

**#09**

**Daniel Tavares**  
(CEHUM / UM)

# Impressões: Notas para a contemplação do último rosto

**Daniel Tavares**

Escola Superior de Educação de Viana do Castelo (ESE- IPVC); Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (ICS-UMinho); Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) / Universidade do Minho.

## **Resumo:**

Tomando como ponto de partida o termo retrato enquadrado como categoria representativa enraizada na arte e cultura ocidentais de forma muito particular, especialmente a partir do Renascimento, consideramos que a *aparição* da figura do artista no campo da autorrepresentação tem vindo a derivar para um progressivo deslocamento rumo a zonas identitárias distintas, mais coletivas do que individuais. Pretende-se abrir a hipótese de leitura da categoria enquanto identidade coletiva, expandida até à espécie ou, por outras palavras, o retrato do ser humano que começa a ser desenhado a partir da antecipação do seu próprio fim. Desde os mitos fundadores que o retrato é entendido como resposta à morte e é a partir deste mote que se apresentam as variações e evoluções dos conceitos de *impressão* e de *figura* em (auto)representações que vaticinem o fim e a extinção. Uma *impressão* que é marca – mas também presságio – de um progressivo distanciamento de um *eu* para um *nós*, para um *nada*.

## **Palavras-chave:**

Retrato; extinção; espécie; Herberto Helder; Romeo Castellucci.

## **Abstract:**

Taking as our starting point the term portrait framed as a representative category rooted in Western art and culture in a very particular way, especially since the Renaissance, we consider that the appearance of the figure of the artist in the field of self-representation has been drifting towards a progressive displacement regarding distinct identity zones, more collective than individual. We intend to open the hypothesis of reading the category as a collective identity, expanded to the species or, in other words, the portrait of the human being that begins to be drawn from the anticipation of his end.

Since its founding myths, the portrait has been understood as a response to death. This motto presents variations and evolutions of the concepts of *impression* and *figure* in (self)representations that foresee the end and extinction. An *impression* that is a mark - but also an omen - of a progressive distancing from an "I" to an "us", to nothing.

## **Keywords:**

Portrait; extinction; species; Herberto Helder; Romeo Castellucci.

*La mort ne nous appartient pas,  
nous appartenons à la mort.*

Romeo Castellucci

“O que sou” e não “o que fiz”, eis, muito sumariamente, um dos eixos diferenciadores entre os regimes (auto)retratísticos e (auto)biográficos que Michel Beaujour aponta em *Miroirs d'encre* (1980).<sup>1</sup> A produtividade destes enunciados radica no contraste dos verbos ser e fazer e, simultaneamente, na variação dos tempos verbais: se a autobiografia constrói um *sujeito de papel* cuja lógica assenta na horizontalidade de uma narrativa que tende a emular a linha cronológica da vida; por outro lado, o retrato parece procurar uma profundidade identitária que se esgueira a esta lógica passada e passadista para se inscrever num campo um tanto diferente. O retrato não procura dizer: eu *fiz*; procura afirmar: eu *sou*. Quem escreve o verbo ser procurará expressar precisamente aquilo que o verbo pede gramaticalmente, sendo ele um verbo copulativo, i.e., exigindo uma predicação para lhe completar o sentido. No centro do enunciado, o verbo copulativo procura ligar dois elementos, definir, de alguma forma, o pronome pessoal (X é X). E é partindo desta diferença entre *fiz* e *sou* que o intuito deste texto passa por considerar o enunciado de Beaujour à luz de algumas mutações, de forma a ilustrar que o retrato tem vindo a responder a mudanças prementes no contexto contemporâneo. Parece-nos de todo impossível entender o retrato contemporâneo sem uma sombra de extinção e desaparecimento coletivos, que se liga, evidentemente, a questões de ordem ambiental, bélica ou ainda, recentemente, epidemiológica. Não se trata, contudo, de considerar os regimes (auto)representativos como primeira evidência de um entendimento recente e inédito da possibilidade do desaparecimento enquanto espécie, antes de sublinhar a presença cada vez mais assídua, por circunstâncias várias, destes sinais que projetam a “inabitabilidade da terra” (David Wallace-Wells) e se manifestam como inquietações que, não raras vezes, antecipam a pegada e o fóssil (David Farrier) como únicos rastros ou impressão da presença humana. *Impressão* foi precisamente o termo usado para dar título a este texto porque o seu sentido bifurca e aponta os caminhos necessários: impressão como marca (identitária) deixada algures e a impressão como sensação, como presságio. Mais sumariamente, diria que o próprio conceito de figura ganha amplitudes capazes de representar esferas coletivas, da ordem da espécie e do humano.

Poder-se-á assim considerar uma articulação entre os dois enunciados de Beaujour, transformando a definição do retrato como: *o que fomos?* Ou, recuperando uma conjunção muito cara à retratística – e aqui um tanto tautológica

<sup>1</sup> « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis* » (Beaujour 1980, 9). Salvo indicação do contrário, os termos *biografia* e *retrato* serão usados neste texto considerando também *autobiografia* e *autorretrato*.

–, *o que fomos enquanto espécie*. O título ecoa apocalipticamente, resvala par um *requiem* coletivo, antecipa um fim, mas no centro do nosso enunciado permanece o verbo *ser* e é precisamente neste verbo que se introduzirá a questão da representação da extinção global, mais precisamente a partir de uma encenação do *Requiem* de W.A. Mozart, que Romeo Castellucci e Raphaël Pichon apresentam no Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, em 2019.<sup>2</sup>

*Atlas des Grandes Extinctions*. Eis um dos primeiros enunciados projetados em palco. Enquanto irrompe o início do *Kyrie* e os elementos do coro circundam a personagem central, uma mulher jovem dança. A importância da palavra não é elemento de somenos nos trabalhos de Castellucci, antes pelo contrário, o poder do verbo ocupa lugar central na articulação visual/verbal e a listagem que surge projetada em pano de fundo serve, em *Requiem*, de sucessivos epitáfios que compõem este grande atlas da extinção.

Um dos focos da interpretação da peça é torná-la plural. Para isso, concorrem vários elementos da encenação, destacamos cinco: *i*) o facto de tornar o *Requiem* performativo convoca para o palco o corpo; *ii*) o coro (e as movimentações em palco) assume um papel central; *iii*) as três mulheres que representam as três idades são amadoras, alargando o facto da presença “no palco do mundo” caber a qualquer um; *iv*) a questão da celebração da vida através do manancial de referências visuais e culturais; *v*) as palavras projetadas que apontam para latitudes espaço-temporais muitíssimo alargadas, que, inclusivamente, antecedem a presença do ser humano, lembrando-nos a condição precária da espécie.

É uma missa e, assim sendo, é composta por um conjunto de momentos. Há um caminho a percorrer do *Introito* até à *Communio* e da matriz da própria cerimónia este caminho coletivo até à comunhão, uma unidade dentro da pluralidade dos seus elementos. Por outro lado, sabemos que Mozart deixou a peça inacabada, facto esse que só alimenta a aura da peça. Um dos mais importantes compositores escreve o seu próprio epitáfio e não o acaba. Não consegue. O *Requiem* é feito de fragmentos, como referimos, mas é também pela sua incompletude que responde perfeitamente à questão da efemeridade da vida e espelho de um “eu reticente”, para lembrar as palavras de Alberto Manguel.<sup>3</sup> Nestes termos encena Castellucci a celebração da vida e a sua interrupção, como a emissão televisiva disso é metáfora.

<sup>2</sup>Raphaël Pinchon assume a direção musical e Romeo Castellucci a encenação.

<sup>3</sup>Alberto Manguel, em “Quem sou eu?” (In *História da Curiosidade*, 2015) referia: “A questão é: o que queremos dizer com “ser” nós próprios? Que sinais nos identificam? Algo que não é a forma do meu corpo, nem a minha voz, nem o meu toque, nem a minha boca, o meu nariz os meus olhos – o que eu sou esconde-se, à imagem de um pequeno animal medroso, invisível, atrás de uma selva de grilhões físicos. Nenhum desses disfarces e máscaras representam o meu eu, excepto em indícios incertos e pequenos presságios: um sussurro nas folhas, um cheiro, um rugido abafado. Sei que o meu eu reticente existe. Entretanto, espero. Talvez a sua presença se confirme um dia, mas só no meu último dia, quando subitamente emergirá dos arbustos, se mostrará de frente por um instante e depois cessará de ser.” (Manguel 2015, 143).

Precedendo o contexto pandémico que se instalou em 2020, o espetáculo tem uma visão do mundo como máquina produtora e devoradora de vida.<sup>4</sup> “La mort ne nous appartient pas, nous appartenons à la mort” (a morte não nos pertence, nós pertencemos à morte), refere Castellucci ao canal *Arte*, numa afirmação que serve de porta de entrada a este texto, em epígrafe. Se na história da humanidade e da vida no planeta já se deram inúmeras situações pandémicas, a forma como esta última se mostrou ao mundo foi, de facto, diferente. Seja pela rapidez da propagação através de um mundo hiperligado seja através do nosso olhar panóptico, a visão da morte como ameaça global está bem presente. Num mundo globalizado, também a morte se globaliza, e fá-lo em termos de ritmo e de número. E é sob esse olhar de Argos que não raras vezes assistimos a mapas, gráficos, tabelas que nos dão conta da situação no mundo, como se o demiurgo houvesse revelado o planisfério (fig. 1).<sup>5</sup>

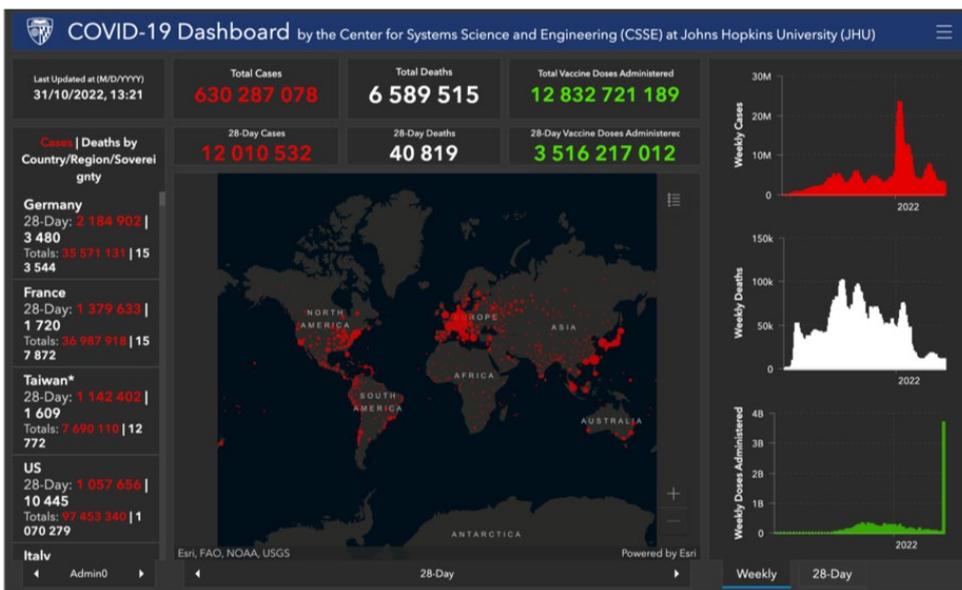


Fig. 1  
Estatísticas Covid-19

<sup>4</sup> Curiosamente, o último espetáculo de Castellucci no festival de Aix-em-Provence, *Résurrection* (2022), volta a explorar questões de desaparecimento, nomeadamente através da exumação de cadáveres. Esta transmissão da peça, baseada na *Sinfonia n.º 2* de G. Mahler, abre com o aviso: *l'action dont vous allez être témoin a le malheur particulier de contenir des images qui semblent le simulacre cruel de notre réel proche, avec la charge de violence. J'ai conçu ce travail il y a plus d'un an. Personne n'aurait pu imaginer ce chevauchement douloureux, qui sonne aujourd'hui comme une atroce prophétie. Comment supporter désormais l'exactitude inconsciente de ces images sur scène ? Mais que faire devant l'irréparable que représente le théâtre ? Il est essentiel d'assumer la douleur produite par cette concordance dans la lumière que la Résurrection de Gustav Mahler sait représenter.* Romeo Castellucci. Tradução nossa: *A ação que está prestes a testemunhar tem a particular infelicidade de conter imagens que parecem ser um simulacro cruel da nossa realidade imediata, com a carga de violência. Concebi este trabalho há mais de um ano. Ninguém poderia ter imaginado esta dolorosa sobreposição, que hoje soa como uma profecia atroz. Como posso agora suportar a precisão inconsciente destas imagens no palco? Mas o que fazer face ao irreparável que é o teatro? É essencial assumir a dor produzida por esta coincidência à luz que a Ressurreição de Gustav Mahler sabe representar.* Romeo Castellucci.

<sup>5</sup> <https://www.coronavirus-statistiques.com/stats-globale/covid-19-cases-europe/>. Ironicamente, o website para o qual remetemos fala em *dashboard*. A imagem do painel de controlo afigura-se bastante produtiva com a imagem do demiurgo que acima apresentamos.

O início da performance é sintomático: ainda antes da música irromper, toda ela se centra em torno dos momentos finais de uma vida. Uma televisão ligada transmite umas notícias confusas, um cigarro é apagado, uma laranja e um copo de água estão numa mesa, na cabeceira da cama. Constrói-se lentamente uma *vanitas*. As vozes vindas da televisão estão no *tempo*, pautam o ritmo do mundo no qual a personagem se situa. A voz de um apresentador de um noticiário lembra-nos que pertencemos ao mundo, em horário fixo, em regime diário e diarístico. A mulher assiste ao que no mundo *se passa* e que passa diante dela. A música há de emergir lentamente, a morte há de entrar pelo quarto, apoderando-se do que lhe pertence e as palavras de Castellucci são um constante lembrete: *a morte não nos pertence, nós pertencemos à morte*.<sup>6</sup> Algumas coisas vão persistindo, claro, mas apenas para nos lembrar a efemeridade da vida: juntamente com a laranja na mesa de cabeceira, repousa o resto do cigarro e a TV há de continuar sem o olhar de um *eu*. Abandonam progressivamente os sentidos o seu contacto com o mundo e a música e os barulhos do mundo continuarão.<sup>7</sup> É neste sentido de desposseção do *ser* que caminha esta música. Há de ser, portanto, também ela, uma interrupção de sentidos, uma interrupção na emissão, que será *white noise* e a sua representação visual concretizar-se-á na última imagem do espetáculo: o palco sobe na vertical e o chão pisado pelos performers oferece-se aos olhares dos espetadores com se de uma tela se tratasse, dando-lhe a visão das últimas impressões de uma presença, umas pegadas que são certamente individuais, mas que servem sobretudo para fazer transbordar o sentido deste requiem para o coletivo. (fig. 2)



**Fig. 2**  
*Requiem*, R. Castellucci  
[2019]

<sup>6</sup> Palavras proferidas por Romeo Castellucci em entrevista ao canal *Arte*.

<sup>7</sup> Num texto que tem como tema central o processo de envelhecimento do pai, João Lobo Antunes refere-se ao progressivo desgaste dos sentidos, referindo que "depois, o ouvido cansou-se. A pouco e pouco, a música que o acompanhara toda a vida foi-se extinguindo, acabando numa surdina longínqua." (Antunes 2010, 39). Veremos mais adiante a referência de Castellucci à extinção da própria música.

A caminhar para o seu próprio fim, as referências verbais projetadas vão assumindo um carácter meta e autorreflexivo, assumindo a listagem uma crescente pujança, apesar da cadência não assumir velocidade distinta, as palavras aparecem até à vertigem para lembrar a expressão de Umberto Eco sobre as listas – facto que advém não só da quantidade, mas da natureza das próprias referências. Eco lembrava que “já em Homero parece que se oscila entre uma poética do ‘está tudo aqui’ e uma poética do ‘et caetera’”.<sup>8</sup> Aqui novamente o carácter fragmentário da obra, que faz da música e da presença humana uma irrupção circunstancial (um aqui e agora) mas que é, novamente, reticente: *et caetera*; efeito que advém da heterogeneidade das referências que inquietam tanto pela presença como pela ausência. As palavras surgem como fragmentos de um todo maior e planetário, tudo o que diz respeito à vida, humana ou não, tudo se inscreve nesta linha de desaparecimento – de uma espécie animal ou de uma música – a qualquer coisa que teve presença neste espaço partilhado, logo, a tudo. Consideremos algumas das últimas palavras projetadas:

Extinction du chant des grillons dans la nuit	Extinction de la poussière
Extinction du vent	Extinction de cette musique
Extinction du corps	Extinction de la pensée
Extinction du moi	Extinction des poissons des océans
Extinction du mot moi	Extinction de la pudeur
Extinction des vêtements	Extinction de la loi
Extinction de la faim	Extinction de la danse
Extinction du Chistianisme	Extinction de l'histoire
Extinction du mouvement	Extinction de la mère
Extinction de l'eau	Extinction de ma mort
Extinction de la soif	Extinction de l'amour
Extinction de la littérature	Extinction du verbe être

<sup>8</sup> Vejam-se as palavras de U. Eco no prefácio de *A vertigem das listas* (2009). O crítico italiano refere-se às listas visuais e verbais, sublinhando a dificuldade em “decidir o que é que poderá ser uma lista figurativa. Os poucos livros dedicados à poética da lista limitam-se prudentemente às listas verbais, porque é árduo dizer em que modo um quadro pode apresentar coisas e, no entanto, sugerir um «et caetera», como se admitisse que os limites da moldura o obrigam a omitir um resto imenso.” (Eco 2009, 7). O “efeito” é precisamente este que Eco aponta: o de considerar, pela ausência, o que está fora da moldura, i.e., fora do palco deste *Requiem*.

*Extinction du verbe être.* Eis um dos últimos enunciados projetados em palco, enquanto a cenografia e o próprio palco se vão decompondo, inscrevendo-se neste caminho de ruína, de rasto e de resto, deixando em palco apenas marcas de uma presença humana que se anuncia pretérita. Extingue-se tanto a água como esta música. Extingue-se o verbo ser. Na mesma trajetória do desaparecimento, relembremos aqui uma passagem de um célebre poema de Herberto Helder, “Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios...”:

Li algures que os gregos antigos não escreviam necrológios,  
 quando alguém morria perguntavam apenas:  
 tinha paixão?  
 quando alguém morre também eu quero saber da qualidade da sua paixão:  
 se tinha paixão pelas coisas gerais,  
 água,  
 música,  
 pelo talento de algumas palavras para se moverem no caos,  
 pelo corpo salvo dos seus precipícios com destino à glória,  
 paixão pela paixão,  
 tinha?  
 e então indago de mim se eu próprio tenho paixão,  
 se posso morrer gregamente,  
 que paixão?  
 os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,  
 os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,  
 (...)  
 (Helder 2009, 612-614)

Os dois últimos versos supracitados poderiam perfeitamente ser mais um dos epitáfios projetados por Castellucci “os grandes animais selvagens extinguem-se na terra, / os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem”. A estratégia é semelhante: oscilar entre aquilo que regularmente se aponta como natureza e emparelhá-lo com o humano (*água/música; animais selvagens/poemas e línguas*). No “último” Helder, as obras articulam-se progressivamente com a questão do corpo envelhecido e da perspetiva do abismo e abrem declaradamente portas a uma *morte sem mestre*. Sendo a questão do desaparecimento central em Helder, esta aproximação com a arte de Castellucci não se cinge aos temas. Diríamos que são artistas que partilham o exercício do *extremo* e cujas obras se situam no âmbito do *escândalo*. Estes termos devem ser entendidos aqui muito para além de uma aproximação mais prosaica para indagarmos o sentido primeiro dos conceitos. Em *Servidões* (2013), Helder escreve:

Irmãos humanos que depois de mim vivereis...

estou mais pobre do que ao começo  
 e o mundo é pequeníssimo, dá-se lhe corda, dá-se uma volta,  
 meia volta, e já era [...]  
 que em testamento vos deixou esta montanha de merda:  
 o mundo como vontade e representação que afinal é como era,  
 como há de ser: alta,  
 alta montanha de merda - trepai por ela acima até à vertigem,

merda eminentíssima:  
daqui se vêem os mistérios, os mesteres, os ministérios,  
cada qual dobrando sua própria magia:  
merda há-de medrar melhor na memória do mundo  
(Helder 2013, 90, 91)

Eis novamente a vertigem da lista, aqui dada através das referências escatológicas. E é aqui que reside um dos pontos fundamentais de Helder, mas também de Castellucci: o *escândalo*, o *excremento* e o *extremo*. Em entrevista, o encenador explorava o conceito de escândalo, mas também o de excremento e extremo, muito para além dos seus sentidos imediatos, demonstrando que são elementos essenciais no seu projeto artístico e no seu posicionamento enquanto artista:

**Entrevistador:** Há esta relação muito interessante na dupla dimensão que comporta a palavra escatologia, ao mesmo tempo o estudo teológico do fim dos tempos e o estudo biológico das fezes. Uma ligação com o que nos é, e como o que há, de mais íntimo, ao mesmo tempo uma ligação insalubre e humana.

**R. Castellucci:** No grego existe *éskhatos* (extremo) e *skatós* (excremento). O espetáculo existe nessa pequena distância entre o “e” e o “s”, já que as duas dimensões são obrigadas a conviver. É certamente a perda de dignidade, aquilo que nos resta, que está em causa quando, de um dia para o outro, nos vemos obrigados a solicitar a alguém que limpe a – e nos livre da – nossa própria merda. (...)

**Entrevistador:** E o escândalo, deve ser provocado?

**R. Castellucci:** A palavra escândalo é, em si mesma, uma palavra extraordinária. A Bíblia está cheia de escândalos, por exemplo. No original grego é uma palavra muito carregada de sentidos, e muito mais interessante do que provocação. *Skandalon* significa, no original grego, algo que provoca uma obstrução. Ou seja, idiomáticamente, escandalizar significa convencer alguém a pecar, e pecado será todo o obstáculo propositadamente colocado no caminho para provocar a queda de alguém. Ora, fazer alguém tropeçar nesse obstáculo é outra forma de despertar. Cada forma de arte pode ser um escândalo escondido, quase in-visível. Podemos alterar a palavra e em vez de escândalo falar de um ferrão, como os das vespas, algo que se penetra na pele. Algo que nos deve tocar profundamente, no fundo.<sup>9</sup>

Este exercício extremo da linguagem é mais do que evidente em Helder, cujo fazer poético se alinha com a noção de crime. Como os enunciados que vão surgindo no *Requiem*, a palavra irrompe pelo mundo, descreve-o e lê-o, mas não o remedia, a precariedade é irreparável. Andrea Moro refere-se à linguagem humana como o maior escândalo da natureza.<sup>10</sup> Parece-nos que o termo responde bem às

<sup>9</sup> Entrevista concedida a 4 de Março 2016 no T2G – Théâtre de Gennevilliers, em Paris. O ponto de partida fora a obra *Sobre o conceito de rosto do filho de Deus* (*Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) que teve uma receção crítica conturbada, precisamente por ser um exercício extremo que se alimenta de um campo (que se crê) mais ou menos estável: o da tradição visual. A tradução que aqui usamos é a da folha de sala do Teatro São Luiz, onde o espetáculo foi levado a palco em maio de 2016. <https://www.teatrosauliz.pt/wp-content/uploads/2019/05/web-romeocastellucci-fsala-273x340-12p.pdf> [consultado a 10/10/2022]

<sup>10</sup> “Human language is, after all, the great scandal of nature: human language forces us to acknowledge an unprovoked and sudden discontinuity between living beings; its structure interrupts the evolutionary scale—as an unexpected singularity—and reveals the mind’s framework as perhaps nothing else can. And not because human language enables representations of the world, which moreover can be transmitted from one individual to another—even a whale or, as far as we know, a dragonfly exhibits these properties—but because the structure of this code is not shared with any other animal nor is it present in them in either an ‘embryonic’ or a perfected form, unlike other cognitive functions—such as the sense of orientation, vision—or physical structures such as the circulatory system. (...) Therefore, language is scandalous (also) because it’s impossible to describe it according to a scheme of mechanical contacts; it’s not something measurable” (Moro 2017, 37, 40).

manifestações extremas de Helder e Castellucci. Pela estrutura, mas sobretudo pela sua incomensurabilidade, a linguagem permite-nos irromper, ainda que momentaneamente, ainda que circunstancialmente, diante da morte. Pensá-la e retratá-la.

Finalmente, *extinction de cette musique*. Um dos últimos enunciados projetados em palco é autorreferencial e denota a consciência absoluta de que tudo pertence à morte. Sucedem-se as palavras e o palco vai resistindo, mas brevemente, poucos indícios de humano restarão, morrerá a peça como morrerá o homem comum, recuperando as últimas palavras de Roth em *everyman*: “He was no more, freed from being, entering into nowhere without even knowing it. Just as he’d feared from the start” (Roth 2006, 181). Enquanto o escândalo da linguagem for possível, enquanto as pegadas permanecerem, ainda será possível falar de representação e de retrato do ser humano *enquanto espécie*. Terminamos como começámos, com as origens da representação ainda que esta se inscreva em terrenos muito mais amplos do que viria a ser considerado como retrato pela História da arte ocidental. Em *Mundo Subterrâneo*, Robert Macfarlane relata indícios de uma presença humana, algo que “ressoa” a humano.

Numa *gruta* no interior de uma escarpa cárstica, uma *figura* inala uma mão-cheia de ocre vermelho em pó, encosta a mão esquerda à parede da gruta - os dedos estendidos, o polegar destacado, a palma comprimida contra a rocha - e sopra o ocre com força na direção das costas da mão. Segue-se uma explosão de pó e, quando a mão é destacada da parede, a sua impressão espectral *permanece*, contornada pelo vermelho do ocre. A mão é descolada, mais pó é soprado e surge outro *contorno* pálido. A calcite irá cobrir estas *impressões, selando-as*. Sobreviverão mais de 35 mil anos. *Testemunhas* de quê? De alegria? De alerta? De arte? De vida na escuridão? (Robert Macfarlane 2021, 14) [sublinhados nossos]

Gruta, figura, impressão, permanecer, contorno, calcite, selos, sobreviver, testemunhas. Estamos perante elementos que podiam muito bem constituir pontos essenciais para ilustrar alguns dos eixos fundamentais que estão na origem da representação e, mais particularmente, da retratística ocidental. Dibutades e seu amante tinham-se dado a este exercício, fixando, nas palavras de J.M.F. Jorge, “a raiz do teu corpo”.<sup>11</sup> Contudo, a mão de que nos fala R. Macfarlane não pertence já a ninguém, é metonímia para uma representação mais global, para nos colocarmos em posição futura, em termos temporais, e diluindo a nossa mais íntima individualidade no coletivo. Numa circunstância futura, este *aqui e agora* há de ser mera impressão de uma vida, um vestígio que aponta para um último rosto e que dirá *o que fomos enquanto espécie*.

<sup>11</sup> Veja-se o mito que encontramos relatado no livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho. O poema de João Miguel Fernandes Jorge a que nos referimos intitula-se *a origem da arte do desenho* (in *Sobre mármore*, 2010)

**Bibliografia:**

**Antunes, João Lobo.** 2010. "História de um velho". In *Inquietação Interminável. Ensaios sobre ética das ciências e da vida*. Lisboa: Gradiva, 31-46.

**Beaujour, Michel.** 1980. *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Éditions du Seuil.

**Farrier, David.** 2020. *Pegadas: em busca dos fósseis futuros*. Lisboa: Elsinore.

**Eco, Umberto.** 2009. *A vertigem das listas*. Lisboa: Difel.

**Helder, Herberto.** 2013. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim.

**Helder, Herberto.** 2009. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.

**Macfarlane, Robert.** 2021. *O mundo subterrâneo. Uma viagem pelas profundezas do tempo*. Lisboa: Elsinore.

**Moro, Andrea.** 2017. *A Brief History of the Verb To Be*. Cambridge, Massachusetts/ London: MIT Press.

**Roth, Philip.** 2006. *Everyman*. London: J. Cape.

**Wallace-Wells, David.** 2019. *The Uninhabitable Earth: Life After Warming*. New York: Tim Duggan Books.