

## O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína

Eunice Ribeiro  
Universidade do Minho  
eunice@ilch.uminho.pt

### Resumo<sup>1</sup>

A aplicação ao caso literário do termo e do conceito de *retrato*, aqui incluindo a espécie mais tardia do *autorretrato*, não é hoje fluente, apesar da reconhecida permeabilidade do género a inúmeras linguagens artísticas e apesar de uma longa tradição de descrições de figura – particularmente no que toca a representação poético-retórica da beleza feminina – que recua à poesia clássica. Partindo de uma possível distinção entre autorretrato literário e variantes várias de escritas intimistas e autobiográficas com as quais delinea fronteiras nem sempre rigorosamente nítidas, é nosso propósito ilustrar, recorrendo a casos selecionados, modos de concretização verbal de autorretrato que se distanciam progressivamente de um paradigma representativo fundado na perceção e na semelhança, aproximando-se ao contrário de registos de rasura, apagamento, ruína, cegueira que questionam uma noção de identidade estabilizável em imagem (visual ou mental), encaminhando o gesto autorrepresentativo para uma meditação sobre a diferença e sobre o irreconhecimento; no limite, para uma condição fora do visível e porventura, arriscando os seus mais básicos pressupostos, para lá da representação.

**Palavras-chave:** autorretrato literário – éfrase – perceção – representação

### Abstract

The application to the literary context of the term and concept of *portrait*, here including the later species of *self-portrait*, is not fluent today, despite the recognized permeability of the genre to many artistic languages and despite a long tradition of figure descriptions – particularly when it comes to the rhetoric-poetic representation of feminine beauty – going back to classical poetry. Starting from a

---

<sup>1</sup> Artigo inicialmente publicado na revista da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (Portugal) *Encontros: Estúdio UM*, #8: *Auto-Representação*, EAUM/ E1. Acessível em: [http://www.estudium.org/descarregar/encontros\\_estudium\\_VIII\\_2014.pdf](http://www.estudium.org/descarregar/encontros_estudium_VIII_2014.pdf)

possible distinction between literary self-portrait and several variants of intimate and autobiographical writings with which it delineates borders not always strictly clear, it is our purpose to illustrate, by using selected cases, modes of verbal realization of self-portrait that gradually distance themselves from a representative paradigm based on perception and likeness, and that, on the contrary, approach forms of erasure, deletion, destruction, blindness, which question the concept of identity stabilizable in an image (visual or mental), and lead the self-representing gesture towards a meditation on difference and un-recognition; in the limit, towards a condition outside the visible and perhaps risking their basic assumptions, beyond representation.

**Keywords:** literary self-portrait – ecphrasis – perception – representation

A forte vinculação do retrato à imagem, assente numa epistemologia visualista de longínqua extração pela qual se pensou a representação em termos de semelhanças perfeitas e da suposta ‘naturalidade’ dos seus signos, tem criado resistências à adoção fluente do género no âmbito de linguagens insuficientemente icónicas ou analógicas como a música ou a literatura, não obstante, neste último caso, ser possível recensear uma remota tradição de retrato poético que recua à poesia grega e latina.

Considerando a experiência ocidental, a escrita literária tem desempenhado, desde a antiguidade clássica, um duplo papel no que se refere ao pensamento e à prática do retrato: seja enquanto importante repositório de um *corpus* doutrinal constituído por uma vasta cópia de lugares-comuns retratísticos, seja como espaço de exercício de inúmeras práticas retratísticas verbais. Tal como refere Édouard Pommier (1998: 28-30 e 65-74) no seu estudo de referência sobre a teorização do retrato desde a Renascença ao século das Luzes, a poesia epigramática grega constituiu um dos mais antigos repositórios de tópicos retratísticos de que os teóricos e os artistas da Renascença tirariam proveito. A moda do retrato naturalista que nesses epigramas se insinua, associada a um reiterado anedotário sobre a proficiência mimética e ilusionística dos pintores capazes de engendram retratos (quase) ‘falantes’, de retratarem almas além de fisionomias, de assegurarem a imortalidade dos seus modelos viria a fortalecer uma longa tradição de comparações e analogias entre

pintores e poetas, e respetivas mestrias, bem como uma não menos longa história de rivalidades e concorrências. Se, nas artes poéticas medievais, a tradição da descrição de personagens se revela já evidente, será a partir de meados do século XV, sobretudo em Itália, que assistiremos a uma imensa voga de poemas sobre retratos diretamente inspirada na literatura antiga e reportando-se em especial à representação da mulher e da beleza feminina. Boccaccio, Ariosto e Petrarca, este historicamente mais exemplar, figuram entre os grandes cultores de uma beleza idealizada, que se projeta ora no plano físico da perfeição corporal, ora no plano moral das desejáveis virtudes e graças femininas, e o mais das vezes construída por seleção das ‘melhores partes’ a partir de modelos reais e/ou míticos. No soneto 116 do *Canzoniere*, a referência explícita ao ‘olho interior’ do poeta (a que Leonardo, menos elogiosamente, preferiria chamar ‘tenebroso’) na edificação do retrato – inevitavelmente o da coisa amada e o do amador – constitui aviso suficiente contra algumas ingenuidades crédulas acerca da representação ‘polo natural’ ou de como a imagem se *deforma*, i.e. se converte em imaginação<sup>2</sup>, a partir do olhar sempre mental ou sempre cego, diríamos com Derrida (2010), do (auto)retratista: poeta ou desenhador.

Cheio dessa inefável gentileza  
que do seu rosto em meu olhar guardei  
até que a meu querer os fecharei  
Por nunca mais mirar menor beleza,  
deixo o que mais desejo; e é tão presa  
a mente a contemplar só a que sei  
que mais não vê e por costume odeie  
tudo o que não é ela e que despreza.  
Num va’ cerrado à volta que podia  
ser refrigério das cansadas mágoas,  
juntei-me a Amor, só, pensativo e lento.  
Não damas lá, mas dura rocha e águas  
e a imagem encontro desse dia  
que onde quer que olhe eu vejo em pensamento.

Petrarca, *Rimas* (2004. Trad. Vasco Graça Moura)

---

<sup>2</sup> Lembremos, a propósito, as palavras de Bachelard: “Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.” (Bachelard, 1990:1)

Uma segunda fonte mais tardia de grande impacto na constituição do género do retrato literário seria fornecida pelas práticas retóricas da epidítica e das descrições ecfásticas (nomeadamente a écfase de pessoa) pautadas por exigências de *evidentia* e aptas a comporem ‘quadros vivos’ e vibrantes, dotados da plutarciana *enargeia*, mediante a utilização hábil de esquemas compositivos preceituados e rigorosas técnicas de produção do ‘engano’<sup>3</sup>. Num dos trechos da conhecida coleção de poemas *Anacreônticas*, que se crê datar da época de Justiniano, a estratégia realista recai essencialmente no uso sagaz do discurso direto pelo qual o modelo, *in praesentia*, dá instruções ao pintor sobre o seu próprio retrato que verbalmente se vai compondo à vista do leitor (recorro aqui à tradução para o espanhol de Miguel Á. Márquez):

Píntame a Batilo,  
 mi amado, así como te explique:  
 brillantes hazle los cabellos,  
 negros en las raíces,  
 en las puntas aclarados por el sol.  
 Los bucles librés  
 del cabello en desorden dispónme  
 y deja que caigan como quieran.  
 Delicadamente, como rocío  
 Coronen la frente sus cejas,  
 más oscuras que serpientes.  
 Negra mirada surta mezclando  
 la tormenta com la calma,  
 la una, herida de Ares,  
 la outra, de Afrodita la bella,  
 para que se tema una,  
 para que se espere la outra.  
 (...) (in Márquez, 2001: 143)

Pensado no quadro da narratologia e das narrativas literárias, o retrato de personagens continuou a entender-se, por norma, cingido a *morceaux descriptifs*, ou pelo menos a ‘efeitos descritivos’, que o modelo do romance realista/naturalista nos habituou a associar a lugares de objetividade, transparência e visibilidade totais, mais uma

---

<sup>3</sup> Sobre a tradição retórica do retrato poético e as suas regras de *evidentia*, veja-se Márquez (2001).

vez em referência insistente ao paradigma e à metalinguagem da pintura. Na verdade, de acordo com mais recentes perspectivas teóricas, o *efeito-personagem* de uma narrativa, retomando os termos de Ph. Hamon, não representa provavelmente senão “la somme, la resultante d’un certain nombre ‘d’effets descriptifs’ disséminés dans l’énoncé” (Hamon 1981: 111). Por outras palavras, o que chamamos ‘personagem’ é uma unidade semiológica difusa, construída por justaposição de vários sistemas descritivos e informação textual diferida, estabelecendo entre si uma coerência lógica e ideológica, que resulta num produto semanticamente homogêneo ou unitário. Donde, regressando a Hamon, o estatuto privilegiado do ‘retrato’ como centro de agregação e de construção do ‘sentido’ da personagem, elemento focal, segundo o autor, de qualquer enunciado narrativo de tipo ‘clássico/legível’ (cf. *id.*).

Sucedo, porém, quer no domínio da poesia quer no da ficção literária – com especial incidência na literatura moderna e contemporânea e decorrente de um processo histórico-cultural de questionamento identitário profundo – que, ao invés de se constituir com base em processos de redundância e de homogeneidade, o retrato se compoñha a partir de construções fortemente modalizadas e de dominantes antitéticas que reciprocamente se neutralizam, dando origem a espaços hermenêuticos indecidíveis, por vezes culminando na própria suspensão ou deserção da imagem retratística e numa experiência de ausência, que assinala, irônica ou parodicamente, os limites das analogias pictóricas.

Tomando neste momento e mais especificamente o caso da autorrepresentação literária, uma tal experiência ocorre, com significativa assiduidade, no âmbito das escritas intimistas (diários, memórias, meditações, autobiografias, mas também, em certa medida, textos ficcionais, poéticos ou poético-filosóficos que tematizam genérica e reflexivamente a condição do ser humano e a sua busca pela identidade), escritas que, ocupando-se à partida da representação de um sujeito empírico e histórico<sup>4</sup>, o fazem porém através de processos híbridos que cruzam o testemunhal e o ficcional, o individual e o cultural, o privado e o público, processos responsáveis por um “quadro geral de impureza” (Morão 2004) que inevitavelmente

---

<sup>4</sup> Recorde-se o entendimento inicial de Philippe Lejeune (1975) sobre o que seja a narrativa autobiográfica: “(...) récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité .”

impelirão o traçado da imagem própria para os registos da prosopopeia e da alografia, isto é, das escritas do 'outro'. (cf Morão, *id.*: 191). No limite, este *de-facement* alográfico seria responsável por uma conjeturável inversão de precedências e determinações entre vida e escrita como a já sugerida, a propósito da autobiografia, por Paul De Man (1984):

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by technical demands of self-portraiture.

O mesmo se diria neste ponto do género, menos acreditado, do autorretrato literário. Ainda de restrita assimilação no âmbito geral da crítica literária, como o dissemos, deve muito da sua mais recente institucionalização teórica a Michel Beaujour que, no influente ensaio *Miroirs d'encre* (1980), o define negativamente, distinguindo-o por uma lado da autobiografia e por outro do autorretrato em pintura. Reagrupando textos e autores tão diversos como as *Confissões* de Santo Agostinho, os *Essais* de Montaigne, as *Rêveries* de Rousseau ou as *Antimémoires* de Malraux (e teriam porventura aqui menção certas práticas poéticas de 'autoscopia', de 'autografia' ou de 'autopsicografia', a exemplo das que, na literatura portuguesa, nos legaram Pessoa e Cesariny), o autorretrato em literatura corresponde, segundo Beaujour, a uma forma literária significativamente mais complexa, heterogénea e descontínua do que a autobiografia, operando com um sistema de mediações culturais e enciclopédicas menos explicitamente imputáveis, por outro lado, às imagens plásticas. Mesmo se a dominante descritiva continua a ser-lhe inerente, aquilo que sobretudo o caracteriza, na perspetiva do autor, diz respeito à sua configuração essencialmente aberta, não narrativa e não retrospectiva. Trata-se, para o autorretratista, de inquirir sobre aquilo que é no próprio momento em que escreve, mais do que contar a história do *eu* e o percurso das suas metamorfoses: "La formule opératoire de l'autoportrait est donc:", citando Beaujour, "'Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*.'" (*id.*: 9)

E todavia, o presente do autorretrato é sempre, e simultaneamente, uma arqueologia, na medida em que a sua invenção supõe percorrer, sem contudo os narrar, os lugares da memória individual e coletiva. O mitema antigo, como também

observa Beaujour (*id.*: 205), priva pois o autorretrato da sua presença, assombra constantemente a sua verdade contingente. Quase o mesmo diria Barthes, pensando em fotógrafos como Nadar, Sander ou Avedon, ao reconhecer serem “os grandes retratistas (...) grandes mitólogos”, no sentido em que captam num rosto a máscara (demasiado) pura de uma sociedade e da sua história (Barthes, 2006: 43). A intervenção recorrente de dispositivos memoriais e retórico-figurativos no autorretrato literário, através dos quais o sujeito se descentra, colocando-se a si mesmo em situação especular, determinará a pregnância da estrutura espacial do texto autorretratístico que, ao contrário das narrativas autobiográficas, teleologicamente orientadas para o relato de um ‘fim’ ou de um ‘destino’, engendra por seu turno a sua própria memória intratextual recorrendo a um sistema interno de reenvios, remissões, retomas capazes de produzirem, hipoteticamente, um crescimento ilimitado e rizomático do texto.

Que O’Neill, em finais do século XX, tenha ensaiado um seu paródico e des-heroicizado autorretrato sobre aquele que Bocage de si mesmo tecera, algumas centenas de anos atrás, à luz de um certo furor pré-romântico de poeta marginal:

### Como o Poeta se Retrata e

#### Julga a sua Obra

Magro, de olhos azuis, carão moreno,  
Bem servido de pés, meão na altura,  
Triste de facha, o mesmo de figura,  
Nariz alto no meio, e não pequeno;

Incapaz de assistir num só terreno,  
Mais propenso ao furor do que à ternura;  
Bebendo em néveas mãos, por taça escura,  
De zelos infernais letal veneno;

Devoto incensador de mil deidades  
(Digo, de moças mil) num só momento,  
E somente no altar amando os frades,

Eis Bocage em quem luz algum talento;  
Saíram dele mesmo estas verdades,  
Num dia em que se achou mais pachorrento.

Bocage, *Opera Omnia* (1969)

#### Auto-Retrato

O’Neill (Alexandre), moreno português,  
cabelo asa de corvo; da angústia da cara,  
nariguetes que sobrepõem de través  
a ferida desdenhosa e não cicatrizada.

Se a visagem de tal sujeito é o que ves  
(omita-se o olho triste e a testa iluminada)  
o retrato moral também tem os seus quês  
(*aqui, uma pequena frase censurada...*)  
No amor? No amor crê (ou não fosse ele  
O’Neill!)

e tem a veleidade de o saber fazer  
(pois amor não há feito) das maneiras mil  
que são a semovente estátua do prazer.  
Mas sobre a ternura, bebe de mais e ri-se  
do que neste soneto sobre si mesmo disse

A. O’Neill, *Poemas com endereço* (1962)

– ou que tenha forjado uma identidade híbrida através de uma montagem dialógica de autorretratos de Sá de Miranda e Mário de Sá

Carneiro, distantes de cerca de quatro séculos, transpondo para a própria configuração gráfico-textual a típica poética modernista do 'entre' e do 'intermédio':

**Sá de Miranda Carneiro**

comigo me desavim  
     eu não sou eu nem o outro  
 sou posto em todo o perigo  
     sou qualquer coisa de intermédio  
 não posso viver comigo  
      pilar da ponte do tédio  
 não posso viver sem mim  
     que vai de mim para o Outro

Alexandre O'Neill, *Poesias Completas* (1990)

– que Graça Moura ensaiasse uma espécie de travestimento autorretratístico retrospectivo apresentando-se na pele e no ofício do pintor Georges Braque:

**georges braque par lui-même**

cubro a manhã pensando nos arames  
 na utilidade outra de cadeiras  
 do sótão na progressão dos pássaros  
 na oscilação das conchas e das nuvens  
 penso a manhã com pêlos  
 com areia e gesso  
 pisciforme  
 colo a manhã de mármore e tábuas  
 ela é castanha ela é  
 um peso na extremidade do que pinto  
 e a própria inteligência de inventar-me  
 (...)

Vasco Graça Moura, *Semana Inglesa* (1965)

– tudo isso nos reconduz a essa operação intrínseca ao autorretrato que se traduz na conjugação simultânea de uma memória biográfica, de uma memória textual e de uma memória cultural. A longa meditação poética "Self-portrait in a convex mirror" de John Ashbery, cujo título, homólogo ao do virtuoso autorretrato de Parmigianino, sugere desde logo uma deliberada ambiguidade quanto ao objeto do retrato (o pintor e/ou o poeta?), oferece-se em jeito análogo como uma extraordinária construção memorial e reflexiva destinada aqui a desconstruir criticamente um paradigma de *supermimesis* (reavendo o



termo de Harold Bloom) e de perfeição representativa, iludindo um espaço de perda e de irrevelação.

(...) Whose curved hand controls,  
 Francesco, the turning seasons and the thoughts  
 That peel off and fly away at breathless speeds  
 Like the last stubborn leaves ripped  
 From wet branches? I see in this only the chaos  
 Of your round mirror which organizes everything  
 Around the polestar of your eyes which are empty,  
 Know nothing, dream but reveal nothing.  
 (...)

John Ashbery, *Self-portrait in a convex mirror* (1975)

A sintaxe dubitativa, a acumulação de negações que fazem do poema de Ashbery já não uma ‘meditação sobre a semelhança’, mas muito mais uma ‘meditação sobre a diferença’, como bem notou Richard Stamelman<sup>5</sup>, reaparecem em Vasco Graça Moura, para regressarmos à poesia nacional, num outro autorretrato poético que o tem explicitamente em pano de fundo: trata-se do poema “auto-retrato com a musa” de 2005.

quem amo o que é que pode  
 fazer deste retrato?  
 (...)  
 (...) quem amo  
 não fica desenhado,  
 fica dentro de mim  
 e é quando mais me apago  
 e deixo de me ver  
 e apenas me confundo,  
 amador transformado

---

<sup>5</sup> No ensaio que dedica ao celebrado poema de Ashbery, Stamelman (1984) observa: “Whereas portraiture has consistently been regarded as a “meditation on likeness,” in Ashbery’s hands it becomes a meditation on difference.” E mais adiante: “Ashbery is a poet of demystifications, differences, and, as will become clear, deconstructions. In the very act of presenting the Parmigianino painting - describing its formal elements, its stylistic mannerisms, the history of its composition - he critically dismantles the portrait, pointing to the sealed, life-denying, motionless image of self it portrays; the poem offers a critical deconstruction of representation itself, or more precisely, of the aesthetic of perfection which gives representations an aura of eternal sameness, enshrining them in the paradise of art so that they constitute what Harold Bloom calls a ‘supermimesis’.”

na própria coisa amada  
 por muito imaginar.  
 assim nem john ashberry,  
 nem o parmigianino,  
 nem espelho convexo,  
 nem mesmo auto-retrato.  
 só uma sombra que é  
 na sombra de quem amo  
 provavelmente a minha.

V. Graça Moura, *laocoonte, rimas várias, andamentos graves* (2005)

“Aparição desaparecente”, como o descreve Derrida (2010: 43), o autorretrato, que no poema de Graça Moura se reduz ao défice da sombra, tomara pelo contrário em Herberto Helder um registo superlativo, ainda que o excesso servisse ali afinal, e de novo, à intensificação da indeterminação: de 61-62 é o poema “Retratíssimo ou narração de um homem depois de Maio” a que agora me refiro, do livro *Lugar*.

Retratoblíquo sentado.  
 Retratimensamente de/lado, no/acto  
 conceptual de/ver quantos vivos quantos  
 dando folhas sobre os mortos de topázio.  
 Mãosagora, veloz rosto, visão pura.  
 Esquerdo ao/lado, fogo  
 junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás  
 da mão estreita pegando no ar  
 como num livro. Julgo ser eu.  
 Eu às/portas do sono, e não  
 Se sabe se venho do sono, oh nem se  
 me empolgo numa ilusão sombria. Eu oh nem se  
 me entro para um sonho extenuante.  
 (...)  
 Se adormecesse, deveria ser acordado.  
 Ou deveria recostar-se na cadeira, ca-ir  
 em sua/própria fantasia  
 calma. Não há nele vida celeste,  
 nem malícia de alma.  
 Há uma assimetria insondável, um destino ou  
 desatino casto e demorado.  
 Por isso é que está de/lado.

Existe, ao/centro, uma força assombrosa.  
 Nele tudo ousa.  
 Vai morrer imensamente (ass)assinado.

Herberto Helder, *Lugar* (1962)

No poema de Helder, o assumir da obliquidade extrema, da assimetria, da lateralidade pressuporá a recusa da visão frontal e total, a aceitação da imperfeição, do corte, da fratura, heterodoxamente transpostos para uma dimensão plástica da escrita cuja morfologia se reinventa por amálgama de palavras, por inserção de cesuras ou barras de truncatura que desfiguram ritmos e semânticas. A impossibilidade da síntese, ou da visão unitária, traduz-se aqui, igualmente, na impossibilidade da assinatura, na assinatura como assassinio (a ideia de crime, como a do fogo, presentes no poema, são aliás centrais na poética herbertiana). O que nos recorda Cesariny e o seu escândalo do nome (“Como assim Mário como assim Cesariny como assim / ó meu deus de Vasconcelos?”, “a antonin artaud”, *Pena Capital*) que nada diz desse centro incendiado, desse “nó / ou núcleo trágico” nomeado no poema de Helder que habitaria o retrato, por dentro. Esta figura do centro reaparece, metaforicamente pressuposta, em “Autografia I” de Cesariny.

No livro *Pena Capital*, como escrevi antes (Ribeiro, 2008), o poeta autografa-se seguindo um esquema aditivo de inventário surrealista mais ou menos incongruente (“*Sou um homem, um poeta, uma máquina., um copo, uma pedra, um avião, ....uma carruagem de propulsão por hálito,...*”), alinhando ingredientes de “uma história de sentido ainda oculto”, num *crescendo* rítmico, até se atingir, como centro/motor da hélice autofiguradora, a imagem d’o *homem-expedição*: causa e efeito de um retrato *perdido*, de um retrato desbordante e excentrado que não cabe todo dentro do poema.

Sou um homem  
 um poeta  
 uma máquina de passar vidro colorido  
 um copo uma pedra  
 uma pedra configurada  
 um avião que sobe levando-te nos seus braços  
 que atravessam agora o último glaciar da terra  
 (...)

Eu sou, no sentido mais enérgico da palavra

uma carruagem de propulsão por hálito  
 os amigos que tive as mulheres que assombrei as ruas  
 por onde passei uma só vez  
 tudo isso vive em mim para uma história  
 de sentido ainda oculto  
 (...)

E para dizer-te tudo  
 dir-te-ei que aos meus vinte e cinco anos de existência  
 solar estou em franca ascensão para ti O Magnífico  
 na cama no espaço numa pedra em Lisboa-Os Sustos  
 e que o homem-expedição de que não há notícias nos  
 jornais nem lágrimas à porta das famílias  
 sou eu meu bem sou eu partido de manhã encontrado  
 perdido entre lagos de incêndio e o teu retrato  
 grande!

Mário Cesariny, *Pena Capital* (1957)

O sujeito que aqui se procura no/pelo texto autorretratístico é portanto, e também, um sujeito de escrita: um sujeito inevitavelmente exposto ao momento ‘negativo’ de uma escrita dispersiva e excentrada, irredutível a qualquer fantasia mimética em torno do *eu*. A nova consciência moderna sobre a instabilidade e a flexibilidade das identidades verte-se, na autografia de Cesariny, numa lógica dinâmica, numa lógica de mutação ou de metamorfose que, em termos plásticos, se tem declinado com frequência por via das séries autorretratísticas distendidas no tempo, ou relativamente síncronas mas pensadas intersubjetiva e interrelacionalmente – como tão inovadoramente as pratica, na atualidade, a artista e autorretratista basca Mónica Ortuzar –, uma lógica que Herberto Helder já formulara, nos anos 60, em jeito de parábola poética, num texto inicialmente intitulado “O retrato em movimento” e que, ilustrando o pressuposto, viria mais tarde a reintonar-se “Teoria das cores”:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir, digamos, de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não

sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem, a saber: 1.º - peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexó estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2.º - peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo.

Herberto Helder, in *Poesia Experimental 1* (1964)

A irrupção da dissemelhança trazida pela cor preta do peixe na breve história sobre o pintor e o aquário com que Herberto Helder prefaciava, em 64, o primeiro número da revista *Poesia Experimental*, reconhecendo na metamorfose um princípio poético-vital, dita o que poderá ser porventura o novo regime retratístico da contemporaneidade: o retrato como forma 'em devir' menos absorvido na representação de uma imagem ilusoriamente una, do que na apreensão do jogo de forças que torna potencialmente cada rosto, e cada corpo, irreconhecível perante si próprio.

Na poesia portuguesa contemporânea, Luís Miguel Nava representa um dos casos mais emblemáticos de expressão poética de uma corporalidade explodida e organicamente visceral, irreduzível a uma imagem estável e como tal identificável, muito próxima aliás do registo plástico de Francis Bacon, uma referência importante no próprio ensaísmo do poeta<sup>6</sup>. Os motivos recorrentes, em ambos os artistas, do aquoso, do gorduroso, do flácido implicam a percepção da matéria corporal ao nível do plasma, da lava orgânica: o corpo gravita algures, desalojado da sua própria memória, em coreografias desertas de referências. À semelhança das pinceladas brutais dos retratos e autorretratos de Bacon, espessas manchas curvilíneas que se sobrepõem e se entrechocam atiradas contra fundos irreferencialmente monocromáticos, a poesia de Luís Miguel Nava, com que termino esta breve errância literária pelos domínios do autorretrato verbal, assume

---

<sup>6</sup> No volume *Ensaios Reunidos* (2004), editado pela Assírio&Alvim, veja-se neste sentido o texto de Luís Miguel Nava "Francis Bacon, uma retrospectiva" (pp. 339-434).

a deformação como confronto de forças, numa declinação própria do mesmo princípio de metamorfose que Helder compreendera como novo *organon* de toda a coisa criada ou criável. Escrevendo-se, significativamente, na terceira pessoa, o poema “Borrasca” coloca o *eu* perante o impossível (auto)retrato:

Estalara-lhe de tal forma o eu que o próprio nome era uma ferida, através da qual a carne supurava. Das perdidas manhãs de sol da sua infância, de que lhe restavam agora escassos farrapos presos às raízes, libertava-se por vezes um clarão, desesperado apelo em direcção à realidade, rasgando-o dos olhos aos ouvidos.

Quem quer que lhe tivesse concebido os ossos, era então visível o objectivo de os fazer florir. Deles brotaria a pele, o céu, a encenação da glória. Tudo isso mais não eram, entretanto, do que imagens em apuros, imagens atacadas por memórias em conflito com o presente, ou mesmo com o passado onde pareciam radicar, e que, esbeiçando-se nos bordos, davam lugar a que o esquecimento sobre elas actuasse como uma espécie de ácido sulfúrico.

De cada vez que o invadia, a enxurrada da memória ascendia-lhe assim a um tal nível da consciência que os seus próprios ossos, deixando de ser pontos fixos e estáveis aos quais ele se pudesse segurar, vinham, desmantelados, boiar à superfície das águas borrascosas, de mistura com entranhas donde só a alma parecia não se ter desalojado ainda, como que as inflando e conservando à tona entre a gordura e o tumulto das lembranças

Luís Miguel Nava, *Vulcão* (1994)

Essas *imagens em apuros* de que fala o poema de Nava afirmam afinal a impossibilidade do (auto)retrato literário como resposta a uma demanda de ‘essências’, tal como a formulou durante décadas toda uma metafísica da autenticidade, muito embora a escrita autorretratística se constituir invariavelmente – e a de Nava não é exceção – em função de um desejo de ‘centro’, de uma ‘alma’ não desalojável, capaz de conciliar em si a tempestuosa experiência humana do tempo e da(s) memória(s).

Nas múltiplas linguagens em que se tem declinado, dentro e fora da literatura, o autorretrato contemporâneo, ao incorporar repetidamente registos de rasura, apagamento, ruína, cegueira que questionam uma noção de identidade estabilizável em imagem (visual ou mental), encaminha-se frequentemente para uma meditação sobre a diferença e sobre o irreconhecimento, por aí se equacionando a

hipótese da sua condição alheia ao visível e porventura, no limite, arriscando os seus mais básicos pressupostos, à própria representação.

## **Bibliografia**

- Bachelard (1990): Gaston Bachelard, *O Ar e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*, Rio de Janeiro, Martins Fontes.
- Barthes (2006): Roland Barthes, *A Câmara Clara – Nota sobre a Fotografia* (1980), Lisboa, Edições 70.
- Beaujour (1980): Michel Beaujour, *Miroirs d'encre – Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil.
- De Man (1984): Paul De Man, "Autobiography as De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 67-81.
- Derrida (2010): Jacques Derrida, *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hamon (1981): Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- Lejeune (1975): Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Márquez (2001): Miguel Á. Márquez, *Retórica y Retrato Poético*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Morão (2004): Paula Morão, "Souvenirs d'Enfance. Quelques Exemples Portugais", in P. Morão (org.) *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa, Colibri / C.E.C., pp. 55-74.
- Pommier (1998): Édouard Pommier, *Théories du portrait – De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.
- Ribeiro (2008): Eunice Ribeiro (2008) "Poéticas do Retrato – o desgaste das imagens", *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, n. 22/3, pp. 265-322.
- Stamelman (1984): Richard Stamelman (1984), "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's *Self-Portrait in a Convex Mirror*", *New Literary History*, Vol. 15, n. 3, *Image / Imago / Imagination*, pp. 607-630.