

Da liquidez dos géneros: retrato, paisagem, ecorretrato¹

Eunice Ribeiro²

Corpo, espaço, clima

Ao lado de uma tendência massificada para a exposição e a teatralização autorrepresentativas que se tem traduzido na proliferação pública de retratos e *selfies* através dos mais recentes canais digitais e redes sociais, o nosso século tem vindo a testemunhar uma inclinação inversa para o enfraquecimento do pensamento sobre a individualidade. A este paradigma, indissociável de uma política liberal de raiz iluminista que investiu fortemente nos valores do singular e do privado, contrapõe-se uma orientação muito recente para o coletivo e para o global que, no âmbito da representação artística, projeta centrifugamente a noção do *eu*, fazendo-a convergir com sintomática frequência num *eu-multidão*³ ou num *corpo-cosmos*⁴.

Conjugadas com uma reconhecida “*pressão contemporânea em torno da corporeidade*” à qual me referi numa anterior reflexão acerca do deslocamento epistemológico manifestado pelas práticas retratísticas mais recentes em múltiplas linguagens e *media*⁵, as várias crises ambientais contemporâneas não são, com certeza, alheias a esta renovada orientação para as identidades desindividualizadas e interrelacionais que à ideia do ‘corpo próprio’ tendem a preferir a de ‘corpo comum’, situando os sujeitos na sua relação cambiante com a história, com o mundo e com a comunidade. Interpelando a humanidade coletivamente e fortalecendo uma consciência

¹ O presente texto retoma, em versão revista e traduzida para o português, o ensaio da nossa autoria, publicado originalmente em língua espanhola, “Retrato y paisaje: De las poéticas especulares al pensamiento ecológico”, in Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El retrato literario en el mundo hispánico II (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 323-341.

² Professora catedrática, Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal.

³ José Gil, “A Arte do Retrato”, in «*Sem Título*». *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 15-67.

⁴ Michel Collot, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2008.

⁵ Cf. Eunice Ribeiro, “Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI”, in *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 331-359.

ecológica em que cada ser humano deixa de pensar-se como exterior e estrangeiro ao meio que o cerca, os desastres ambientais do nosso tempo acordam em nós a consciência primitiva de sermos puro acaso da vida, seres da terra que com ela partilham a mesma matéria, o mesmo espaço. Entre natureza e cultura estabelece-se já não uma competição, mas um limiar de coexistência onde o corpo individual e o corpo cultural se fundem com o corpo do planeta: “Les effets du changement climatique se présentent à nous sous une forme ‘*Unheimlich*’, d’inquiétante étrangeté, parce qu’ils ne sont pas uniquement imputables à la nature, mais témoignent plutôt d’un effondrement de la frontière entre culture et nature, entre ce qui est propre à l’homme et ce qui se situe en dehors de lui”⁶. Uma nova ontologia do humano, mais ‘impura’, mais dada a contaminações e hibridações, decorre deste descentramento antropológico com inevitáveis consequências para os regimes de representação, para as formas retratísticas e para o próprio recorte conceptual do retrato enquanto género artístico.

Recuperando para o pensamento contemporâneo do retrato a tese leibniziana sobre as ‘pequenas perceções’ compondo atmosferas instáveis onde se pressentem conformações larvares que se encaminham para a fixação de uma forma ou de um *clima*, José Gil⁷ pondera inovadoramente as articulações entre a organização do espaço pictural e as condições de subjetivação do retratado. Enquanto, no retrato tradicional, o conjunto de símbolos, mitos, alegorias e a própria organização do espaço pictórico em torno do modelo procuravam induzir um certo tipo de subjetividade e orientar a leitura da imagem do retratado, na pintura moderna a frequente articulação entre rosto e paisagem conduz-nos a uma nova epistemologia processual em que um e outra se entendem em contínuo fluxo e mutação.

O desvanecimento progressivo das formas atingido pela pintura impressionista, que destruiu o efeito mimético e, com ele, a unidade macroscópica do objeto visível, tinha já colocado, em finais do século XIX, a questão da verdade do referente pelo viés da instabilização dos limites, cada vez mais fluidos, entre o rosto e o próprio movimento da atmosfera em que esse rosto participa: entre forma e força. Ao ponto de a singularidade de cada um se desvanecer por inteiro em prol de um *continuum* da matéria, renovando-se

⁶ Chiara Mengozzi, “Au seuil d’un autre monde: réchauffement climatique et formes littéraires”, in Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado e Sérgio Guimarães de Sousa (eds.), *Humain, Posthumain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, p. 55.

⁷ José Gil, *op. cit.*

desta feita antigas concepções atomistas sobre o universo ou, recuando ainda mais, as de certas filosofias primitivas e tribais sobre as metamorfoses da carne no esquema orgânico da natureza que o poeta Herberto Helder recordou na sua história afro-carnívora acerca de “uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores”⁸. Do ponto de vista da representação artística nos dois últimos séculos, esta indistinção dos referentes, fruto de um descentramento e de uma deriva das próprias noções de sujeito e de identidade, traz como resultados a ambiguição das fronteiras entre os géneros específicos do retrato e da paisagem, convertidos ambos ao estatuto geral de imagem, uma imagem que se entende agora menos como reflexo, do que como invenção metapictural:

(...) a contaminação total do corpo e do rosto pela paisagem — como nas *Baigneuses* de Cézanne, depois em Seurat, Bonnard e tantos outros — e da paisagem pelo rosto — como em certos auto-retratos de Van Gogh, ou no retrato de *Daniel-Henry Kahnweiler*, de Picasso —, vão contribuir para que um gesto apenas, num ou noutra elemento (rosto e paisagem), chegue para que a pintura não remeta mais para um referente exterior (mimético), mas apenas para si mesma⁹.

Não só no domínio da pintura, mas também no da fotografia moderna, a inscrição do espaço sobre o corpo até ao limite do *informe* (na aceção que lhe deu Bataille) tinha sido já um tema recorrente nas imagens produzidas pelos surrealistas e largamente inspiradas nas contribuições de Roger Caillois sobre o mimetismo animal, contribuições que lograram fortes ecos nos círculos psicanalíticos parisienses dos anos 30 do século passado. Caillois associa o dispositivo mimético animal a uma perda de ‘possessão de si’, “pois o animal que se confunde com o seu ambiente”, como elucida Rosalind Krauss num lapidar ensaio, “fica ‘despossuído’, destituído da sua realidade, como se cedesse a uma tentação exercida sobre ele pela vasta exterioridade do próprio espaço, a tentação da fusão”¹⁰. O sujeito passa a (in)definir-se como uma projeção ou um ‘sendo visto’, aprisionado no labirinto da representação como numa galeria de espelhos. *Portrait dans un miroir* (1938), de Raoul Ubac, constitui um espantoso exemplo desta desarticulação ou corrosão do sujeito cujos limites cedem à invasão do espaço: ao ver e,

⁸ Herberto Helder, *Servidões*, Porto, Assírio&Alvim, 2013, p. 13.

⁹ José Gil, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ Rosalind Krauss, *O fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 184.

simultaneamente, ser visto num espelho gasto que lhe devolve uma imagem surpreendentemente alterada, o sujeito aparece como ‘quadro’ ou como pura construção paisagística.

Poderíamos dizer que esta colonização do corpo pelo espaço, amplamente tematizada pela arte moderna e contemporânea, parece ocorrer, até um certo ponto, como inversão da projeção do sujeito sobre a paisagem que caracterizou as poéticas românticas e a sua idealização do espaço enquanto extensão do ‘rosto interior’ do artista: a *imensidade* do mundo, conforme comentava Bachelard ao pensar sobre o princípio baudelairiano das *correspondências* e os sonhos românticos de infinito, é no fundo transformação de uma *intensidade* íntima. Ou mais sinteticamente, repondo as próprias palavras do filósofo francês: “l’immensité est une dimension intime”¹¹.

O paisagismo romântico e as ‘figuras à janela’

Pensada como projeção da subjetividade do observador, de acordo com o repto lírico de Amiel, a paisagem constitui um reconhecido *topos* romântico indissociável de uma conceção de arte enquanto expressão de conteúdos psicológicos e subjetivos, uma conceção que, durante o século XIX, se viria a sobrepôr às teorias miméticas clássicas. Fruto da hipersubjetivização romântica, destinada à afirmação da singularidade absoluta do artista e das suas criações, multiplicam-se os casos de *voyeurismo*, dando a ver paisagens e espaços idealizados como uma espécie de segunda referência, fluida e inapreensível, dirigida aos ‘olhos do espírito’.

O motivo das figuras à janela, comum na pintura e na literatura românticas, é um dos mais eloquentes quanto à fortíssima presença do sujeito na realidade representada e na sua modelação subjetiva. Mostradas frequentemente de costas, tais figuras atuam como um duplo posicional de um segundo sujeito-observador: o espectador que as vê de fora do quadro ou da página. Ao contrário da janela albertiana, e, de um modo geral, de todas as janelas realistas, a janela romântica é, pois, muito menos um dispositivo de transparência do que um motor de metamorfoses e anamorfoses. Na verdade, enquanto a primeira opera à maneira de um caixilho funcional que o discurso tende a neutralizar ou

¹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1984 [1.ª ed. 1957], p. 177.

a tornar transparente (o *cadre vide* barthesiano), a janela romântica, pelo contrário, explicita a culturalidade do olhar¹² e a subjetivização do real ao tornar visíveis quer o processo de enquadramento, quer o próprio sujeito da percepção. Um sujeito que vê não tanto o imediatamente visível (a visibilidade é, aliás, frequentemente reduzida pelo viés das brumas, da perspectiva à distância, de pontos de observação desviados ou obstruídos, de espelhos deformantes como o emblemático espelho de Claude, indispensável ao viajante de Oitocentos¹³), mas um ‘para lá’ do visível, coincidente, quase sempre, com um ‘para dentro’ de si próprio: uma topografia da imaginação ou do desejo.

Os quadros de Caspar David Friedrich oferecem-nos um modelo exemplar do paisagismo romântico, desdobrando o olhar numa dupla função cognitiva e imaginativa que supõe relações de equilíbrio entre realidade e sujeito, exterior e interior. Assimilando a função de significância e de subjetivação própria do retrato, as paisagens do artista alemão operam por reflexo e prolongamento, absorvem traços ‘rostificantes’, permitindo-nos imaginar o rosto das personagens que as observam através dos sinais expressivos espelhados e espalhados na superfície de inscrição paisagística: verdadeiras *paisagens-rostos*, atuando ao jeito da máquina de *visagéité* deleuziana. Em *Frau am Fenster* [*Mulher à janela*] (1822), o *topos* da visão como viagem subjetiva e fuga a uma constrição espacial que enclausura o sujeito que vê/quer ver é construído com base num esquema de oposições: a uma geometria retilínea, de linhas perpendiculares, que delimitam um espaço interior, fechado e obscuro, opõe-se a abertura da pequena janela central através da qual a mulher, voltada de costas, contempla uma paisagem marítima e luminosa à qual o observador do quadro de Friedrich tem apenas acesso parcial através da imagem, fortemente simbólica, dos mastros em pano de fundo. A relação tensional entre imobilidade e movimento assimila frequentemente na pintura de Friedrich um significado metafísico: o confronto de um sujeito e de um corpo limitados com a

¹² Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho, 1990.

¹³ Sobre a descrição romântica e os conceitos de *natureza* e de paisagem, recomenda-se o estudo essencial de Buescu (*op. cit.*); a propósito do “espelho de Claude” (Claude Lorrain), cf. p. 184 do mesmo estudo.

grandiosidade da Natureza, uma natureza cuja exaltação estética subjaz à filosofia romântica do *sublime*¹⁴.

No seu trabalho em pastel sobre papel *Looking Out* (1997), Paula Rego recorre precisamente ao mesmo dispositivo romântico para o retrato de Amélia, a protagonista feminina do romance oitocentista queirosiano *O crime do Padre Amaro* (1875). Escondendo do mundo a sua gravidez pecaminosa, Amélia é representada de costas, apoiada no peitoril de uma janela e observando melancolicamente o exterior do qual uma parte de si — aquela que não se deixa ver pelos ‘outros’, o corpo grávido e abjeto que não alcança a aprovação social — está exilada. No quadro de Rego, o corpo de Amélia é, verdadeiramente, um corpo-fronteira dividido entre janela e paisagem, retratado por Paula Rego segundo um esquema que “é talvez”, diz-nos Ruth Rosengarten, “a citação mais literal que a artista faz de Eça. «Todo o tempo que podia estar de pé passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada — enxovalhada das saias para baixo»”¹⁵.

Canónica no panorama da literatura romântica portuguesa, a obra *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett oferece-nos uma ideia similar de paisagismo decorrente da consciência do exercício perceptivo como gesto seletivo e reconfirmador do espaço, uma ideia que se inscreve desde o capítulo inicial do livro quer pela alusão intertextual a Xavier de Maistre e à sua obra *Voyage autour de ma chambre*, quer pela paralela autocontextualização espacial do narrador/focalizador que observa — e se *engana* — através de uma janela:

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré¹⁶.

¹⁴ Inspirado neste quadro de Friedrich, o poema ecfrástico de Paulo Teixeira “Mulher à janela” (*in Túmulo de Heróis Antigos*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 9) recorre à mesma lógica tensional declinada através do contraste poeticamente construído de geometrias, luminosidades e matérias.

¹⁵ Ruth Rosengarten, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999, pp. 35-36.

¹⁶ J. B. de Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Typografia da Gazeta dos Tribunais, 1846, vol. 1, p. 2. Acessível em: <https://purl.pt/55> (consultado em 21 de junho de 2021). Em todas as citações que aqui fazemos desta obra de Garrett, atualizou-se a ortografia original para maior comodidade de leitura.

Se entendermos o conceito de paisagem, em função da sua própria etimologia, como apreensão de uma vista de conjunto pressupondo uma perspectiva, a janela poderia facilmente entender-se como figura a que corresponde uma *área conceptual*: “a noção de ‘paisagem’”, tal como recordou Helena Buescu a propósito da descrição romântica, “corresponde à criação de uma área conceptual, tratando-se, por isso, não de um dado (qualquer olhar, em qualquer momento e em qualquer lugar, apreende a realidade sob a forma de paisagem), mas, pelo contrário de um construído”¹⁷. A crítica ideológica e cultural a um momento português de decadência (vertida numa sistemática retórica opositiva contrastando grandeza antiga/desgraça presente) associada a um propósito de reabilitação da identidade nacional ocasiona curiosos recortes descritivos ao longo das *Viagens garrettianas*, como este:

(...) peguei no Camões e fui para a janela. (...) Abri os Lusíadas à ventura, deparei com o Canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias (...) levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval... E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe... e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal¹⁸.

O termo *descrição* é, aliás, curiosamente enfatizado no próprio texto do livro e sublinhadas as suas articulações com uma espécie de ‘arte plástica literária’ que reinterpretasse depreciativamente, ao “estilo de pintor pinta-monos”¹⁹, a clássica doutrina do *ut pictura poesis*. O conhecido tríptico descritivo da estalagem da Azambuja no terceiro capítulo do livro exemplifica, em jeito de preterição caricatural, uma construção do espaço em função de molduras literárias/culturais/epocais, afinal análoga àquela que adotará o narrador debruçado às sucessivas janelas da sua narrativa: a um paisagismo codificado segundo os cânones mais literária e estereotipadamente românticos (via Hugo, ou Sue, ou Schiller), substitui-lhe o autor uma mitografia geográfica de claro timbre ideológico-nacionalista (via Camões). Por aqui se compreende a repetida crítica à importação de modelos estrangeiros (particularmente os franceses) de onde defluirão, por

¹⁷ Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸ J. B. de Almeida Garrett, *op. cit.*, vol. 2, p. 7.

¹⁹ *Id.*, vol. 1, p. 42.

antífrase, percepções paisagísticas que sobrelevam os valores do tradicional e do pitoresco, acentuando a singularidade de um “quadro imenso e formosíssimo”²⁰, uma melancólica paisagem-mãe, imagem de plenitude e expressão de um génio regional que se entende como sinédoque enfática do génio nacional do qual o sujeito faz parte e que, por sua vez, o retrata, política e culturalmente²¹.

Geopoéticas do corpo e o retrato-paisagem

Regressemos ao presente para contrapor a esta ideia romântica das paisagens-rostos ou das paisagens-retrato como efeito da projeção subjetiva do sujeito no espaço, uma outra, aparentemente inversa: a de uma possível paisagização do corpo pela qual o sujeito se pensa e se representa enquanto paisagem, uma ideia que em parte parece surgir como consequência de uma mais recente conceção de identidade que toma consciência de si e se exterioriza antes de mais enquanto corporeidade ou enquanto *lugar* corporal. Se esta conceção do corpo como *significante despótico* (José Gil) e novo lugar identitário tem recebido da contemporaneidade artística uma especial preponderância, ao ponto de o assumirmos como uma *infralíngua*²² onde têm origem todas as outras linguagens humanas, não é menos certo que alguns autorretratos anteriores ao século XX parecem até certo ponto antecipá-la ao deslocarem do rosto o foco da composição.

Conhecido pelas suas telas pré-românticas de uma natureza extrema, selvagem e tumultuosa, nos antípodas dos melancólicos *capricci* de paisagistas consagrados de Seiscentos como Poussin ou Lorrain, o pintor Salvator Rosa foi autor de invulgares paisagens no formato vertical tradicionalmente reservado ao género do retrato. Curiosamente, também o seu autorretrato de c. 1645 se assemelha às suas paisagens:

²⁰ *Id.*, vol. 2, p. 25.

²¹ Num muito recente estudo de geopoética e antropologia literária, Vítor Aguiar e Silva refere-se à importância da poética da paisagem nas mitologias românticas e pós-românticas, assinalando o caso garrettiano: “(...) com o Romantismo ideologizou-se, em clave nacionalista, a representação artística e a experiência estética da paisagem, como bem exemplificam as *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett. As derivas regionalistas do nacionalismo romântico apenas descentraram e particularizaram os focos de atenção e interesse, visto que a paisagem continuou a ser o rosto amado e a expressão visível das profundas e secretas energias do génio regional, entendido este como a manifestação primordial, mais autêntica e acendrada, do génio nacional” (Vítor Aguiar e Silva (texto) e João Paulo Sotto Maior (fotografia), *Caminhos da Memória e do Saber: Esboço de uma Geopoética e de uma Antropologia Literária do Minho*, Braga, Casa de Sarmento/ Universidade do Minho, 2007, pp. 9-10).

²² José Gil, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

erguendo-se como um poderoso rochedo sobre um fundo totalmente irreferencial, em ligeiro *contre-plongé*, a figura impõe-se à percepção e desafia o observador com o silêncio estoico da sua imponente presença telúrica:

You see Rosa from just below the waist rising steeply to the peak of his hat. He is the dominant — indeed the only — feature in this landscape. There is no ground, no foliage, nothing to tell you where he might be standing, only this powerful shape silhouetted against the darkening sky, face pale as the moon at midnight. The viewpoint requires you to look up to the artist and like a mountain he blocks the way, standing sentry over the space of this lofty painting. This is not the picture as a window freely opening on to another world but something more like an impasse. There is no going beyond this point²³.

Ao invés de se projetar numa paisagem exterior a si próprio através de uma janela-moldura que lhe serve como dispositivo de mediação com o mundo, o pintor opta por um esquema autorrepresentativo — selecionando a perspetiva, a escala, a pose, a paleta de cores — que lhe permite devir ele próprio paisagem e único espaço referencial da sua pintura.

Transitando para a arte escultórica e para o quadro cronológico do século XX, algo de idêntico parece suceder na conversão paisagística que o retrato decapitado e sem membros da deusa Deméter, uma estátua da era pré-cristã exposta no Museu Britânico em Londres, sofre no conhecido poema efrástico do poeta português Jorge de Sena, do livro *Metamorfozes* (1963):

É um monstro em pregas vastas, sem cabeça,
sem pernas e sem braços. É montanha
de ancas e torso, e de que os seios são
como rochedos. Pedra, a própria pedra
vibrando sob os véus das névoas e das nuvens,
e parda de distância. Assim brotou,
vulcânica nas chamas dos primórdios dias,

²³ Laura Cumming, *A face to the world: On self-portraits*, London, Harper Press, 2009, p. 152.

ou lenta se ascendeu da crosta entreaberta,
para sentar-se larga à beira das planícies,
e debruçar-se nos desfiladeiros
em que é si mesma, abrupta, com pés
ocultos onde os mares são profundezas
compactas e negras.
(...)²⁴

Tratando-se embora de uma figura mítica, o retrato imaginado da deusa, cuja identificação se tornou impossível, transforma-se no poema numa poderosa e *vulcânica* figuração telúrica, como se o texto literalizasse a alegoria, chamando à terra a imagem desta deusa das colheitas. Ou, dito de outro modo, como se o espaço poético, enquanto paisagem verbal, acolhesse e inscrevesse em si mesmo um segundo espaço, um espaço paisagístico ou um retrato-paisagem.

Mantendo esta orientação alegórica ou prosopopaica, mas invertendo a lógica criativa do poema seniano, na medida em que parte da própria terra para a construção do objeto artístico, a escultura em relva de Clara Meneres *Mulher-Terra-Vida* (1977) — criada expressamente para a exposição *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, acontecimento marcante para a geração de artistas portugueses da segunda metade do século XX — constitui um verdadeiro retrato-paisagem orgânico e vivo em que a matéria do retrato e a do retratado são uma e a mesma. Na descrição de Rui Mário Gonçalves: “Um torso feminino era inteiramente moldado com relva plantada, que tinha de ser regada e aparada periodicamente”²⁵.

A impossibilidade ou a impropriedade de uma identificação puramente fisionómica — seja ela acidental, como no caso da estátua desgastada de Deméter, ou provocada — parece-me constituir ora um motivo, ora um resultado de um pensamento moderno sobre o retrato, mais liberto do peso histórico-cultural e estético do rosto e da sua hierarquia sobre o corpo e, conseqüentemente, de um certo culto da ‘singularidade’ e do ‘individual’ alojado tradicionalmente nas formas faciais. No quadro do imaginário surrealista, Dali tinha já assinalado provocatoriamente a teatralidade da face expondo-a

²⁴ Jorge de Sena, *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1963, p. 23.

²⁵ Rui Mário Gonçalves *apud* Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa, vol. III – Do Barroco à Contemporaneidade*, Círculo de Leitores, 1995, p. 641.

como palco ou como cenário nos seus retratos iconoclastas de estrelas de cinema como May West. Magritte, por seu lado, propunha, em meados do século XX, uma violação monstruosa do rosto (cf. *Le Viol*, 1935), transformando-o num corpo anômalo e inidentificável e abrindo desde logo a hipótese do seu contrário: a da *rostoiificação* do corpo, investido de uma diferença interna capaz de sinalizar uma subjetividade própria.

Os autorretratos contemporâneos de John Coplans experimentam esta hipótese: deliberadamente descabeçados, transferem para o corpo capacidade expressiva, ao mesmo tempo que o dão a ver como paisagem. “*Self-portrait, back with arms above*” (1984) apresenta-se como uma singular paisagem corporal rostoificada, cuja desproporção e desequilíbrio entre a vasta planície dorsal e o pequeno relevo superior dos dois punhos fechados gera uma vago efeito humorístico. Recorrendo também à deformação e à desproporção, a tocar a anamorfose, as espantosas *cabeças-paisagem* do pintor sírio Marwan, (cf. *Gesichtslandschaft*, 1973), um dos raros artistas árabes a abordar o género do retrato, obrigam-nos a um outro tipo de percepção: se, neste caso, a figuração da cabeça e do rosto se mantém como tema do autorretrato, a manipulação dos formatos e das escalas segundo uma horizontalidade radical (que pode exceder 2m de comprimento) permite a este artista, a trabalhar em Berlim desde 1957, moldar os seus traços faciais nos da paisagem natal de que se autoexilou há mais de meio século. O resultado: um retrato-paisagem memorial cuja temporalidade se lê também em extensão e espacialmente.

A importância social que adquiriu atualmente a cultura do corpo, com uma conseqüente multiplicação de ginásios, programas de *fitness* e *personal trainers*, não parece dissociável de uma moderna conceção da identidade relocalizada num corpo que se percebe já não como uma dádiva, mas como um constructo, um espaço plástico sobre o qual se exercem autonomias individuais e direitos de propriedade. O corpo pertence-nos, passou a ser, em grande medida, um produto da nossa própria autoria, um lugar onde uma ação se passa, em suma, uma paisagem até certo ponto programada. Até certo ponto: casos há em que o corpo se transforma num mapa da memória, num livro da vida que reproduz, nas suas páginas de pele, os vários acidentes, naturais ou projetados, de uma existência humana.

Na verdade, como adianta Victor Stoichita refletindo acerca da função da pele não só como ‘envelope’ visual e psíquico, mas sobretudo como limiar ou fronteira do

corpo, “[m]odern art has rediscovered the skin as a physical and symbolic interface between the ego and the world”²⁶. Ao contrário da obsessão barroca com o interior corporal e as profundezas escondidas do organismo humano, refletida nos pioneiros tratados anatómicos (e.g. de Vesalius ou de Juan Valverde de Amusco) e na vulgarização do motivo iconográfico do homem *écorché*, os estudos dermatológicos que se desenvolvem ao longo do século XVIII, muito concentrados nas diferenças de pigmentação e noutras supostas marcas ‘raciais’, trouxeram importantes repercussões para a teoria da arte pictórica e para as técnicas de representação do corpo. Boa parte da *body art* contemporânea, ao lado da voga do *tattoo* e do *piercing*, situam na pele a possibilidade de uma exploração metamórfica e de um trabalho figural sobre o corpo, compreendendo-o como lugar eminentemente tensivo e aberto à mutação, à hibridação, ou mesmo à espectralidade.

Self-portrait as a child (2017) de Clemens Krauss, apresenta-nos uma impressionante declinação neobarroca do motivo do esfolamento onde o autorretrato se reduz a uma pele-crisálida que é já ruína ou mero despojo, resíduo simultâneo da memória da infância e da metamorfose corporal e biológica. Já a estreita relação corpo/terra que Ana Mendieta persegue no seu trabalho artístico²⁷, fotografando o seu corpo em contactos pele-a-pele com a paisagem, numa inusitada combinação de *body art* e *land art*, recorda-nos as insinuações cartográficas sobre o corpo feminino de Max Ernst em *Le jardin de la France* (1962), um corpo ao mesmo tempo erótico e fértil; ou ainda os “victim self-portraits”²⁸ de Frida Khalo, em que o corpo da artista se representa como prolongamento da carne do mundo (pensemos, por exemplo, na tela *Raíces*, de 1943); ou mesmo, no âmbito da literatura nacional, um Torga geófago, cujo telurismo fisiológico se traduz na própria escolha do pseudónimo autoral²⁹.

No contexto da arte portuguesa, Alberto Carneiro é um artista paradigmático nas sistemáticas relações que institui, na sua obra, entre o seu corpo e a paisagem. Criando

²⁶ Victor I. Stoichita, “Skin”, in Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka y Tristan Weddigen (eds.), Emsdetten/Berlin, *Textile terms: A glossary*, Edition Imorde, 2017, p. 233.

²⁷ Cf. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999, p. 42.

²⁸ Laura Cumming, *A face to the world: On self-portraits*, London, Harper Press, 2009, p. 212.

²⁹ “Sou, na verdade, um geófago insaciável, necessitado diariamente de alguns quilómetros de nutrição. (...) É fisiológico, isto. Comer terra é uma prática velha do homem. Antes que ela o mastigue, vai-a mastigando ele.” Miguel Torga, *Diário VIII*, 1959, p. 149.

instalações telúricas onde utiliza materiais naturais (canas, troncos, medas) rigorosamente organizados e distribuídos de acordo com os espaços expositivos (cf. *Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968), Carneiro recria um tempo antigo e primordial, fornecendo ao espectador um “mecanismo de transporte emocional e afetivo”³⁰ em que a emoção estética se associa a sensações primeiras e à possibilidade do (re)encontro do corpo, num propósito que é já de inspiração eminentemente (pré)ecológica, conforme declarou em “Notas para um manifesto de arte ecológica”, de 1968.

A pele, encarada como território onde ocorrem ações orgânicas e/ou onde se inscrevem sinais de um trajeto vital e biográfico, tem sido objeto de distintas aproximações estéticas nos mais variados média, incluindo o cinema e a fotografia. Na película de Peter Greenaway *The Pillow Book* (1996), baseado no romance medieval *Notas de Cabeceira*, da escritora japonesa Sei Shōnagon, o corpo da protagonista serve de suporte à biografia, ao relato da sua própria história. Tal como na arte ancestral do *ta moko*, praticada pelo povo maori da Nova Zelândia, que tatua na pele a origem, a posição social e os feitos particulares do indivíduo, a paisagem escrita do corpo assimila as funções tradicionais do retrato, gerando uma coincidência entre o espaço da representação e o espaço representado, referência e referente, retrato e retratado.

Aproveitando a dimensão inerentemente predatória da visão maquínica, as fotografias macroscópicas de Ângelo de Sousa (*Sem título (Mão)*, 1975) ou as *Facescapes*³¹ de Denis Piel (2007) oferecem-nos visões alucinatoriamente aumentadas da superfície corporal enquanto superfície ‘marcada’ que, inviabilizando qualquer reconhecimento fisionómico, nem por isso deixam de constituir cartografias autorretratísticas análogas a “ese paciente laberinto de líneas” de que nos falava Borges no epílogo a *El Hacedor* (1960) e pelo qual a paisagem do mundo e a do corpo se sobrepõem e, enfim, se (con)fundem.

Ecorretrato e indiferenciação

³⁰ Delfim Sardo, *Obras-Primas da Arte Portuguesa (Século XX-Artes Visuais)*, Lisboa, Athena, s/d, p. 67.

³¹ Esta série fotográfica pode ser visualizada na página oficial do artista: <https://www.denispiel.com/facescapes/> (consultado em 21 de junho de 2021).

Aqui chegados, parece-nos inevitável retroceder ao início deste ensaio e apontar para o presente do retrato nos seus diálogos cambiantes com o género da paisagem, diálogos que, com significativa frequência, parecem recuperar atitudes ancestrais relativas à presença do homem no mundo e a uma elementar partilha da matéria do mundo, sobrepondo às teses cartesianas e antropocêntricas do homem-organismo, uma noção mais primária e primordial de corpo-carne, expropriado de identidade própria e de sinais diferenciadores.

De Lucrecio e Ovídio a Cyrano de Bergerac, tal como nos recordou Italo Calvino³², o conhecimento do mundo físico passava já pela perceção do que é infinitamente minúsculo e móvel, por uma perspetiva pulverizada sobre o real, capaz de dar conta das inesgotáveis e imprevisíveis potencialidades da matéria. Nessa conceção atomista do universo encontravam explicação as mais extraordinárias metamorfoses e transfigurações dos corpos, a imensa variedade das formas vivas que, por outro lado, nos revelavam o carácter eminentemente precário e aleatório dos processos orgânicos.

Observar a biologia como fundamento de um pensamento igualitário ou como pano de fundo de uma semelhança elementar entre viventes poderá ser uma via de leitura da multiplicidade de perfis e fisionomias que os origami de Kumi Yamashita³³ projetam como sombras aparentemente individualizadas, mas que facilmente se anulam com um simples gesto de aplanamento do papel: a matéria de que são feitos. Outros artistas contemporâneos como Marc Quinn, com as suas *flesh paintings*, ou Anish Kapoor e as perturbadoras arqueologias viscerais que concebe (cf. *Three Internal Objects* ou *Into Yourself*) num estilo de certo modo afim ao do *voyeurismo* performativo de Francis Bacon, ensaiam novos olhares sobre o interior corporal destituído de qualquer intenção singularizadora: monumentalizando os materiais, violando as superfícies, confrontam-nos, ao invés, com uma génese enigmática das formas que se impõem ao olhar do observador como violentas paisagens anatómicas de uma animalidade indiferenciada.

³² Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, [1993], pp. 22-24.

³³ O trabalho deste artista japonês, incluindo os seus *origami* que jogam com efeitos de luz e sombra, recuperando a mitogénese do retrato, está acessível na sua página oficial: <http://kumiyamashita.com/light-shadow> (consultado em 21 de junho de 2021).

No catálogo da exposição *Invisibe You: The Human Microbiome*, que poderíamos situar no domínio da mais recente bioarte³⁴, a ideia do *self* fica aquém de qualquer imagem fixa do rosto ou do corpo, colocando o problema da relação do organismo com o espaço físico que o envolve. O *self* entende-se como ecossistema constituído por comunidades de micro-organismos em contínua interdependência com o meio ambiente e com os restantes organismos, instituindo um sentido impermanente do ‘eu’ como terreno de transformações e metamorfoses ao nível do invisível celular.

Concentrando-se também nesse terreno orgânico interior, acentuadamente processual e transformativo, e recorrendo à tecnologia digital e à videografia, Kaillum Graves, em *Transillumination (A Moment of Noise in Memory of Absence)*, de 2016, produz, através de um simples telemóvel, sequências de imagens subcutâneas captando em tempo real as variações do seu volume sanguíneo e compondo com elas uma imagem híbrida e ambígua que o próprio artista classifica simultaneamente como “an abstract self portrait and a binary landscape”³⁵.

Literariamente, este sentido performativo da identidade que se joga numa relação e num limiar espacial (dentro e fora do corpo) encontra manifestações paralelas. Mais uma vez convocando a fábrica de criação baconiana e o seu rapto brutal das formas (a pintura de Bacon constitui, aliás, uma referência importante quer na poesia, quer no ensaísmo deste poeta português), os poemas em prosa de Luís Miguel Nava assemelham-se a uma cinematografia verbal exibindo imagens orgânicas em mutação como resultado de um confronto de forças telúricas e cósmicas, em cenários ilocalizáveis de desmontagem e reconfiguração das formas. O poema “O corpo espacejado”, do livro *O céu sob as entranhas* (1989) é enigmáticamente evocativo de uma fábrica formal em que o ingrediente aquoso, que o texto coloca em correspondência com o elemento astral, adquire uma óbvia simbologia criacionista:

Perdia-se-lhe o corpo no deserto, que dentro dele aos poucos conquistava um espaço
cada vez maior, novos contornos, novas posições, e lhe envolvia os órgãos que, isolados

³⁴ A versão em formato pdf deste catálogo pode ser obtida em: <https://web.archive.org/web/20160818061458/http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>

³⁵ O trabalho de Graves e o seu autocomentário encontram-se acessível na página da National Portrait Gallery australiana: <https://www.portrait.gov.au/content/dpa-2016-transillumination> (consultado em 21 de junho de 2021).

nas areias, adquiriam uma reverberação particular. Ia-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstracção se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se uma das outras, de forma que entre elas não tardou que espumejassem as marés e a própria via-láctea principiasse a abrir caminho³⁶.

Em *Retratos com erro* (2019), o poeta brasileiro Eucanaã Ferraz propõe-nos uma idêntica sensibilidade criadora e transformativa, ainda que agora em pleno cenário de metrópole pós-moderna, remetendo-nos para essa outra formulação do lirismo que Michel Collot, num ensaio recente sobre *Poética e filosofia da paisagem*, nos diz “não [ser] mais a expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva”³⁷. Distanciando-se de qualquer origem metafísica ou mitologia anadiómena, ao mesmo tempo que se apresenta como termo de uma série de comparações aparentemente dissonantes — provenientes ora do mundo natural e botânico, ora dos materiais sintéticos da nova engenharia —, o *deus verde* que emerge no asfalto do poema de Ferraz é um elemento insolitamente nítido, vagamente humorístico, mas, em todo o caso, uma peça integrante da paisagem e/ou do retrato ‘com erro’ do texto:

Então na aula de tópicos avançados de pavimentação
Foi para a rua vestindo um colete verde
fosforescente.

Parecia uma árvore suponho parecia um cacto
uma araucária um super-herói de plástico um punhado
de algas que veio dar no asfalto.

Lamento não ter estado lá para ver
de entre coisas talvez turvas nítido imagino
despontar como se não fosse um deus.³⁸

³⁶ Luís Miguel Nava, *Poesia Completa (1979 – 1994)*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 166.

³⁷ Michel Collot, *Poética e filosofia da paisagem*, trad. de Ida Alves *et al.*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2013, p. 183.

³⁸ Eucanaã Ferraz, “Green God”, in *Retratos com erro*, Lisboa, Tinta da China, 2019, p. 101.

Um deus que recorda, em versão urbana, o *novo Jó* de outro poeta brasileiro, (Manoel de Barros), um ser *hors de soi*, convertido por seu desejo à prosaica condição desses ‘desobjetos’ que povoam os seus livros, coisas desimportantes lançadas ao mundo que as desfruta e consome:

ser como o junco
no chão: seco e oco.
Cheio de areia, de formiga e sono.
Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
Ser como fruta na terra, entregue
aos objetos...³⁹

Termino com Herberto Helder e, de novo, em clave primitiva, citando um texto do livro *Flash* (1980) que antecipa, em finais do século passado, uma outra consciência do lugar do humano como parte de um ecossistema complexo com o qual precisa de renegociar o seu papel e de redefinir a sua ontologia. A força inaugural e incendiária do poema herbertiano, em que o autorretrato e/ou ecorretrato do poeta se confunde com o ritmo sibilante e a energia cósmica do universo, diz-nos de uma consciência dessubjetivadora à qual a recente ecocrítica e a filosofia do ambiente conferiram especial protagonismo, recordando-nos mesmo assim, como no título do influente ensaio de Bruno Latour⁴⁰, que *[n]ous n'avons jamais été modernes*.

Sei às vezes que o corpo é uma severa
massa oca, com dois orifícios
nos extremos:
a boca, e aos pés a dança com a coroa de labaredas
— a cratera de uma estrela.
E que me atravessa um protoplasma
primitivo,
uma electricidade do universo,

³⁹ Manoel de Barros, *Compêndio para uso dos pássaros*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p. 44.

⁴⁰ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

uma força.
E por esse canal calcinado sai
um ruído rítmico, uma fremente
desarrumação do ar, o verbo sibilante,
vento:
o som onde começa tudo — o som.

Completamente vivo.⁴¹

Considerações finais

Acusando o descentramento do retrato em relação a paradigmas filosóficos ainda ancorados nos conceitos de sujeito como individualidade e de identidade como identificação, as práticas retratísticas contemporâneas têm vindo a reconfigurar inovadoramente as relações do retrato com as categorias do espaço e do tempo. A transferência funcional do papel expressivo do rosto para o corpo, que se observa em especial no Pós-modernismo artístico — um corpo que se percebe fenomenologicamente integrado no mundo e que não cessa de transformar-se, apresentando-se menos como ‘forma’ acabada e mais como ‘formação’ em contínuo processamento e mudança —, exige que pensemos uma nova epistemologia retratística atenta a fenómenos de limiar e a possibilidades de confluência e liquidez entre géneros, como aquelas que aqui procurámos investigar a partir das ideias de *paisagem-retrato* e de *retrato-paisagem* até ao limite hipotético da indiferenciação genológica, ideia que o termo aqui proposto de *ecorretrato* poderia consubstanciar.

A projeção do retrato, individual e único, num corpo retratístico pensado como lugar ou topologia dinâmica que pode assumir configurações várias — desde uma dimensão epidérmica a uma dimensão orgânica e celular, e mesmo a uma dimensão cósmica ou astral, parcial ou totalmente desindividualizadora — traz alterações profundas para um novo pensamento do retrato como prática e como categoria no sistema geral das artes. Alterações que passam pela problematização do conceito liberal e romântico de identidade própria, pelo reposicionamento das relações entre realidade interior/subjetiva

⁴¹ Herberto Helder, *Ofício Cantante*. Poesia completa, Lisboa, Assírio&Alvim, 2009, p. 352.

e experiência do mundo e, em última instância, como dizíamos, por uma mudança de paradigmas filosófico-epistemológicos permeáveis a uma noção de performatividade e de espacialização que, no caso do retrato, o expõe a todo o tipo de contágios, hibridismos e ambiguidades, reduzindo ou anulando a *diferença* na qual, em última instância, radica a noção de identidade. Libertas de uma relação de reflexo com o real e a paisagem, desertas de *sujeitos* e transformadas em lugar de *passagem* e de ensaio de novas formas de existência, de novas articulações da *infralíngua* do corpo na sua relação com o mundo, não é improvável que às imagens retratísticas contemporâneas lhes reste apenas a alternativa da autorreferência, enquanto meras imagens de si próprias. Mas é também nesse e através desse seu labor negativo, hesitando continuamente entre a referência e o irreferencial, convocando o sentido e recusando-o, que as imagens nos provocam com o seu/nosso enigma e — nessa turbulência além dos aspetos, nessa realidade ténue ou nessa *arealidade*⁴² que não (se) faz ver e coincide com a extensão total e máxima do horizonte de existir — nos retratam.

Referências

Aguiar e Silva, Vítor (texto) e Sotto Maior, João Paulo (fotografia), *Caminhos da Memória e do Saber: Esboço de uma Geopoética e de uma Antropologia Literária do Minho*, Braga, Casa de Sarmento/ Universidade do Minho, 2007.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1984 [1.^a ed. 1957].

Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

Barros, Manoel de, *Compêndio para uso dos pássaros*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

Borges, Jorge Luis, *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

Buescu, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho, 1990.

Calvino, Italo, *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, [1993].

⁴² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000, p. 42.

- Collot, Michel, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2008.
- _____, *Poética e filosofia da paisagem*, trad. Ida Alves et al., Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2013.
- Cumming, Laura, *A face to the world: On self-portraits*, London, Harper Press, 2009.
- Ferraz, Eucanaã, *Retratos com erro*, Lisboa, Tinta da China, 2019.
- Garrett, J. B. de Almeida, *Viagens na minha terra*, 2 vols., Lisboa, Typografia da Gazeta dos Tribunais, 1846. Acessível em: <https://purl.pt/55> (consultado em 21 de junho de 2021).
- Gil, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.
- _____, “A Arte do Retrato”, in «*Sem Título*». *Escritos sobre arte e artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 15-67.
- Helder, Herberto, *Servidões*, Porto, Assírio&Alvim, 2013.
- _____, *Ofício Cantante*. Poesia completa, Lisboa, Assírio&Alvim, 2009.
- Krauss, Rosalind, *O fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- Mengozi, Chiara, “Au seuil d'un autre monde: réchauffement climatique et formes littéraires”, in Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado e Sérgio Guimarães de Sousa (eds.), *Humain, Posthumain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, pp. 51-78.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000.
- Nava, Luís Miguel, *Poesia Completa (1979 – 1994)*, Lisboa, D. Quixote, 2002.
- Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa, vol. III – Do Barroco à Contemporaneidade*, Círculo de Leitores, 1995.
- Ribeiro, Eunice, “Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación em el siglo XXI”, in *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 331-359.
- Rosengarten, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999.
- Sardo, Delfim, *Obras-Primas da Arte Portuguesa (Século XX-Artes Visuais)*, Lisboa, Athena, s/d.
- Sena, Jorge de, *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1963.
- Stoichita, Victor I., “Skin”, in Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka y Tristan Weddigen (eds.), *Textile terms: A glossary*, Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, 2017, pp. 231-233.

Torga, Miguel, *Diário VIII*, Coimbra, Coimbra Editora, 1959.