igreja e uma de suas tarefas consistia em multiplicar as imagens dos governantes e sua família para que os súbditos e os fiéis os tivessem sempre presentes. Por esse motivo, desde a Antiguidade preferia-se a arte fantástica – em detrimento do retrato – na qual o artista podia dar vazão ao seu talento criativo. O artista “dava corpo aos deuses e aos heróis da mitologia, de algum modo, quase os criava. Um retratista, pelo contrário, devia reproduzir minuciosamente traços humanos com frequência carentes de graça” (Azara, 2002, p.21).

Pedro Azara refere à postura de Michelangelo, “que depreciava os pintores flamencos porque considerava que eram simples documentaristas carentes de inventiva” e se negou reiteradamente a pintar um só retrato por encomenda: os seus

modelos eram divinos ou sobre-humanos. Para ele “o rosto do homem comum era um pobre espelho da alma” (Azara, 2002, p. 23). Mas só graças a esses retratos podemos atualmente “conhecer” os homens, célebres do passado.

Portanto, nem todo retrato na antiguidade tinha relação com os mortos, mas tinha que ver, de maneira mais ou menos direta, com os ídolos mágicos. Nas origens da Roma Imperial, segundo esse autor, iniciou-se um processo que não se concluiria até o século VII d.C., com a divinização de imagens de pessoas ainda vivas. Até então, as imagens eram feitas apenas com vistas à sobrevivência da alma.

Foi com o aparecimento das religiões orientais (entre as quais se inclui o cristianismo), que garantia a vida eterna da alma quando após a morte que os homens começam a demonstrar desapego pelo mundano. O autor afirma que: “O corpo era um lastro que mantinha a alma encarcerada e não era digno de ser reproduzido”. Os olhos deviam deixar de olhar o mundo para entrar em contacto com o ‘alto’, com o altíssimo, isto é, Deus.” E conclui que: “O retrato, que mantinha viva a lembrança do corpo, que não era senão uma mortalha que tinha de desaparecer, começava a deixar de ter sentido. No entanto, a Idade Média, que tinha horror do mórbido encanto corpóreo, não estava longe.

Mas o retrato podia ser redimido, pois nem todos os homens eram simples mortais esquecíveis. Um exemplo, segundo Azara, é o imperador Constantino, que apesar de se ter convertido ao catolicismo, multiplicou as suas imagens em esculturas, mosaicos, moedas, concorrendo com a de Cristo. Algumas vezes, inclusive, um lado da moeda trazia a efígie de Constantino e o outro, a de Cristo. As estátuas antigas, também eram uma forma de retratar, constituindo um meio para vencer a morte física, o esquecimento, e permitir alcançar a imortalidade, sendo esses, portanto, divinizados, e muitas vezes ainda em vida.

Houve um momento em que as imagens caíram em descrédito, mas foram resgatadas desde que os filósofos de finais da Antiguidade, como Plotino, sustentaram que “sem o ímpeto poderoso das imagens todo o imenso êxtase do mundo invisível dos deuses, desapareceu da vista dos homens” (Azara, 2002, p. 40).

As imagens, para esses filósofos, eram capazes de revelar realidades que de outra forma não seriam percebidas. Eram necessárias para mostrar de viés o que não se podia ver a um simples olhar. A distância intransponível entre o céu e a terra anulava-se de algum modo, graças ao poderoso efeito catalisador das imagens, capazes de

transmitir o esplendor celeste, ao mesmo tempo em que amortecia o seu brilho (Azara, 2002, pp.40-41). E foi o Cristianismo que, seguindo os passos das religiões pagãs tardias, explorou a fundo as instituições plotinianas (Azara, 2002, p.41)

Com o Cristianismo estabeleceram-se as bases de uma profunda revolução estética, quando a fealdade física, o aspeto apagado e carente de luzes se consagrou com o céu. O desproporcional, um triste mundo de cinzas, velhos e miseráveis, uma multidão de coxos, mancos, corcundas e deformados, toda uma humanidade, medíocre, uma verdadeira corte dos milagres, que a Antiguidade havia proscrito horrorizada e havia condenado aos piores suplícios antes da morte, ascendeu à Luz e gozou, finalmente, da vida eterna. Foi por força da religiosidade que os desgraçados converteram-se no modelo que merecia ser imitado. “A luz divina tinha a graça de iluminar o mais obscuro. Os condenados foram redimidos e voltaram a aparecer, feitos à imagem e semelhança de Deus. O anormal fez-se normal; o carente, completo; e o feio, formoso (2002, p. 87).

A distinta concepção do homem, segundo as religiões, é necessária porque são os retratos que expõem melhor, mais claramente e com mais emoção, a visão que o homem tem tido de si mesmo. Os seus modelos estéticos e éticos, o que admira e o que odeia, toda a diferente sorte da humanidade estão fielmente documentados pela poesia e pela tragédia, mas também, e com a mesma poesia, nas obras pictóricas e escultóricas.

“Não haveria como saber do homem antigo, da sua concepção dos deuses e da sua relação com eles, se não houvesse os relevos funerários, as estátuas, ou as tábuas de El Fayum” (Azara, 2002, p.88)

Demoraria cerca de 1300 anos para que a nova concepção teórica do homem, definida pelo Cristianismo, se refletisse nas obras de arte, entre as quais a pintura. A maneira cristã rompia com a Antiguidade e a obra de Giotto é dos primeiros exemplos do reflexo disso. ‘As pregações de São Francisco e o seu amor pelas coisas pequenas e fugazes deixaram marca nos frescos repletos de rostos anónimos apontados por Giotto (Azara, 2002, p. 88).

### **1.11 - Flandres, a origem do “retrato moderno”**

O retrato moderno irrompe em Flandres a partir de 1400. É a partir do final do século XVI que os retratos do norte da Europa começam a mostrar a crua realidade, sem qualquer efeito embelezador, sem poses ou luzes que melhor favorecessem o modelo. Azara compara: enquanto em Itália se mostrava a beleza feminina com naturalidade, as cortesãs de Lucas Cranach pareciam nefastos objetos de perdição. As feições ganham traços decrépitos, enrugados, com verrugas e olheiras. As mulheres ideais, as cortesãs voluptuosas, as jovens melancólicas são agora mostradas com o peso dos anos que antes se procurava dissimular:

*Ancianas desdentadas y descarnadas, cuya desnudez exponía la angustia de la carne azulada, y esqueletos andantes de siniestra sonrisa, de cuyos huesos colgaban, como rotos estandartes, restos de pellejo, atrapaban a jóvenes, como los monstruos que tentaban a san Jerónimo, o aparecían em los espejos e los que las muchachas, jactanciosa e imprudentemente, gustaban de mirarse (Azara, 2002, p. 94).*

Diante de retratos de idosos, pintados em Itália e no norte da Europa, o que se vê é uma nítida diferença: enquanto em Itália um sábio, em sua plenitude mental e física, simboliza a velhice, na pintura do norte europeu é a própria morte que é incarnada.

*Y la verdad, sostenían los retratistas flamencos, marcados aún por el mundo medieval, era que la belleza era um velo que recubría la miséria y la mostrandad humanas que debían ser desveladas por el retrato. Em neste sentido, el retrato mostraba lo que los seres humanos, em la plenitud de sus facultades, no querían ver (Azara, 2002, p. 95).*

Desnudando sentimentos e refletindo a realidade, os retratos maneiristas e barrocos alemães, flamencos e holandeses tornaram-se um espelho implacável, como exemplificam algumas obras de Rubens (filho de mãe católica e pai calvinista), que revelam impiedosamente a decadência do corpo. É o que se vê nos retratos da sua segunda esposa, Isabella Brant, doente; e de Déborah Kip, esposa de Sir Baltasar Gerbier, e seus filhos.

A exposição da decadência talvez seja ainda mais contundente nos autorretratos de Rembrandt ou nos retratos da última fase de Frans Hals. A sequência de autorretratos de Rembrandt é a imagem impiedosa de uma história de vida. Segundo Azara (2002, p. 96), a carne de seus últimos retratos aparece tumefacta. Os traços enegrecidos apenas destacam a massa convulsa do rosto.

*Tanto Rembrandt quanto Vermeer se han arruinado; han perdido a los seres queridos y vem cómo su mundo se derrumba y sus hijos dilapidan su vida.*

Pero em sus ojos, cansados a veces, turbados de dolor, no cabe la desesperación. Siempre limpios e serenos, exteriorizan la renovada confianza que el hombre tiene en el creador. Sabe que estes, al contrario de las fuerzas humanas, no lo abandonará jamás (Azara, 2002, p. 95).

### 1.12 - Retratos italianos e o retrato no barroco espanhol

Em princípio, a diferença entre a pintura flamenca e os retratos italianos não expõe o mundo interior de homens e mulheres, mas apenas homens e mulheres mundanos. No retrato italiano não há lugar para pensadores que meditam “en una cela desnuda, como Erasmo, Tomás Moro o Guillaume Boudé”. Os pintores retratistas preferiam os pontífices romanos de capa e espada, as cortesãs, as belezas deslumbrantes de Veneza, e os implacáveis *condottieri* florentinos.

A diferencia de lo que sucede en los países del norte, en los que la influencia clásica apenas dejó huellas y en los que el espíritu gótico se mantuvo vivo hasta principios del siglo XVIII, en Italia, las ruinas de un pasado glorioso estaban siempre a la vista (Azara, 2002, p. 97).

A forte presença do Clássico, cultivado pelos renascentistas – muitos colecionavam relíquias daquela época – marcou a retrato italiano, especialmente do século XV ao início do século XVI, dentre os quais, destaca-se a pintura de Mantegna e Piero della Francesca:

Parecían imágenes de estatuas, no de seres de carne y hueso. Los gobernantes eran apolíneos, los guerreros estaban hechos unos adonis. Mais que isso: las damas amables eran como encarnación venusiana y las coresanas venecianas o francesas, cuando salían de caza a pecho descubierto, adquirían la apariencia de una Diana al acecho (Azara, 2002, p. 99).

O costume de equiparar os mortais aos deuses seguiria até ao Neoclassicismo de princípios do século XIX. Mas é ainda Azara quem destaca que enquanto os últimos aristocratas se disfarçavam de deuses da Antiguidade, a exemplo de Napoleão I, cujo retrato o mostra como um César – para o autor, num resultado quase carnavalesco – os homens e mulheres do Renascimento acreditavam, de boa-fé, ser como os deuses antigos.

Por representarem a estética das estátuas clássicas, os retratos renascentistas mostram figuras perfeitas, idealizadas, de cujos rostos são eliminadas quaisquer imperfeições humanas. Foi a busca da perfeição no Clássico que levou Piero della Francesca, exatamente como havia feito Apeles ao pintar o retrato do rei Antígono, que era cego de um olho (Plínio, História Natural, XXXV, 81), a realizar o feito de ocultar o feio sem que isso parecesse uma fraude. Ao retratar a cabeça, desprovida da beleza ideal, do Duque de Urbino, que tinha nariz de boxeador e olhos tumefactos, não idealizou, apenas evitou expor com ênfase ‘as debilidades da carne’ (Azara, 2002, p.99). O nobre foi pintado de perfil, destacando unicamente o seu lado favorável. O duque de Urbino, Federico da Montafeltro, um espírito refinado que reuniu umas das maiores bibliotecas do período renascentista, é mostrado no seu retrato como uma figura hierática, plácida e firme.

Outros pintores seguiriam o exemplo inicial de Apeles. Ghirlandaio, ao pintar a repulsiva cabeça de um ancião coberta de chagas e protuberâncias, conferiu-lhe dignidade e terna bondade retratando-o junto a uma criança, resultando na imagem idílica de um avô e seu neto. Ou Giorgione Barbarelli, no retrato intitulado *A Velha*, em que se pode ver ainda algo da beleza de uma juventude distante. Para Azara (2002, pp.100-101), nada é mais surpreendente, nessa tentativa de submeter a realidade à beleza ideal, que o retrato de Isabela de Este, a duquesa de Ferrara, pintado em 1536 por Ticiano, que o autor compara ao retrato de Isabela desenhado por Leonardo da Vinci em 1500. No retrato de Ticiano, Azara vê-a como a delicada efígie de uma princesinha sonhadora:

[...] Sin embargo, uno empieza a sospechar que Isabel de Este ha pactado com el demônio, cuando se descubre que es una niña em comparación com la imagen que aparece em um dibujo que Leonardo da Vinci tomo del natural em 1500. La sorpresa se confirma porque, según informes fidedignos, em el momento em que Tiziano pintó el retrato, Isabel de Este tenía... sessenta y três anos (Azara, 2002, p. 101).

A duquesa limitou-se a enviar a Ticiano um retrato feito cinquenta anos antes para servir de referência. Portanto, Isabel de Este permaneceu imortalizada como quando jovem, exatamente como os deuses mitológicos, ícones que influenciaram a pintura e que nunca envelhecem.

Os retratos renascentistas, em face dessa busca do ideal clássico, muitas vezes carecem de verosimilhança. Principalmente os femininos, e, como destaca Azara,

aqueles realizados por Ticiano, Tintoretto e Giorgione, mostram uma bela mulher, idealizada ou sonhada, não uma mulher bela e real que tratam de hacer pasar por uma Venus (si bien, los gestos impúdicos de estas, em ocasiones, revelan que la divinizacion no há sido completa, quizá de manera secretamente intencionada)” (Azara, 2002, p. 102).

Do final do século XVI ao século XVII, a arte de retratar, em Espanha, apresentava tanto retratos da família real, como retratos de anões, cegos, loucos, deficientes mentais. Invertendo o padrão do retrato idealizado produzido em Itália e exacerba o duro realismo do retrato alemão.

No barroco os miseráveis são retratados de modo diferente contrária ao que era a norma no Renascimento, quando não essas não eram exatamente figuras centrais, mas sim personagens caricatas pintadas mais para mostrar a miséria e o castigo dos vícios e pecados condenados pela Igreja.

Segundo Azara (2002, p.112), a divisão entre as escolas do norte e do sul da Europa marca duas concepções e maneiras de representar o ser humano e o seu lugar no mundo. No entanto, isto não significa uma divisão precisa por países. Tanto é que o retrato da rainha católica Catarina de Aragão, criança, foi pintado por Juan de Flandres, em estilo flamenco. A arte na corte francesa de Francisco I, a cargo de artistas flamencos, tornar-se-ia humanizada com a entrada da arte italiana, depois da guerra com os milaneses. Mas quando a França se divide entre católicos e calvinistas, “el gusto festivo de la regente italiana, Catalina de Médicis, choca con la austeridad del futuro Rey Enrique IV, originário de Navarra y estricto luterano antes de su conversion, por motivos más políticos que religiosos” (Azara, 2002, p.113).

Como já referimos, Azara considera que a falta de um substrato greco-romano na arte de Flandres condicionou as diferentes maneiras de ver o mundo: “[...] a un lado de los Alpes, una tierra hostil de la que había que guardarse y, al outro, un vergel amable y soleado, como el jardín de las Hespérides con los frutos de oro al alcance de la mano, que aguardaba ser tomado y planificado” (Azara, 2002, p. 114).

Para os flamencos, deve-se ter um respeito minucioso e conventual pelas formas, evidente principalmente no aspeto religioso, com a estreita observância das orações e livros de horas. No aspeto profano, a rígida etiqueta, na visão de Azara, quase delirante, da corte borgonhesa.

### 1.13 - O retrato contemporâneo

O retrato pintado, produzido contemporaneamente, seja ele verossímil ou não, reflete uma indagação comum a partir do advento da fotografia. Com o novo aparato tecnológico, qual o sentido de recorrer à pintura para documentar a aparência de uma pessoa?

Indaga-se sobre o lugar do retrato pictórico, num tempo em que diferentes meios mecânicos de reprodução substituem o artista, e num tempo em que a individualidade do ser humano é posta em dúvida e, portanto, não poderia ser captada em sua totalidade.

Conforme Lipovetzky (apud Medeiros, 2000, p.14), a nova forma de autorrepresentação seria reflexo de uma “cultura do individualismo”. Medeiros argumenta que “a dominância crescente da autorrepresentação na arte contemporânea só pode ser respondida fazendo apelo a áreas do conhecimento exteriores à história da arte”. A autora insere o problema numa reflexão mais geral, “o papel da representação do corpo na afirmação da identidade” (Medeiros, 2000, p.14).

Para Medeiros, um dos aspetos essenciais no estudo da autorrepresentação é “compreender a relação entre a interrogação do sujeito sobre si mesmo e o investimento em representações do corpo”. Para tanto, ela leva em conta aspetos psicológicos; busca as emoções, porque “[...] a arte é *epifania*, move-se fora dos territórios lógicos e racionalizantes” (Medeiros, 2000, p.14).

A “chave” para a compreensão do retrato contemporâneo, mas também do retrato, em si, é dada pela autora, que confessa ter-se valido fundamentalmente, na sua investigação, da teoria psicanalítica e de dados antropológicos, mais que da semiótica da imagem:

[...] não me parece poder abordar a temática da autorrepresentação sem a remeter, em última análise, para a análise da dimensão especular enquanto estruturadora do indivíduo, e, por conseguinte, sem considerar qualquer exercício lúdico ou simbólico sobre a autoimagem como remetendo para essa questão fundamental à natureza humana: *quem sou?* (Medeiros, 2000, p.16).

Esse eu é o ser finito, que morre. A sua representação é também uma forma de, potencialmente, “recriar ou restaurar”. No retrato está “uma certa ideia de mimeses, enquanto esta pode ser vista como o processo impulsivo de imitar, não a realidade, mas uma sua representação” (Medeiros, 2000, p.37).

Medeiros não vê o narcisismo como sinónimo de egoísmo ou individualismo antissocial, vaidade ou auto-admiração. A autora concorda com Christopher Lasch (1978, pp.18 e 30) quando este se mostra contrário aos lugares-comuns que veem o mundo contemporâneo “centrado na afirmação do Eu e da personalidade”. Ela destaca também a afirmação de que “o culto à intimidade tem a sua origem não na assunção da personalidade, mas no seu colapso”. Citando Lasch, a autora considera que “as principais características psicológicas do narcisismo são: o medo da dependência, o refúgio compulsivo nos outros, o sentimento de vazio, a raiva reprimida, a insatisfação oral” (Medeiros, 2000, p.95).

Vivemos um mundo caracterizado pelas incertezas sociais, narcisismo e desintegração do Eu. Para abordarmos a contemporaneidade, “será preciso falar de destrutividade interna, manifesta nas defesas narcísicas que caracterizam quer as patologias dominantes do século XX, quer certas formas culturais e de organização social” (Medeiros, 2000, p.97). O retrato, contemporâneo e o de sempre, segundo essa autora, é um duplo. Ela retoma esse duplo destacando que: “Se olharmos hoje de perto para o trabalho dos artistas do século XX, verificamos que uma boa parte incide sobre séries autorrepresentativas e, mais genericamente, sobre a imagem do corpo” (2000, p.103).

A autora analisa a autorrepresentação na produção do pintor inglês Francis Bacon e destaca que apesar de aquela ser “um ato de autoconfiança e de vaidade, no trabalho desse pintor “a autorrepresentação é desfigurante, obsessiva, trepidante; nela está implícita uma interrogação sobre o ser, sobre o sentido da configuração das formas” (Medeiros, 2000, p.103).

Fotografia, velocidade, tentativa de fixar o momento resultam em fragmentação, em Francis Bacon, os retratos mostram uma obsessão pelo detalhamento das deformidades da figura humana, bem acentuada na análise de Medeiros que vê como uma das fontes do seu trabalho as cronofotografias de Edward Muybridge. Trata-se de uma técnica do final do século XIX que possibilita a captação de uma sequência de movimentos, na tentativa de fixar o instante real, característica da fotografia em si, que

derivaria na fragmentação do olhar que a partir desse momento marcará os processos representativos. Confirmando este ponto de vista está a tendência de se fazer fotografar de diferentes ângulos. Jean Clair registra a moda do final do século XIX, início do século XX, de se fazer fotografar de cinco ângulos diferentes, revelados e fixados num mesmo suporte. (Jean Clair *apud* Medeiros, 2000, p. 107)

Segundo Medeiros, o fragmento como metáfora da modernidade é observado ainda por Linda Nochlin: “A modernidade é marcada pela trágica perda da totalidade; o moderno constrói-se a partir dessa perda” (Medeiros, 2000, p.109). A tentativa de capturar a realidade em movimento, com toda a velocidade da mudança espacial, está bem presente na obra do escultor e pintor futurista italiano Umberto Boccioni, como as pinturas *Carica dei lancieri* e *Quelli que vano degli stati danimo* e a escultura *Formas únicas de continuidade no espaço*:

O facto de uma grande parte de obras serem hoje autorrepresentativas, parece ser uma continuação do tema do duplo, que a magia antiga tanto perseguiu. Mas não sendo agora o duplo uma referência de coesão interna (se é que alguma vez o foi...), a arte não pode mais assumir a totalidade do corpo humano segundo o ‘espelho das proporções’ (Calir); a função integrativa do Eu já não encontra um lugar onde se possa exercer (Medeiros, 2000, p. 111).

A fotografia, conclui a autora, “possibilitará “o acentuar da expressão dessa destrutividade, ao permitir, por meios mecânicos, a rápida encenação do ato mesmo da fragmentação sucessiva.” (Medeiros, 2000, p.112).

#### **1.14 - O retrato fotográfico**

Retratar é suprir uma ausência: o retrato é uma lembrança concreta, não apenas mental, daquele que não está presente. Uma lembrança de alguém, num passado que não mais existe, a não ser retratado.

Tal como com os nossos corpos, segundo Belting (2014, p. 81), as nossas imagens pessoais são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam externamente, como o retrato. Modernas câmaras, a preços cada vez mais acessíveis, desencadearam o hábito de se fotografar, popularizando no mundo ocidental

a denominação *selfie* (do inglês *self* = auto) para esse tipo de retrato. O hábito de fazer *selfies* revela a obsessão, em escala jamais vista, pelo autorretrato. Embora ainda se pinte, o uso da fotografia para retratos e autorretratos alcançou um patamar sem comparação, graças aos avanços técnicos que possibilitaram a fabricação de câmaras compactas e embutidas em aparelhos de telefone. Poder-se-ia questionar se este novo autorretrato equivale àquele que é desenhado, pintado ou esculpido. O que não se pode questionar é a constatação de Plínio de que “as ligações do homem consigo próprio e com a imagem sempre estiveram presentes ao longo de sua História, desde a sua origem” (Plínio, 1985, p. 86). “Os seres humanos elaboraram imagens de si próprios, muito antes de começarem a escrever” (Belting, 2014, p. 117).

Entretanto, a fotografia tem provocado mudanças desde o seu surgimento:

Se até a invenção do sistema Kodak [...], há mais de um século, esse tinha sido o privilégio dos criadores profissionais de imagens, hoje fotografamos uns aos outros desde o berço até a sepultura. Sempre que aparecem pessoas na imagem, representam-se corpos. Portanto, as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: mostram corpos, mas significam pessoas. (Belting, 2014, p. 117).

A fotografia fixa o corpo sobre uma superfície sensível, tal como o antigo desenho do contorno fizera com a projeção da sombra, compara Belting (2014, p. 38). A técnica permite uma rapidez sem precedentes no registo da imagem e difunde-se também com velocidade.

Para Gisele Freund, o retrato fotográfico corresponde a uma fase específica, particular, da evolução social: a ascensão de amplas camadas da sociedade até a um maior significado político e social. “Los precursores del retrato fotográfico surgieron em estrecha relacion com esta evolucion” (Freund, 1974, p.13).

A sua aparição suscita uma polémica para decidir se derivava, ou não, da arte. Uma polémica restrita, segundo Freund, mas os distúrbios resultantes da fotografia como meio de reprodução da obra de arte atingiriam um impacto intenso. Até o surgimento daquela, a obra de arte era visível apenas para espetadores isolados.

Reproducida en millones de ejemplares, se volvia accesible a las masas. Esa evolucion habia comenzado con lo grabado, para luego extenderse a la litografia, pero solo con la invención de las técnicas fotográficas perderá el arte el aura de una creación única (Freund, 1974, p. 87).

Se a fotografia exerceu uma influência profunda na visão do artista, também mudou a visão que o homem tinha da arte. Para a autora, citando Malraux, (1974, p.87), a reprodução fotográfica criou artes “fictícias”, alterando sistematicamente a escala dos objetos, apresentando, por exemplo, pormenores de selos orientais e de moedas como estampas de colunas, e amuletos como estátuas:

La manera de fotografiar una escultura o una pintura depende de quién sea el que está detrás del aparato. El encuadre y el enfoque, el acento que da ele fotografo a los detalles de un objeto pueden modificar totalmente su apariencia. Las reproducciones que contemplamos en un libro de arte varían según a que escala estén reproducidas. Un detalle desmesuradamente aumentado falsea la imagen que podamos hacernos del conjunto de una escultura o una pintura. Una miniatura puede parecer tan grande como la imensa escultura del David de Miguel Angel en Florencia (Freund, 1974, p.87).

Medeiros afirma que a técnica fotográfica, ao produzir imagens em contiguidade física com a realidade (enquanto índice), veio fornecer um meio ideal para a ficcionalidade do Eu, que é o centro do retrato e do autorretrato. (Medeiros, 2000, p. 113).

Segundo Baudrillard a fotografia é a arte de afastar tudo aquilo que se interpõe entre o indivíduo e o mundo. Baudrillard estende a sua análise dizendo que o retrato fotográfico é uma complexa encenação que obriga a câmara a desfigurar e despojar o caráter do fotografado. Assimilando essa análise, Fabris destaca que o importante no retrato fotográfico não é a identidade, mas a alteridade secreta, aquilo que torna um indivíduo singular, aquilo que o destaca (Fabris, 2004, p.13).

A fotografia expressamente associada à arte teria origem no movimento dadaísta, nas colagens dos alemães Helmut Herzfeld e Georg Grosz – misturando fotografia e desenho – usadas para denunciar, criticar e combater o sentimento antibritânico que a Alemanha vivia por volta de 1918-20. A partir desse momento a fotografia sai de seu contexto de registo e ingressa, intencionalmente, no território da arte, ganhando novo significado através das colagens de denúncia (Freund, 1974, p.172).

Inventor da fotomontagem, e inclusive autodenominando-se *montador*, Helmut Herzfeld expõe o seu descontentamento com a sua pátria, adaptando o próprio nome à realidade britânica. Passa a assinar John Hearfield, como forma de protesto contra a propaganda antibritânica desencadeada pela Alemanha.

Lazlo Moholy-Nagy, apontado por Freund como um grande teórico da fotografia, teria sido o primeiro a compreender os novos caminhos que se abriam na criação. Antecipa em trinta anos o surgimento de movimentos artísticos e teria confirmado, anos depois, por Walter Benjamin, os seus conceitos práticos de fotografia. (Freund, 1974, p. 172). Em 1922, Moholy-Nagy faz uma exposição na Galeria *Der Sturm*, em Berlim, unindo pinturas abstratas e fotografias.

Segundo Freund, após um século de discussões para saber se a fotografia era arte, Moholy-Nagy é quem a situa no seu verdadeiro lugar:

La antigua querrela entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y evidenciar que el desarrollo de médios técnicos, surgidos de la revolución industrial, há contribuído grandemente en la gènesis de nuevas formas dentro de la creacion óptica (Freund, 1974, p.173).

A fotografia gerou dúvidas, estranhamentos e polémicas, como é comum acontecer com o surgimento de uma nova técnica. Jean Baudrillard, por exemplo, critica a fotografia realista, que para ele não consegue captar a essência, a “evidência radical”. Poucos fotógrafos, acredita, conseguiriam captar essa essência, e para tanto lançam mão de artifícios, como fez Luc Delahaye, que durante dois anos fotografou, sem ser visto, passageiros do metro de Paris (Fabris, 2004, p.14).

Como na pintura de retratos, há diferentes categorias de retratos fotográficos, entre as quais o retrato forçado, que tem como objetivo «criar uma imagem disciplinar,» a exemplo do retrato policial e do retrato de identidade; o retrato como romance; o retrato como história; o retrato dignificador.

A autora endossa duas categorias criadas por Baudelaire: o retrato como romance e o retrato como história. O retrato como romance, aquele que é praticado por alguns dos primeiros fotógrafos – entre os quais Nadar, Robert Adamson e Julia Margareth Cameron – caracteriza-se pela exploração do contraste forte entre luz e sombra para dar profundidade à fisionomia do retratado. O retrato como história, que abrange parte da produção do século XIX, tanto daguerreótipos (chapa de prata sobre placa de cobre que perdurou do surgimento, em 1839, até 1860) quanto em papel,

apresenta sequências de poses em estúdio, e tem como destaque Eugène Disderi que lança no mercado o retrato em forma de cartão, reduzindo o custo e popularizando o retrato fotográfico.

Segundo Melchior-Bonnet, com base num artigo apócrifo publicado no *Leipziger Stadtanzeiger* de 1839, apud Walter Benjamin in *Petit Histoire de la Photographie, Essais*, três séculos depois de o espelho causar profundas transformações no comportamento, e as mais diversas reações, “as primeiras experiências feitas no campo da fotografia, em França, aparecerão aos olhos de alguns como um sacrilégio – ao reproduzirem e fixarem a imagem, renunciam à associação da semelhança com o modelo único”:

Pretender fixar fugitivas imagens de espelho não só é uma impossibilidade, como o provaram consistentemente os trabalhos da ciência alemã, como o próprio projeto já é blasfematório. O homem foi criado à imagem de Deus e essa imagem não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. A velha condenação da mimese e do simulacro é despertada pelos prodigiosos desenvolvimentos técnicos da imagem (Melchior-Bonnet, 2016, p. 191).

Peggy Phelan, em Medeiros, lembra que “a imagem fotográfica é sempre uma cópia de uma cópia, implica sempre dois” (Medeiros, 2000, p. 115). O que remete para ideia de Aristóteles de que “a *mimesis* refaz o original, mantendo a semelhança com ele”. Phelan salienta ainda que “a reprodução mimética da imagem de si envolve sempre um desvio pelo suposto olhar do outro”, o que implicaria, indiretamente, «uma ideia de presença virtual do espectador, em função do qual a imagem é produzida.

Medeiros destaca ainda que o interesse crescente pela autorrepresentação na arte contemporânea só pode ser replicada fazendo apelo a áreas do conhecimento exteriores à história da arte. Uma associação com a literatura, por exemplo, poderia ser feita a partir da construção de narrativas com sequência de imagens, como faz o fotógrafo Duane Michals:

[...] o fotógrafo constrói pequenas séries de imagens, acompanhadas de breves textos, nas quais surgem ele próprio ou os seus *personagens*. A fotografia permite-lhe o delírio da onipotência – característica inseparável do inconsciente –, que o próprio fotógrafo consciencializa [...] a imagem de si depois de morto, que concebe em *Self Portrait as Being Dead*, é algo que nunca poderia ver, tal como acontece com os retratos ‘como morta’ de Florence Chevalier [...] A fotógrafa serve-lhes assim para ultrapassar esse limite vital. (Medeiros, 2000, p. 116)

O autorretrato, a representação de si, segundo Medeiros, traz hoje um elemento integrante do Eu da modernidade: a mistura entre realidade e ficção que, de resto, como alerta a autora, é “um dos traços do delírio psicótico”.

[...] Esse facto parece surgir de um sentimento de descontinuidade do tempo e da experiência que induz a rutura permanente com os laços ao mundo exterior, e que é também o sintoma de uma descontinuidade psíquica e efetiva – um traço da «cultura do narcisismo» (Medeiros, 2000, p. 118).

Prevalece, em grande parte dos autorretratos contemporâneos, como os de Cindy Sherman, Nan Goldin e Jo Spence, a autodestruição, a fragmentação do Eu, a desconstrução figurativa, a transgressão das formas, a crueza. No caso de Sherman, essa transgressão está presente, destacadamente, na série – intitulada *History Portraits* – em que a autora se insere de maneira irónica e deformada em cenários da pintura clássica (Medeiros, 2000, p.143).

A obra de Jo Spence, segundo Medeiros, “resulta de uma necessidade de criar imagens que retratam a sua luta contra o cancro, num diálogo com este como se fora uma figura externa, alheia.” A artista representa-se nua, com legendas que mostram, cruamente, “o horror do sofrimento corporal” (Medeiros, 2000, p.143).

No trabalho da fotógrafa Nan Goldin, “a autorrepresentação centra-se na proximidade com o seu quotidiano: as drogas, as relações sexuais, as agressões físicas com origem nesse relacionamento sexual, ou em certas formas de auto-masochismo”. Goldin, que é autora de *Ballad of Sexual Dependency*, de 1986, deixa claro, segundo Medeiros (2000, p.135), que fotografar é para ela uma forma de sobrevivência, “uma forma de se encontrar a partir de uma identidade confusa”, como no chocante retrato em que se mostra espancada, “com os olhos em sangue e o rosto inchado”. A foto revela a sua existência e a sua dificuldade de existir. Está ali «o *sentimento de colapso do Eu*, que se manifesta numa espécie de reorientação a partir do investimento num círculo fechado de relações amorosas e perversas”, também claro em Cindy Sherman.

Medeiros não tem dúvidas de que na relação entre pintura e fotografia, “esta última veio acrescentar novas possibilidades à execução do retrato, do autorretrato.” No entanto, conclui que “[...] não podemos desligar, no estudo da autorrepresentação, os aspetos simbólicos/culturais, dos aspetos psicológicos, técnicos e formais que historicamente lhes são contemporâneos. [...] O retrato constitui um ‘nó antropológico’” (Medeiros, 2000, p.149).

A autora conclui ainda que a imagem do corpo é “um mediador incontornável do discurso do homem sobre si próprio. [...] da reflexão sobre o Eu”, sendo a crescente tendência de autorrepresentação um sintoma ou efeito de uma cultura que “tende a centrar no ensimesmamento narcísico do sujeito a resposta para os dilemas ontológicos fundamentais”.

A autorrepresentação contemporânea é polimorfa. Porém, ao contrário do que se viu na mitologia grega, em que a polimorfia visava claramente a resolução de conflitos inter-relacionais, agora a polimorfia manifesta-se na imagem do corpo, “assombrada pela dissolução da identidade [...] possibilidade (ou desejo) de destruição, [...] dificuldade de relacionamento com o mundo externo [...]”. Sendo a fotografia a técnica mais eficaz para a realização dessa nova forma de autorrepresentação (Medeiros, 2000, pp. 150-151).

## **CAPÍTULO 2- A PLASTICIDADE DO EU: DUPLO-MÚLTIPLO**

### **Introdução**

Deus, em sua sabedoria soberana, viu Adão buscar-se a si mesmo como Narciso e, duplicando-o segundo seu desejo, fez aparecer diante dele o corpo da mulher ao qual ele pôde se unir sem se destruir. Mas Narciso, entregue às suas próprias forças, se duplica num fantasma que imita seus gestos irrisórios e que, quando ele busca tocar seu ser verdadeiro, transforma esse ser numa ilusão que o desespera. (Lavelle, 2012, p. 49).

O presente capítulo aborda a questão da dualidade do eu para discutir a identidade a partir da autorrepresentação na arte. Para cumprir esse objectivo, foi necessário encontrar referências em áreas do conhecimento para além da História da arte, no sentido de enquadrar tal questão num contexto reflexivo mais amplo, segundo a filosofia, a mitologia e algumas teses dos estudos psicanalíticos e das ciências sociais, para pensar a identidade pessoal na pós-modernidade.

Assim, a questão da dualidade do eu, é tratada neste texto, num sentido que valoriza o seu carácter performativo; plástico, mutante, para refletir sobre suas recorrências e transformações no âmbito da cultura ocidental. Por conseguinte, o texto trata o eu e os seus desdobramentos em imagens: espíritos, reflexos, sombras, retratos, para pensar o fenómeno da duplicidade do eu, o seu exponenciamento na atualidade como fragmentação, como descentramento, como multiplicidade.

O texto remete para as manifestações mais remotas do *duplo* e visa distinguir as repercussões das transformações decisivas ocorridas em diversos níveis: político, social e tecnológico, desde o século XVIII, nos modos percetivos e representacionais do Homem contemporâneo.

A partir daí o capítulo introduz a questão da identidade, evidenciando o carácter multifacetado do eu na pós-modernidade, para discernir, principalmente, no que concerne às representações em múltiplas imagens autorreferencias, no meu caso específico, através da pintura. Para pensar sobre o sentido fragmentário e múltiplo do eu e encontrar soluções criativas, através da arte, para articular sempre embates renovados, retificar e construir esse eu que se “dissolve” e se regenera continuamente. Isso, para elaborar como tais mudanças influenciam as minhas percepções sobre o eu e suas representações na série de trabalhos desenvolvida durante o doutoramento: *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*, que constitui o cerne desta investigação, tratada no capítulo 3.

Por conseguinte, propõe-se como metodologia equiparar a saturação do eu com as condições inerentes ao pós-modernismo para contrastar o enfoque do eu romântico com o eu moderno, O que está em questão é o próprio conceito da essência pessoal, pois, ao se dissolver o eu como possuidor de características reais identificáveis como a racionalidade, a emoção, a inspiração e a vontade, a percepção da erosão do eu é identificável por uma ampla gama de concepções e de práticas, e manifesta-se com elas. Em linhas gerais, o pós-modernismo repercute uma pluralidade de vozes que rivalizam pelo direito à existência que competem entre si para serem aceites como expressão legítima desse eu dinâmico. É, portanto segundo tais perspectivas que se desenvolve o presente capítulo.

## **2.1- O homem e os seus duplos: sombras, espetros, reflexos, retratos**

Considerado um dos mitos fundamentais da humanidade, o duplo tem origem arcaica e remete a histórias populares e textos sagrados que fazem parte de um sistema

de crenças e de representações que dizem respeito a diversas áreas do conhecimento. O tema é tratado com interesse no âmbito da arte, na literatura, nos estudos psicanalíticos, na mitologia, na filosofia, na sociologia, na antropologia e na história.

Portanto, a ideia de *divisão*, em duas ou mais partes, que fundamenta as diversas mitologias que compõem a cultura ocidental, assume diferentes representações de acordo com as épocas e os lugares. *O livro do Gênesis*, conta que, criado à imagem e semelhança de Deus, o primeiro homem foi dividido em dois. Está contida aí a ideia de que o homem é possuidor de uma natureza dupla: masculino e feminino, espírito e carne, vida e morte. A ideia de divisão contida no mito da criação e que se pode observar, nos mitos da origem da vida, em diferentes culturas, afeta, num certo sentido, a noção de unidade e de certeza, criando um sentimento de falta, de perda que gera instabilidade no indivíduo e o impele à procura da complementaridade e de diversas formas de alteridade.

Recorrente na cultura ocidental, o tema da dualidade, da dubiedade do eu, foi tratado por Platão no livro VII de *A República* (século IV a.C.), onde desenvolve a alegoria da caverna, criando uma oposição entre o mundo real e o mundo das ilusões, apenas perceptível através das sombras. A famosa alegoria platônica fala sobre pessoas que estão aprisionadas por correntes, desde o nascimento, numa caverna, e que passam o tempo a olhar para as sombras projetadas pela luz do fogo sobre uma parede, mostrando cenas e situações do dia-a-dia. O texto platônico narra o episódio como segue:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhe é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; servem-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos “robertos” colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles. [...]. Visiona também, ao longo desse muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados. (Platão, *A República* Livro VII, p. 315).

Na sequência do texto, Platão sugere que se um dos prisioneiros fugisse da caverna para explorar o exterior entraria em contacto com a realidade e ia perceber que

passou aquele tempo a ver e a julgar apenas imagens de sombras. No mundo real, ficaria encantado com os seres reais, com a natureza. Ao voltar à caverna para narrar as suas descobertas aos companheiros ainda aprisionados, seria ridicularizado, tido como louco, pois os mesmos só podem acreditar naquilo que veem, ou seja, nas imagens das sombras projetadas na parede da caverna. Com esta alegoria, Platão diz que os seres humanos têm uma visão distorcida da verdadeira realidade, à luz da sua Teoria das Formas e da sua noção de “mundo inteligível”.

Platão não se referia a uma “falsidade” da cultura como que “construída” pelo homem mas sim ao que chamou de “aparências”, isto é, à realidade tal como a conhecemos empiricamente, tal como é captada pelos sentidos. Platão tentou “ensinar” que a condição humana ou o conhecimento humano (a razão) meramente baseado nos sentidos tinha um limite. Assim, não basta ver algo para conhecê-lo (isso seria um conhecimento limitado, parcial). A visão dá ela mesma sinais da sua incompletude (como as sombras, incorpóreas, mas que indicam um corpo). É preciso, então, que se compreenda aquilo que se vê. Por isso, o mundo e a vida não são mais que uma aparência, se conhecidos apenas empiricamente. São uma aparência justamente daquilo que desconheço: a razão ou a causa destes serem como são. Esta razão está para além das imagens e das sensações que experimento. Portanto, para conhecer o mundo e intuir o sentido da vida, preciso de sair da caverna.

Seguem agora, exemplos da arte que tematizaram o problema do duplo na dramaturgia clássica, nomeadamente Aristófanes e Plauto. Em *O Banquete* (380 a.C.) Aristófanes discorre sobre o carácter ambíguo do andrógino enaltecendo o seu estado de perfeição. Segundo o texto, os seres humanos eram essencialmente duplos, constituídos por duas metades e classificados em três tipologias: uma formada por duas metades homem, a outra por duas metades mulher, e uma terceira constituída de metade homem e metade mulher. No seu relato, Aristófanes discorre sobre a origem andrógina do ser humano e conta como Zeus, sentindo-se ameaçado pelo poder dos humanos, pois aquela constituição dava ao andrógino a sensação de completude e onipotência, decidiu, como castigo, dividi-los ao meio. Desde então, as pessoas passam a buscar na sua “outra metade” aquilo que não encontram em si. O desejo do homem é, pois, reunir-se e fundir-se com o ser amado de tal forma que reconstitua a unidade perdida.

Plauto, nas suas comédias (254 a.C.), chama sócias ou mecnêmas a duas pessoas que de tão semelhantes podem ser confundidas. A comédia *Anfitrião* trata da temática do duplo influenciando vários autores, dentre eles podemos citar Camões, *O Auto dos Enfatriões*; Molière, *Amphitryon*, *Rotrou* e *Os Sócias*; Shakespeare, *A comédia dos Erros*; entre outros que abordam a questão.

Portanto, fica evidente que a principal raiz da ideia ocidental de *duplo* (já presente em quase todos os mitos de origem anteriores a ela) nasceu como uma estrutura lógica e dicotômica. A sua disseminação foi tão avassaladora, que podemos ir desde o Yin-Yang taoísta até aos apolíneo e dionisíaco nietzschiano, desde a mera observação do Sol e da Lua até às forças entrópica e neguentrópica da termodinâmica contemporânea, desde o conflito entre razão e sentimento dos primeiros românticos do século XVIII até os embates entre a sociedade e o indivíduo das gerações *Beat* e *Hippie* dos anos 1940 e 1970 (epicentro da Pós-Modernidade).

Assim, a ideia de *divisão* supõe nas suas manifestações o resultado da partição de uma matriz em duas partes opostas e, em geral, complementares ou mesmo antagónicas: Adão e Eva, Bem e Mal (o maniqueísmo, como em Maquiavel), Apolíneo e Dionisíaco, vida e morte. Servem, como exemplo, uma série inumerável de imagens artísticas, desde os seres medievais de duas cabeças até os exemplos românticos, simbolistas, de Munch ou a própria *Rrose Sélavy*, personagem encenada por Marcel Duchamp como seu duplo feminino, discutindo, portanto, segundo a criação de um duplo, uma segunda personalidade, o sentido ambíguo e fragmentário do eu moderno, conforme mostram as figuras abaixo.



Anónimo: andrógino (século XV)



Man Ray: *Rose Séavy*. Marcel Duchamp (1921)

Decerto, os processos dicotômicos tem origens que remontam questões identitárias primordiais, à mitologia, às lendas populares, mas é no século XIX que ocorre um interesse ampliado pelo tema da duplicidade do *eu*. Mais do que a “ideia de inconsciente”, o Romantismo concebe, desde Novalis, a “ideia de imaginação”, que valoriza o sonho e o símbolo, quando o tema ganha um caráter trágico e surge de modo recorrente em muitas obras literárias, fílmicas, e também nas artes plásticas.

Por conseguinte, essa dicotomia evidencia um antagonismo moral, entre o bem e o mal, entre o Ocidente e o Oriente, entre o cavalo e o leão de George Stubbs, entre o passado imemorial e o presente desalentador de Caspar David Friedrich; ou, mais para frente, até mesmo entre o desejo e a razão de Goya, e a liberdade e a guerra de Delacroix.



George Stubbs: *Horse attacked by a lion* (1765).

Portanto, o século XIX é rico em abordagens dos temas ligados às divisões e às ambiguidades do eu. Há, no entanto, uma diferença importante entre o antagonismo romântico: *razão* versus *imaginação* e o antagonismo modernista entre o *consciente* e o *inconsciente*, sem com isso negligenciar todas as contaminações e continuidades do primeiro sobre o segundo.

Nas muitas manifestações da arte romântica teve especial relevância o que se poderia chamar a presença do oculto. O discurso romântico do eu criou um sentimento da realidade existente além da consciência sensorial imediata onde o substancial era o latente, as profundidades interiores: “persuadidos da realidade e da significação desses recursos latentes, o artista plástico enfrentava o problema de transmiti-los através de um meio visual” (Gergen, 2006, p. 49). A visão romântica do eu provocava mudanças de vida, caracterizava-se pela angústia frente à decadência que se experimentava nos assuntos humanos e mesmo na busca da morte, mas também podia conduzir à exaltação. Delacroix, como exemplifica Gergen: “recolhia-se em seu interior oculto em busca de inspiração para sentir o júbilo de expressar a alma de modos distintos e conhecer-se continuamente nas próprias obras.” Por sua vez, na Noruega: “Edvard Munch conservou a tradição romântica nuns rostos que se contorciam com a ansiedade e a angústia emanadas de um manancial interno e muito soterrado.” (Gergen, 2006, p. 44).

Uma síntese de espiritualidade, arte e filosofia o Romantismo concebe a obra de arte como o resultado de ações subjetivas e autónomas, sendo, portanto, elementos relevantes para a arte romântica, o pessimismo e o subjetivismo: aspetos que contrariavam os cânones da arte clássica então vigentes. Assim, o artista romântico contempla, entre outros sentimentos, o desequilíbrio e a desmedida, valores que assumem papéis preponderantes na criação artística. As angústias, os conflitos internos, a irrupção do inconsciente, os recalques e as pulsões, enfim, tudo aquilo que escapa ao puramente racional, e todo o tipo de idiosincrasias poderia potencializar-se como solução estética.

Segundo Medeiros (2000), “é coerente que no Romantismo, cuja proposta é romper com a estética tradicional, outra estética ocupe um lugar privilegiado, pois suas formas híbridas que subvertem a *mimesis* aristotélica, condizem com a dionisíaca mentalidade romântica”. Nesse contexto, a presença do *duplo* configura a emergência do lado desconhecido e inconsciente da psique humana, instaurando assim uma crise no sujeito.

Por conseguinte, à medida que se valoriza a subjetividade: o transitório, a exceção e o contingente se tornam categorias referenciais para a sociedade, o que demonstra que a Europa do século XIX está realmente interessada na busca da identidade. Portanto, a questão da duplicidade do sujeito ganha importância e as artes serão alguns dos canais que irão explorar as complexidades e as contradições dessa subjetividade instável que se observa na vida do Homem nas grandes cidades.

É de se destacar que as transformações radicais observadas nesse período modularam a experiência subjetiva e o processo de modernização generalizado afetou a percepção do homem abalando a estabilidade tanto do sujeito quanto da sua relação com o mundo. Quando esta deixa de ser estável, fixa, segura, desestabilizam-se as certezas que envolviam tanto o sujeito quanto o objeto da percepção, base para o conhecimento. Diante disso, aprender, conhecer, perceber passam a ser vividos como modos dinâmicos que obrigam repensar a temporalidade como algo que escoia ininterruptamente.

A reflexão sobre a morte através da arte surge no Romantismo, com grande incidência, associada ao tema do *duplo*; duplo persecutório, fantasma, espectro, esqueleto omnipresente, voz ‘do outro mundo’, imagem no espelho que foge ou não se vê,

fotografia. Mas não é certamente por acaso que este tema do duplo associado à morte surge tematizado essencialmente no Romantismo: o contexto ‘excessivamente humano’ do pensamento científico do século XIX, transporta para a criação artística a responsabilidade de resolver os dilemas existenciais. (Medeiros, 2000, p. 102).

Segundo Margarida Medeiros, diferente das representações clássicas, onde se exaltava a autocontemplação como um ato de autoconfiança e de vaidade, a arte a partir do Romantismo, acentuada no século XX e agora, expressa uma quebra ou deslize na percepção de si.

*O Retrato de Dorian Gray* assim como *O Médico e o Monstro* e uma infinidade de obras literárias que apaixonaram e aterrorizaram o século XIX suscitam aspetos relativos à presença mítica do monstro entendida como o lado maléfico, errado, assustador, negativo da *psique*. “Uma aberração a fim de induzir, por oposição, a crença na necessidade da existência da normalidade humana.” (Gil, 2006, p. 49).

O romance de Wilde (1854-1900) apresenta um caso exemplar de duplicação. Na história, Dorian Gray é um homem rico que “vende” a alma em troca da juventude eterna. O protagonista mantém-se belo e jovem enquanto o seu retrato envelhece e revela a decadência física e moral do mesmo. A certa altura, Gray decidiu que mataria o duplo para se livrar da sua culpa, do seu passado imoral. O desfecho é trágico:

Olhou em roda e viu a faca com que apunhalara Basil Hallward. Limpou-a muitas vezes, até nenhuma nódoa a manchar. Reluzia. Tal como matara o pintor, assim mataria a sua obra e tudo o que ela significava. Mataria o passado, e, quando tudo isso estivesse morto, sentir-se-ia livre. Mataria essa monstruosa figura da sua alma e, sem as suas hediondas advertências, viveria, finalmente em paz. [...] Ouviu-se, então, um grito e um baque... O grito foi tão horrível na sua angústia, que os criados, assustados, acordaram e acorreram dos seus quartos. [...] Finalmente, após tentativas vãs para forçarem a porta, subiram ao telhado e desceram para a varanda. [...]. Quando entraram, deparou-se-lhes, pendurado da parede, um esplêndido retrato do seu amo, tal como o haviam visto da última vez, em todo o fulgor da sua maravilhosa juventude e beleza. No chão jazia o cadáver de um homem, em traje de cerimónia, com uma faca cravada no coração. Estava ressequido, encarquilhado e tinha uma cara abominável e asquerosa. Só depois de lhe examinarem os anéis, é que reconheceram quem era... (Wilde, 2019, p. 284).

É importante referir que a modernidade artística é estreitamente ligada aos avanços da literatura do século XIX e de alguns dos seus personagens mais marcantes, tal como o Dorian Gray de Oscar Wilde, protótipo da *vida-obra de arte*. Nicolas

Bourriaud refere que: “formalizar o presente, se inventar através da sua obra: tal é o eixo em torno do qual se forma a ideologia moderna. Mas antes de tornar-se uma teoria estética, a *vida-obra de arte* existia como figura literária” (Bourriaud, 2009, p. 37). O século XIX é abundante em narrativas da vida reelaborada, modelada pela vontade. “É a época dos fantasmas, dos desdobramentos, como testemunham o *Dr. Jekyll e Mister Hyde* de Stevenson. *O retrato oval* e *William Wilson* de Edgar Poe”. (Bourriaud, 2009, p. 37).

O romance de Oscar Wilde, publicado em 1891, *O Retrato de Dorian Gray*, é uma metáfora que, segundo Bourriaud, anuncia a imagem do artista total da modernidade: criador de uma obra na qual o tempo vivido constitui a tessitura, “Dorian Gray é o protótipo desses demiurgos instantâneos, de Duchamp a Beuys, que metamorfoseiam os seus comportamentos em obra.” (Bourriaud, 2009, p. 55). Ainda segundo esse autor, a ambição de Dorian Gray: “de elaborar um novo plano de vida, inspirado numa filosofia fundamentada em princípios nos quais a suprema realização seria a espiritualização dos sentidos permanece extremamente contemporânea” (Bourriaud, 2009, p. 55). Assim, conforme o pensamento desse autor:

À imagem da máquina celibatária de Marcel Duchamp – onde os modelos são antes de mais, literários – a arte moderna se encontra em estado embronário em *Dorian Gray*. O acúmulo de poeira sobre *O Grande Vidro* [...] poderia passar por uma interpretação lúdica do retrato maldito de Oscar Wilde, porém com sinais invertidos; a poeira de Duchamp afirmando o valor estético do efêmero e do acaso. No retrato de Oscar Wilde, encontra-se a moral *dândy* formulada por Baudelaire: ‘viver e dormir diante de seu espelho.’ E este espelho é a arte. (Bourriaud, 2009, p. 55).

É importante, nesse ponto, recuperar o facto de que o fenómeno da cisão do *eu* que gera o *duplo* na modernidade, narrado no romance de Oscar Wilde, remete para a questão da duplicação que, por sua natureza indefinida, pode ser o emblema da crise de categorias pelo qual o sujeito contemporâneo passa e cujos sintomas já podiam ser percebidos no século XIX, quando a desreferencialização e o descentramento do sujeito já se encontravam presentes tanto no âmbito da arte quanto da reflexão teórica.

Especialmente, a partir da disseminação do novo mecanismo capaz de criar cópias de uma mesma imagem: a fotografia (com Daguerre, 1839) — ou seja, a partir de meados do século XIX (o que coincide com a sociedade correspondente à Revolução Proletária, ao chamado Segundo Capitalismo e ao nascimento da metrópole) — a imagem linguística do *duplo* parece ganhar complexidade na literatura, nas artes e na própria experiência de vida, devido às transformações inerentes ao novo contexto sociocultural e tecnológico. Conforme assinala Margarida Medeiros:

Este aspeto de duplicação ou duplicidade vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai encontrar aí sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de *realidade*. Assim, a estratégia duplicante do sujeito exprime um *descentramento de si*, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna. (Medeiros, 2000, p. 105).

É inclusivamente, nesse contexto de transformações que começa a entrar em crise uma conceção romântica do *eu*, dando cada vez mais espaço para uma conceção moderna do sujeito existencial, modificando assim, a natureza das interações sociais que se desenham e se redesenham no quadro de uma nova cultura urbana. Num tal contexto, as transformações que se deram, em diversificados níveis, afetaram irremediavelmente os modos percetivos do indivíduo. Diante disso é importante ressaltar as impressões de Baudelaire (1821 – 1847), que ao descrever o dia-a-dia da grande cidade, distingue a figura emblemática do *Flâneur*, (o andarilho). Representante típico do homem moderno, o *Flâneur* é o anónimo na multidão, o observador privilegiado da vida moderna. Aquele que busca a identidade na presença do outro e ao fazê-lo fragmenta-se no ritmo incessante da metrópole moderna. Essa figura convive com as diferenças: caos e ordem, miséria e riqueza, solidão e multidão. Segundo Baudelaire, são os contrastes intrínsecos à vida urbana que nutrem o *Flâneur* nas suas peregrinações; é no confronto diário com a multidão que ele se apercebe como fragmentado, na sua busca incessante de sentido para a sua existência.

A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, é do peixe. A sua paixão e a sua profissão é a de *desposar a multidão*. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O observador é um *príncipe* que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito. O amante da vida faz do mundo a sua família, tal como o amante

do belo sexo compõe a sua com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; ou como o amante de quadros vive numa sociedade encantada, feita de sonhos pintados sobre tela. O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório e eletricidade. Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto esta multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, em casa um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos. (Baudelaire, 2015, pp. 20-21).

É, portanto, no “frenético” fluir das grandes cidades que ocorrem alterações da percepção do tempo e do espaço que favorecem o sentido de fragmentação do eu. Para o homem moderno, a rua é um campo de experiências intensas e, por conseguinte, um fator determinante do sentimento de dissolução, mas também de reelaboração permanente de si. Estes são aspetos marcantes da vida moderna, que se vão repercutir e agudizar na contemporaneidade, conforme as transformações, em vários níveis de complexidade se evidenciam. Nesse sentido, o *Flâneur*, observadas as devidas diferenças, pode ser pensado como a prefiguração do sujeito fragmentado, descentrado, que se exacerba na pós-modernidade; que assume novos comportamentos segundo as circunstâncias se apresentam.

## **2.2 - Algumas percepções do fenómeno do *duplo*: sombras, espíritos, reflexos, retratos.**

No ensaio intitulado *O Duplo (Der Doppel, 1914)*, Otto Rank introduziu o conceito de *duplo* nos estudos psicanalíticos, ressaltando os laços que unem as concepções mais arcaicas da alma aos mitos e às figuras da literatura moderna e relaciona-os com a personalidade dos autores para demonstrar como estes apresentavam certos traços patológicos que os influenciavam nas suas obras. Entre outros, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Fiodor Dostoiévski, Adelbert Von Chamisso, Oscar Wilde. Invariavelmente, as personagens estão sempre envolvidas nos enredos misteriosos, fantásticos, assustadores e possuem personalidades social e psiquicamente desestruturadas. No ensaio, Otto Rank traça paralelos entre as diversas formas de *duplo* apresentadas nas diferentes narrativas: a sombra, a imagem no espelho, os gémeos, as pessoas com dupla personalidade, os espíritos guardiães, o medo da morte.

O reflexo na água e a imagem no espelho são aspectos importantes do *duplo* abordados no estudo. A imagem refletida remete para o mito de Narciso, o que implica pensar na relação de proximidade entre o amor e a morte. Pois, para Rank, o culto do *duplo* permite uma divisão do sujeito que o subtraia à angústia de morte associada ao narcisismo. No texto, o autor relata que para além da duplicação da imagem em espelhos, também as sombras são projeções de imagens do próprio eu que apresentam algo de indesejado, fazendo com que este rejeite uma parte de si para assegurar a sua ilusão de imortalidade. Essa parte indesejada pode regressar como um espírito protetor ou como um inimigo ameaçador. O autor pondera:

Que seja justamente o narcisismo primitivo que se revolta contra a ameaça, mostram claramente as reações em que vemos o narcisismo ameaçado com maior intensidade se afirmar: quer sob a forma de amor-próprio patológico como no mito grego ou em Oscar Wilde – o representante do esteticismo moderno – quer sob a forma de defesa patológica, muitas vezes com medo do próprio eu, que aparece personificado na sombra perseguidora, na imagem no espelho ou no duplo, que leva à loucura paranoica. (Rank, 2013, p. 64)

As denominações das sombras, reflexos e expressões similares, para os povos primitivos, servem também para a conceção da “alma”<sup>10</sup> Assim, segundo Otto Rank, o homem, que não quer reconhecer a morte como aniquilação eterna, busca refúgio numa conceção imaterial.

Somente com a perceção da morte e do medo de morrer, decorrente do narcisismo ameaçado, aparece o desejo de imortalidade, o que traz de volta a crença ingênua e original na vida eterna, numa acomodação parcial para a agora percebida experiência de morte. Assim, também a crença primitiva nas almas, originalmente, nada mais é que uma forma de crença na imortalidade. Que nega energeticamente o poder da morte; e ainda hoje a substância essencial da crença na alma – como aparece na religião, na superstição e no culto moderno – não se tornou nada mais, nem nada diferente. (Rank, 2013, p. 206).

---

<sup>10</sup> Acredita-se que os homens primitivos chegaram às conceções dualistas em que se baseia o sistema animista pela observação dos fenómenos do sono, (com os sonhos) e da morte, a ele tão similar, e pelo esforço de explicar, esses estados, de tamanho interesse para todo indivíduo. O problema da morte, mais que tudo, teria sido o ponto de partida da teorização. Para os primitivos, o prosseguimento da vida — a imortalidade — seria algo evidente. A ideia da morte veio a ser adquirida depois, não sem relutância; e também para nós é vazia de conteúdo e inexequível. (Freud, 1996, p. 123)

Assim, o pensamento da morte torna-se suportável pelo facto de que assegura, após essa vida, uma outra num *duplo*. O *duplo* está ligado, portanto, à ideia de alma que assegura a continuidade do *eu* para além do corpo.

Decididamente, o fenómeno da cisão do *eu*, na Modernidade, segundo Rank, está no contexto do surgimento das grandes cidades e da crise do racionalismo no século XIX. O autor ressalta o facto de que embora a consciência histórica tenha passado a proteger o ego por via da racionalidade, de alguma forma, ainda guarda vestígios da ancestralidade do mito.

O *duplo*, segundo Freud (1919), apesar de nos parecer algo de estranho, sempre nos acompanhou, podendo surgir a qualquer momento e causar perturbações. Com Freud, o termo estranho, paradoxalmente, remete para o que é familiar. Ao investigar a origem etimológica e mesmo os usos linguísticos da palavra *estranho*, Freud afirma, que a palavra *heimlich*, tanto quanto a sua negação, *Unheimlich*, têm, em alguns casos, o mesmo sentido e não sentidos opostos. Isto é, aquilo que normalmente está relacionado com o desconhecido, com o estranhamento, com o assustador, remete também para o conhecido, o próximo. Em seu estudo, o psicanalista reitera que a palavra *Unheimlich* é o oposto de *heimlich* (doméstica, nativo), donde se conclui que aquilo que é ameaçador é assustador precisamente porque é estranho, ou seja, porque não é familiar. No entanto, *heimlich*, além de familiar, têm também o significado daquilo que é obscuro, inacessível, desconhecido. Assim, *heimlich* é uma palavra que têm sentido ambíguo, pois tende a coincidir com o seu oposto, *Unheimlich*. Portanto, Freud considera que o Estranho (*Unheimlich*) pode ser algo muito familiar que ao ser reprimido retorna. Assim, o carácter de estranhamento, segundo o psicanalista, pode vir do facto do duplo ser um aspeto da criação ligado a um estágio mental primitivo, mas há muito tempo superado.

Por conseguinte, a análise freudiana do Estranho levou-nos à antiga concepção animista do universo caracterizada pela ideia de que o mundo era povoado por espíritos dos seres humanos, pela crença na onipotência do pensamento, quando se atribuía às pessoas e às coisas poderes mágicos com os quais o homem num estado de narcisismo exacerbado, acreditava ser capaz de alterar o curso do mundo com poderes sobrenaturais. Embora o homem tenha superado tal estado, ainda conserva vestígios

desses estágios primitivos, que podem ser interpretados como manifestações do *Estranho*.

Freud considera uma hipótese de que tenhamos vivido uma fase do desenvolvimento individual que corresponderia a um estágio animista do homem primitivo, e por algum motivo algo desses traços tenham sido preservados e podem se manifestar. Por esse motivo, tudo o que nos causa estranhamento poderia potencializar as manifestações e dar expressão à essa atividade mental animista residual. Freud esclarece a questão ao comentar que devemos considerar o estranho ligado à onipotência dos pensamentos, a secretos poderes maléficos e ao retorno dos mortos. O psicanalista sugere também, que a condição sob a qual a sensação de estranheza se origina liga-se a esses sentimentos que um dia nossos antepassados acreditaram existir. Apesar de hoje, não mais acreditarmos em tais ocorrências, pois superamos esses modos de pensamentos, ainda assim, segundo essa visão, tais crenças persistem, de algum modo, dentro de nós tão logo algo aconteça que venha confirmar as velhas superadas crenças, portanto, sentimos a sensação de estranhamento. Freud em sua teoria sustenta que todo afeto que pertence a um impulso emocional transforma-se se reprimido em ansiedade. Isso para dizer que entre as coisas assustadoras deve haver uma categoria na qual o elemento que nos causa medo pode se mostrar como algo reprimido que retorna. Freud ilumina a questão:

Difícilmente existe uma questão, no entanto, em que as nossas ideias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como a nossa relação com a morte, duas coisas contam para o nosso conservadorismo: a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela (Freud, 2006, p. 153).

Ainda referindo à questão do duplo, Jean Baudrillard (1976), considera que é pelo facto da figura do *duplo* estar indissociavelmente ligada à da morte e da magia que predispõe aos problemas da interpretação psicológica ou psicanalítica. Refere, inclusivamente, que a alma e a consciência têm tudo o que ver com um princípio de unificação do sujeito e nada o que ver com o *duplo* primitivo. Não há, portanto, segundo tal visão, entre o primitivo e o seu *duplo*, uma relação de espelhamento, de abstração, entre o sujeito e o seu princípio espiritual, a alma; ou entre o sujeito e o seu princípio moral e psicológico, a consciência. Segundo tal visão, “em parte alguma aflora essa

razão indivisa, esta relação de equivalência ideal que estrutura para nós, o sujeito, mesmo no seu desdobramento”. E prossegue a dizer que “o duplo também não é o ectoplasma fantástico, a resurgência arcaica vinda das profundezas do inconsciente e da culpabilidade.” (Baudrillard, 1976, p. 34). Sobre tais eventos o autor esclarece que é possível:

Segundo os casos, um certo tipo de troca visível (palavra, gestual e ritual) com uma parte invisível de si mesmo, sem que se possa falar de alienação. Pois o sujeito só fica alienado - assim nós - quando interioriza uma instância abstrata, vinda do transmundo, como dizia Nietzsche - psicológica (o eu e o ideal do eu), religiosa (Deus e a alma), moral (a consciência e a lei) - instância irreconciliável a que tudo o mais fica subordinado. Assim, historicamente, a alienação começa com a interiorização do senhor pelo escravo *emancipado*; não há alienação enquanto durar a relação *dual* entre o senhor e o escravo (Baudrillard, 1976, p. 34).

Baudrillard chama a atenção para o facto de que a nossa cultura está obcecada pelo *duplo* separado, inclusive sob a forma que Freud lhe dá em *Das Unheimlich*, “angústia que nasce paradoxalmente das coisas mais familiares”. (Baudrillard, 1976, p. 36). Destaca que chega, de facto, um momento em que as coisas mais próximas e o nosso próprio corpo, a nossa voz, a nossa imagem, caem na separação, à medida que interiorizamos o princípio da subjetividade ideal que é a alma.

O pensamento do inconsciente, assim como o da consciência, continua, segundo Baudrillard, como um pensamento da descontinuidade e da rutura, adverte: “simplesmente, substitui a positividade do sujeito e do objeto da consciência pela irreversibilidade de um objeto perdido e de um sujeito que para sempre se esquia” (Baudrillard, 1976, p. 38).

Descentrado, todavia permanece na órbita do pensamento ocidental, com as suas “tópicas” sucessivas (o inferno/céu - o sujeito/a natureza - o consciente/o inconsciente), em que o sujeito esquartejado pode apenas sonhar com uma continuidade perdida, mas contra todas as tópicas da descontinuidade e do recalçamento, o pensamento de uma ordem dual, de uma ordem da reversibilidade, de uma ordem simbólica (no sentido forte e etimológico do termo) em que, por exemplo, a morte não é um espaço separado, em que o seu próprio corpo ou a sua sombra não são para o sujeito espaços separados, em que não há morte que ponha termo à história do corpo, em que não há barreira que ponha termo à ambivalência do sujeito e do objeto, em que não há nem um além (a sobrevivência e a morte) nem um aquém (o inconsciente e o objeto perdido), mas atualização imediata e não fantasiada, da reciprocidade simbólica (Baudrillard, 1976, p. 38).

Portanto, foi preciso todo o século XIX, e as suas diversas convulsões, para que o antagonismo ainda moral-religioso entre razão *versus* imaginação ganhasse a complexidade científico-filosófica do antagonismo entre consciente *versus* inconsciente, que irá assumir várias representações, como *persona versus* pessoa, cultura *versus* liberdade, discurso *versus* desejo, poder *versus* libído, Estado *versus* indivíduo, capital *versus* trabalho, lei *versus* direito, postagem virtual *versus* ação real.

É interessante sublinhar, nesse ponto, que a recorrência ao tema do *duplo*, pode ser observada, para além dos estudos psicanalíticos, na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na banda desenhada, nos *games* eletrónicos. Tal incidência, em tão diversificadas áreas da cultura, atesta a validade e o interesse contemporâneos pela questão da duplicidade do eu. Isto deve-se ao facto do duplo constituir um campo especulativo relativamente à construção da identidade.

Na História da Arte, vemos o interesse de vários artistas pela questão da dualidade, da duplicidade do eu. Destaca-se, entre outros, Edvard Munch, o romântico Francesco Hayez até os simbolistas Franz von Stuck e Gustav Klimt, entre outros.

Portanto, há muito tempo os artistas discutem a identidade pessoal através da autorrepresentação, reiterando um interesse recorrente na arte a partir da perceção do eu como duplicidade, fragmentação, multiplicidade. Entre outros, os que mais despertam a minha curiosidade são: Matisse, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Cindy Sherman, John Coplans, Jorge Molder, Iberê Camargo. Estes são apenas alguns dos nomes importantes da arte ocidental que, de modos diversos, discutem a questão do sujeito nas suas obras.

Relativamente a essa questão, cabe ressaltar um aspeto recorrente, sublinhado por Margarida Medeiros (2000); o carácter perturbador que o sujeito experimenta ao não ser capaz de se reconhecer perante a própria imagem: “O que surge no espelho, quando a imagem já não corresponde ao objeto, é o rosto do demónio e a expressão do demente ou o rosto da morte. (Clair, *apud* Medeiros, 2000, p. 104).

Essa experiência de indiscernimento, que se vive ao estranhar a própria imagem ou mesmo a imagem do outro é uma das questões de maior interesse de muitos artistas contemporâneos. Cabe realçar que este é um facto muito presente, um sentimento muito

permanente em meu processo criativo.

De um modo um pouco diferenciado, mas que remete ao que Medeiros refere como um sentimento de “desgosto” relativamente à imagem, pode ser visto, embora de outro modo, na experiência narrada por James Lord quando este posou como modelo para um retrato feito em 1964, por Alberto Giacometti.

Nesse caso o artista não experimenta diretamente esse tipo de estranhamento com a própria imagem, mas é um bom exemplo do sentimento de insatisfação que permeia o processo criativo na arte. Fica muito claro, no relato de James Lord como a pintura vai se construindo e destruindo alternadamente, de maneira dramática e como Giacometti começa e recomeça sem cessar o retrato, atualizando permanentemente sua visão. “Ele trabalha desfazendo, pois o presente está sempre ultrapassando ou sempre no próximo instante.” (Lord, 1998, p. 10)



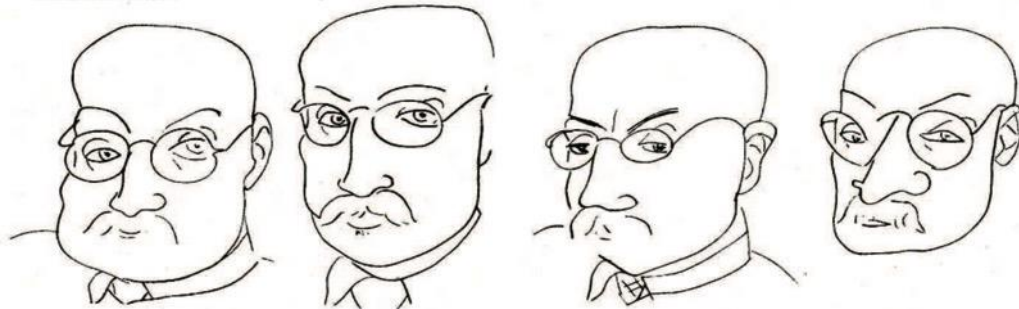
A. Giacometti: Retrato de James Lord, tinta a óleo s/tela (1964)

O comentário a seguir mostra as reflexões do pintor italiano sobre o seu processo criativo na sua procura de entender por que não era possível representar o que via: “Durante todo o período surrealista, fui perseguido pela convicção de que cedo ou tarde teria que retornar à natureza. E isso era terrível porque sentia ao mesmo tempo que era impossível (Lord, 1998, p. 136). O texto relata como repetidas vezes Giacometti anuncia a Lord o inevitável momento de apagar. Explicava: ‘O que estou fazendo é um trabalho negativo. (...) É preciso fazer desfazendo. Tudo está desaparecendo mais uma

vez. É preciso ousar, dar a pincelada final que faz tudo desaparecer’. (Lord, 1998, p. 105)

Na esteira desse comentário é oportuno referir ao que Henri Matisse comenta a propósito da disparidade entre quatro desenhos seus: “talvez retratos; feitos a partir do meu rosto visto num espelho”. Estes desenhos resumem, conforme explica o artista, os resultados das observações que faz há muito tempo a respeito do caráter do desenho: “caráter que não depende das formas copiadas com exatidão na natureza ou então da reunião dos pormenores exatos [...], mas sim do sentimento profundo do artista perante os objetos que escolheu, sobre os quais a sua atenção se deteve e cujo espírito lhe cabe penetrar.” (Matisse, 1972, p.164).

*Henri Matisse, quatro auto-retratos, outubro de 1939, desenhos a crayon.*



Henri Matisse: quatro autorretratos, outubro de 1939, desenhos a crayon

Matisse sublinha que os desenhos em questão são feitos a partir do mesmo motivo, mas cada um deles com uma aparente liberdade de linhas de contornos e de expressão de volumes. “Com efeito, nenhum desses desenhos pode sobrepor-se a outro, pois têm todos contornos completamente diferentes”. E prossegue dizendo que os diferentes elementos que compõem os quatro desenhos traduzem a mesma amplitude da constituição orgânica da personagem. E que, embora, os elementos não estejam expressos pelo mesmo sinal, ligam-se, porém, em todos os desenhos ao mesmo sentimento. Ele observa que fica bem evidente que este conjunto de elementos descreve o mesmo homem quanto ao caráter, à personalidade, à maneira de considerar as coisas, à sua reação perante a vida, a reserva que mantém para com ela e que o impede de se entregar sem reservas, trata-se na verdade do mesmo homem, que se mantém sempre espetador atento da vida e de si próprio.

É evidente, portanto, que a inexatidão anatómica, orgânica destes desenhos, não prejudicou a expressão do caráter íntimo da verdade essencial da personagem, mas pelo contrário, serviu para a exprimir. (Matisse, 1972, p.164).

Cada um destes desenhos tem, quanto a mim, uma invenção que lhe é própria e que resulta da penetração do tema pelo artista, que vai ao ponto de se identificar perfeitamente com ele, de maneira que a verdade essencial em causa constitui o desenho. Não é em nada alterada pelas condições da execução desse desenho; pelo contrário, a expressão dessa verdade, graças à flexibilidade da linha e à sua liberdade, submete-se às exigências da composição; sofre variações, vivifica-se até, pelo cunho do espírito do artista que a exprime. A exactidão não é a verdade. (Matisse, 1972, p.165).

Outro artista de grande interesse para tratar a questão do duplo na arte é Jorge Molder (1947-). Hoje é considerado um dos mais importantes artistas contemporâneos que, através da fotografia, aborda a questão do *duplo* em sua vasta e inquietante obra. De modo recorrente, os personagens de Jorge Molder inserem-se na estética da duplicidade. Segundo Bruno Marchand (2002), um aspeto a destacar na obra do artista português é o seu interesse pela exploração do território estético e político da duplicidade, pela convulsiva divisão do ego, por este fenómeno de estranheza na familiaridade que é achar-se outro na sua própria imagem. Nuno Faria comenta que há um momento no trabalho de Jorge Molder que marca uma rutura com a fotografia enquanto imagem. A rutura com a imagem de si dá-se em 1996, com a série *Anatomia e Boxe*, que marca a passagem de uma prática de autorretrato para uma reflexão em torno da questão do duplo. Comenta também que a partir de então, se trata de um trabalho sobre o que é exterioridade em si, sobre aquilo que se manifesta enquanto alteridade. (Faria, 2006, p. 11).



Jorge Molder: *Points of no return* (1994); *Inox* (1995); *Nós como futuro* (1998); *La reine vous salue* (2001).

Ainda dentro do problema do autorretrato, mas com uma expressão rigorosamente distinta do Jorge Molder, temos os trabalhos feitos por Cindy Sherman (1954-): nos quais Margarida Medeiros assinala alguns aspetos que considera nucleares

na sua obra 1) o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica; 2) a projeção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade; 3) o uso da linguagem fotográfica para encenar o discurso autorreferencial. (Medeiros, 2000, p. 121).



Cindy Sherman: *Untitled #355; Untitled #359; Untitled #400; Untitled #405* (2000).

Sobre *Untitled film stills*, Medeiros refere que o caráter performativo é o que mais interessa salientar. Não apenas no sentido de jogo sobre representações sociais, “mas no sentido de um jogo onírico/fantasmático do sujeito consigo: o jogo é o da exposição de si, da colocação de si mesma em evidência, da única forma segura: através da fotografia por ela mesma controlada.” (Medeiros, 2000, p. 123).

Ao comentar sobre a determinação do fotográfico na obra de Cindy Sherman, Margarida Medeiros afirma que o “imediatismo da fotografia, ao permitir a multiplicação de (auto) retratos, permite a simbolização narcísica que se centra nas pulsões de morte e de fechamento do sujeito sobre si mesmo”. E conclui que “Cindy Sherman permite-se assim tornar-se ‘vitrina dela mesma’, ideia que deve ser associada a esse aumento das pulsões de morte que caracteriza a modernidade, e que empurra o sujeito para a exposição compulsiva de si”. (Medeiros, 2000, p. 123).



Cindy Sherman: *Untitled Film Still #21* (1978).

E ainda mais um exemplo, de artista que aborda a questão da autorrepresentação. Em tal contexto há que se destacar a contundente obra pictórica de Francis Bacon que é constituída, quase exclusivamente, por retratos e autorretratos. São pinturas nas quais as fisionomias revelam a crueza da “carne-viva” de figuras retorcidas, convulsivas, multiladas e abjectas pulsando como vísceras repugnantes. Bacon apresenta a figura deformada; num projeto que visa através do retrato, fazer e desfazer o rosto, refletir sobre a inutilidade, a futilidade e a falta de sentido da vida. Sobre sua pintura Bacon comenta: “no ponto em que cheguei, há uma possibilidade extraordinária para a reconstituição irracional desta imagem concreta que qualquer um adoraria fazer.” E a obsessão é justamente esta: “como posso fazer essa coisa com o máximo de semelhança, de maneira mais irracional possível? Que não se trate somente de reconstituir a aparência da imagem, mas de reconstituir todas as áreas de sentimentos por ela inspirados.” (Bacon, 1996, p. 26).

Margarida Medeiros ao analisar a pintura de Francis Bacon sublinha que:

A autorrepresentação de Bacon é des-figurante, obsessiva, trepidante; nela está implícita uma interrogação sobre o ser, sobre o sentido da configuração das formas, construindo movimentos de sucessão aparentemente acidental. Bacon anuncia a ameaça de morte do Eu (que é um equivalente simbólico da desconfiguração) através da insistência na representação de si deformada. Anuncia-o, porque essa representação é dramática, ou mesmo trágica: deixa entrever a solidão humana, a percepção de si como *non-sense*, como em permanente descontinuidade com o mundo. Parece-me ser essa a principal razão pela qual o pintor fala de acidente, relativamente à construção das suas formas. (Medeiros, 2000, p. 104).

Da repetição à deformação, da contaminação à reinterpretação, a iconografia de Bacon é obsessiva. Mistura criaturas de pesadelos, formas antropomórficas, pormenores extravagantes, entre grandiloquência e irrisão, abjeção e teatro de fantoches. (Christoph Domino, 2003, p. 61). Segundo Domino: o trabalho de Bacon começa liberto da lógica da semelhança, segue o instinto. “Bacon descreverá frequentemente, como acontece uma imagem impor-se ao seu espírito, tal como um diapositivo projetado num ecrã, surgida como um relâmpago. imagem mental alimentada pela recordação de coisas vistas ou de coisas retiradas de imagens já constituídas”. [...] “apesar de Bacon usar o termo com prudência, uma forma de sonho acordado, provenientes de uma atenção, onde o inconsciente desempenha a sua parte”. (Domino, 2003, p. 52).



Francis Bacon: *Three Studies for a Self-Portrait* (óleo s/tela, 1976)

Sobre o inesperado e as perplexidades do seu processo criativo, o próprio Bacon comenta:

[...] outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava as órbitas dos olhos, do nariz, da boca, etc, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com olhos, nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. Eu parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei chegar ainda mais perto do que procurava, tentei ser mais penetrante, mais profundo, e perdi completamente a imagem. Porque esta imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante. (Sylvester, 2007, p. 12).

Um artista de grande interesse para mim que também se dedicou ao retrato é Iberê Camargo (1914 – 1994). Nos trabalhos da última fase da sua carreira, apresenta figuras circunspetas, melancólicas; um tanto etéreas (principalmente nas obras da série intitulada *Tudo te é falso e inútil*). As pinturas mostram figuras solitárias ou acompanhadas por seu espectro, sempre em ambientes indiscerníveis, espécies de limbos oníricos. Em determinadas pinturas, a figura está equilibrada sobre uma bicicleta, noutras, se mostra estarecida, paralisada diante do vazio existencial. Em telas em grandes formatos, as imagens são adensadas por camadas de matérias pictóricas tênues, sobrepostas, criando atmosferas monocromáticas frias que envolvem, de modo quase indiscernível, a figura e o fundo. Fantasmagóricas, as figuras parecem quase se dissolver no plano pictórico: mas apesar dos corpos translúcidos, a cabeça dos personagens, a sua fisionomia concentram e potencializam a sua persistência, a sua permanência, a sua especularidade figurada no quadro. Tais circunstâncias plásticas mimetizam e expressam, desse modo, a meu ver e conforme o título sugere, as perplexidades do próprio pintor diante de si; da sua trágica história, da própria arte.



Iberê Camargo: *Tudo te é falso e inútil II*; *Tudo te é falso e inútil III* ; tinta a óleo s/tela: 2m x 2.5m (1992).



Iberê Camargo: *Tudo te é falso e inútil I*; tinta a óleo s/tela: 2m x 2.5m (1992).

Devido ao meu interesse especial pela obra desse artista, penso que, neste ponto, cabe ressaltar, que o controverso retorno de Iberê Camargo à figuração no início dos anos 1980, segundo Ronaldo Brito, não foi exatamente um retorno. Foi, segundo o crítico brasileiro, “inversa e essencialmente, o esforço para repotencializar os valores de uma estética expressionista no curso de uma modernidade desencantada”. (Brito, 1994, p. 17) Segundo Brito: o artista precisou retomar o fundamento de seu ponto de partida – a expressão do sentimento de perplexidade, amor e revolta, apego e cisão do homem no mundo”. (Brito, 1994, p. 17).

Semelhante manobra, por parte de um homem de 70 anos [...] inevitavelmente adquiria um caráter de reflexão e reavaliação, inclusive biográfica. [...] a sequência de autorretratos e, mesmo a produção regular de retratos, enfim, a tematização da figura humana e consequente exploração morfológica do corpo – mais e mais, em particular a cabeça – não remetem ao passado da obra. [...] Iberê Camargo veio a tematizar a figura humana e a explora-la até os limites extremos da figura de cavalete. [...] Independentemente, de eventos e sentimentos existenciais, a figuração de Iberê Camargo pertence primordialmente à ordem de coerência de sua linguagem. Uma linguagem de arte não é mero instrumento de expressão pessoal – detém intelegibilidade e coerências próprias, é claro. Nenhum arbítrio, capricho ou comoção íntimos alteram, por decreto, o seu curso, sem descaracteriza-la. Esta relativa independência é o que faz dela pensamento social e não um depoimento particular. Sob muitos ângulos, nada mais natural a um expressionista do que debruçar-se sobre o destino do homem no mundo. [...] creio que suas telas representam, desde então, um incomensurável desespero de teor humanista perante o mundo moderno, um ceticismo aparentemente conclusivo diante das promessas de liberdades e crescimento espirituais que inflamavam o discurso moderno e seduziram o artista, desde sua juventude, para a causa. (Brito, 1994, p. 17).

Otto Rank afirma que os homens primitivos consideram a sombra seu *duplo*

misterioso, a real essência da alma. Para os modernos, o tema do desdobramento do eu, ou seja, do *duplo*, se relaciona com a dicotomia entre um eu e um não-eu, ambíguos: simultaneamente diferentes e idênticos a si mesmo, que vai exacerbar-se num contexto de muita complexidade e revelar, portanto, a polifonia da modernidade e de suas produções.

Na atualidade, aquilo que poderia ser interpretado como algumas das manifestações do *duplo* assume para o sujeito contemporâneo, sentidos de fragmentação, de desreferencialização e de descentramento; em experiências vividas como uma multiplicidade de papéis identitários impostos pelos indiscernimentos intersubjetivos concernentes ao universo mediatizado, massificado, globalizado, ou seja, pós-moderno.

Conforme vimos, desde seus primórdios, o Homem faz questionamentos sobre a própria identidade, sobre as circunstâncias que o constitui enquanto sujeito, como ser social. Na atualidade, tal atitude se exacerba; são muitos os artistas que procuram criar condições para pensar a própria identidade. Assim, na arte, vão buscar meios para dialogar com a história e com a contemporaneidade e descobrir e redescobrir seus próprios limites. Criar e recriar sempre renovadas perspectivas para si.

### **2.3- A importância da imagem na formação do eu: o *duplo* especular.**

Pensar sobre a imagem do espelho é um exercício essencial para abordar questões relativas à identidade e à representação. Neste projeto, isto é, na sua vertente prática, decidi suprimir o uso do espelho para pintar os autorretratos. Entretanto, é imprescindível, para tratar a questão da identidade pessoal, principalmente, através da arte, conhecer um pouco das teorias que têm no espelho o instrumento fundamental para a estruturação da identidade. Assim, o entendimento da teoria lacaniana do espelho vai orientar algumas percepções quanto à importância da imagem na formação do eu.

Jacques Lacan (1901-1981) afirma que *O Estágio do espelho* é a argumentação que demarca um campo de relações que produz o eu. Lacan parte de estudos desenvolvidos por pesquisadores como Freud e Wallon e estabelece a teoria. O psicanalista esclarece sobre o momento de demarcação das bordas e limites do nosso corpo, quando se começa a discernir melhor o campo das relações do sujeito com o outro, consigo próprio, com a comunidade, ou seja, uma conquista que vai dar à criança uma condição de sujeito.

Lacan desenvolveu a sua teoria do espelho com base no mito de Narciso, que traz implícita na sua narrativa uma carga negativa ao tratar a imagem como ilusão. Uma das versões<sup>11</sup> conta que, ao contemplar a sua imagem refletida na superfície de um lago, Narciso ficou encantado, chegando ao ponto de precipitar-se para a morte ao tentar possuir aquela figura de infinita beleza que, no entanto, não passava da sua própria imagem. *O Estágio do espelho* diz respeito, portanto, à constituição do eu através da imagem, ou seja, é um complemento à teoria psicanalítica do narcisismo.

Foi em 1936 que o psicanalista francês usou a expressão *Fase* ou *Estágio do espelho* para designar um momento psíquico da evolução humana situado entre os seis e os dezoito meses de vida. Período em que o indivíduo vive uma importante fase da constituição da personalidade, quando a criança antecipa o domínio da sua unidade corporal através da identificação com a imagem do outro e da percepção da própria imagem no espelho.

Diferente de Narciso, cuja visão do próprio reflexo o leva à alienação e à morte, a criança, durante *A fase do espelho*, percebe-se como um ser diferenciado da mãe, a quem se sentira unida até então. Nesse processo, o espelho constituiria, portanto, um instrumento de conhecimento e não de alienação. Tal experiência é responsável pelo surgimento de uma matriz primordial que constituiria o ego, possibilitando ao sujeito tomar consciência da totalidade do próprio corpo.

O fenómeno dá-se da seguinte maneira: entre os seis e os dezoito meses, a criança diante do espelho reage de modos diferentes. A princípio, a criança não

---

<sup>11</sup> Ovídio (século I a.C) inclui a história de Narciso na sua obra-prima, *As Metamorfoses*.

diferencia o espelho dos demais objetos, depois surge um corpo; a criança reage à imagem do espelho como se ali estivesse um outro. Não percebe que é um reflexo. O “salto” acontece quando a criança se reconhece, sorri; ao sorrir, ela desvia o olhar do espelho e busca o consentimento fora do espelho; num adulto que está próximo dela. Nesse momento, o *eu*, a identidade, a borda do corpo surge. Portanto, a sustentação de que ela é uma pessoa vem de fora do espelho. É mediante a visão que tem de si, confirmada pelo olhar do outro, que a criança se constitui como indivíduo, iniciando-se no universo da linguagem e da diferença sexual.

É num estado de júbilo que a criança reconstrói os fragmentos do próprio corpo que ainda não fora unificado, mas o corpo é reconstruído a partir de fora, a partir do outro e, por assim dizer, em termos de simetria inversa.

Esse momento permanece para toda a existência. Essa confusão é constitutiva, fundadora. O que está fora do espelho é a dimensão da linguagem. A linguagem onde a criança obtém o reconhecimento, o “sim”. Sim, és tu. Aí estás tu. Isso sustenta a experiência do espelho.

Assim, o *Estágio do espelho* vai pôr em questão a autonomia do eu; a ideia de que o sujeito pode ter um controlo absoluto sobre si mesmo naquilo que escolhe e decide. Isto, devido ao facto do eu ser formado a partir do outro, de fora. Assim, fica categorizado que eu desconheço as bases do meu próprio desejo. Pois este está baseado naquilo que eu pergunto a mim mesmo sobre o que o outro deseja de mim. Portanto, o principal é questionar a autonomia desse eu e saber que existe um desejo inconsciente. O reconhecimento é a palavra-chave. Um impasse entre reconhecer-se como objeto e reconhecer-se como sujeito.

Eu reconheço-me nessa imagem (o espelho), mas só posso reconhecer-me quando essa imagem assume um lugar, quando a imagem adquire um valor quando integrada simbolicamente ao outro. Articulador da ordem simbólica, esse outro é integrado no grande Outro<sup>12</sup>. Nesse encontro, ela reconhece-se como diferente, mas

---

<sup>12</sup> Outro - outro com uma letra maiúscula - para distingui-lo do parceiro. Trata-se aqui, então, de um lugar, que em particular é o lugar da linguagem, situado para além de qualquer pessoa e onde se situa o que é anterior ao sujeito e que, entretanto, o determina. É a mãe que ocupa o lugar de primeiro Outro para o sujeito, o que quer dizer que é ela que torna presente para a criança essa cena em que sua subjetividade vai ser construída por palavras exteriores a ela própria antes que ela se aproprie delas. A mãe, então,

igual a todos os outros, porque o meio pelo qual ela encontra a diferença é o simbólico, o universal, que é a linguagem que nos equaliza, que nos submete.

Tratando da imagem, o psicanalista J. D. Nasio pergunta: O que é o eu? O eu, segundo a sua resposta, é um sentimento, o sentimento de existir, o sentimento de ser você. Um sentimento eminentemente subjetivo, porque fundado sobre o vivido igualmente subjetivo de nossas imagens corporais. Nasio diz que o eu é uma entidade essencialmente imaginária cunhada por todas as nossas ignorâncias, erros e miragens que confundem a percepção que fazemos de nós mesmos. Ressalva, inclusive, que Lacan qualifica o eu como “lugar de desconhecimento” (Nasio, 2008, p. 55). Lacan diz, recorda Nasio, que a imagem do nosso corpo é sempre distorcida, nos mente e mascara a realidade (como uma eterna sombra na caverna), pois a percepção de qualquer coisa importante para mim será inexoravelmente deformada pela influência de meus sentimentos de amor e de ódio.

Nasio discorre sobre a experiência diariamente vivida pelas pessoas ao se defrontarem diante do espelho com duas imagens: a que de facto está refletida e a que é apenas sentida. Segundo o autor, a fusão dessas duas imagens do corpo, uma física, outra mental, define o eu de cada um sem, no entanto, deixar de perceber o caráter difícil da imagem que se esquivava do nosso pensamento, se deixa momentaneamente capturar e escapa novamente.

Esse autor esclarece que a imagem é o *duplo* exato ou aproximativo de um antecedente ou de um original, cada um pertencendo a um espaço diferente. A imagem do corpo é um *duplo* que pode aparecer como representação plástica, como reflexo numa superfície polida ou como representação mental impressa na superfície virtual da consciência ou do inconsciente, tal qual a imagem consciente de uma sensação gustativa ou a imagem consciente e recalçada da mesma sensação já sentida quando criança. E, finalmente, segundo tal argumentação, a imagem pode desdobrar-se numa ação e assumir a forma de um comportamento, de um gesto irrefletido ou de uma atitude

---

empresta seu corpo a ser para a criança esse lugar do Outro, que é também o lugar da linguagem, o lugar dos significantes. (<http://lacan.orgfree.com/lacan/vocabulario.htm#>).

corporal involuntária. Situações que ele designa como *imagem mental*, *imagem visual* e *imagem-ação*. Mas a imagem, seja de que natureza for, continua a ser sempre o duplo de uma coisa. “A imagem visual é o *duplo* da aparência do corpo, a imagem mental é o *duplo* de uma sensação; e a imagem-ação é o *duplo* de uma emoção inconsciente.” (Nasio, 2008, p. 66).

Assim, as fricções, inerentes ao existir, são vividas através de múltiplos canais perceptivos. “Sentir viver meu corpo e vê-lo em movimento proporciona-me a certeza imediata de ser eu mesmo. Certeza que, não obstante, esconde minha ignorância do que sou e de onde venho. O eu é tanto a certeza de ser o que se é quanto a ignorância do que se é”. (Nasio, 2008, p. 55).

Decididamente, as imagens mentais que forjamos de nosso corpo, substrato de nossa identidade, são imagens subjetivas e deformadas que falseiam a percepção de nós mesmos. Na verdade, nosso eu é um conjunto de imagens de si mutantes e frequentemente contraditórias. A imagem do corpo é a substância deformante do nosso *eu* (Nasio, 2008, p. 56).

Ciente de tais acontecimentos, convém comentar que os autorretratos pictóricos que formam a série de trabalhos que compõem a vertente prática da presente investigação, apresentam, em seu conjunto, uma multiplicidade de fisionomias que revelam ou expressam as circunstâncias paradoxais contidas na percepção da imagem de si como outros de si, de modo fragmentário, diluído, multiplicado em versões materializadas através da pintura. Na referida série, os retratos conformam em sua totalidade uma espécie de caleidoscópio de fisionomias, expressões faciais e situações plástico-formais que demonstram o caráter instável da relação do eu com a própria imagem.

Conforme já foi dito, para fazer os autorretratos, não foram utilizados espelhos, portanto as imagens que constituem as figuras desses retratos foram orientadas pela memória, pelas sensações, pelos sentidos, pela troca com o outro. A leitura de Lacan, assim como de Nasio, neste contexto, especulativo/reflexivo, prático/teórico, veio, portanto, agregar novas noções, novos entendimentos sobre a constituição da imagem de si, que se constrói para além da visão da imagem refletida na superfície polida dos espelhos. Diante disso, fica mais evidente que a autorrepresentação na contemporaneidade ultrapassa questões de semelhança, mas abre-se para indagações

sobre as circunstâncias paradoxais que envolvem a própria existência. E encontra na imagem de si um substrato poético para abordar e reinventar sempre novos sentidos para a própria vida.



Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela; 1.50m x 1.30m (cada pintura; anos 2000)

#### 2.4 - A saturação social e a erosão do eu: as múltiplas formas de ser

Na sociedade moderna, com as transformações que ocorrem em vários níveis, a desconexão entre indivíduo e sociedade vai gerar um sentimento de fragmentação, potencializado pelas discontinuidades e mesmo por incoerências relativamente a papéis sociais diversificados e às identidades contraditórias ou incompatíveis. Nessa perspectiva, a figura do *duplo*, nas suas múltiplas configurações, pode se inserir na encenação da própria identidade narrada a partir dos deslocamentos do eu que passa a ser um outro na busca incessante pela unicidade perdida. A análise do *duplo*, neste contexto, pode ser tomada pela óptica da problemática do homem contemporâneo que, à deriva, sem a ancoragem na tradição, reduplica-se, procurando representações capazes de firmá-lo no seu meio social, embora este também vacile enquanto instância estabilizadora do sujeito. Diante dessas evidências, o texto busca refletir sobre a erosão do eu na pós-modernidade; para tanto, fui buscar fundamentação teórica, em autores que tratam da identidade pessoal na contemporaneidade, principalmente, a partir das ciências sociais.

Stuart Hall (2014) reflete sobre a construção e a cisão da identidade na contemporaneidade, e examina alguns aspetos relativamente à noção de descentramento do sujeito a partir de três concepções de identidade: sujeito iluminista (individualista); sujeito sociológico (interacionista); e sujeito pós-moderno, aquele que efetiva a "celebração móvel".

A abrangência e a universalidade das percepções históricas e sensíveis da identidade do sujeito têm no iluminismo, segundo Stuart Hall, um modelo que se ancora na racionalidade, portanto, tem uma identidade fixa e estável. O sujeito sociológico têm a identidade formada a partir da interação com a sociedade e, portanto, reflete a complexidade do mundo moderno. O sujeito pós-moderno nasce quando aquele sujeito com identidade fixa e imutável, passa a fragmentar-se em várias identidades transitórias, continuamente formada e transformada, em diferentes períodos históricos.

Para esse autor, a discussão da identidade na contemporaneidade só será passível de ser compreendida se observarmos as alterações históricas que caracterizam a construção da modernidade. Stuart Hall ressalta, que nas sociedades tradicionais o passado e os seus símbolos são valorizados por guardarem a experiência de gerações. Portanto, a tradição pode ser percebida como um meio de lidar com o tempo e com o espaço, com as capacidades de inserir toda e qualquer experiência na continuidade, numa linearidade temporal que a conecte com o passado e com o futuro. Nessas sociedades, a noção de tempo linear é estruturada por práticas sociais recorrentes, já nas sociedades, modernas, as modificações ocorrem de modo acelerado e sem interrupção, rompendo ou inviabilizando a continuidade entre o passado, com suas tradições culturais e sociais, e o presente. Em tal contexto: “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformuladas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, o seu carácter.” (Hall, 2014, p. 15)

Stuart Hall aponta para o facto de que o homem, se organizou, quase sempre, ao longo da sua história, a partir da estruturação da sociedade em diferentes classes sociais. Contudo, o que diferencia as sociedades tradicionais das modernas é a definição clara de papéis, culturas e tradições a serem seguidas pelo indivíduo e pelo grupo. A complexidade trazida pela modernidade está, portanto, relacionada com a rapidez das

mudanças sociais e à descontinuidade cultural nas quais as pessoas estão mergulhadas. Pois a sociedade moderna, com as suas rápidas mudanças e a sua descontinuidade cultural, observadas no final do século XIX e no decorrer do século XX, apresenta, de forma mais perceptível, no final desse mesmo século, certa desconexão entre o indivíduo, o seu grupo social e a cultura. O que determinou um novo modo de organização social, iniciada na modernidade, que resultou num embate com o tempo e o espaço capaz de gerar, de modo abrangente e irremediável, a fragmentação da identidade, criando sobreposições de diferentes identidades conflitantes. Segundo Stuart Hall:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2014. P. 13).

A fragmentação do indivíduo na contemporaneidade, para Hall, tem antecedentes no processo histórico observado no Renascimento do século XVI e no Iluminismo do século XVIII quando a ideia do homem desassociado da figura divina torna-se uma realidade. Com o Cógito, Descartes, no século XVII afirma: “Penso, logo existo”, donde se conclui que o homem é dotado de uma identidade individual e autónoma. Assim, a “divisão” do sujeito definida por Descartes foi reforçada pela perspectiva da psicologia, pois segundo tal visão, o indivíduo torna-se um ser que pode ser visto como dividido em sua dimensão biológica e em sua dimensão psicológica. O indivíduo tem uma existência construída num nível particular, mas articulada com o coletivo. As ciências sociais, abordam modernamente, essa dualidade definindo a diferença entre o indivíduo e a sociedade, como entidades distintas.

Segundo Hall, a primeira descentração importante do sujeito, diz respeito ao pensamento marxista. Esse autor refere que Marx ao pôr, no centro do seu sistema, as relações sociais e não uma noção abstrata de homem, fez deslocar duas proposições fundamentais da filosofia moderna: que existe uma essência universal de homem e de que tal essência seja o atributo de cada indivíduo singular e que este é o seu sujeito real.

Outro grande facto que alterou o pensamento ocidental no século XX, apontado por Hall, foi a descoberta do inconsciente por Freud. Freud afirma que a estrutura de nossos desejos são formadas por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente.

Essas funções agem conforme uma lógica diferente daquela que caracteriza o sujeito cartesiano, racional, com uma identidade fixa, unificada, igual a si mesma.

Em resumo, Stuart Hall discorre sobre as grandes transformações conceituais por meio das quais o sujeito do Iluminismo, definido por uma identidade fixa e estável, centrado, igual a si mesmo foi descentrado, culminando na concepção de sujeito Pós-moderno. A concepção iluminista de sujeito, portanto, apresenta uma visão muito individualista do sujeito e de sua identidade. O sujeito pós-moderno rejeita, por conseguinte, devido ao caráter, instável, inacabado, sempre em processo de construção, como multiplicidade que pressupõe a diferença, a concepção fixa de identidade.

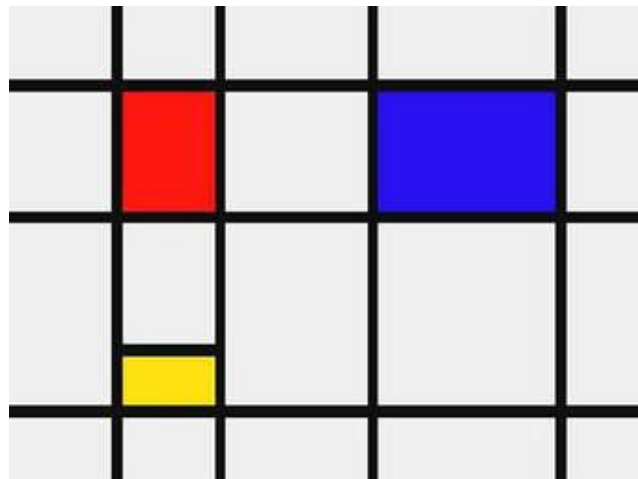
José Jimenez, no livro, *A vida como acaso* (1997), faz uma análise da cultura contemporânea a partir de uma reflexão a propósito do caráter provisório, em permanente processo de formatividade do homem. Revisitando a história, lembra que na Europa do século XVIII, o projeto iluminista, visto em suas diversificadas perspectivas, reclamava para o homem a responsabilidade da construção da sua própria vida. A experiência humana, então, destituída da dimensão metafísica, desloca a questão dos sentidos da experiência da vida para uma dimensão eminentemente antropológica. Assim, “com o fim da promessa de salvação o tempo converteu-se em drama aberto, em caudal inapreensível”. Esta é, segundo Jimenez, “a ferida que brota do mais profundo da nossa interioridade, império e confusão do tempo. Saudade intensa de um ‘sempre’ quando as nossas linguagens não conhecem outra palavra senão fugacidade”. (Jimenez, 1997, p. 11).

Para o pensamento filosófico moderno, apresenta-se a questão do presente, identificada, segundo Jimenez, por Foucault, em Kant, Rousseau, Sade, Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Weber. Portanto, as críticas mais intensas e profundas da cultura moderna foram elaboradas por pensadores modernos e o mesmo também se poderia dizer no plano artístico e literário. “Na realidade, a modernidade desenvolve-se e avança, como um processo de tomada de consciência constante das insuficiências dos próprios projetos e práticas que dá à luz.” (Jimenez, 1997, p. 20).

Ficou evidente, por conseguinte, que as profundas modificações da vida no processamento, por assim dizer, do moderno fizeram com que se tornassem inviáveis as teorias que dessem conta de proporcionar uma explicação homogênea do presente.

A formação das grandes cidades, a constituição e protagonismo das grandes massas, o desenvolvimento subsequente de novos canais de produção e transmissão de cultura, assim como a experiência individual, caracterizada por uma crise de subjetividade sem precedentes: a crise do sujeito moderno, tudo isso foi, gradativamente, revelando o caráter genérico, apriorístico e ineficaz das explicações de nossa época.

A raiz de uma aspiração a uma suposta unidade da razão humana, se fundamentava no direito natural. Isto porque, segundo Hobbes, diferente da paixão, a razão seria a mesma em todos os homens. [SEP]A aspiração à unidade liga-se, portanto, à crença na fé no progresso, e na crença de que o destino da espécie consiste, tão somente, em progredir para a perfeição. Assim, para esse pensamento, a crescente homogeneização do mundo converter-se-ia, por consequência, em condição decisiva para o "progresso", para a melhoria de todos os aspetos da vida humana. “Nas artes, essa fórmula: unidade + progresso, caracterizava uma atitude presente nas vanguardas, do primeiro terço do século XX, em que predominam atitudes analíticas/utópicas: Cubismo, Construtivismo, Neoplasticismo e algumas teses do Futurismo.” (Jimenez, 1997, p. 33).



Piet Mondrian: composição com vermelho, amarelo e azul (1935)

No plano ideológico, os habitantes da grande cidade, no momento histórico da constituição das mesmas, veem-se submetidos a modificações profundas dos seus canais de percepção e representação.

A estabilidade da cultura moderna, na sua primeira fase, a homogeneidade de imagens e representações mentais, fica despedaçada, submetida a uma duríssima fragmentação que torna mais intensa a experiência da perda da densidade temporal, da fugacidade de

valores e representações, de um modo simultâneo à pressão niveladora da vida. (Jimenez, 1997, p. 34).

Portanto, o ideal de unificação e progresso da humanidade pretendidos, pelo “projeto moderno” acaba por conduzir, precisamente ao caminho contrário do desejado: perda de identidade e do sentimento de unidade com os demais seres humanos. Nesta perspectiva, fica claro que o homem é antes de tudo transformação, metamorfose. Jimenez encontra, justamente, em Kafka a imagem emblemática desse processo de transformações: “o seco e implacável começo de *A metamorfose*, de Franz Kafka, ecoa no horizonte imaginário do nosso século como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade.” (2014, p. 184). Ao citar Kafka, Jimenez refere quanto à perda da estabilidade do *eu*, sobre a qual se construiu as bases da cultura moderna. Portanto, segundo esse autor, à imagem da estabilidade do *eu* Kafka opõe a da sua transformatividade. Em seu comentário jimenez esclarece que:

A força do homem/insecto de Kafka em *A metamorfose*, reside precisamente no factórum de ser a expressão poética de um vazio: o eu pensante que se contempla no espelho não vê nenhuma forma estável, mas um processo radical e não determinado de transformação. A máxima resistência oferecem-na os sentidos que, no entanto, terão de aceitar a sua incomunicabilidade e inviabilidade, encerrados como estão numa forma corporal estranha àquela que os havia feito germinar. A transformação de Gregor Samsa faz-nos ver, em definitivo, que os limites do eu na contemporaneidade apresentam um perfil difuso e instável. (Jimenez, 2014, p. 185).

José Jimenez partilha da ideia de que nossa época fechou o círculo do moderno. Não acredita que seja mais possível reformulações de ideias e práticas que se mostraram inviáveis. Sublinha que os conceitos de “Humanidade substantiva”, de “História unitária” e sobretudo, de “Progresso” mostraram definitivamente sua sobrecarga teológica e o seu conseqüente papel negativo e alienante nas práticas da modernidade. Ele acrescenta que:

As chaves de sentido da nossa civilização experimentam-se crescentemente como perda ou ausência. Recuperar a densidade do tempo, dotar o presente com a consciência da lembrança e o estímulo projetivo do futuro, supõe ganhar espaços onde habitem os sentidos da existência. (Jimenez, 2014, p. 26)

Entretanto, segundo esse autor, reivindicar hoje a memória não significa, de forma ingênua, voltar à ilusão de um “grande relato”. “Mas sim tomar consciência dos “relatos” operativos que ainda não chegaram ao seu fim, daqueles que permitiram passar à conceção da experiência como uma construção humana defrontada com a

materialidade do viver. Isto significa valorizar positivamente o sentido histórico, a consciência genealógica. Obviamente, não mais em termos de substantividade e homogeneidade, mas sim de formatividade e pluralidade.

Sentirem-se participantes de um “relato” é, portanto, segundo Jimenez, a única via de que dispõem os indivíduos humanos para tentarem atuar como protagonistas das suas próprias vidas. Isto segundo a argumentação de que:

Se o que nos constitui é o devir, só a *formatividade*, o processo de formação (*bildung*), a constituição crítica de uma consciência que se sabe a si própria não substantiva, pode dotar a nossa experiência da riqueza de sentidos que alberga a memória de nossa civilização. Para lá da vida como imediatez ou simultaneidade representacional, na nossa época dão-se as condições para assumir criativamente a fragmentação, para alcançar a partir dela uma universalidade antropológica que integre também a pluralidade, a diferença. (Jimenez, 2014, p. 27).

Dando seguimento ao estudo da identidade pessoal na pós-modernidade, há que se destacar, conforme analisa Amélia Faia, que visto à luz do pluralismo contemporâneo, o conceito mesmo de “essência pessoal” torna-se problemático, sendo cada vez mais difícil discernir as características individuais que configuram um determinado ser singular; segundo suas palavras:

Tomamos então consciência de que processos como a *emoção* ou a *razão* deixam de ser atributos reais e significativos das pessoas, para se transformarem em formas ou modos de nos conceptualizarmos a nós mesmos, enquanto seres existenciais em estado de permanente estruturação e re-estruturação da nossa identidade pessoal. (Faia, 2005, p. 116).

Portanto, imerso numa multiplicidade de relações incoerentes e desconexas, o eu contemporâneo se vê impelido a desempenhar papéis sociais diversificados. As pessoas, hoje, vivem um processo permanente de construção e reconstrução, pois as tecnologias da informação aceleraram o movimento de transformação social e cultural. Assim, o mundo contemporâneo, torna-se cada vez mais complexo e diversificado submetendo o eu a opiniões, valores e estilos de vida contraditórios e antagónicos, devidos à intensificação dos processos de interação social.

A autora aponta para o facto de que, na atualidade, a atenção desloca-se da ideia de uma verdadeira natureza ou essência inerente ao sujeito existencial, para a forma como este se representa e constrói a si próprio, isto é: “através de uma aprendizagem constante de novos modos de ser-poder-ser, pela síntese egológica-hermenêutica que permite ao sujeito existencial elaborar os conteúdos subjetivos que constituem a sua interioridade e permitem diferenciar a respetiva singularidade.” Ou seja: “a vivência cultural contemporânea requer a capacidade subjetiva e a plasticidade existencial necessárias à atualização de diferentes facetas de um eu simultaneamente múltiplo e integrado, em função de contextos de interação específicos.” (Faia, 2005, p. 118)

Nesse sentido, segundo Amélia Faia, o eu deve ser entendido como um processo em curso, uma identidade pluridimensional, que se constrói e desconstrói sem cessar no âmago das diferentes relações que estabelece. Diante disso, fica evidente que não existe nenhuma essência individual à qual se deva aderir e permanecer fiel, mas que a identidade pessoal emerge continuamente à medida que o sujeito existencial se confronta com um conjunto de relações em permanente mudança. Amélia Faia adverte que compete ao eu retirar de cada relação os elementos para a edificação da sua própria interioridade subjetiva.

A relação, consigo próprio e com os outros, sublinha Amélia Faia, possibilita não só a expressão pública dos nossos estados interiores como a sua própria formação intrasubjetiva, pelo sentido que confere tanto ao passado como ao futuro enquanto construções da nossa própria consciência. “Assumem assim particular importância as questões da temporalidade da memória e da construção narrativa da identidade pessoal.” (Faia, 2005, p. 120)

Cabe salientar que a memória assume um caráter estruturador na produção dos meus autorretratos pictóricos. Com a opção de não utilizar espelhos e outras imagens de referência para fazer os autorretratos pictóricos, a memória é convocada a articular as imagens que orientam a discussão sobre identidade, e, portanto, visa discernir sobre a fluidez e a fragmentação do eu na atualidade. Pelo recurso mnemónico, através da pintura, imagens latentes emergem na ação pictórica materializando-se como autoimagens; autorretratos, os quais identifico como uma interface entre a ficção e a realidade. Tal aspeto será desenvolvido no Capítulo 3 desta tese.

Isto posto, feito as devidas leituras sobre alguns fundamentos quanto à natureza complexa da identidade pessoal na pós-modernidade, é necessário referir que na arte contemporânea, observam-se, de modo agudo e exponenciado, as repercussões das profundas transformações que caracterizam o mundo atual. Na produção da arte contemporânea há um grande interesse pelas poéticas do si, pelas estéticas do eu. A presença marcante do autorretrato, na atualidade, demonstra que o artista contemporâneo está preocupado em discutir a identidade pessoal através dos processos artísticos para viabilizar soluções pessoais inventivas e integrativas, criando diálogos entre o indivíduo e a sociedade. O que reflete um interesse sempre renovado pela questão do eu; por conseguinte, vista a partir da ideia de fragmentação, derreferencialização e descentramento do sujeito. Vale mencionar que, conforme aponta Medeiros:

Nos últimos quarenta anos, uma boa percentagem de artistas, pintores fotógrafos, ou artistas que passaram da pintura para a fotografia, tende a centrar o seu trabalho criativo em estratégias autorrepresentativas. Entre eles figura, em primeiro plano, o pintor inglês Francis Bacon, cuja obra pouco se afastou da representação de si. Gilbert and George, usando meios mais mediáticos, como a fotografia e o cartaz, desenvolveram também uma boa parte de sua obra a partir das suas respectivas figuras. São célebres os autorretratos de Andy Warhol e Mapplethorpe, para criar referências mais pontuais a esse nível. Mas mais recentemente, nomes como Cindy Sherman, Jo Spence, Nan Golding, Jean le Gac encontram na autorrepresentação pela fotografia e pelo vídeo o único universo adequado às suas estratégias artísticas. (Medeiros, 2000, p. 13).

Em resumo, para abordar a subjetividade contemporânea, há que se contrastar o enfoque do eu romântico com o eu moderno, e conforme sugere Gergen equiparar a saturação do eu com as condições inerentes ao pós-modernismo. Segundo esse autor, foi posto em questão o conceito mesmo da essência pessoal; se desmantelou o eu como possuidor de características reais identificáveis como a racionalidade, a emoção, a inspiração e a vontade. Gergen sustenta que esta erosão do eu identificável é apoiada por uma ampla gama de concepções e de práticas, e se manifesta com elas. Em linhas gerais, o pós-modernismo, segundo esse autor, está redefinido por uma pluralidade de vozes que rivalizam pelo direito à existência que competem entre si para serem aceitas como expressão legítima do verdadeiro e do bom. “À medida que essas vozes ampliam seu poder e sua presença, se subvertem tudo o que parecia correto, justo e lógico”, arremata Gergen. Assim, as séries de imagens autorreferenciais que compõem o cerne desta investigação explora as interlocuções entre formas, matérias, imaginação, imagens, ação, num processo criativo continuado e multiplicador de “essencialidades”

imagéticas e não propriamente de essências substantivadas por certezas e por continuidades, como mesmidade e fixidez, mas por estranhamentos, errâncias, desvanescimento, descentramento, multiplicidade, condições inerentes à instabilidade dos tempos atuais.

### **3 - AUTORREPRESENTAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA - CABEÇAS: *AUTÓPSIA DE UM PROCESSO PICTÓRICO***

#### **Introdução**

Interessou-me no desenvolvimento da presente investigação perceber os modos como o sujeito — com capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade centrado, igual a si mesmo, coerente, dotado de substancialidade; com uma concepção fixa e essencialista de identidade, emergida na Idade Moderna — tem vindo a descentrar-se, de modo exacerbado, na contemporaneidade. Interessou-me, também, a forma como tais mudanças interferem nas percepções que experimento e, conseqüentemente, como estas se repercutem na minha produção artística; mais especificamente, na série de trabalhos intituladas *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*.

Ou seja, trata-se de deslocar a atenção daquilo que seria a “verdadeira essência” do sujeito existencial, para investir numa permanente aprendizagem de novos modos de ser, através da síntese egológico-hermeneutica, que permite ao sujeito reelaborar, através da arte, os seus conteúdos subjetivos e, assim, diferenciar a própria singularidade relativizada pelos processos de interação social, que requer absorver a plasticidade necessária para as atualizações das múltiplas facetas de um *eu*, a um só tempo, múltiplo e integrado, internalizando um sujeito que se constrói a partir de um sentimento que pressupõe *identidade como multiplicidade* e de encontrar, através da arte novos sentidos para si próprio e para a vida.

São portanto, abordagens subjetivas que facultam improvisações, ruturas e fragmentações, nascidas no diálogo entre a memória, as materialidades da pintura e o corpo. O que predispõe às fricções, aos conflitos e às diferenças: por um lado, inerentes à criação e ao fazer artístico; e, por outro, equivalentes aos processos pessoais e interpessoais de descentramento, diversificação, diluição e multiplicidade que caracterizam a condição pós-moderna. É este suposto encontro, este possível nexos, entre uma abordagem subjetivista e hermenêutica das “realizações da pintura” e uma abordagem objetiva e teórica da condição pós-moderna do sujeito “múltiplo e integrado”, que constitui o interesse do presente texto.

Portanto, à medida que o eu se torna múltiplo exponenciando e redefinindo a questão da duplicidade, ele não se pode restringir apenas a uma relação dialética entre interior e exterior, sujeito e objeto, absolutamente moderna, que a arte pós-moderna e o pensamento pós-estruturalista já trataram de relativizar. Pelo menos de Warhol e Derrida em diante, da geração Beat, da Black Mountain College e do Fluxus para a frente, a cisão do eu dá-se, não segundo uma *relação*, mas segundo uma *dinâmica* entre centro e periferia, entre igual e diferente, entre indivíduo e sociedade, realidade e ficção, entre a memória e o espelho, entre arte e não-arte.

Portanto, passei a concentrar os meus interesses para o que a teoria sobre o pós-moderno chamou genericamente de “diluição do sujeito”, isto é, do sujeito moderno ao pós-moderno; de Degas ou Lautrec a Boetti ou Baselitz). As abordagens tem mais que ver, portanto com a grande e decisiva fusão na Pós-Modernidade da economia com a cultura (a partir do que emerge na cena histórica o *boom* de imagens desconexas, que Baudrillard chama de hiperrealidade, onde justamente ainda se dilui o sujeito desorientado) do que com alguma natureza, essência ou conteúdo arquetípico do humano como ser duplicado.



Georg Baselitz. (2013)

Essa nova subjetividade, marcada pelo desgaste do sujeito moderno (então caracterizado por um *eu* centrado), provoca uma superficialidade, que é percebida como uma vida psíquica acidentada e espasmódica, cujas novas posições assumidas passam a ser ao mesmo tempo específicas, contraditórias, frágeis e passíveis de rápida reconstrução. Na arte, certamente, o melhor exemplo desta construção acidental e espasmódica da psique desse novo sujeito reticulado foi o *Fluxus*<sup>13</sup>.

A identidade tornou-se simulação, isso é: enquanto a identidade moderna ainda girava em torno das tradições; da profissão, da função e da família (para o que a figura do *flâneur* representou a crise), a pós-moderna dá-se em relação à aparência (o simulacro) e sua circulação (sua rede); ou seja, o consumo (em todas as suas instâncias, desde a banal da *Pop* até a trágica Marlene Dumas ou Kiefer).

---

<sup>13</sup> O fluxus foi um movimento de arte de vanguarda que emergiu no final dos anos 1950. O objetivo da maioria dos artistas Fluxus era destruir qualquer fronteira entre arte e vida. George Maciunas afirmou que Fluxus era "anti-arte", a fim de enfatizar o modo revolucionário de pensar sobre a prática e o processo da arte. Um princípio central do Fluxus era demitir e ridicularizar o mundo elitista da "alta arte" e encontrar qualquer forma de levar a arte às massas, de acordo com o clima social dos anos 60. Sua irreverência pela "alta arte" teve um impacto na autoridade percebida do museu para determinar o que e quem constituía a "arte". A arte do Fluxus envolvia o espectador, confiando no elemento do acaso para moldar o resultado final da peça. Os artistas Fluxus foram mais fortemente influenciados pelas idéias de Marcel Duchamp e John Cage, que acreditava que se deveria embarcar em uma peça sem ter uma concepção do eventual fim. Foi o processo de criação que foi importante, não o produto acabado.



Anselm Kiefer: *Símbolo Heróico*, tinta a óleo s/tela (1970)

Convém sublinhar que num contexto tão complexo, o embate com a própria imagem faz parte de um sistema maior de enfrentamentos que promove uma luta ideológica para pôr em evidência processos estéticos, simbólicos, psíquicos, socioculturais, políticos, nas suas variadas formas de representar-se a si.

Nesta experiência íntima de produção de subjetividade, exacerba-se, portanto, a percepção de que não existe um *eu* e sim uma infinidade de *eus* que se processam em condições específicas de tempo e espaço. Assim, através da arte, o exercício da autorrepresentação, como é tratado neste projeto, volta-se para o indivíduo e a sua forma de estar no mundo. De tal percepção deriva a consciência de que, nas suas muitas possibilidades de representação, o eu condensa um conjunto de identidades sucessivas, e mesmo contraditórias, determinadas pelos olhares de si e dos outros.

É cada vez mais evidente que, na atualidade, a vigência do autorretrato, ou de um modo mais generalizado, aquilo que podemos chamar autorrepresentação se torna revelador de uma realidade que ultrapassa questões de semelhança. Pois um projeto de tal natureza, volta-se, com maior interesse, para as inquietações inerentes às incertezas e descobertas sobre a própria existência, sobre questões identitárias, que através da arte, se possam viabilizar enquanto specularidade. Ou seja, que permita experimentar as circunstâncias nas quais se criam os diálogos e os parâmetros investigativos que sejam

capazes de configurar em experiências potentes, instigantes, integrativas e distendidas do si, enquanto poeticidade, tendo em vista que a plasticidade do eu é um processo inerente à própria existência e que pode ser percebida, para além dos limites restritivos de um corpo, em imagens e repercussões infinitas de si como outros de si.

### **3.1 – Uma condição pós-moderna**

Lyotar fala que o momento pós-moderno é caracterizado por um desencantamento com a modernidade, marcado pelo horror do holocausto. Entretanto, considera que o pós-moderno é uma fase do moderno.

Perante isso, a Pós-Modernidade, segundo Lyotard (1988), é uma deslegitimação dos metadiscursos; isto é, um processo em que as grandes verdades, os discursos gerais (Cristianismo, Idealismo, Marxismo etc.) começam a não encontrar mais respaldo, legitimidade nos factos, na realidade. Aqui, cabe pensar: por que Rauschenberg ou Arman incorporam objetos comuns e industriais, típicos da sociedade de consumo, nas suas obras. Porque percebem que a “metafinalidade” de uma forma pura, primordial e perfeita para a arte, tal como buscava o abstrato, não responde mais ao que está na rua e na mídia. Lyotard enxerga a mesma coisa no todo cultural: as grandes narrativas, que tentam explicar e justificar a existência, fracassam e dão lugar paulatinamente a pequenas narrativas que discursam aqui e ali sobre as aparências das coisas sem querer chegar a lugar algum, sem finalidade — como, por exemplo, Andy Warhol, o “grande” pós-moderno. Na verdade, está dito: “pós-moderno designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”. (Lyotar, 1988, p. XV). Que “jogos” foram esses? O conjunto de transformações sociais, políticas, económicas e psicossociais que “preparam” o contexto europeu dos dois grandes conflitos armados; isto é, culmina com o fracasso da motriz do moderno: a razão.

Portanto, a Pós-Modernidade seria um conjunto de fenómenos culturais que expressam um certo estado da cultura que, paradigmaticamente falando, já não é o

estado moderno. Na falta de outro nome, intitula-se Pós-Modernidade. Existe uma quebra paradigmática no moderno; isto é, existe uma rutura na lógica da dinâmica regular da cultura ocidental segundo a qual uma *maneira* tenta servir como *medida* para uma atualização constante de si mesma com a finalidade de atingir um equilíbrio. Para o período histórico conhecido como Modernidade essa finalidade, esse equilíbrio é a emancipação do sujeito: o Cogito de Descartes, o Imperativo Categórico de Kant, o Espírito de Hegel, o Super-homem de Nietzsche. Emancipar de Deus, da Natureza ou de qualquer outra condição externa ao próprio homem. Pois bem, essa epopeia rumo à sociedade perfeita, ao homem racional, ao cidadão justo, ao indivíduo livre, em algum momento, deu errado. Isso fica patente e expresso com as duas Grandes Guerras. Algo, no entanto, surge deste “dar errado”, que é mais do que um nada completo, mais do que um mero niilismo. Uma outra dinâmica emerge, sem ser condicionada pela inovação (ou seja, pela lógica linear de sucessão histórica, de progresso da Humanidade) e nem mobilizada rumo a um fim geral para todos (Liberdade, Justiça...).

Assim, uma renovada cisão do *eu*, até então duplicado e binomial, está associada a este fenômeno, tornando-o difuso, indefinido, reticulado, caleidoscópico, ou seja, *múltiplo*. Conforme reflete Amélia Faia:

Podemos dizer que o sujeito contemporâneo é um eu relacional que constrói a sua própria interioridade subjetiva a partir dos “jogos de linguagem” que se desenrolam na rede de interdependências que o constituem.

Tanto a concepção romântica do eu, que atribui ao indivíduo traços de personalidade inatos como a paixão, a espiritualidade, o gênio, a criatividade ou a inspiração, como a concepção moderna que sobrevaloriza a racionalidade e a intencionalidade do sujeito existencial, embora ainda atuantes, têm de ser enquadradas no novo contexto sociocultural da contemporaneidade. (Faia, 2006, pp.116-120)

É, portanto, em tal contexto de mudanças radicais, que Andy Warhol, com sua estratégia de multiplicação mecânica de imagens apropriadas da mídia e do universo de consumo, põe em crise o mito do artista como ser essecional e a ideia de obra de arte como gesto original; como universo autorreferencial autónomo em relação ao mundo e à realidade exterior. Tais valores são assim, colocados em xeque pela estratégia da repetição, da cópia, numa atitude similar aos processos industriais de produção. Tais operações repercutem a perda de um sentido de si orientado por um sentimento de identidade unificada, centrada, reflete portanto um dilaceramento da vida pós-moderna,

a perda da ideia ou sentimento de que há uma essência que contenha as características fixas e duradouras do eu.

Warhol, com suas repetições, levou ao paroxismo a saturação da imagem, tanto de si, quanto de outros em multiplicações, por assim dizer, infindáveis. Segundo a opinião de Ana Teresa Fabris, Warhol em:

Seu processo produtivo se inscreve nos parâmetros da sociedade pós-industrial, dominada pelo princípio da simulação e da produção e reprodução contínua de signos. Nesse universo, o simulacro precede a realidade, que se configura como uma fabricação de efeitos: é construída a partir dos códigos sociais, das linguagens e das convenções pré-constituídas, que tomam o lugar do sujeito e apagam toda a distinção entre autêntico e inautêntico, original e cópia. (Fabris, 1994, p. 109).



Andy Warhol: *a set with six self-portrait* (1967).

Na atualidade podemos citar, entre outros artistas, Peter Campus, Marc Quinn, Antony Gormley; todos, de maneiras muito diversificadas, abordam, em maior ou menor grau, a questão da partição do eu em dois ou em muitos. O artista norte-americano Peter Campus encena a difusão ou a diluição do eu ou do sujeito, em vários dos seus projetos artísticos. Nos vídeos (seja como autorretratos introspectivos, seja em instalações interativas), as imagens captadas em tempo real, por circuito fechado, são projetadas sobre as outras imagens capturadas com mínimas variações temporais que

as sobrepõem. As diversas imagens capturadas por Campus interagem com a presença e com as imagens do visitante criando sentimentos e percepções de instabilidade espaço-temporais. Em tal contexto, vive-se experiências perceptivas fragmentárias, onde as individualidades se dissolvem e se misturam sucessivamente. Nas suas instalações, o artista cria condições em que o espectador/interator é confrontado e fusionado com uma diversidade de imagens de si e de outros que se misturam, que se intersectam, criando paradoxalmente continuidade e rupturas entre o real e o virtual. Aprofundando, assim, sentimentos desconexos, fragmentários, que interferem inclusive nas percepções do espaço como distendido e fluido criando sentimentos de desestabilização momentâneos.



Peter Campus: *Interface*, videoinstalação (1972).

Antony Gormley utiliza o próprio corpo como molde para as suas esculturas. O seu trabalho tem, portanto, um viés indicial muito explícito, pois ali estão contidas as suas referências identitárias mais singulares aderidas às matérias, por contiguidade, no

sentido que Pierce dá ao conceito; como indicialidade. A partir do mais particular, ou seja, pela aderência das características mais íntimas, identificadoras decalcadas nas materialidades que dão forma às suas réplicas em metal, então disseminadas pela reprodução serial, o artista procura tratar o corpo como um sistema codificado pela conexão icônico-indiciária. E, assim, potencializar circunstâncias subjetivas a partir de um princípio de identificação aberto e universalizado do *eu*.



Antony Gormley: *Before*, escultura (2002).

O artista inglês, Marc Quinn (1964), realiza uma estratégia que redefine os papéis identitários, exacerbando os estranhamentos e, paradoxalmente, solucionando os antagonismos, ao deslocar os dados simbólicos definidores, por excelência das

identificações corporais/sexuais, com o artifício da hibridização dos signos ao apropriar as imagens dos transexuais Buck Angel e Allannah Starr. Nesse trabalho, Quinn concentra o seu interesse no estudo de pessoas que decidiram redefinir as suas identidades “sexuais” ou de género através de cirurgias, por assim dizer, radicais no próprio corpo. O conjunto escultórico cria, a princípio, um certo indiscernimento, mas afirma uma posição diferenciada, quanto aos papéis sexuais, quanto à identidade social dos personagens Buck e Allannah. A duplicidade, nesse caso, dá-se por deslocamento, por troca simbólica e anatómica. Talvez, a imagem do casal possa ser identificada como uma versão contemporânea de Adão e Eva.



Marc Quinn: *Buck and Allannah*, escultura (2009)

### 3.2 – A diluição do eu: diversidade, descentramento, multiplicidade

O autorretrato é um exercício de subjectividade que favorece a consciência de si; os processos técnicos, conceituais, emocionais, sociais e psíquicos implicados em

tal procedimento podem ser pensados como sistemas que operam elementos poéticos que se manifestam como imagens autorreferenciais e podem ser entendidos como manifestações da multiplicidade de expressões e dilaceramentos das certezas e limites do homem contemporâneo.

Para a tradição, o retrato clássico corresponde a uma visão do indivíduo pensado como um centro unificado. No entanto, esse conceito de integridade começa a dissolver-se, paradoxalmente, com o projeto da modernidade.<sup>14</sup> Tal concepção pressupõe um sujeito universal e atemporal centrado, racional, consciente e autónomo. Entretanto, foi com Foucault, com Derrida e com Deleuze, que radicalizaram as premissas postas por Freud, Nietzsche e Marx, que a tradição filosófica racionalista, ocidental, entra em crise. “O descentramento do sujeito e sua complexidade, são discutidos juntamente com os processos de reconstrução em bases em que o importante é o acolhimento da alteridade, a capacidade de afetar e ser afetado.” (Deleuze, 2005, p.81).

Com Deleuze e Guattari, o conceito de “desterritorialização do sujeito”: atravessado por fluxos, sem uma essência que o fixe, a ideia platônica do ser foi substituída pela noção de devir pondo em crise a própria noção de sujeito. Este então passa e ser definido como processo, sem contornos identitários fixos, segundo a noção nietzschiana de devir, sobrepondo, portanto, ao sujeito moderno, unívoco e centrado, o contemporâneo, multifacetado e provisório.

Portanto, podemos supor que a arte contemporânea exige, para um exame da crise do sujeito – aspeto aqui tematizado, um conceito mais amplo e elástico que comporte, para além da *duplicidade*, as ideias de *multiplicidade*, *descentramento*, *diversidade*, melhor condizentes às proposições com as dinâmicas contemporâneas da

---

<sup>14</sup> Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, p. 9) chama de projeto da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. [...] O pensamento iluminista [...] abraçou a ideia do progresso e buscou ativamente a rutura com a história e a tradição esposada pela modernidade. [...] Na medida em que ele também saudava a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano, os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condições necessárias por meio da qual o projeto modernista poderia ser realizado. (HARVEY, 2003, p. 26)

arte, que são diferentes da Modernidade, onde o *duplo* aparece como instância ameaçadora, como a inquietante estranheza, como figura da alienação. Portanto, tais figuras não se anulam, mas podem sobrepor-se, se alternarem conforme as circunstâncias e os contextos em que são tratadas.

Assim, a opção pela questão do *eu* passa a ser percebida como um ponto de partida e não de chegada para uma discussão sobre a *multiplicidade* contemporânea. Penso que, para além do *eu*, a questão central é a do sujeito (embora ambas as questões se toquem, se intersectem e, às vezes, até se confundam, segundo uma ou outra abordagem, estas são metodologicamente diferentes). A diferença básica refere às respetivas dimensões de análise de cada questão como é tratada neste texto: a primeira pertence maioritariamente à dimensão íntima (ou psicossocial); enquanto que a segunda à dimensão imais intersubjetiva (ou sociocultural), embora, torno a repetir, possam sobrepor-se e criar diálogos conforme cada abordagem ou circunstância.

Portanto, a questão da *duplicidade*, quando tratada no Pós-Guerra, deve dar espaço também à ideia de *multiplicidade*. Pois a partir de meados do século XX, uma nova figura psíquicossocial, ou uma nova forma do *eu*, parece ganhar protagonismo como *múltiplo*<sup>15</sup>, que, diferentemente, supõe não a *produção* em duas partes genuínas, a partir de uma única matriz, mas sim a *re-produção* de uma matriz em outra(s) matriz(es) de forma sequencial, digamos assim, equivalentemente aos processos produtivos industriais, cuja relação estrutural própria já não parece dialética — pois uma simulação não é, em princípio, antitética ao seu modelo, mas o contrário.

Entretanto, desde o século XIX, a questão desse *eu* que se multiplica, já se explicita, por exemplo, na literatura, com Fernando Pessoa, que encena nos seus escritos a condição fragmentária, múltipla do sujeito, que assume diferentes papéis sociais, diferentes identidades, através dos seus heterónimos, sem, no entanto, caracterizar uma experiência psicopatológica. Simultaneamente, Pessoa expõe os

---

<sup>15</sup> Os avatares do personagem de *O elixir do diabo* (Hoffmann, 1815) apontam inequivocamente para o tema da alteridade maligna e persecutória: o duplo, seja ele sócia, irmão ou ancestral, está associado aos poderes do mal que agem sobre o herói. [...] nada se fixa nesse universo equívoco concebido à imagem de um duplo que se multiplica de forma vertiginosa”. (Moraes, 2002, p. 100).

diferentes aspetos da sua personalidade em várias narrativas, vivendo-as como experiências identitárias múltiplas, como alteridades, como outros de si, como ficção<sup>16</sup>.

Contemporaneamente, nas artes plásticas, por sua vez, os exemplos são inúmeros. Como a exploração do sujeito diluído em meio às possibilidades abertas com a crise de diversas dicotomias (modernas), real e virtual, verdadeiro e falso, natureza e homem, homem e máquina, assim por diante, que podem servir como exemplo de experiências contemporâneas que se valem conceitualmente do espelho; desde as de Michelangelo Pistoletto (especialmente a série genericamente chamada de *Quadri specchianti*) até às mais recentes de Jeppe Hein, assim como as múltiplas investigações e proposições, segundo uma diversidade de meios e linguagens, que podem ir desde os acúmulos de Arman, à colagem televisiva de Nam June Paik, à sociedade espetacular de Guy Debord ou às repetições minimalistas, o personagem de Joseph Beuys, os vários sócios de Andy Warhol, às encenações de Vanessa Beecroft, os gémeos inventados por Alighiero e Boetti. E mesmo com a ideia de autorrepresentação.

---

<sup>16</sup> Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho. Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [...], por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço. - (Fernando Pessoa, Páginas Íntimas e de Auto-interpretação. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1966. p. 93.)



Vanessa Beecroft: *VC 16*, performance (1997)



Arman: *Nuit de Chine*, assemblage (1976).



Alighiero Boetti: *Gemelli*, performance (1978).



Donald Judd: *Untitled*, escultura (1965).



Jeppe Hein: *Mirror Labyrinth NY*, Brooklyn, site specific (2015).

Assim, conceitualmente, uma coisa seria o *eu* cindido em duas metades que, embora eventualmente conflitantes e contrárias, estão “em mim”, coabitam esse mesmo *eu*. Outra seria o *eu* multiplicado, mas reconciliado com uma espécie de outros de si, que assumem, mesmo que temporariamente, diferentes papéis sociais conforme as circunstâncias se apresentem, em experiências não necessariamente psíquicas, mas

socialmente integradas, potencialmente produtivas e vividas criativamente na arte. A propósito desse caráter fragmentário do sujeito contemporâneo.

Na esteira desse pensamento, podemos recorrer a Erving Goffman que discute o comportamento humano a partir de comparações com a ação teatral para entender como são construídas as identidades. No texto, Goffman diz que todo o indivíduo, ao apresentar-se perante os seus semelhantes, de algum modo, tende a passar uma imagem que o credite como fiável nos diversos contextos da sua convivência.

Para esse autor as aparências constantemente são teatralizadas através de disfarces e artifícios comportamentais que lhes sejam favoráveis. Assim, o indivíduo reúne características de autor e de personagem. O “autor” cria as situações para a representação e o personagem é a figura que ele vai evocar diante do público apresentando seus personagens para outros personagens também encenados por outros atores. Assim, tais comportamentos podem ser incorporados à personalidade do indivíduo que interpreta seu próprio papel, assumindo tais características como identitárias.

Segundo Goffman, tais atitudes revelam padrões identitários idealizados de si; projetam imagens ideais do *eu* assumindo-os como identidade. Segundo tal visão, construímos as identidades conforme as circunstâncias sociais as “solicitam” e os nossos interesses concedem. Este caráter ficcional contido na interpretação do indivíduo, segundo a teoria de Goffman, é muito revelador das nossas inclinações a exercer e assumir identidades e fisionomias no processo criativo através da arte, pois o exercício da autorrepresentação promove encontros intensos entre o *eu-autor* e o *eu-ator*. Nesse contexto, é-se ao mesmo tempo sujeito e objeto desses investimentos representacionais. Segundo Goffman, interpretamos o tempo todo; portanto, é num contexto de alteridade que construímos a nossa identidade e aprimoramos a consciência das nossas variadas ou multifacetadas representações na vida de todo dia.

Kenneth Gergen (2006), diz que dramatizamos nossa vida recorrendo em grande medida às linguagens do romantismo e do modernismo. “Essas maneiras de reconhecer-nos e de interpretar os outros estão entranhados na trama mesma de nossas relações cotidianas; sem elas a vida diária seria insustentável”. (2006, p. 38). Gergen põe em evidência o facto de que somos bombardeados com intensidade pelas imagens

e ações alheias e nossa quota de participação social tem aumentado de forma exponencial. Em um mundo no qual já não experimentamos um sentimento conformado do eu e no qual temos maiores dúvidas sobre a condição de uma identidade apropriada, com atributos tangíveis a absorver os valores e as perspectivas de outros e a viver os múltiplos papéis que somos protagonistas, ingressamos na consciência pós-moderna. (Gergen, 2006, p. 38).

A saturação social acarreta um menosprezo geral da premissa sobre a existência de um eu verdadeiro e reconhecível. No entanto, vamos absorvendo múltiplas vozes, comprovamos que cada 'verdade' se vê relativizada por nossa consciência simultânea de outras opções não menos imperiosas. Cada verdade sobre nós mesmos é uma construção momentânea, válida só para uma época ou espaço de tempo determinados e na trama de certas relações. (Gergen, 2006, 39).

### **3.3 - O esgotamento do grande relato na arte: a emergência dos pequenos relatos**

André Rouillé (2009) faz uma reflexão sobre a mudança de percepção ocorrida desde os anos 1970 relativamente ao esgotamento do grande relato na arte que deu lugar aos pequenos relatos íntimos e pessoais.

Na França, aponta o autor, foi com as primeiras obras de Boltansky, em 1970, que se observou a passagem dos grandes para os pequenos relatos, do global para o local, do novo para o *dejá-vu*, ou seja, do universal para o particular evidenciando o seu interesse pelos inventários pessoais.

As direções antimodernistas que Boltanski e alguns outros artistas esboçam no início dos anos 1970 só vão se afirmar no decorrer da década seguinte, com a ascensão do que Rouillé denomina as "estéticas do ordinário". Segundo esse autor uma grande parte da arte ocidental orienta-se para o banal, o familiar passando da abstração modernista para a mais tosca figuração.

O advento das estéticas do triíval, segundo Rouillé, se traduz por uma série de reorientações temáticas: para o privado (Nan Golding); para os pequenos gestos íntimos (Savério Lucariello); para a poetização do irrisório (Joaquim Mogarra); para os signos da sociedade de consumo (Dominique Auerbacher); para uma arqueologia dos estereótipos visuais (Peter Fischli e David Weiss); para uma taxonomia e um rescenciamento dos automatismos da vida cotidiana (Claude Closky); para a uniformização planetária dos corpos (Beat Streuli). Sobre o interesse pelo particular,

pelo íntimo e pela banalidade da vida, Rouillé aponta os seguintes antecedentes na História da arte, no teatro e na literatura:

Antes de Perec - e antes mesmo de Musil, Gombrowicz ou Beckett - o programa estético de Flaubert já consistia de escrever bem o 'mediocre', isto é, aplicar as exigências do gênero nobre da poesia nos assuntos triviais e no romance, o gênero literário considerado então o mais baixo. Basta mencionar Duchamp e Schwitters, Beuys e Boltansky, ou ainda o filósofo Arthur Danto e seu livro a transfiguração do banal (1981) para lembrar quanto a questão do trivial é uma das mais vivas da arte, da literatura e do pensamento do século XX. (Rouillé, 209, p. 359)

De acordo com Rouillé, se os artistas dos anos 1980 se inserem numa corrente secular, intervém num momento particular, no qual as mutações das sociedades industriais afetam nossos sistemas de representação, tanto simbólicos quanto políticos ou sociais, e atingem as nossas referências, as nossas certezas e os nossos valores. Quando o presente vacila e o futuro se mostra incerto há, segundo esse autor, uma imensa necessidade de segurança, de identidade, de permanência. Conforme a visão de Rouillé, a hostilidade do mundo exterior incita cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas, tendem assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e em refúgio. É o próprio autor quem comenta:

Quando o mundo não é mais acessível a não ser através de um sistema de mediatizações, que o modifica em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens o encobre e substitui, quando o mundo está, assim, reduzido a uma abstração, a um signo, a uma mercadoria que circula e se troca, então, nessa situação (que é a que prevalece no Ocidente) fotografar o cotidiano pode surgir como um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso, talvez consista em defendermos valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial. (Rouillé, 2009, p. 362).

Penso que o meu interesse por fazer autorretratos repercute algo desses sentimentos apontados por Rouillé: a opção pelo íntimo, pelo próximo, pelo mais familiar, elaborados como pequenos relatos do cotidiano, do aqui e do agora. Nada mais íntimo, a princípio, do que o eu.

Mas há que se ressaltar que, tanto quanto semelhanças, posso identificar discrepâncias entre as propostas dos artistas referidos por Rouillé, e o meu processo artístico, pois é através da pintura que busco discutir a identidade pessoal o que traz consequências um pouco diferenciadas das abordagens que privilegiam a fotografia, as

imagens técnicas, para a realização dos inventários pessoais, da exploração do íntimo e do cotidiano, conforme vimos nos exemplos citados.

Entretanto, desde os finais dos anos 1970, meu trabalho tem se voltado para discutir a identidade pessoal e a partir de então o interesse pela autorrepresentação, cada vez, com maior intensidade, ocupa minhas atenções, assumindo, ao longo do tempo, novas abordagens e soluções estéticas.

### **3.3.1 – A superficialidade do discurso: pintura e fotografia**

Conforme a percepção de Rouillé, a passagem dos grandes relatos modernistas para os pequenos relatos infraordinários, tem na fotografia uma contribuição para reiterar através da arte a superficialidade do mundo atual. O espetacular, o frívolo, o efêmero, o extravagante, que crescem com a ascensão vertiginosa das mídias e contaminam os grandes domínios da cultura e da arte, conduzem a modernidade tardia para um vasto processo de abolição da profundidade em favor da superfície, conforme refere esse autor: “em particular na pintura, onde a platitudo modernista, tão cara a Greenberg, foi dar na superficialidade pós-modernista” (Rouillé, 2009, p. 364).  
Conforme seu pensamento:

Todos os pós-modernistas têm em comum a superficialidade, que traduz um refluxo dos modelos 'em profundidade' dos períodos anteriores: a profundidade hermenêutica entre o exterior e o interior; a profundidade dialética entre a aparência e a essência; a profundidade freudiana entre o manifesto e o latente; a profundidade existencial entre a inautenticidade e a autenticidade; ou mesmo, a profundidade semiótica entre o significante e o significado. Todos esses modelos que governaram o pensamento, as práticas e os discursos modernistas se desvalorizam em prol de outros modelos em que prevalece a superfície ou as superfícies múltiplas (Rouillé, 2009, p. 364)

O início dos anos 1980 assiste ao advento de uma pintura na contramão das vanguardas modernistas, com o retorno da figura, da narração e da ornamentação. Para Rouillé, as telas modernistas são sucedidas por obras que, são totalmente superficiais, fantasistas e lúdicas: indiferentes às questões de essência, de pureza, de delimitação do território artístico, de hierarquia dos gêneros - no pólo oposto à arte que fala da arte.

“Elas são superficiais ao se libertarem das imposições e prescrições estéticas da pureza; ao inverter as questões que não cessaram de sobrecarregar as imagens do período precedente; ao misturar desmesuradamente imagens de todas as origens” (Rouillé, 2009, p. 364).

Outros aspetos das obras pós-modernistas, conforme aponta o autor, são superficiais ao adotar amplamente, como princípio, o *pastiche* que desfaz os contextos e os sentidos históricos. Fator que a fotografia potencializa na obra de diversos artistas.

Talvez seja na interseção da figura humana com a fotografia que a superficialidade se manifeste de maneira mais evidente na arte dos anos 1980, quando a esbelteza da imagem encontra o aniquilamento do rosto e as mutações radicais do sujeito - dois fenómenos que bem poderiam constituir um dos traços principais do período. Em suas autorrepresentações, a artista americana Cindy Sherman preenche os papéis de diretora, atriz, modelo e fotógrafa. Ao disfarçar-se e maquilhar-se, funde-se em uma multidão de personagens: verdetas de cinema, (na série dos "untitled film stils"), modelos de pinturas antigas (na série "History Portraits"). Mas seu rosto, que, com uma docilidade surpreendente, se curva a todos esses travestismos, não quer exprimir nenhum ser profundo. Ao assumir mil feições, Cindy Sherman não tem mais nenhuma. E suas obras que fazem referência só a ela, não tem nada de autorretrato. (Rouillé, 2009, p. 364).

Assim, a dialética "na superfície" (da identidade e da não identidade) substitui aqui a dialética "em profundidade" (da aparência e da personalidade própria) do retrato tradicional. Essa passagem da profundidade a superfície é acompanhada de um grande declínio do afeto. Segundo esse autor, todo sentimento, toda emoção ou toda subjetividade certamente não desapareceram, mas não mais estão ligadas tão somente a um eu de que a obra seria a expressão.

Cabe aqui referir que, a questão da autorrepresentação se impõe, em meu trabalho, como uma estratégia para enfrentar questões de indiscernimento quanto à própria imagem, pondo em causa a ideia de identidade como mesmidade. Há que se destacar que a série de autorretratos pictóricos marca um interesse renovado pela pintura, que volta após um longo período sem que eu tivesse interesse em pintar. E surge como um desafio, como uma resposta às minhas inquietações com a própria arte, com a minha relação com esse contexto e comigo próprio. Meu retorno à pintura, no início dos anos 2000 é marcada pelo interesse em relação à minha própria imagem. Algo que surge como um desafio para pensar a identidade na contemporaneidade. Assim, a pintura tornou-se um meio para pensar o eu e suas representações. E refletir

sobre o processo de diluição, fragmentação, multiplicação do eu percebido como outros de si, como alteridades.

Tal retomada deve-se também ao facto de que a pratica pictórica viabiliza uma relação física direta com as materialidades, através da ação corporal, num processo que faz operar diálogos sucessivos entre o fazer e o pensar, entre a imagem e o próprio corpo ao qual se representa, permitindo uma atitude que se orienta a partir das vivências processuais intensas com o plano do suporte, as densidades matéricas diversas, a memória e a presença em acto. Nessas pinturas conjugam-se sentimentos que polarizam percepções de si que vão do mais íntimo reconhecimento ao mais profundo estranhamento. Constróem-se assim, na forma de autorretratos uma variedade de percepções, muitas vezes discrepantes, sobre a própria identidade pessoal, sobre a própria imagem como representação de si.

### **3.4 - Cabeças; autópsia de um processo pictórico**

Enquanto a modernidade é ainda dominada pela ideia de uma história do pensamento como fundação, a contemporaneidade nega ou dissolve as estruturas estáveis do ser, substituindo-as pela noção de acontecimento, enquanto manifestação do ser no devir, emergência acidental do ser-no-mundo. Pensadores como Nietzsche e Heidegger, lançaram as bases da constituição de uma imagem existência de não historicidade ou de pós historicidade. [...] Neste contexto, a ideia de história enquanto processo unitário de significação existencial dissolve-se, para dar lugar à emergências de uma multiplicidade de histórias (narrativas), que são outros tantos modos possíveis de interpretar o presente, reconstruir o passado e perspectivar a ação futura. (Faia, 2005, P. 23)

Para a tradição, o retrato pictórico buscava a semelhança física com seu referente voltando a sua atenção para o rosto do modelo. Assim, durante séculos o retrato pictórico funcionou como um dispositivo para afirmar e fixar a identidade. No século XIX, a fotografia com seu imediatismo e precisão veio libertar o pintor das tarefas de representar e de registar aspetos e acontecimentos da vida natural, da vida social e familiar. Assim, novos confrontos, impõem-se às formas idealizadas da tradição; uma nova visualidade desestabiliza as convenções e abre-se para outros modos de abordagem da realidade, onde a precariedade, a imperfeição, o acidente e a

improvisação assumem o discurso da singularidade e do enfrentamento do mundo e de si como transitoriedade.

Num contexto de grandes mudanças, portanto, a arte vem subverter a tradicional noção lógica que faz coincidir identidade e espelho. Pois a identidade, conforme este entendimento, não é um a priori, algo que está previamente definido, mas um processo em construção que perpassa toda a existência do indivíduo. Sobre tal condição de transitoriedade, Gergen comenta que a aceleração do ritmo da mudança cultural reivindica um enfoque renovado do eu, que exclui o objetivo tradicional da própria “estabilidade” substituindo o eu como objeto pelo eu como processo, aberto às mais diversas experiências.

Por conseguinte, o autorretrato torna-se um dos modos de redimensionar os sentimentos de instabilidade, de mudança e de transformação que são percebidos em diferentes níveis. Através da arte podemos engendrar, teatralizar e reconfigurar os processos de investigação sobre as nossas representações identitárias, tomando-as como outros de si. De modo diferente das abordagens tradicionais, o artista contemporâneo, não tem intenção, ao fazer seus autorretratos, de copiar a mera aparência física, mas fazer questionamentos sobre a própria identidade, sobre a sua condição existencial.

Assim, contrariando uma tendência observada em uma parte significativa dos autorretratos contemporâneos; aqueles que evitam ou desprezam a representação do rosto (por seu carácter identificador mais imediato, consciente de que este remete imediatamente à experiência narcisista), meus autorretratos abordam, talvez, pelos mesmos motivos, exclusivamente o rosto, percebido como um lugar privilegiado desses enfrentamentos mais subjetivos, mais especulativos - origem e suporte de infindáveis questionamentos a respeito de si, da própria identidade – que constitui o *locus* privilegiado irredutível à própria discernibilidade do eu.

Assim, durante todo o tempo, no processo de fazer os autorretratos, a pintura, a memória e outros insumos psíquicos e sensíveis dialogam construindo uma dialética do visível e das sensações, do fazer, do sentir e do pensar. Questões como a representação, a expressão, a identidade, a narrativa e a memória, ocupam os meus interesses exacerbando um processo intenso de transformações e de embates diante da emergência das percepções de si e do mundo.

Nesta perspectiva, o meu trabalho apresenta-se, tanto, como um lugar de auto-reconhecimento, (retrato de si) quanto uma obra de alteridade (retrato de um outro ou de outros de si). É, precisamente, por esse duplo aspeto que o processo me interessa: por um lado, como uma construção permanente da própria identidade: uma obra especular; (embora construída sem o suporte imediato do espelho), mas na especularidade genérica das experiências vividas; por outro lado, como uma interrogação dos limites do eu.

O Autorretrato realiza, por conseguinte, através da representação-expressão, a materialização de um sistema de ideias acerca de si. Assim, a autorrepresentação, o autoconhecimento e o auto-reconhecimento disseminam experiências de contradições e de ambiguidades segundo as quais as certezas (mais ou menos precárias) que tenho sobre mim, agregam outros saberes e outras feições sempre surpreendentes. É, portanto, através da ação que o pintor faz surgir, na superfície da tela (por meio de linhas, manchas, sinais, traços e cores), um acúmulo de experiências, ao imprimir suas marcas nas matérias, que surgem sempre como novas descobertas, que continuamente se acrescentam como circunstâncias desse fazer e desse refazer-se em imagens.

Nesses embates autoexpressivos, que caracterizam o processo pictórico, algo se instala em mim como expectativa, ao procurar desvendar imagens concernentes às visões e às percepções pregnantes do eu. Portanto, num contexto, demasiado especulativo, pintar torna-se estritamente e intrinsecamente um modo de me viabilizar, de me homologar como artista, como indivíduo a partir das descobertas e de suas assimilações engendradas pelo processo criativo, apesar das discrepâncias que o caracterizam, pois este é permeado de incertezas e contradições.

Assim, as pinturas dissimulam em infindáveis imagens de si, as representações instáveis de um suposto eu que luta ao querer se impor como autossuficiente. Entretanto, tal sentimento se desfaz ao refazerem-se as figuras, em experimentações sucessivas, enquanto imagens que se sobrepõem, umas às outras, no processo pictórico. Ou seja, sempre haverá uma dimensão inalcançável e inatingível de um eu que se insinua como desejo e se dissipa enquanto imagem representada de uma “verdadeira” face de si, que jamais será absoluta, porém ficionalizável.

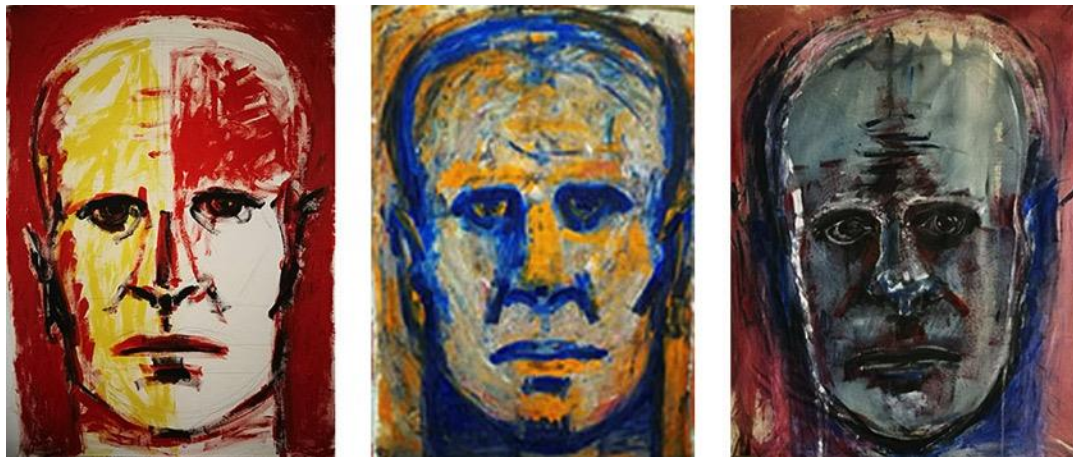
Em tais enfrentamentos, o processo pictórico “escava”, por assim dizer, à memória, e encrava nas matérias, reminiscências que apenas repercutem como imagens episódicas, desse eu instável e fluido, configuradas como acontecimento pictórico. Nesse sentido, pode-se pensar que de algum modo, fazer autorretratos, evidencia um desejo mais ou menos consciente de pretender tocar algum tipo de essência, (esse persistente desejo de certeza sobre a veracidade de um si estável, mas, que no entanto, se esgueira nos interstícios de uma razão que se pretende autossuficiente) Uma herança moderna e mesmo romântica que pressupõe uma interioridade profunda ou uma consciência autónoma que como uma promessa, viria proporcionar alguma estabilidade que fosse capaz de equilibrar os indiscernimentos sobre as percepções de si.

Diante de tantas perplexidades a noção de identidade, que os autorretratos fazem aflorar, vem permeada de instabilidade, portanto, constituída de um modo fragmentário, pois é instrumentalizada na relação entre a memória e a ação pictórica. Assim, tal aliança, constitui uma interface entre o sentimento do eu como interioridade (através da memória) e as sensações corporais; entre o sensível e as minhas representações rememoradas e imaginadas que ao fundirem-se tornam-se através da pintura imagens fragmentárias de si.

Entretanto, ao fazer os retratos, não intenciono inventar outras identidades, ou criar personagens, mas viabilizar os meios para que as pinturas mesmas, em seu processo, revelem, apesar do seu caráter instável, (ou estritamente devido a este) a condição intermediária entre a realidade e a ficção, ao imprimir as discontinuidades das percepções de si na plasticidade das figurações. Por conseguinte, os autorretratos podem ser pensados como “acidentes” ou “acontecimentos” estéticos e pictóricos; ou mesmo como experiência especulativa, criativa através dos processos artísticos.

Fica evidente que nos meus retratos pictóricos há uma procura constante, um esforço de reavaliação e uma tentativa de atualização permanentes das percepções do eu através de imagens que se sucedem no acto pictural. Em seu conjunto, a série de pinturas revela as muitas possibilidades de configuração de si, mas nesse caso, não se pode pensar em personagens, assim como acontece, por exemplo, na obra de Cindy Sherman ou de Jorge Molder. (mesmo porque, penso que a fotografia favorece mais do que a pintura, tal condição). As diferentes percepções figuradas como autorretratos, nas minhas pinturas, remetem para a instabilidade, para a fluidez de um eu multifacetado,

mas que não interpreta personagens. Constrói e reconstrói as imagens através da convergência de sentidos e de percepções autorreferenciais que pelo viés da memória materializam-se como autoimagens atualizadoras de si. As imagens são, portanto, consequências das circunstâncias plástico-formais “autenticadas” pela indicialidade do fazer, pela ação pictórica, o que confere singularidade a cada uma das versões das imagens apresentadas como autorrepresentação. O corpo e a ação corporal intensa corroboram tal sentimento de pertencimento e de dissolução e desviam do caminho o sentido de encenação de si como personagem, nesse caso, o outro de si é o si mesmo, que se dilacera em muitos outros, mas não interpreta outros personagens. Seguem alguns exemplos de autorretratos nas Figuras abaixo.

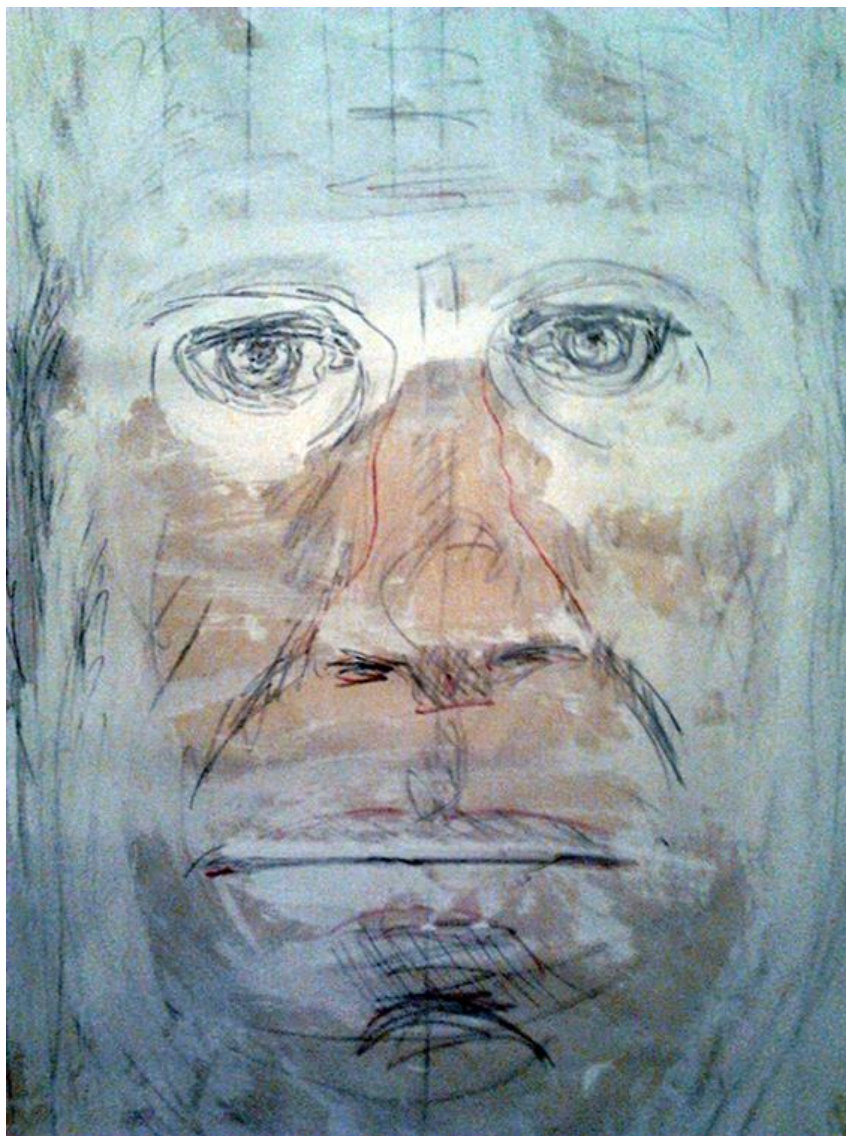


Orlando Farya: *Cabeças*; tinta acrílica s/tela, 1.60m x 1.30m cada pintura (2016)

Nas pinturas, a valorização da materialidade, do gesto e da expressividade, são os meios e os modos mais eficientes, para mim, enquanto sujeito e objeto (da representação), para viabilizar as figurações, pois estas nascem de uma ação enfática ao buscar nas matérias as possibilidades de autodesvelamento e de reapropriação de si por meio de marcas, de linhas, de cores, de manchas, ou seja, através dos traços indiciais que a pintura instaura.

No entanto, na maioria das pinturas, as materialidades são escassas e líquidas e o gesto é mais incisivo e presente. A pintura enquanto registro de um conjunto de ações, se sustenta nessa gestualidade que busca na superfície psíquica e material as circunstâncias técnicas, conceituais e estéticas para se fazer a figuração; para construir

imagens "refletidas" de si; de um eu fluido e vacilante, às vezes, mais afirmativo, outras vezes não. Há, entretanto, nesse cruzamento de percepções uma relação entre o mais íntimo e a superficialidade, que demarca as incongruências e as contradições experimentadas nesse processo, pois em cada circunstância, em cada momento da experiência pessoal, caminhos diversos se apresentam e se redefinem permanentemente, para além das convicções e das experiências vividas. Ou seja, nada se repete como tática ou fórmula pré-concebida. As descobertas se sucedem e se confirmam como contradição, equivoco, ambiguidade, reconhecimento, estranhamento, enfim por uma infinidade de percepções. Segue como exemplo a figura abaixo.



Orlando Farya: *Cabeças*. tinta acrílica s/tela; 1.60m x 1.30 m (anos 2012)

### 3.4.1 - Imagem especular *versus* imagem inconsciente do corpo

O psicanalista J. D. Nasio, ao comentar a experiência da criança diante do espelho, diz que esta vive um verdadeiro trauma, uma espécie de desencantamento ao perceber que o que ela pensava ser ela não passa, na verdade, de uma aparência de si. Em reação a esse desencantamento a criança esquece as imagens inconscientes do corpo<sup>17</sup> para deleitar-se com as imagens lisonjeadoras do parecer. Com isso ela privilegia as aparências e negligência suas sensações internas. Doravante, segundo o autor, ela esquecerá o lado de dentro para dedicar-se apenas ao lado de fora: “agora, a imagem do *corpo-visto* prevalecerá sobre as imagens do *corpo-vivido*”. (Nasio, 2009, p. 21). É, portanto, segundo Nasio, a partir dos três anos, e durante toda a nossa existência, que a imagem do corpo-visto irá impor-se incessantemente na consciência, em detrimento das imagens do corpo-vivido, que por sua vez, serão relegadas e recalçadas no silêncio do inconsciente.<sup>18</sup>

Podemos deduzir desse facto, que depois da sedutora descoberta da imagem especular de si, as imagens das sensações internas serão totalmente esquecidas e se tornarão para sempre inconscientes. Assim, conforme diz o psicanalista, podemos compreender por que temos o hábito, nós, adultos, de dirigir nosso olhar para fora em vez de para o mundo interno do nosso corpo. “Temos maior tendência a nos olhar pela

---

<sup>17</sup> A imagem inconsciente do corpo é o conjunto das primeiras impressões gravadas no psiquismo infantil e pelas sensações corporais que um bebê, até mesmo um feto, sente ao contato de sua mãe, ao contato carnal, afetivo e simbólico com sua mãe. Sensações que foram sentidas pela criança antes do domínio completo da palavra e antes da descoberta de sua imagem no espelho, isto é, antes dos três anos. [...] Nasio refere a duas descobertas: uma por Lacan, que se dá muito cedo, a outra por Dolto, aos três anos, quando a criança descobre com amargura que há uma defasagem entre a irrealidade de sua imagem e a realidade de sua pessoa. (Nasio, 2009, p. 20)

<sup>18</sup> Fortemente pregnantes, as imagens inconscientes as imagens do corpo infantil determinam nossos comportamentos [...] orientam nossas escolhas estéticas e, mais genericamente, determinam nossos sonhos e nossos atos. [...] A imagem inconsciente do corpo é o próprio inconsciente, e o só fértil desse inconsciente é o corpo! [...] Não o corpo físico isolado dos outros, mas um corpo impregnado pela presença do outro vibrante ao contato carnal, desejante e simbólico da mãe.

janela do que nos recolher dentro de nós mesmos, exceto quando estamos doentes e preocupados em delinear o mal que nos afeta”. (Nasio, 2009, p. 22).

Nosso eu é a ideia íntima que forjamos do nosso corpo, isto é, a representação mental de nossas sensações corporais, representação mutante e incessantemente influenciada por nossa imagem no espelho. Para nós, o eu, é, portanto, composto de duas imagens corporais de naturezas diferentes, mas indissociáveis: “a imagem mental de nossas sensações corporais e a imagem especular da aparência do nosso corpo. Sentir, viver meu corpo e vê-lo mexer-se no espelho me dá a sensação inegável de ser eu”. (Nasio, 2009, p. 55)

Os estudos de Lacan e Nasio servem para dimensionar a partir da teoria psicanalítica (em diálogo com as ciências sociais), minha experiência relativamente ao projeto artístico dos autorretratos, que implica evitar o recurso ao espelho durante as sessões de pintura e também no dia-a-dia, fazendo com que o processo pictórico assuma o lugar simbólico e pragmático do espelho. na vida diária.

A meu ver, através da arte é possível potencializar tais percepções (digo, para além da imagem especular), assumindo tal determinação como um possível dispositivo de criação, justamente para fomentar o diálogo ou jogo entre as imagens que se dão a ver ao outro (por esse eu narcisista) e aquilo que se pode interpretar como imagem inconsciente do corpo conforme a definição de Nasio; que implica uma experiência vivida como recuperação mnemónica. Portanto, esse seria um processo eficiente para dinamizar as relações entre os elementos que compõem a tríade de Nasio: A imagem visual é o *duplo* da aparência do corpo, a imagem mental é o *duplo* de uma sensação; e a imagem-ação é o *duplo* de uma emoção inconsciente.

Em certo sentido, a prevalência da imagem do “corpo visto” sobre a imagem inconsciente relatada por Nasio, remete àquilo que Goffman diz sobre a representação do eu na vida de todo dia, em que cada indivíduo interpreta diferentes e convenientes papéis sociais que de forma mais ou menos consciente serão incorporados como aspetos do eu.

É, portanto, possível supor que a decisão de fazer autorretratos sem buscar referências em fotografias e espelhos, insere tal estratégia num contexto de

“especularidade” e indiscernimento pondo em evidência a desconexão e as discrepâncias entre aquilo que são as imagens mentais (mnemónicas) e a imagem inconsciente do corpo, aquilo que Nasio descreve como imagem-ação: o duplo inconsciente do corpo. Ou seja, criar um diálogo entre as imagens mnemónicas e as sensações de existir enquanto corpo. O que pressupõe, ao meu ver, lidar com uma questão subjacente ao eu que quer recuperar ou confrontar a existência de uma suposta imagem primordial, um suposto eu “ideal” ou “absoluto”, porém inexistente ou inatingível. Portanto, esse eu que reluta em emergir, que se dissimula em imagens esparças, esgarçadas e episódicas de um si fluido e multifacetado se revela como uma estrutura caleidoscópica, dinâmica, instável.

Em tal contexto (fazer autorretratos sem utilizar os espelhos) a estratégia funciona como um dispositivo para discutir, através da imagem pictórica, um processo especulativo poeticamente constituído, para pensar o eu não como um ponto de chegada, mas como um caminho a percorrer e um universo a descobrir.

É importante, para dimensionar o alcance deste entendimento, nesta reflexão, afirmar que sempre vai haver uma dimensão teatralizada na relação consigo próprio e com o outro. Portanto, sempre haverá um deficit figurativo ou identitário entre a imagem ideal, aquela que se quer alcançar e apresentar socialmente e a imagem real, aquela que se supõe ser verdadeira; uma defasagem entre o que se é, o que se pensa ser e aquilo que se quer ser. Condição de indiscernibilidade que se poderia, nesse contexto, remeter aos conceitos de *eu ideal* e *o ideal do eu* freudianos.

### **3.4.2 - O autorretrato entre a ficção e a realidade**

Para Richar Sennett, segundo Medeiros (2010), a constituição da subjetividade e do *Self* moderno a partir de 1800 vem colocar o acento na rememoração, na introspeção e retrospeção do sujeito como forma de afirmação identitária. É no passado, na busca nostálgica do tempo que passou, que o homem privado encontrará o sentido da existência, doravante, atravessada pelas contradições de uma identidade fragmentada.

É neste sentido que Sennett associa a psicanálise ao culto vitoriano da nostalgia, na medida em que a anamnese analítica vem responder a esse sentimento de descontinuidade, e portanto, minorá-lo no processo de reconstituição autobiográfica. A fotografia, e os fantasmas sobre as suas possibilidades, vêm também responder, por via de uma tecnologia mecânica, a essa necessidade de restauro de um elo para sempre perdido. (Medeiros, 2010, p. 109).

Conforme foi referido, no desenvolvimento da série *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*, optei por não utilizar espelhos<sup>19</sup> e outras imagens de referência para fazer as pinturas, preferi recorrer à memória para “resgatar” imagens remanescentes, mais ou menos remotas, ativando-as a partir do embate direto com a pintura e assim as estruturar como autorretratos mnemónicos. O meu interesse foi radicalizar o carácter hipersubjetivado dessas perceções, assumindo tal determinação como um *dispositivo de criação artística*, embora as pinturas tenham sido alimentadas pelas reminiscências e resquícios imagéticos formados nos “espelhamentos” infidáveis, experimentados ao longo do tempo. Objetos e ambientes pregnantes também constituem outras formas de espelhamentos importantes nesse jogo permanente de alteridades e identificações; potencializando trocas simbólicas formadoras, como “espelhos” de reciprocidades. Mas não há nesse projeto, bem entendido, nenhum interesse em recuperar imagens nostálgicas de si.

Em tal contexto, marcado pela ausência do espelho, o espelhamento se dá, para além da memória, de modo muito inquietante, no olhar de cada indivíduo (um interlocutar) em cada “encontro”. Tais relações promovem trocas sucessivas e paradoxalmente, como os espelhos de facto, fomentam imagens estruturantes, mas também desconcertantes acerca de si. Em tais circunstâncias, permeadas de ambiguidades, de modo mais ou menos intenso, acontecem transformações sucessivas que se contaminam com as diferentes imagens, expressões e fisionomias, como perceções fugidias de si e do outro. Dissoluções e recomposições simultâneas ínfimas ou potentes, sobrepõem-se; vive-se, por vezes uma espécie de vertigem, por assim dizer, sensível e cognitiva.

Portanto, nessas circunstâncias, operou-se invariavelmente uma narrativa com

---

<sup>19</sup> Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado maneáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica (Bachelard, 1998, 57)

um vies muito dúbio instalado entre a ficção e a realidade. As trocas subjetivas acidentais e as circunstanciais tornaram-se os sedimentos de impressões vividas para definir os sentidos representacionais nas diversas dimensões identitárias, nos autorretratos, agregando os outros de mim aos outros de facto com suas repercurções, tanto consciêntes quanto inconscientes, tanto instintivas quanto intuítivas do eu.

Assim, as demandas por fazer e refazer os autorretratos abrem espaço para as novas especulações sobre a constituição da imagem de si, não apenas como mera semelhança, mas principalmente como uma instância mediadora de conflitos perceptivos redimensionados através de imagens recuperadas à memória as quais despoletam os processos expressivos e representacionais. Desse modo, operam-se dinâmicos modos de experimentar de modo criativo as instabilidades relativamente à própria imagem e ao próprio eu. Portanto, o dispositivo de criação demarca a sua abrangência e cumpre uma função.

Assim, os autorretratos pictóricos funcionam como uma espécie de caleidoscópio, palimpsesto ou *sampler*. São formados por imagens mnemónicas que se sucedem, e se sobrepõem formando as breves narrativas (que se autonarram enquanto processo pictórico) que referen-se, para além de si, a outros de si; como impressões parciais, inconclusivas, inacabadas de um *eu* distentido e multifacetado.

Paul Ricoeur refere, segundo Amélia Faia, à problemática da memória através do conceito de "atestação" do passado, o qual nos remete para a questão desta como forma de conhecimento da temporalidade subjetiva do eu, segundo uma lógica de recolha e re-apresentação dos acontecimentos e factos passados, fundamentados na dialética presença-ausência.

Segundo este ponto de vista, os factos do passado constituem 'testemunhos' da vivência pessoal, através dos traços ou marcas que deixam no espírito do sujeito existencial, sendo posteriormente recuperados pela memória que os actualiza através de interpretação e reconfiguração significante dos mesmos, integrando-os numa 'história de vida' [...]. Neste sentido, a recordação não se constitui enquanto repetição fiel do passado, mas re-apresentação hermenêutico-interpretativa do mesmo, através da criação de imagens mentais, enquanto representação do acontecido. Esta criação de imagens mentais do passado surge então como uma forma de *poiésis*, de recuperação da ausência anterior, através de todo um trabalho de rememoração subjetiva dos traços ou ícones impressos no espírito do sujeito que os vivenciou. (Faia, 2005, p. 122).

Assim, segundo o pensamento dessa autora, pode-se pensar o trabalho pictórico como um exercício de recuperação do passado, por anamnese, como um modo de tornar presente uma ausência, (uma ideia que está na origem do conceito de representação), no caso específico dos meus retratos, tal “ausência” refere-se a mim próprio, na condição em que há um desfazamento de tempo entre as imagens mnemónicas e as percepções do momento em que os retratos são feitos, (ao sentir e viver o corpo). Pois a pintura é muito mais um enfrentamento que visa recuperar não um passado específico, mas pressupõe uma tomada de consciência da fugacidade do existir. “Neste sentido, o passado nunca está perdido, mas encontra-se consubstanciado em traços mnésicos individuais, re-actualizados através de uma prática mnemónica, enquanto poética do tempo reencontrado”. (Faia, 2005, p. 123)

A memória surge então como fator estruturante do *eu*, um elemento essencial do processo de identificação do sujeito existencial, sendo o seu questionamento uma forma de procura das marcas e dos sinais dispersos que dão forma a uma determinada configuração subjetiva de si.

A memorização enquanto processo hermenêutico-interpretativo de si é uma forma de ordenação, de estruturação da temporalidade e das suas marcas, sem a qual nenhuma identificação é possível. Trata-se de compreender como é que a partir de diversos acontecimentos, práticas, crenças, representações e recordações é possível através de uma metacapacidade individual de síntese egológica do vivido, construir um sentido para as coisas e para si próprio. (Faia, 2005, p. 123).

Amélia Faia chama atenção para o facto de que neste contexto, podemos falar de uma dinâmica constante entre memória, interpretação e ficção através da qual são elaborados os conteúdos significantes da identidade pessoal. A criação de imagens mentais constitui-se enquanto processo fundador do eu, instância legitimadora da subjetividade individual. A autora refere que ao permitir a interpretação e a re-elaboração constantes da realidade subjetiva do eu, “o processo de criação ficcional, enquanto expressão idealizada da afetividade humana, possibilita a emergência de um novo tipo de sujeito enquanto *aletheia*, um eu que se descobre e redescobre a si próprio através das imagens que cria.” (Faia, 2005, p. 123).

Nesse caso, a pintura funciona como um meio de desocultação e de descobertas de aspetos esmaecidos ou esquecidos e mesmo insuspeitados do eu, mas que nunca

poderão ser percebidos como imagens definitivas, mas enquanto atestação da multiplicidade de um eu com capacidades multidimensionais.

Kenneth Gergen (2006), ao discutir a relação entre memória e representação, utiliza o termo *factício* para referir aos cruzamentos entre o fáctível e o fictício põe a seguinte questão: “dónde trazar la línea fronteriza entre lo ilusorio y lo objetivo? Lo que surge es más bien un nuevo género ni fáctico ni fictício, sino factício: el género de la “faction”, para emplear el término de Bruce Crownther. (Gergen, 2006, p. 167)

É portanto, nesse contexto de ficcionalização como reconstrução de si, potencializado através da pintura, que os autorretratos ganham suas características e configuram múltiplas imagens do *eu*. Assim, minhas pinturas explicitam um processo que identifico como uma experiência de “decantação” de imagens subjacentes ao eu, acionadas por *anamnésis*, que se materializam como retratos pictóricos e que podem ser pensados como *rastros* de si rumo a uma experiência, por assim dizer, paradoxal, pois leva, não exatamente ou exclusivamente ao autoconhecimento, mas antes, abre-se a infinitas indagações acerca de si. Abre-se, para além do conhecimento e do reconhecimento, ao desampara do desconhecimento e da desidentificação. São exemplos desse processo as figuras abaixo.



Orlando Faria: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela, (2012/14) (dimensões: cada tela tem 1.70m x 1.30m aproximadamente)



Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela, (2016) (dimensões: cada tela tem 1.50m x 1.10m aproximadamente)

Cabe reafirmar que, no entanto, em meu processo criativo, nesse exercício de fazer imagens autorreferenciais, não há intenção de promover a reconstituição fiel de imagens do passado, mas viabilizar reinterpretações e atualizações das percepções de si através da “recuperação”, da lembrança de imagens dispersas (mais ou menos conscientes), que só é possível operar através da pintura.

As imagens abaixo apresetam três diferentes fases que mostram as etapas do processo pictórico em uma mesma tela, numa mesma pintura. A terceira imagem, apresenta o resultado final.



Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela (2017): cada tela tem 1.50m x 1.10m)



Orlando Farya: *Cabeças* (2018) : tinta acrílica s/tela: 1.50m x 1.10m aproximadamente)

### 3.4.3 - Breves narrativas do eu: matéria, memória, expressão

Nas artes plásticas, o Expressionismo explora zonas de passagem de perturbação e oscilação entre figura e figura, ou figura e espaço, como um lugar instável, um signo ainda não definido e estabilizado, uma espécie de pré-signo à maneira do *figural* de Deleuze. O *figural* impede a noção estática e universal da *figura* suportada na forma *gestáltica e estruturalista* e lança-lhe essa espécie de 'reposição permanente de enigmas', uma expansão que corrompe a sua estabilidade e lhe desloca a função *mimética*. Trata-se de uma espécie de encontro com a carne e nervo da figura, ainda em devir e constitutiva, num movimento ainda à procura de sua estabilidade formal, portanto, onde a figura carrega uma afectação que é a sua gênese. (Dias, 2012, p. 152)

Na atualidade, em vez do começo-meio-fim das narrativas tradicionais, encontramos tramas compostas por tempos desconexos, sobrepostos, deslocados. É neste contexto de muita complexidade que acontece a produção das minhas narrativas que são estruturadas a partir de relações compostas por fragmentos e por sobreposições de imagens onde o passado e o presente se fundem na representação.

Assim, as pinturas constituem um repertório de pequenos relatos inseridos num processo em que se é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto das representações. Nesse embate, são os desvios, as interseções, os *gaps*, os hiatos e as contradições que instruem as narrativas. O que engendra e alimenta tais circunstâncias é, portanto, a alternância de ordem e de caos, que orienta e que viabiliza tal experiência.

No processo de formação das cabeças, que situam o rosto, é possível pensar a a representação partir do conceito de “Rostidade” proposto por Deleuze e Guattary que pressupõe o diagrama “muro branco-buraco negro”, que aponta para a possibilidade de pensar o rosto como um território de mobilidade que migra conforme os fluxos de interação social. No caso específico das pinturas aqui analisadas a ênfase recai sobre questões relativamente aos processos de representação do próprio rosto percebido como território de indagações a propósito das percepções de si, do mundo e do próprio processo de representar e de pintar.

É, portanto, com base nessa formulação, que sintetiza uma configuração primária do rosto humano: a face com seus buracos, que, após o caos inicial, as imagens e as fisionomias começam a ser formadas. Os buracos negros que perfuram o “muro branco” reivindicam e indicam profundidade; interioridade. O diagrama estrutura as pinturas e compõe os retratos: os olhos, as narinas, a boca, os ouvidos, explícitos ou implicitamente lá estão, perfurando o rosto.

As matérias condensam impressões, imprimem as dúvidas, põem questionamentos, revelam as fraturas formadas pelas tintas sob a ação do fazer, que decalca, imprime, transfere para as fisionomias, toda dúvida, todo impasse que configura um rosto: esse “território” demarcado por múltiplas dimensões e latitudes que se faz e se desfaz conforme os fluxos perceptivos, emocionais e sociais se alteram. Tudo isso fica impresso como imagem no plano reflexivo da pintura por ações que plasmam, por impregnação, como uma espécie de “frotagem psíquica”, a imagem na matéria.

Em tal contexto, durante o processo criativo, as imagens são formadas ora por tintas espessas, ora por tintas mais ralas e fluídas. Essas matérias mais líquidas ao serem derramadas na superfície da tela escorrerem para o chão. O que promove uma contrariedade relativamente ao gesto e ao esforço no sentido de erigir, de formar uma figura, de construir uma imagem. No entanto, tais contradições tensionam os sentidos e acabam por constituir, por um viés aleatório e mesmo incontrolável, as imagens que surgem na superfície da tela a partir dos coágulos, cicatrizes e nódoas que resistem às ações e, paradoxalmente, as confirmam. É nesse vai-vem, nesse ato de manchar e desmanchar, que se fixam as impressões e se formam as figuras; é através da fricção, de esforços contraditórios que os retratos surgem, como pinturas “sujas”, abjetas, ao

avesso em aparições incômodas. Se dão a ver nesses quadros as marcas indiciais de acontecimentos picturais como uma espécie de autópsia do processo pictórico.

Quanto ao caráter inconstante, aleatório e insubmisso das imagens, é de se destacar o comentário de Francis Bacon:

Quanto outro dia estava tentando, em desespero, pintar a cabeça de uma pessoa, usei um pincel enorme, um monte de tinta e comecei a pintar de uma maneira muito, muito solta; no fim, simplesmente já não sabia o que estava fazendo, mas de repente deu um clique e a coisa se transformou exatamente na imagem que eu estava tentando reproduzir. Mas não por conta de uma vontade consciente ou de qualquer coisa ligada à pintura ilustrativa. [...] O artista assim pode expandir-se, ou melhor, ela pode abrir as válvulas do sentimento, e desse modo pode remeter o espetador à vida com mais violência (Sylvester, 2007, p. 17).

Isto posto, convém reafirmar que meus autorretratos se autonarram enquanto indicialidade, impregnando nas matérias os processos formadores da imagem e as circunstâncias que estes conjugam ao se estruturarem como pintura. Essas são, portanto, registros de acontecimentos plástico-formais, em cujas trajetórias imprimem-se as dúvidas, as afirmações, os impasses, as intenções, os desejos e as descobertas sobre si, sobre a própria noção de figurar e sobre a pintura.

Esses “embates”, pelo seu caráter errante, instável, que extrapolam o controle e as certezas do seu “caminhar”, predisõem a certos automatismos psíquico-processuais, instaurando um estado de caos inicial na abordagem das pinturas - que predisõe o acesso às imagens subjacentes ao *eu* - reativando, atualizando e configurando tais impressões, tais reminiscências como conteúdos auto-expressivos, como autonarrativas. Esses caráter performativo implícito nesses enfrentamentos com a própria imagem através da pintura, ganham maior dramaticidade e trazem maiores desafios devido aos grandes formatos das telas nas quais as pinturas acontecem. As pinturas tem grandes dimensões; os tamanhos abrangem formatos que em média, atingem dimensões em torno de 1.60m x 1.30m. formatos que extrapolam as dimensões naturalistas, as proporções do rosto humano. Tal estratégia, ao escolher as telas superdimensionadas, visa potencializar as condições especulativas e o o descontrolo já insinuados e indiscerníveis relativamente às discussões que envolvem a representação de si através da pintura. Assim, os desafios atingem graus elevados de estimulação, pois as grandes dimensões favorecem os indiscernimentos e os descontroles relativamente a possíveis vícios e estereótipos que porventura se insinuem como resquícios de soluções

facilitadas pela experiência com a pintura. Feita essa digressão sobre os benefícios e o caráter desafiados favorecidos pelos formatos ampliados para pintar os autorretratos, convém considerar ainda mais o caráter fluido, liquefeito das matérias pictóricas, a partir das quais se insinuam as imagens que formam os autorretratos.

Me parece interessante pontuar o que Gaston Bachelard refere sobre a condição plástica, refletidora e profunda da água. Em *A água e os sonhos*, Bachelard (1998), faz uma reflexão decisiva sobre a natureza perceptiva da imaginação, na qual distingue os aspectos materiais dos aspectos formais concernentes à percepção humana, para os remeter à criação poética.

Ao tratar ao que refere como forças imaginantes, Bachelard distingue dois tipos de imaginação: uma que dá vida à causa formal e outra que dá vida à causa material. Segundo esse autor, a imaginação material é mais fundadora do que a formal. Naquela, estamos embebidos, refletidos, para além da água e dos espelhos, na generalidade das matérias que compõem a nossa sensibilidade. Na perspectiva que contempla a imaginação material, segundo esse autor, o homem é um agente ativo em conflito direto com a matéria; trata-se, nesse caso, de uma filosofia ativa, provocada e provocante por um universo sólido e concreto. Os dois tipos de imaginação são indissociáveis e complementares. Segundo as palavras do próprio autor:

As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes. Uma encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores. As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna. Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (Bachelard, 1998, p.2)

Assim, essas circunstâncias operativas que friccionam as matérias e as formas, vistas relativamente ao caráter fluido, que permeia a formatividade dos autorretratos, tem o entendimento favorecido pelo pensamento de Bachelard, para o qual a relação

entre a forma e a matéria predispõe a encontrar, atrás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam. Segundo esse autor:

Percebemos que o devaneio materializante — esse devaneio que sonha a matéria — é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que a matéria é o inconsciente da forma. É a própria água em sua massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos. (Bachelard, 1982, p. 57).

Ainda meditando sobre a natureza da forma comparativamente à natureza material, Bachelard refere que a matéria apesar de toda deformação e de qualquer fragmentação, continua sendo ela mesma. Diz ainda que a matéria se deixa valorizar em dois sentidos: “no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério.” E conclui que: “No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta*.” (Bachelard, 1982, p. 19).

Diante disso, fica evidente que a questão material, o dado físico, assume na pintura, precisamente na formação dos autorretratos, um caráter aglutinador que cria, como que uma espécie de amálgama que restitui, mesmo que momentaneamente, um sentido e um sentimento de pertencimento, de realidade e realização. Algo que se pode definir como um lampejo de autorreconhecimento, de atualização e de retificação pessoal.

Nesse processo autonarrativo através da pintura, a identidade, a individualidade e a unidade são atributos e referidos à memória e se configuram como materialidade. Então, o que garante nossa narrativa pessoal, a trajetória de cada pessoa, são as lembranças, a capacidade de conectar e reconectar aspetos do passado, constituindo um emaranhado de fios que urdem o presente numa trama significativa. É a capacidade de criar associações, nexos, interpretações, representações, ou seja operar simbolicamente o mundo que favorece a continuidade nessa trama frágil que é a vida.

É, portanto, no ritmo não linear da memória que o sujeito constrói imagens, interpretações e representações, muitas vezes contraditórias, fragmentadas e conflitantes de si. Nesse processo, fazer pintura faz afluir reminiscências que abastecem a alma, mas que também criam sentimentos perturbadores relativamente ao eu.

Nesse sentido, fazer os autorretratos torna-se um modo figurado de expulsar as fantasmagorias. Expulsar, (pôr pra fora), figurar poeticamente, simbolicamente, algo plasmável, mas até certo ponto, indescritível, inassimilável. Uma fantasia e uma violência. Algo que se equipara ao que Júlia Kristeva, refere, sobre o sentimento de abjeção: “uma substância fantasmática que em primeiro lugar expulsa. Algo muito ameaçador, estranho e muito íntimo. Mais violento do que o *Unheimlich* freudiano.” (Kristeva, 2015, p. 8).

#### **3.4.4- A emergência do abjeto: o incômodo com a imagem**

Lo abyecto es la violencia del duelo de un "objeto" desde sempre perdido. La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo. Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia. (Kristeva, 2006, 25).

Os sentimentos que afloram neste empreendimento de pintar autorretratos, em sua totalidade, conforme já foi dito, são percebidos enquanto formatividade, variabilidade, inacabamento. Pois tanto as percepções vivenciadas na prática artística, quanto apreendidas nas leituras sobre o sujeito contemporâneo (que induzem a pensar as configurações que o precederam), que orientam aqui as reflexões, centram-se, em pressupostos que discutem sua formação, como superação de uma figura discursiva unificada com identidade racional delimitada e pré-definida.

Diante de tais constatações, percebo nos meus autorretratos que o dado expressivo acentuado, as instabilidades das formas, a explicitação do desregramento no uso dos materiais e deformações impressos nas pinturas predispõem à inquietação, ao estranhamento, desestabilizam as formas tradicionais de retrato e configuram imagens como emanções provisórias de si.

O aspeto muitas vezes “extravagante” e mesmo conflitante das figuras entre si, das minhas autorrepresentações, que ao serem observadas, funcionam como uma espécie de espelho, podem despertar em mim, sentimentos contraditórios, ora

identificadores e apaziguadores ora desestabilizadores das certezas sobre os meus próprios limites. Tais ambiguidades perceptivas podem, por momentos, instalar em meu ser, em meu psiquismo, sentimentos de abjeção. As autoimagens, principalmente durante o processo, assumem configurações sucessivas com as quais experimento esses sentimentos ambíguos.

A experiência da abjeção se apresenta, portanto, como um processo incómodo, porém purgativo, que exige sempre novos investimentos na pintura, até que a imagem, que pode ser pensada como uma espécie de “ectoplasma”, alcance algum tipo de estabilidade. No entanto, o incómodo persiste materializado na imagem como *rastros* do confronto.

Para substancializar tais impressões, convém referir que o abjeto, segundo Júlia Kristeva perturba a identidade, questiona e reafirma, simultaneamente, os limites do eu; estabelece um jogo que mantém o sujeito em permanente perigo, mas também em permanente reconstrução.

Numa experiência que alterna estados perceptivos variados de si, em que se alternam sentidos construtivos e destrutivos em relação à própria imagem, algumas vezes se instalam, no aspeto mais íntimo do eu, sentimentos desestabilizadores. Algo que costumo associar ao sentimento de abjeção como descrito por Kristeva. No entanto, não identifico a minha pintura como abjeta, mas como um veículo especulativo capaz de viabilizar tais sentimentos. Conforme refere a autora:

Hay en la abyección una de esas violentas e oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado ao lado de lo possible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable, incansablemente, como un boomerang indomable, un polo de atracción y de repulsión que coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de si”. (...). Del objeto o abyecto no tiene mas que una qualidad, la de oponerse ao yo. Pero si, el objeto, ao oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de echo, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma (Kristeva, 1980, p.7).

Conforme foi dito, esse fazer, que investiga a própria identidade, revela aspetos incómodos que fazem aflorar perceções inquietantes acerca de si. Mas na verdade, vive-se, em tais embates, sentimentos diversos dos mais serenos aos mais inquietantes que,

de certa maneira, revelam aspectos desconhecidos, e favorecem soluções plástico-formais interessantes; novas percepções espaciais, materiais e técnicas se sucedem.

Portanto, a questão do estranhamento e do indiscernimento, quanto à própria imagem, ganha novas percepções e ilumina aspectos considerados mais opacos, mais obscuros da psique, através de “jogos” que restituem (no fazer especulativo que envolve a criação artística.), ao “espírito”, resquícios de sentimentos adormecidos e de imagens esmaecidas, que subjazem latentes nos subterrâneos da memória. São exemplos desses experimentos as imagens a seguir.



Orlando Farya: *Cabeças*, tinta acrílica s/tela (1.60m x 1.30m cada imagem), (2013; 2014; 2015)

Em determinadas alturas, os “embates” se tornam muito intensos de tal modo que algumas pinturas são soterradas por camadas sucessivas de tinta, o que as tornam indiscerníveis como retrato. Na verdade, a minha pintura se nutre desses confrontos, dessas incongruências e dificuldades. São exemplos desses momentos as figuras abaixo.



Orlando Farya: *Cabeças*; tinta acrílica s/tela; 1.70m x 1.40m (cada) (2012); (2015); (2017).

Por conseguinte, é, justamente nesse processo de criar novos nexos sobre si, que se orienta a poética e mesmo a política desses trabalhos. Assim, operada por narrativas que convocam a memória e deflagram um olhar crítico, interpretativo, toda a obra se estrutura, portanto, como uma constante reinvenção de si e propõe ao espectador, a cada instante, a oportunidade de reinventar seu próprio olhar e criar suas próprias conexões.

Assim, à experiência a qual intitulei *Cabeças: autópsia de um processo pictórica*, que configura e dá sentido a esta tese, viabilizou através da pintura, como materialização de imagens formadas por vestígios, interpretações, presunções a propósito de figurar as variedades, a plasticidade e a transformatividade concernentes ao eu, formou um repertório, um acervo de imagens, às vezes, contraditórias, paradoxais, de si (que de outro modo, diferente da pintura, não se viabilizaria), pois é nesse enfrentamento, conforme vivido nesta experimentação, que se deram a ver o desfazamento, as disparidades e as coincidências entre o coeficiente de verdade, de simulação e de ficção que constituem a dinâmica da criação e da reflexão sobre a própria identidade.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta investigação de doutoramento, procurei estabelecer conexões entre o meu trabalho artístico, através da pintura de autorretratos, com a obra de alguns artistas que discutem a identidade a partir da autorrepresentação para criar possíveis diálogos e assim, discernir sobre o meu processo criativo.

O texto discute à subjetividade contemporânea e a partir de procedimentos artísticos, problematiza a identidade pessoal e como esta se configura em imagens através da pintura.

De início, procurei desenvolver estudos sobre a História do retrato e do autorretrato. Decidi fazer uma espécie de revisão bibliográfica, para melhor me situar com relação às soluções estéticas e conceituais que envolvem o tema, desde os primórdios da humanidade, passando por diferentes períodos históricos e pontuando as diferentes tendências e as diversificadas abordagens estilísticas desenvolvidas por artistas das mais diferentes épocas.

Foi importante, no desenvolvimento do texto, referir às primeiras repercussões dos discursos sobre a questão da representação, como foi relatado, por exemplo, por Plínio, O velho, na *História Natural*, na qual narra, o que é considerado, ainda hoje, como uma das mais importantes fontes literárias e “documentais”, de tal “fenómeno”, pois trata-se de uma fábula, que refere ao nascimento da representação na arte.

Outro fator importante destacado no texto, foi como se deu no Renascimento, um interesse acentuado, tanto por parte dos artistas, quanto por parte dos que detinham

o poder: a aristocracia e o clero, por exemplo, pelo retrato, o que favoreceu o aperfeiçoamento das técnicas de representação, alcançando, assim, níveis muito eficientes enquanto verossimilhança entre imagem e retratado, nas pinturas, potencializando o surgimento de grandes pintores. Em tal contexto as categorias da pintura de retrato e do autorretrato assumem um novo estatuto, que repercutem as renovadas soluções técnicas e percepções estéticas.

Pois é nesse momento que o artista favorece a ideia de autoria, valoriza a questão da identidade e da identificação e, inclusivamente, investe o autorretrato como meio de veicular a autopromoção e a sua valorização pessoal e profissional. Nasce, portanto, assim, a noção do artista como personalidade, como figura de grande destaque, poder e prestígio no meio social. Convém lembrar, conforme refere Lionello Venturi: “que no Renascimento existe já a autonomia do Homem-artista que a seu modo, faz ciência. E por isso se descobre, ao mesmo tempo, quer o mundo exterior, quer o Homem.” (Venturi, 1998, p. 86).

Por outro lado, o texto sublinha a importância que o espelho assume como instrumento auxiliar para a melhoria da elaboração do retrato e do autorretrato. Conforme aponta Melchior-Bonnet (2016), só para citar um exemplo significativo, o pintor Diego Velasquez possuía mais de dez espelhos, os quais utilizava para diversas finalidades ligadas à representação. O estudo destaca também o facto de que o espelho era um instrumento de muito valor, atingindo somas muito altas e mesmo chegando a ultrapassar o valor de obras de grandes artistas da história da arte.

Nesse estudo, portanto, num panorama mais geral da História do retrato/autorretrato, pode-se observar que a partir da invenção da fotografia, no século XIX, a arte faz uma torção radical, alterando e reelaborando novas maneiras e métodos para discutir a representação e ampliando, assim, a abrangência dos discursos e das narrativas pessoais a um número cada vez maior de produtores e consumidores de imagens, de modo irremediável e jamais visto até então. Cujas repercussões não param de se ampliar na atualidade com novos dispositivos de captação de imagens digitais, quer sejam em câmeras sofisticadas ou câmeras compactas adaptadas em aparelhos de telefonia móvel.

No desenvolvimento do texto, também, procurei entender, a partir da noção de duplicidade do eu, como se deram as transformações mais radicais motivadas pelas grandes transformações ocorridas desde o século XVIII, que modularam a sensibilidade do indivíduo no período romântico e na modernidade, para posteriormente confrontar com a nova condição pós-moderna do sujeito.

Foi importante, para esclarecer tais questões, buscar apoio no texto emblemático de Otto Rank, que trata do fenómeno do Duplo, principalmente a partir da literatura. Também foi de suma importância referir ao conceito de *Unheimlich*, conforme trata a teoria freudiana, quanto ao sentimento de estranhamento que se pode experimentar relativamente à própria imagem, para perceber como a cisão do indivíduo, no século XIX, está relacionada com as figuras misteriosas e a profundidade do inconsciente, assim como aos distúrbios psíquicos.

Portanto, a partir de tais leituras, foi possível perceber como na pós-modernidade tais fenómenos abrem-se a novas perspectivas e desocultam-se das intrincadas vias dos mistérios, das magias, das superstições e das patologias e são, portanto, redimensionadas e resignificadas no campo das diferenças, orientadas pelas relações interpessoais e, assim, podem ser assimiladas como características comportamentais singulares, que devem ser percebidas como potencialidades criativas, produtivas e não mais como pretexto para a exclusão, a rejeição e a aniquilação de si e também do outro.

De seguida, fui buscar elementos teórico-conceituais em autores que abordam a questão do sujeito na atualidade, sempre ciente de que o eu no mundo contemporâneo apresenta condições de instabilidade e de mudanças constantes. Pois a noção moderna de sujeito, pensada como identidade que acredita na existência de um eu como uma figura unificada e igual a si mesma, dá, na contemporaneidade, cada vez mais, lugar a uma percepção de que o eu na pós-modernidade é fluido, fragmentado, descentrado, múltiplo. Este é um aspeto muito importante, abordado neste estudo, pois, a consciência de tais deslocamentos e mudanças foram determinantes para discernir, discutir e refletir sobre as repercussões de tais percepções na produção da série de autorretratos pictóricos que constitui o viés prático da presente investigação.

Por conseguinte, no decorrer da investigação, ficou cada vez mais evidente que diferente do autorretrato tradicional, os artistas contemporâneos procuram novos sentidos e atribuem-lhe novos conceitos. Não pretendem simplesmente copiar sua aparência física, mas fazer questionamentos sobre sua própria identidade. E assim, pude constatar que muitas vezes, a imagem produzida revela muito mais a transitoriedade e a variedade de aspetos inerentes às interpretações das percepções de si, às incapacidades de circunscrição definitivas da própria identidade, do que as aparências, como superficialidade da imagem. Pois em tal contexto experimentam-se descobertas estéticas que fazem suscitar muita inquietação, muita perplexidade relativamente à própria imagem.

Daí derivam, entretanto, os conflitos, as situações que alternam percepções diversificadas; que vão desde sentimentos de pertencimento e identificação até aos sentimentos de incómodo, potencializados pela experiência da abjeção, que conforme afirma Júlia Kristeva, esta de modo diferente do objeto é algo indiscernível, irrepresentável que no entanto exerce a sua repulsa e o seu fascínio. Do objeto, portanto, o abjeto, segundo Kristeva (1980), não tem mais que a qualidade de opor-se ao eu, mas diferente deste, o abjeto não para de desafiar o eu e de o precipitar para lá onde os sentidos se esvaem; tais questões foram dimensionadas no desenvolvimento do terceiro capítulo, pois tem uma relação indissociável com a discussão sobre a relação entre pintura e autorrepresentação no presente trabalho.

Também procurei estabelecer breves diálogos com alguns artistas da História da arte para despoletar em mim novas percepções sobre meu processo criativo. Foi importante perceber como artistas das mais diversas escolas, tendências e períodos históricos desenvolveram, discutiram e abordaram a questão da autorrepresentação em suas obras e assim perceber como tais referências; cada qual, com suas próprias soluções, meios, materiais e métodos, quer seja através da pintura, da fotografia, do vídeo e de outras linguagens; determinaram novas soluções plásticas, formais e estéticas em meus próprios trabalhos.

Referir a tais artistas foi decisivo para viabilizar minhas reflexões e elaborar minhas premissas quanto ao entendimento dos meus processos criativos na elaboração das pinturas dos autorretratos e favorecer o aprofundamento das minhas percepções a

respeito do processo investigativo teórico/prático envolvido nesta experiência que configura uma investigação em arte, tendo na pintura o centro de interesse; na sua prática um caminho auto-construtivo e, por assim dizer, autoanalítico.

Procurei mostrar como as qualidades físicas dos materiais, que alternam estados mais ou menos fluidos, mais ou menos instáveis, assim como, a memória que repercute e religa imagens e temporalidades distintas e assimétricas, convergem para a criação dos autorretratos conferindo-lhes, através daquilo que Bachelard chamou “Imaginação material” aliada à questão formal e à ação corporal, um caráter indiciário, expressivo e “factício”. Neste texto, portanto, pretendi esclarecer e aprofundar, de modo mais consciente, como tais aspetos são determinantes para a elaboração das obras e como tais subsídios definem as condições estéticas, plásticas e conceituais das minhas imagens.

Me parece importante, aqui referir que nesse trabalho de pintura, que remete aos processos mnemónicos, foram necessários “esforços” para se aceder às instâncias subconscientes, às reminiscências de imagens fragmentárias e esgarçadas que “flutuam” por assim dizer, nos “limbos da memória”. São fragmentos imagéticos que se dão a “ver” e se deixam “tocar” e que são “resgatados” através da ação pictórica. Nesse caso, opera-se um processo de exteriorização de sentimentos “internos” ou íntimos, que se fazem afluír como essencialidades expressivas que tendem a se fixar, enquanto formações visuais, nas materialidades da pintura como representações.

Portanto, ficou patente, durante todo o percurso do trabalho, que sempre vai haver um sentimento de incompletude e uma sensação de instabilidade relativamente à própria imagem. Tais percepções repercutem, de algum modo, o caráter especulativo, inerente à criação artística potencializado pela estratégia de evitar o espelho como elemento referencial para fazer os autorretratos.

Assim, esse percentual de idealização contido nesse processo criativo, permite cogitar que, embora, a intenção que nutre o exercício da autorrepresentação, segundo a minha proposta, nesta investigação, contemple não exatamente a reconstrução de imagens que privilegiem a similitude e a verossimilhança, pois minhas escolhas privilegiem “diálogos” com dimensões mais insubordináveis, mais fugidias e inapreensíveis da imagem enquanto similaridade (daí a abolição do espelho); as

semelhanças emergem nas pinturas e de algum modo, me restituem como reciprocidade imagens redimensionadas como autorretratos que criam sentidos identitários, embora fluidos, múltiplos, conflitantes, mas reveladores de outros aspetos de mim inesperados, que vêm somar como novas percepções de um eu a um só tempo, múltiplo e integrado.

É possível, pensar que tais imagens, às vezes desalentadoras, outras vezes apaziguadoras, se sustentam no próprio desejo de figurar e assim, se sobrepõem de forma subreptícia, inadvertida e escorregadia, fazendo ver os deslizamentos da imaginação ao criar figuras com alto índice de ficção.

Tais experiências, podem, de algum modo, remeter ao mito platónico, que ensina, na *Alegoria da caverna*, sobre as condições que orientam o conhecimento humano para além das meras aparências. Diante desse facto, pode-se pressupor que esse encontro, entre realidade sensível e realidade inteligível, determina as estratégias que norteiam o processo criativo. Esse impasse quanto ao discernimento daquilo que é real e o que é ficção (nesse projeto de reapropriação de si através da pintura), ou seja o cruzamento entre uma visão, uma percepção sensível e uma abordagem inteligível e idealizada a propósito da imagem de si, reafirma a noção segundo a qual, para se obter um real conhecimento da realidade, é preciso refletir, para além das aparências, também sobre as condições suprassensíveis que envolvem a vida, o mundo, o homem.

Portanto, nesse projeto que prescindiu de espelhos para fazer os autorretratos, fica mais evidenciado esse carácter idealizador, reflexivo, cujas origens são semeadas pelas memórias, as reminiscências que ao encontrarem o campo fértil das materialidades configuram as imagens. É, portanto, segundo tal dialética das matérias e das memórias, das sensações e das reminiscências, que os autorretratos surgem, como interpretações, como autonarrativas desse processo, desse encontro, dessa dialética.

Por outro lado, foi importante demarcar que a opção por prescindir de espelhos para fazer os autorretratos, e assumir tal condição como um dispositivo de criação artística, viabilizou outras formas de espelhamentos, quer seja através de memórias e reminiscências, ou do olhar do “outro”. Pois nesse projeto de reconfiguração de si através da pintura, o “outro” funciona como um espelho que devolve novas percepções acerca de si. e, a memória, devido ao seu carácter “pluridimensional” e polissêmico, faz o aporte e a ligação, volto a dizer-lo, entre os contextos e as temporalidades diversas

criando novos nexos, novas relações, novas soluções para se pensar a identidade narrativa na atualidade.

Assim, aprofunda-se, no terceiro capítulo, a questão da descentração do sujeito na contemporaneidade e o enfoque recai sobre a perda de um “sentido de si” estável para o sujeito pós-moderno, isso refletido, para além da minha experiência vivida na produção artística, é referido na obra de alguns artistas de meu interesse, que através da autorrepresentação discutem a própria identidade segundo a condição fluida e instável do sujeito na contemporaneidade. Deste modo, percebe-se que a identidade deve ser tratada num contexto intersubjetivo, pois é através do intercâmbio social e cultural que o indivíduo assume diferentes papéis e constrói perspectivas sempre renovadas de si.

Para além dessas questões, também, no terceiro capítulo, discuto, com mais ênfase, o meu processo criativo na produção dos autorretratos pictóricos, sublinhando o caráter expressivo, autonarrativo e material concernentes a tais processos. Com mais profundidade, viso esclarecer, como se dão os sentimentos e as percepções na relação com a imagem pictórica e como tais sentimentos criam polaridades contrastantes, porém produtivas e especulativas quanto à formação das autoimagens.

Penso que convém reafirmar aqui, certos procedimentos e percepções adquiridas durante este estudo, a propósito do processo criativo, no modo como se dão tais abordagens. Pois nunca é demais sublinhar que na atualidade vive-se em profundidade a experiência da crise de representação. Nesse processo conflitante que implica discutir a produção de subjetividade, exacerba-se a percepção de que não existe um eu e sim uma infinidade de eus possíveis.

Portanto, para além das questões da pintura, o autorretrato, enfaticamente, na contemporaneidade, volta-se para o indivíduo e seu estar no mundo. De tal percepção deriva a consciência de que o indivíduo em suas diversas possibilidades de representação condensa um conjunto de identidades sucessivas e mesmo contraditórias que são determinadas pelos olhares de si e dos outros.

Ficou, assim, cada vez mais evidente, para mim, que na atualidade o autorretrato, torna-se um investimento ou instrumento revelador de uma realidade que ultrapassa questões de espelhamento e semelhança.

Pois a multiplicidade de relações impostas pela vida nos impulsiona em variadas direções nos levando a desempenhar uma diversidade de papéis, o que põe em crise o conceito de eu dotado de características unificadas e reconhecíveis.

Foi importante para o desenvolvimento do texto, enfatizar segundo a perspectiva de Lacan, o momento que a criança experimenta o impacto de ver a própria imagem refletida no espelho e como tal vivência vai repercutir durante toda a nossa existência, pois é nessa experiência que o eu se define como individualidade, mas de forma fragmentária, pois depende da imagem especular.

Procurei a partir de tais premissas, discutir portanto, como no autorretrato, são intensificadas tais contradições que se dão entre o olhar objetivo e o olhar subjetivo e o modo como a identidade parece definir uma fronteira situada entre o olhar pessoal (subjetivo) e o olhar (objetivo) do outro.

Penso que ficou evidente que na autorrepresentação busca-se, portanto, no olhar objetivo do outro uma confirmação, de que seu eu ideal é factível. E o processo identitário seria marcado por uma busca do equilíbrio entre o Eu ideal, o outro do espelho, e o olhar externo do outro.

Procurei demonstrar que meus autorretratos pictóricos, neste projeto, são regidos pela opção por grandes formatos. Tal escolha promove uma metáfora: propõe uma espécie de jogo; estar dentro da pintura como um sentido de estar dentro da cabeça. Que viabiliza um sentimento de entrar e sair de si. Segundo tais circunstâncias, ao realizar as pinturas exacerbam-se as relações interior/exterior de forma intensificada. Mergulho e retorno no tempo e no espaço.

A opção pelos grandes formatos, portanto, adquire, para mim, um forte significado ao romper com as proporções naturalistas, humanas. A pintura adquire uma densidade às vezes inquietante. O rosto se apresenta como um campo de especulações, de embates emocionais e formais que em certo sentido fazem a metáfora das transformações empreendidas pelo existir, pelo passar do tempo e suas consequências.

Foi importante, nesse experimento, ter a consciência de que as grandes dimensões das pinturas de cabeças, os autorretratos, exatamente pelas grandes superfícies, propiciam uma certa perda de controle das formas e promovem uma imersão no espaço da representação, do plano pictórico. Tal condição aprofunda as reflexões a propósito da impossibilidade de controle total da imagem enquanto instância emocional, formal, material e psíquica. Ao enfrentar os grandes formatos, algumas vezes, tive a impressão de mergulhar numa espécie de limbo emocional onde memória e percepção de tempo e espaço se fundem com as percepções do aqui e agora da representação, da pintura, do fazer. O processo é intenso; as figuras se insinuem

furtivamente, camada após camada, linha sobre linha, manchas e hachuras revelaram os sentidos dos quadros.

Portanto, nesse exercício autoexpressivo através da pintura, o embate com a imagem se transforma em uma luta ideológica para colocar em evidência processos estéticos, simbólicos, psíquicos em suas infinitas formas de representar a si. Que tendem a revelar o outro ou os vários outros que existem em cada indivíduo, assim como o estranhamento de tais percepções. Então, o processo de estruturação de autoimagens, visa estabelecer um diálogo permanente entre a percepção de si e do outro apontando para a relação conflituosa e inevitável entre o indivíduo e a sociedade.

Foi importante discernir que nesse jogo especulativo, as telas, as pinturas absorvem a experiência da desordem, do gesto interrompido, fazem uma poética, por assim dizer, da fragmentação. O processo é intenso, a pintura é feita de dentro, mergulho literal e psíquico nas estruturas formais, da face, da expressão, dos sistemas identitários. Mergulho na pintura; memória ativada pelo processo dialético das imagens residuais e da presença. Das matérias e da representação.

É importante enfatizar, nesse relato final, que para desenvolver a série das pinturas, foi importante, volto a dizer, a opção pelos grandes formatos. Na série *Cabeças: autópsia de um processo pictórico*, os autorretratos são feitos a partir de acúmulos e diluições, tanto das matérias quanto das memórias. Momentos nos quais se misturam reminiscências infinitas de autoimagens mentais, resquícios de imagens residuais de imagens antigas ou mesmo arquetípicas ou idealizadas e outras mais recentes, advindas do inconscientes coletivo ou de sonhos, por exemplo, que se contaminam e se misturam com a universalidade das imagens gerais que compõem nosso imaginário familiar e cultural. Imagens do pai, da mãe, dos irmãos, amigos e todo tipo de iconografia universal. Os grandes formatos privilegiam esses transbordamentos heterodoxos; as grandes dimensões potencializam os gestos, a expressividade, as perdas de controle, aspetos que muito me interessam e nutrem meu ânimo especulativo ao permitir vivenciar a pintura mesmo de dentro, tanto de modo simbólico, quanto literalmente falando. Essas grandes dimensões favorecem experiências de imersão e mergulho nas densidades, nas materialidades da pintura, assim, como ressurgimentos e respiros ao emergir das mesmas.

Por conseguinte, nesse “transe”, confirma-se como é complexa a noção de identidade, pois depende de um equilíbrio estabelecido entre muitas variáveis.

Equilíbrio dificilmente alcançável. Pois num certo sentido, os sistemas autorrepresentacionais, especialmente através da pintura, evocam, ao meu ver, arquétipos sociais a partir de memórias residuais assim como da observação de si e do outro. Ciente disso, pretendi, nesse exercício criativo entender como a pintura, a relação com a produção da imagem, adquire espessura poética sistemática, pois vividos de forma intensa e prolongada, considerando tais princípios como processos de transformação metodológicos, artísticos e psíquicos.

Feito esta longa digressão, sobre as condições diversificadas e acidentais que determinaram a produção dos autorretratos, resta por fim, afirmar que pretendi, nesta investigação, verificar um possível nexos entre uma abordagem subjetivista e hermenêutica das “realizações da pintura” — examinadas a partir do exercício teórico-prático da autorrepresentação e uma abordagem objetiva e filosófica da condição pós-moderna.

Foi decisivo, para mim, no desenvolvimento desta investigação, perceber como tais nexos (entre prática artística e reflexão teórica), aspetos que se constroem e se redimensionam exaustivamente (entre as questões que envolvem o fazer pictórico, no enfrentamento com a própria imagem), as sensações existenciais, a consciência do corpo e suas representações através do processo artístico e a produção de sentido, através da reflexão e da leitura dos textos que abrangem algumas áreas do conhecimento humano, destacadamente, a História da arte, algumas teses das Ciências sociais e da Psicanálise; e como tais cruzamentos, através de um longo processo, gerou impasses, mas também descobertas e transformações.

Convém, inclusivamente, referir que sem estabelecer esses nexos, esses diálogos, entre a prática e as suas reflexões, assim como com a obra de outros artistas que abordam a autorrepresentação, pode-se perder a dimensão especulativa e renovadora das percepções acerca de si e do potencial produtivo e instável que é, enfim, a meu ver, a “substância” que nutre e motiva o exercício da própria arte e o enfrentamento da própria vida.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: uma mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*, ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Trad. Teresa Cruz. “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”. In *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *A troca simbólica e a morte*, vol. II. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. (seguida de Método de meditação e pósscriptum). Trad. Fernando Scheib. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Martins fontes, Brasiliense, 1994.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: cosacNaify, 2005.
- \_\_\_\_\_, Ronaldo. (org.) *Iberê Camargo: mestre moderno*. Porto Alegre: PPA, 1994.
- BOURRIAUD, N. *Forme de vie: l'arte moderne et invention de soi*. Paris: Denöel, 2009.
- BURKE, Peter. *O Renascimento*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2008. 126p.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. São Paulo: autêntica, 2017.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Livraria Nobel, 2004.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Fapesp/MAC/Iluminuras, 2001.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRJ, 2003.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Lisboa: Orfeu negro, 2017
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify. 2005.
- DAVID, Pellauer. *Compreender Ricoeur*. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon; Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. e Guattary, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 3*. Trad. Suely rolnik. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1996.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: Lisboa. Antígona, 2012.
- DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIAS, F. Rosa; LONGLEY, Alys; QUARESMA, José. (coord.) *Investigação em arte e absurdo: métodos informais e institucionalização do conflito*. Lisboa, 2016.
- DIAS, Fernando Rosa. *O feio para além do belo. O Expressionismo e a estética do feio*. (Org. Adriana veríssimo Serrão e outros). Lisboa: C. F. U. L, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*  
Volume 1: Parte I-II – (Tese de doutoramento em ciências e teoria d arte, 2008)
- DOMINO, Christoph. *Bacon: monstro de pintura*. Trad. Ida Boavida. Lisboa: Quimera, 2003
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*: Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2009.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1998.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *História da feiúra*. São Paulo: Record, 2007
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercúrio, 1992.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FAIA, Maria Amélia. *O eu construído: identidade pessoal e consciência de si*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2005.
- FARIA, Nuno. *Jorge Molder: comportamento animal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- FERRAZ, Maria C. F. *Homo deletabilis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- FORMAGGIO, Dino. *Arte*. Lisboa: trad. Ana Falcão. Editorial Presença, 1985.
- FERRY, Luc. *A sabedoria dos mitos*. Lisboa: Temas e debates/ círculo dos leitores, 2014.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2012.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos – obras completas vol. 15*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. “O Mal-Estar na Civilização”; in: *Obras Completas, vol. XVIII*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Schwarcz, 2010

FREUD, S. “O estranho”. in: *uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1919)*, vol. XVII. (Rio de Janeiro: Imago, 1996).

\_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006).

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Paris: Editions Du Seuil. 1974.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GERGEN, Kenneth J. *El yo saturado*. Barcelona: Paidós Surcos, 2006.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Lisboa: Celta, 2005.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

GIL, José. 1997. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 2005.

GOMBRICH, Ernest. *A história da arte*. São Paulo: Ed. LTC, 2000.

GOFFMAN, Erwin. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

GUÉRIN, Michel. *La peinture effarée: rembrandt et l'autoportrait*. Paris: Éditions de la transparence, 2011.

HABERMAS, Juürgen. *A modernidade: um projecto inacabado*. Trad. Sara Seruya. Lisboa: Vega, 2013

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editoda LTDA, 1986.

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. São Paulo: Taschen, 1992.
- HOSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia A. Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- JIMÉNEZ, José. *A vida como acaso*. Trad. Manuela Agostinho. Lisboa: Vega, 2012.
- KANT, Immanuel. *Lo Bello y lo Sublime*. Madrid: Calpe, 1999.<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona; Editorial Gustavo Gilli, SA, 2002.
- KRISTEVA, Júlia. *Poderes de la perversion*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- LACAN, Jacques. *O seminário: livro 2- o eu na teoria de freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine L. Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- \_\_\_\_\_. *O Seminário XI, Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Inês Oseki Depré. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O seminário 04. A relação do objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida. (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS. 2012, p. 15 – 33. Realizações editora, 2012.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. Trad. Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2003
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazío: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Edições 70, 2013.
- <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>\_\_\_\_\_. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2014.

- LORD, James. Um retrato de Giacometti. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Editora Ulissea, 1972.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo – O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia e verdade – uma história da fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A última imagem - fotografia de uma ficção*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MEDEIROS, Margarida (Org.) *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta, 2016
- MIRANDA, J. A. Bragança de. *Corpo e imagem*. Lisboa: VEga, 2012.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João G. Boto e Adelino dos Santos. Ed. Men Martins: Europa-América, 1982. [SEP]
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *História do espelho*. Lisboa: Orfeu negro, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2015
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La Mirada del Retrato*, Buenos Aires/Madri: Amorrortu editores, 2012.
- NASIO, J. D. *Meu corpo e suas imagens*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- NASIO, J. D. E dolto, Françoise. *A criança no espelho*. Trad. André Telles.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: campus, 1990.
- OWENS, C. *O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*. Revista do mestrado de História da Arte EBA UFRJ, Rio de Janeiro, 2º semestre. 2004.

- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PÉLICIER, Y. *La problématique du double*. In: TROUBETZKOY, W. (Org.) *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.
- PERNIOLA, Mario. *El Arte y Su Sombra*. Madrid: Cátedra, 2002.118.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Fename/ Leo Christiano Editorial Ltda, 1982.
- PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: Dife, 2002
- PLATÃO. *A República*. Trad. M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa: <Fundação Calouste Gubenkian, 2017.
- PLÍNIO, o Velho. *História Natural – Livro XXX5*. Trad. Magnolia Costa. In: *O mito da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004. Fonte da tradução: Pline, l’Ancien. *Histoire Naturelle*. Paris: Le Belles Letres, 1985.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.
- PIRES, Beatriz Ferreira. *Corpo inciso, vazado, transmudado: inscrições e temporalidades*. São Paulo; Anna Blume, 2009.
- QUARESMA, José. “Bancos de neblina que o barco de Teseu tem de atravessar”. In: *Instalar e habitar picturalmente o mundo*. A pintura contemporânea no barco de Teseu, Vol. II, Lisboa, AAP-MAC, 2016.
- \_\_\_\_\_ (Coord.). *Investigação em artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. Lisboa: FBAUL, 2015.
- QUARESMA, José. *A instalação de pintura*. Vol. 1: A pintura contemporânea no barco de Teseu. Lisboa: Ass. Arqueólogos portugueses, 2015.
- \_\_\_\_\_, José. “Os tempos da instalação. Por entre fendas, depressões e saliências, in: *Instalar e habitar picturalmente o mundo*”. *A pintura contemporânea no barco de Teseu*, Vol. II, Lisboa, AAP-MAC, 2016.
- QUARESMA, J. (coord.). *O Chiado e o cinema: do cinematógrafo ao videomapping*. Lisboa: Associação dos arqueólogos portugueses, 2014.
- RAMOS, Artur. *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa: Campo da comunicação, 2010.

- RANK, Otto. *O duplo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Coed; Basílica, 1939.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 81-95, 1996.
- RICŒUR. Paul. *O si mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo, ensaio sobre a ilusão*. São Paulo: LP&M, 1988.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constância Egrejas. São Paulo: SENAC, 2009.
- SABINO, Isabel. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 1999.
- SAFATLE, Wladimir. Introdução a Jacques Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- SALZSTEIN, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: cosac & Naify, 2003.
- SANTOS Fo, Waldelino G. dos. *Palimpsestos gráficos*. Vitória: Lei rubem Braga, 1996.
- SERRES. Michel. *Narrativas do humnismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- SILVA, Ângela Ignatti. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. (Tese apresentada para obtenção do título de Doutora em Literatura Portuguesa. USP, 2008).
- SILVA, Tadeu da. *Identidade e Diferença: as perspectivas dos Estudos Culturais*. (org.). Rio de Janeiro: editora vozes, 2009.
- STOICHITA, Vitctor. *Breve história da sombra*. Lisboa: KKYM, 2016.
- STOICHITA, Vitctor. *O efeito pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulácos*. Lisboa: KKYM, 2011.
- SYLVESTER. David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes, 1977.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 2012.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo. São Paulo: Schwarcz, 1999.
- VALÉRY, Paul. *Teoría Poética y Estética*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

VANÇAN, Gilberto. *Auto-retrato: Eu não eu*. 2003. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1998.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: cobogó, 2008.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Januário Leite. Lisboa: Bertrand, 2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WOOLF, Virgínia. “Montaigne”; in: *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Seleção e tradução: Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2017.

ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.