

Fragmento e Ruína: Retratos Modernos

Eunice Ribeiro

Universidade do Minho

Resumo: A profunda crise identitária que caracterizou, negativamente, a modernidade literária e artística em finais do século XIX e inícios do último século, refletiu-se numa certa “insolvência” representativa e auto-representativa produtora de imagens insistentes de fragmentação e de “simulacros ruinosos” de identidade – reutilizando a formulação derrideana – em que o tópico do corpo desmantelado por um lado, e os motivos da máscara e do disfarce ou a figura do *clown*, por outro, adquirem particular ressonância estético-simbólica. É nosso propósito evocar, detendo-nos em especial no panorama artístico nacional na viragem de século, com ênfase para os autorretratos de Aurélia de Souza, um novo paradigma de representação da imagem do homem particularmente eloquente na confeção geracional daquela que Eduardo Lourenço haveria de apelidar “suicidária modernidade”.

Palavras-chave: Aurélia de Souza; *clown*; fragmento; identidade; modernidade; representação; retrato; ruína.

Abstract: The deep identity crisis that characterized, negatively, literary and artistic modernity at the end of the 19th century and early 20th century was reflected in a certain representative and self-representative “insolvency”, producing repeated images of fragmentation and “ruinous simulacra” of identity – to apply the terms of Derrida – in which the topic of the dismembered body, on the one hand, and the motifs of the mask and of the disguise, or the character of the clown, on the other, acquire a particular aesthetic and symbolic resonance. We wish to evoke, paying special attention to the national artistic scenery at the turn of the century, with a particular emphasis on Aurélia de Souza’s self-portraits, a new paradigm of human representation which was especially eloquent in the making of a generation which Eduardo Lourenço would come to describe as “suicidal modernity”.

Keywords: Aurélia de Souza; clown; fragment; identity; modernity; representation; portrait; ruin.

1. A propósito do que se tem alegado sobre a natureza evanescente e instável da identidade pósmoderna, argumento para mais uma morte anunciada e teorizada – desta feita, a própria “queda” da noção de *self*¹ –, escreveu Cynthia Freeland no seu muito recente ensaio *Portraits & Persons*:

What has disappeared is the self of modernism, comprising two fundamental components, the conscious Cartesian ego and the autonomous Kantian moral agent. What has vanished is the old notion or ideal of a self that is unified, has ongoing self-awareness, and can serve as a rational base of decision-making and moral responsibility. (Freeland 2010: 243-244)

O recorrente desaparecimento das ‘pessoas’ e dos ‘rostos’ nos retratos contemporâneos, contra um número crescente de ‘retratos não representativos’ ou de ‘retratos conceptuais’, levantando interrogações importantes sobre as condições de possibilidade do próprio género, é por si sintomático de um processo gradual de fragilização do conceito moderno de *self* e de uma paralela releitura da noção de ‘identidade’ à luz de novas aproximações culturalistas e de novas teses filosóficas, psicanalíticas e neurocientíficas que a colocaram entretanto na dependência de sistemas simbólicos e semióticos múltiplos e frequentemente conflituantes. À invenção do rosto retratístico como marcador de uma singularidade e de uma diferença íntima culminando numa epifania do ‘sujeito’ que o Romantismo elevaria a proporções culturais, sucedeu, no período pósmoderno, a convicção de um identitário inevitavelmente relacional e como tal necessariamente impermanente. As ‘pessoas’ e os ‘sujeitos’ dissolveram-se progressivamente em signos, em efeitos de discurso ou em meras ‘superfícies’ evacuadas de qualquer *centro* autónomo e integrativo de ‘personalidade’, facto que acarretará um não surpreendente abandono dos métodos representativos tradicionais, dispostos a afirmarem por imagens e narrativas de semelhança a presença e a permanência de um *eu* que, em maior ou menor grau de inteireza ou de dispersão, almeja ainda assim ‘conhecer-se’.

E no entanto, como aqui argumentaremos, nem todo o modernismo foi, neste sentido, absolutamente moderno: na verdade, como Shearer West (2004) observou, boa parte dos retratos modernistas são já parcial ou totalmente abstratos, o que pode significar

que nem sempre o *eu* do modernismo será subsumível na tradição ‘reveladora’, mimética ou celebrativa do retrato (ainda que declinada *a contrario*), diretamente sucedânea de um secular mimetismo representativo. Efetivamente, algum desse *self of modernism* autoconsciente e moralmente autónomo a que alude Freeland dificilmente se viu descrito por simples lance tropológico de semelhanças, positivas ou negativas, relativamente a uma presumível ‘literalidade’ ou ‘verdade’ de um *eu* que, já a partir do final de século, se foi pouco a pouco deslocalizando entre um *je* e um *autre*, apesar de persistir em pressupor-se como singularidade(s) multiplicada(s). O *outro*, como o observara já Valéry (1941), constituiria desta feita apenas um grau suplementar na consciência de *si mesmo*, por assim dizer um *eu* desmultiplicado que se separou do primeiro por sucessiva diferenciação segundo uma lógica interminável de desdobramentos da *persona*: lógica tortuosa pela qual a arte moderna exteriorizaria as suas ficções de auto-engendramento e de construção de um ‘novo’ sujeito que ergueu como um dos seus fundamentais catecismos.

Tal como foi decantada pela filosofia romântica, a personalidade artística moderna difere qualitativamente daquela que o final da Idade Média e a Renascença tinham anteriormente fabricado, reportando-a a uma vontade consciente e a uma habilidade ‘verificável’, condições essenciais do próprio reconhecimento social e profissional do artista, contra uma sua prévia condição de anonimato imposta por um paradigma de encargos miméticos concebido em função e a partir da ordem do real. A *mudança* decisiva introduzida, neste ponto, pelo Romantismo, como observou Jan Mukarovsky numa conhecida conferência que proferiu em 44, decorre directamente da nova conceção de ‘espontaneidade criadora’: “A obra aparece, de repente, como a expressão autêntica da personalidade do autor, como réplica ‘material’ da sua constituição psíquica: é um processo tão espontâneo como a formação de uma pérola” (Mukarovsky 1990: 277). Como já anteriormente observámos, a comparação aduzida por Mukarovsky “parece congregar em si um *privilégio* e uma *maldição*: na sua génese toda ela interior e pelo interior, a pérola representa o correlato objectivo de uma singularidade absoluta, o lugar simbólico de uma ‘autoria’ social e esteticamente interpretável como autoridade e simultaneamente como alienação e orfandade.” (Ribeiro 2011: 64) O ‘excessivo’ fechamento e a ‘excessiva’

autorreflexividade da tradição modernista aproximaram-na desse fenómeno *autista* que descreveu Pinto de Almeida (2002), estritamente disposto a comunicar somatórios de experiências individuais, excluída qualquer hipótese de transação com os contextos e as figuras da historicidade.

Essa esquiva ao mundo exterior e aos espelhos sociais instituídos, a que então se opôs a procura de uma alteridade radical, buscada transgressivamente no universo primitivo, infantil ou mesmo no da doença e da loucura (a arte dos doentes mentais converteu-se regularmente, como se sabe, em epítome do génio criativo), traduziram-se numa violenta reformulação da noção normativa da figura humana, da sua axiologia corporal e da sua ética iconográfica. Absorvendo uma poderosa consciência destematizadora capaz de impugnar codificações autoritárias da subjetividade e modelos imagológicos consagrados, muitos retratos modernistas propõem registos truncados, não unitários, fragmentários do corpo humano, abrindo as portas a uma experimentação formal de que a contemporaneidade seria imediata herdeira. Com o que se colocaram ironicamente na linha de fogo de uma interpelação directa não só à ‘evidência’ como à proeminência canónica das *pessoas* e das *identidades* na arte ocidental e especificamente na arte retratística.

2. Quando Théodore Géricault exibiu, em pleno período de devastação militar e rescaldo pós-napoleónico, uma inquietante *mensagem de castração* (Nochlin 2001: 16) multiplicando imagens de corpos humanos feridos e mutilados e naturezas mortas com fragmentos anatómicos (cabeças e membros humanos), de uma crueza inédita à época, deixava antever o que viria a entender-se como uma perda sem precedentes: a perda de um mito de coesão e de unidade que se faria sentir não só ao nível de uma organicidade ‘externa’, corporal e político-social, como ainda ao nível ‘interno’ da estruturação mental e psicológica. Se atendermos à antropologia corporal que distingue o individualismo ocidental, diríamos que os corpos castrados de Géricault constituem na verdade fragmentações do que é já fragmento: o próprio corpo como ‘resto’. Seguindo a leitura antropológica de Le Breton (2008), o modelo cultural do Ocidente adotou, relativamente ao

pensamento do corpo, um regime dualista conjugado com um regime de posse: o homem *possui* um corpo, concebendo-se ao mesmo tempo como o *outro* do seu corpo. Enquanto mero atributo destacável, produto de uma tripla cisão (relativamente à matéria cósmica, ao coletivo social e a si próprio), o corpo ocidental separa o homem de si mesmo, ‘fecha-o’ numa prisão de carne, ainda que paradoxalmente se constitua como o interruptor da sua diferença, a sua fronteira, o suporte e a prova da sua individualidade. Neste sentido, as anatomizações do pintor francês poderiam entender-se como um segundo grau de corrupção ou de ‘outramento’, quando nem esse ‘sujeito próprio/outro’, incoincidente com o seu corpo, se admite sobre si uma consciência estável e uma representação holística.

E porém – e por ora –, os desmembramentos de Géricault parecem ainda resgatáveis enquanto peças de uma meticulosa construção estética que combina a clínica objetividade científica da mesa de dissecação com um paroxístico *horrendus* romântico. Nas suas leituras em torno do fragmento, que encara enquanto possível *tropo negativo* da modernidade estético-cultural, Linda Nochlin observa bem esse radical contraponto nas composições do artista francês:

In Géricault’s paintings of anatomical fragments (...) the coherence of the body is totally shattered. The dispersed fragments are then rejoinied at the will of the artist in arrangements both horrific and elegant, dramatically isolated by shadow, their sensual veracity both as individual elements and as aesthetic construction intensified by what seems like candlelight spotlighting. (Nochlin 2001:19)

A imagem do corpo humano resume-se em Géricault a bancadas de peças de carne desmantelada e dispostas estrategicamente num plano de absoluta horizontalidade dessublimatória. Não obstante, essa imagem toca-nos ainda como uma elegia de totalidade que aqui se vê recomposta e resgatada ao nível estritamente estético e *at the will of the artist*, um artista em insuspeitada recuperação de autoridade demiúrgica.

Salvaguardando as devidas distâncias – cronológica, estética, poético-ideológica –, este *corps morcelé* de T. Géricault (repondo a conhecida terminologia lacaniana) expõe um caos corporal que conhecerá inúmeros outros prolongamentos, como aquele muito mais tardio que, num contexto de específica conflitualidade psico-erótica e psico-sexual, algum

surrealismo haveria de produzir através de imagens de manequins desmembrados, assinalando uma ferida narcísica primordial e o declínio de uma narrativa heróica de autoconhecimento, edificada sobre um paradigma de 'sujeito forte' (evocando agora os termos de Pedro Eiras). As conhecidas bonecas de Hans Bellmer, ou as que, no contexto nacional e sob diferentes premissas e investimentos ideológicos, Fernando Lemos viria a conceber por volta dos anos 50, parecem sintomáticas de uma característica ameaça castradora a par de um impulso (auto)destrutivo por parte de um artista que se expõe ao medo e/ou ao desejo da sua própria desintegração. Conforme o comentário de Hal Foster (cf. 2004: 238), Bellmer explora nos seus manequins uma anatomia transgressiva que ultrapassa simultaneamente os limites do sujeito e os limites do sentido, rumo a uma negação da forma e a uma indistinção primordial: "to escape from the outline of the self", repondo as palavras de Bellmer (*apud idem*: 233), homologaria, enquanto propósito, o artista à boneca, como seu duplo espectral. E se a lógica do duplo ainda aqui comparece como avatar persistente da subjetividade moderna, ela dobra-se por sua vez de uma outra lógica de apagamento que a colocará paradoxalmente em risco: 'multiplicar-se' reverterá em 'apagar-se', pondo cobro desta feita a um longo processo de individuações e procriações de subjetividades. Mesmo assim, a ambiguidade formal que resultará da manipulação sadomasoquista e perversamente voyeurística dos corpos fictícios dos manequins não deixa inteiramente de fazer transparecer, como acontecia em Géricault, uma "fantasia de controlo" (*idem*: 232) sobre a criação (e sobre o desejo), capaz de nos reconduzir à presença, mesmo se espectral, de um autor / de um *auctor* que serve de caução ao próprio sentido.

O que não poderíamos decerto encontrar nas telas oitocentistas de T. Géricault, mas encontraremos em Bellmer e Lemos, reporta-se a uma diferença não negligenciável: a da substituição da 'estrutura', que a composição do artista francês preserva enquanto representação organizada de fragmentos, pela fragmentariedade do próprio objeto artístico. Os processos da colagem e da fotomontagem, de emprego recorrente nas produções quer de artistas de filiação construtivista como Herbert Bayer, quer na de dadaístas como Hannah Höch ou Johannes Theodor Baargeld, promovendo justaposições

imprevistas com frequentes referências a cenários de amputação, restituem, em termos formais, um ‘impossível’ humano situável num beco ontológico entre o ‘ser’ e a ‘coisa’.

Trata-se, em suma, de colmatar a pura expressão da subjetividade com a capacidade de protesto que, de acordo com a visão estética adorniana, passa pela integração conscientemente crítica dos modelos repressivos da sociedade como estratégia emancipatória. No seu recente estudo sobre concetualizações da individualidade em que revisita a tradição moderna e a sua teoria crítica, Marta Costa comenta nestes termos alguns modelos da arte do século XX (em particular Schoenberg, Picasso e Beckett), convocados por Adorno como argumento para a afirmação do conteúdo cognitivo da arte e da sua resistência crítica:

The exposure of social contradictions through discontinuity and dissonance brings the possibility of overcoming the fetishist consciousness, because it destroys the myth of unity between subject and object – it is no longer the expression of subjectivity only; by exposing, through its fragmentary quality a fragmented subject, the artwork becomes an objective protest. (Costa 2010: 119)

O logro de uma total autonomia e emancipação individual do artista face à tutela do social faria não obstante de muitos artistas modernos “men in trouble” (Foster 2004: XI), porventura mais desesperados do que subversivos.

3. Os manequins desmantelados associam dois motivos centrais das poéticas modernistas: o do fragmento e o do duplo. Numa entrevista em que recorda os anos de juventude no grupo surrealista de Lisboa, Fernando Lemos articula o gosto desconcertante pelos manequins, abertamente exteriorizado pelos jovens artistas, com uma experiência de autorreconhecimento e de auto-identificação:

Divertíamo-nos imenso ao passar nas lojas na Rua do Carmo e nos Armazéns do Chiado. Adorávamos conversar com os manequins, e eles ficavam ali imóveis a ouvir (risos). Identificávamo-nos com eles, conversávamos e fazíamos poemas, e muitas ideias surgiram destas conversas. (Lemos 2010)

Ainda mais adiante, referindo-se ao proprietário da histórica Casa Jalco lisboeta que cedera material para a montagem das primeiras exposições individuais de três figuras do grupo (Fernando de Azevedo, Vespeira e Lemos), o fotógrafo português insiste no mesmo paralelo:

Pedi-lhe manequins antigos, e ele disse-me que no último andar tinha uma série deles. Entro na oficina e deparo-me com um dos manequins que eu já conhecia. Estava desmembrado, com a cabeça e uma coxa em cima da mesa, braços pendurados e entretanto eu disse: “mas eu conheço este manequim, sou amigo dele”. A pessoa que trabalhava na oficina ficou estupefacta a olhar para mim. Tirei a fotografia ao manequim sem mexer em absolutamente nada e passei a usá-la sempre nas capas dos catálogos e em convites. (*idem*)

Tal insistência nas figuras sintéticas e inorgânicas dos manequins, repetidamente assumidas como retratos de artista, aponta, por detrás da sua provocação funambulesca, para uma perspetiva outra do sujeito, um confronto com a sua humanidade que parece passar, como bem viu Hal Foster, pela ameaça do inumano: “Could it be that the very stake of high modernism at this time involves wagers with reification and death?” (Foster 2004: 149). O corpo artificial do manequim situa-se afinal no limite dessa manipulação e ‘docilização’ apontadas por Foucault (1975) a propósito de uma política de instrumentalização e de redução mecanicista do corpo que, sobretudo a partir de Seiscentos, toma fortes proporções institucionais.

As conhecidas fotografias de Edward Weston a manequins de borracha armazenados num estúdio da Metro Goldwin Mayer, instaurando um confronto implícito entre figura viva e escultura, animado e inanimado, autêntico e inautêntico, refletem, numa linha muito idêntica à adotada por Lemos e outros surrealistas, uma subjetividade instável que passará pela inquirição e pela redefinição dos próprios limites corporais e anatómicos. A consciência da brutal reificação dos sujeitos que a máquina social coagiu a uma perda gradual de autonomia traduziu-se num impulso destrutivo e autodestrutivo com o que o modernismo deu ensejo aos seus excessos negativos e a um seu intrínseco *élan mortel*, como escreveria Eduardo Lourenço (1990) a propósito daquela que apelidou “suicidária modernidade”.

O caso português não se afastou muito, neste (não)resultado, do europeu, se recordarmos, *e. g.*, testemunhos como o de Roman Jakobson (1973) sobre a geração de poetas russos das primeiras décadas do século XX da qual se despediria Maiakovsky em 1930, repetindo o gesto de Antero e de outros tantos “suicidados da vida” que, de par com os “suicidas literários”, avolumam a corte depressiva dos “amantes da Morte”, restituindo os termos voluntária e romanticamente enfáticos de Lourenço (*art. cit.*) aplicados à mitologia moral do Modernismo.

Literariamente, o motivo do boneco partido ou desmantelado em frequente encenação do poeta morto e do seu gesto suicida surge com sintomática abundância em vários textos modernistas (o caso de Régio é, entre nós, um dos mais insinuantes: vejam-se, a título ilustrativo, sonetos como “Libertação” ou “Boneco Desfeito” do livro *Biografia*), a par de um copioso elenco de bobos, arlequins, histriões, *clowns* – com presença paralela na fotografia, na pintura ou, mais tarde, no cinema – que ambigüizam, num grau crescente de indiferenciação, as fronteiras entre humanidade e inumanidade. Se o *braço de arlequim*, no poema de Navarro publicado no primeiro número da revista *presença*, é de trapo ou de osso, do próprio ou “de toda a gente”, trata-se de uma hesitação que o texto retoricamente constrói ao tematizar uma trágica comédia de reificação que afeta aqui tanto a psique individual como a coletiva. A figura do palhaço que pula e chora nos auto-epitáfios poéticos de Sá-Carneiro (pense-se nos poemas “*Pied-de-nez*”, de *Indícios de Oiro*, ou “*Fim*”, em *Últimos Poemas*), assim como em inúmeros poemas de Régio, Bettencourt ou Saul Dias, alguns deles já tardios, assume-se como um meio-termo entre o boneco e a *peessoa* (mesmo se bestializada), entre o ser e o não ser ou o *ser em defeito*, na linha de uma representação explicitamente caricatural, progredindo com frequência até ao grotesco, que é possível ler-se como glosa satírica, quando não satânica, a um repetido rol de pretensões humanistas sobre a liberdade de ação humana e correlata resistência emancipatória. Ressalvando a indumentária, a máscara do *clown*, desta feita, não é tanto uma fisionomia alternativa e descartável que se põe e se tira, mas uma *maquilhagem*, uma pintura colada ao rosto em que se arrisca uma integral coalescência: o palhaço é por assim dizer um ‘retrato (demasiado) vivo’ que, em razão da sua ‘sobrenaturalidade’ – compreendida pela clave

baudelaireana (cf. Baudelaire: 2009: 49-52) –, despreza o real do modelo até ao limite da plena indiferenciação.

Publicado no volume póstumo *Colheita da Tarde*, o poema “Humorismo a 40º de febre” é um dos vários exemplos do regime a um tempo caricatural e sacrificial do (auto)retratismo regiano (cf. Ribeiro, 2001) e do seu *ideal bufão*, marcado por acentos de histrionismo macabro e de espetacularidade herética e profanadora. O mesmo sintoma corruptor e anamórfico regressa nos retratos desenhados de Régio: a *anomalia* ou o *dano*, físicos, morais ou psicológicos, desde logo sinalizados em muitos títulos (citem-se vários desenhos a lápis de cor como *O rapaz da cicatriz*, *O poeta louco* ou *A mulher violada*), acusam a mesma distância não redutível relativamente a um modelo integrativo e idealizado de humanidade que se entende pressuposto, mas se convoca apenas por ausência. São, nesse sentido, imagens de perda, de culpa, de irreconhecimento, fruto de uma vivência traumática da subjetividade e de um ‘trabalho de luto incompleto’, para regressarmos a Pedro Eiras.

Se retrocedermos até à viragem de século, o texto brandoniano propõe-nos já um produto matricial desta visão caricaturalmente trágica na figura de Halwain, esse *wild body* de *A Morte do Palhaço* que a golpes descritivos da voz narradora (lugar onde coincidem indiferenciadamente uma voz autoral e uma voz autodiegética) transita sucessivamente do animalesco à quase-coisa e, finalmente, ao spectral. Dir-se-ia que Halwain, cuja arte “a escorrer sangue” suscita o gesto simultaneamente homicida e suicidário, interpreta a própria alegoria da *estética do pânico* (Oliveira 2006: 263) brandoniana, fundada num fragmentarismo e numa absurdez “que assassin[a] os artistas, ou que os enlouque[ce]” (*idem*).²

Deste autismo moderno e modernista parece contudo destacar-se em alguns aspetos a obra de uma artista portuense, contemporânea de Raul Brandão: Aurélia de Souza. O autorretratismo de Aurélia, em que a inclinação para o disfarce e para o travestimento foi por várias vezes reconhecida (recordo Raquel Henriques da Silva e Paula Morão),³ se não toma ainda, expectavelmente, o caminho de um apagamento ‘saudável’ ou jubilatório do *eu*, na senda de uma futura sensibilidade pósmoderna, parece já enveredar por um

desprendimento autorrepresentativo e por uma metapictorialidade que antecipam decisivamente, escapando aos nexos diacrônicos, um outro tipo de experiência do subjetivo, muito menos refém das mais típicas inquietações identitárias modernas. A fuga à convencionalidade e à tradição retratística traduzem-se na sua pintura numa certa ousadia de opções pictóricas e num subtil sentido lúdico que tira partido frequente de pormenores do vestuário na construção cenográfica dos seus autorretratos ou de um deliberado inacabamento com o qual dá mostras de uma singularíssima consciência metapictórica e através do qual se vai distanciando plasticamente do seu corpo visível.

Como observou Raquel Henriques da Silva (1997: 29), se por um lado parece subsistir, nas auto-imagens de Aurélia, o gosto da citação e alguma memória dos retratos de aparato no aproveitamento narrativo de certos detalhes da indumentária – as golas, os laços, os camafeus –, a atenção pretendidamente excessiva que recebem em cada tela introduz de imediato um fator de ‘desrealização’ das suas convencionais funções contextualizadoras. No *Autorretrato* de c. 1895, a densidade cromática criada pelo contraste da gola branca com o veludo negro do vestido atua como um operador formal que centra a pintura fluida e distanciada do rosto, como que evitando a sua fuga e convocando-o para a imagem. De modo idêntico, o laço de cetim desproporcionado e clownesco do autorretrato de c. 1897 (uma tela assinada que todavia dá mostras de algum voluntário inacabamento) concentra ironicamente em si a intensidade representativa por paralelo afogamento do rosto. O jogo provocatório com o traje e os adereços assume uma invulgar configuração estético-simbólica em *Santo António* (c. 1902): o travesti religioso e subversivamente inédito,⁴ que se tem pretendido referir à biografia da pintora e à cronologia do seu nascimento, supõe adicionalmente uma surpreendente charada de género apenas com continuidade aparente, na obra de Aurélia, numa das várias telas de *ateliers* (uma tela não datada que se presume ter sido realizada na Academia do Porto, antes ainda da frequência da Académie Julian em Paris) onde, na figura masculina de perfil e em primeiro plano, se tem reconhecido claras semelhanças fisionómicas com a pintora.

Na arte do traje aureliana, a presença constante do ornamento ou da guarnição, enfaticamente exibidos como ‘suplementos ilustres’ e quiçá fetichizados,⁵ dirão certamente

de um certo pudor do retrato – da nudez do retrato ou do retrato como nudez – que, de cada vez, ameaça dissipar-se. A ‘estranheza’ e o ‘ineditismo’ dos autorretratos de Aurélia, repetidamente invocados pelos seus críticos como fonte permanente de hesitações interpretativas, ocorrem em boa parte como efeitos desta visão ‘macroscópica’ que dedica ao particular (cf. Oliveira 2006: 511), acompanhando um correspondente apagamento da imagem de si e com isso chamando a própria pintura a ocupar o principal eixo temático das suas obras. Num outro *Atelier* não datado, exposto em 1916, e ao qual se referiu Paula Morão nos termos de um “monumento à pintura” (Morão, 2006: 36), o auto-retrato (talvez o último que se conhece de Aurélia) dá-se de costas, cedendo o espaço pictórico à exposição do ambiente desolado e solitário do atelier como metáfora de um ofício e de uma condição profissional. A auto-ironia de Aurélia de Souza perfaz-se com frequência num registo vestigial a que o próprio hábito da não datação dos quadros adiciona uma nota de suspensão e de acronia. Ao representar-se como Bretã (c. 1900), recuperando aparentemente o mesmo registo autocaricatural do desenho *Femme qui passe* (c. 1900), contemporâneo do óleo, o vulto curvado da camponesa é já e apenas, nessa sua extrema diluição na paisagem noturna, não mais que um rasto ou uma sombra, i. e., uma ausência pela qual o retrato se (in)valida negativamente enquanto invisibilidade, reconvertendo-se à natureza espectral que habita, desde as suas origens lendárias, a imagem retratística.

Exemplo supremo desta *pintura de desfocagem* (cf. Silva 1997: 85) – e arrisco, neste ponto, uma leitura não canónica – diria ser essoutro *Autorretrato* (c. 1900) em casaco vermelho, sensivelmente do mesmo período e comumente considerado como ‘o mais belo autorretrato da pintura portuguesa’.⁶ Excessivo em vários aspetos, na simetria e na axialidade extremas da composição, já cotejadas com as de um prévio autorretrato de Bonnard (como ela, aluno da Académie Julian), como na frontalidade da pose e do olhar que nada parece fitar, precocemente afim de um registo fotográfico que Aurélia também praticou e se vulgarizaria num futuro muito próximo (cf. Sardo 2011: 12), a auto-imagem da pintora dá-se aqui essencialmente como puro ecrã, sem espessura e sem ‘detrás’, donde se expulsou toda a ‘expressão’, incluindo a que pudesse denunciar algum gesto interpelativo endereçável a um ‘tu’ e/ou a um ‘eu próprio’ radicalmente ausente/s.

Nem máscara nem duplo: o rosto é aqui apenas sobra sem outro(s), qualquer coisa como um rosto catacrético e não literalizável, naquela medida em que não é resultante da cisão e da desmultiplicação de uma origem nem aguarda/nem pode aguardar, por conseguinte, nenhuma autorrevelação. Ao invés de uma ‘explosão’ (Silva, 1997: 40) ou de uma ‘combustão’ (Carlos Sequeira Costa *apud* Oliveira, 2006: 497), metáforas que os críticos deste autorretrato de Aurélia têm assiduamente convocado a propósito de uma suposta energia epifânica que a imagem parece sustentar até ao limite do possível, falaria antes em ‘eclipse’, no sentido ruinoso que lhe atribui Derrida:

No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o autorretrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que resta ou retorna como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa. (Derrida 2010: 71)

No autorretrato da pintora, é o próprio olhar enceguecido que não olha ‘para dentro’ nem ‘para fora’, mas ‘por cima’, em direção a um horizonte simulado e sem pressuposição de alteridade (porventura o horizonte ‘falso’ de uma câmara fotográfica), a produzir inevitavelmente o seu próprio apagamento. O olhar cego não é aqui um olhar vidente que incluísse o modelo nas grandes gestas varonis da cegueira, não é sequer um olhar que se ‘pensa’, especular ou especulativamente, mas tão-só um ponto cego, uma pura *aperspetiva*, nos termos de Derrida: retrato-ruína, como de resto o é toda a imagem autorretratística, uma “aparição desaparecente” (*idem*: 43), repetindo o oxímoro derrideano, uma escrita da sombra que inaugura uma noite, uma inaparência, um espaço de suspensão entre exposição e ocultação, entre a carne e a ausência de matéria. Da matéria, de novo, só o vermelho do casaco ficou: arrogância moderna ou autodeítico de um retrato ‘em sofrimento’, quero dizer, em vias de o não ser?

Regresso, pois, a esta outra hesitação que já antes formulei (cf. Ribeiro: no prelo), a aditar a outras tantas que sobre a arte de Aurélia se têm sucessivamente avolumado:

Mais (ou menos) do que de um autorretrato (que já se supôs intencionalmente masculinizado em afirmação corajosa de autoridade ética, sexual e profissional), estaremos tão-só diante de uma autorrepresentação? Ou até de uma perda absoluta de ‘realidade’

devolvida numa imagem tendencialmente irreferencial e, nesse sentido, indecifrável? De uma total desposseção identitária nos antípodas daquela tomada de posse de um 'eu' declaradamente aurático e ostensivamente autenticado que o célebre autorretrato de Dürer (1500), posto que formalmente aparentável à figura de Aurélia, parece afirmativamente colocar?

Do fragmento à ruína: ao desprender-se, aparentemente com maior dose de ironia do que de desespero, de uma lógica do fragmento para se acercar de uma estética da ruína, que arruína a própria representação, Aurélia parece colocar-se surpreendentemente já um pouco além – ou, pelo menos, um pouco ao lado – do modernismo, propondo uma outra versão do fim, fora da vivência dramática da alteridade e das negociações dos rostos e das assinaturas. Numa pequena e insólita composição não datada da pintora, cuja depuração extrema sugeriu a Raquel Henriques da Silva (1997: 87) o timbre do *haiku*, a imagem parece vacilar, sem tragédia, num limiar estreito entre a(s) máscara(s) e a sombra, entre o que ainda resta de um pensamento do duplo e um trajeto de retração da 'individualidade' e de rarefação da figura, antecipando porventura um abandono do regime da *persona* e uma desdramatização do identitário que abrirão caminho a experiências alternativas do *sujeito* definitivamente distanciadas da memória do 'eu', rumo a ontologias não essencialistas e potencialmente indiferenciadoras.

Bibliografia:

- Almeida, Bernardo Pinto de (2002), *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A Nova Paisagem Artística no Final do Século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Baudelaire, Charles (2009), *O Pintor da Vida Moderna*, Tradução e posfácio de Teresa Cruz, 5.ª ed., Lisboa, Vega [1863].
- Costa, Marta Nunes da (2010), *Redefining Individuality*, Edições Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Derrida, Jacques (2010), *Memórias de Cego. O Auto-retrato e outras Ruínas*, Tradução de Fernanda Bernardo, Fundação Calouste Gulbenkian [1991].
- Foster, Hal (2004), *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts London/England.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Freeland, Cynthia (2010), *Portraits and Persons: A Philosophical Inquiry*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Jakobson, Roman (1973), “La génération qui a gaspillé ses poètes”, in *Questions de Poétique*, 2ème edition, revue et corrigée par l’auteur, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil [1931].
- Le Breton, David (2008), *Anthropologie du corps et modernité*, 5ème edition, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lemos, Fernando (2010), entrevista por Elsa Garcia, *Umbigo*. Acessível em: <http://www.umbigomagazine.com/um/2010-10-20/fernando-lemos-pintar-com-a-fotografia.html>
- Lourenço, Eduardo (1990), “Suicidária Modernidade”, *Colóquio/Letras*, 117/118, Setembro/Dezembro: 7-12.

Morão, Paula (2006), “A Poética do Auto-retrato: O Caso Pessoa”, *Rivista di Studi Portoghese e Brasiliani*, VII, Pisa/Roma: 33-41.

Mukarovsky, Jan (1990), “A Personalidade do Artista”, in *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Tradução de Manuel Ruas, Editorial Estampa: 273- 290 [1944].

Nochlin, Linda (2001), *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de (2006), *Aurélia de Sousa em Contexto. A Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Ribeiro, Eunice (2001), “José Régio: Ironia, Caricatura e Silêncio”, *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 8-9: 104-109

-- (2011), “Apropriações Retratísticas: 3 Casos (em Parte) Portugueses”, in *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, Xaquín Nuñez Sabarís (org.), Húmus/Centro de Estudos Humanísticos: 63-78.

-- (no prelo), “Os Estudos Retratísticos em Portugal (Artes Plásticas e Literatura)”, Atas do Colóquio *Património Literário e Artístico* (org. *Greenlines Institute*), Palacete Balsemão, Porto, 4 de fevereiro de 2012.

Sardo, Delfim (2011), *Obras-primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais*, Lisboa, Athena.

Silva, Raquel Henriques da (1994), “Aurélia de Souza” in *O Rosto da Máscara – Auto-representação na Arte Portuguesa* (catálogo).

-- (1997), *Aurélia de Souza*, Círculo de Leitores.

Valéry, Paul (1941), “Au sujet du ‘Cimitière Marin’”, in *Variété III*, Paris, Gallimard.

West, Shearer (2004), *Portraiture*, Oxford University Press.

Eunice Ribeiro licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1983. Desde esse ano, leciona na Universidade do Minho, onde se doutorou em Ciências da Literatura, com a dissertação *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado* (2000). É atualmente Professora Catedrática na mesma Universidade e coordenadora de estudos pósgraduados em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, assim como da revista científica *Diacrítica* (Série Ciências da Literatura), publicada pelo Centro de Estudos Humanísticos dessa Universidade. No domínio da crítica literária, tem-se dedicado à literatura portuguesa moderna e contemporânea, consagrando particular interesse à poesia visual e experimental portuguesa, tendo sido coorganizadora da *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – Anos 60/Anos 80* (2004) e autora do ensaio *Escritas metamórficas – sobre a ficção de Frederico Lourenço* (2008). As suas áreas de investigação mais recentes estendem-se aos estudos interartísticos, à cultura visual contemporânea e à retratística.

NOTAS

¹ Veja-se, a título de exemplo, o estudo de Raymond Martin e John Barresi, *The Rise and Fall of Soul and Self* (2006), a cujas teses Freeland pretende não obstante opor alguma resistência.

² Referimos aqui palavras extraídas de um comentário crítico de Raul Brandão ao segundo “*Salon de la Rose Croix*” realizado em Paris, publicado no *Correio da Manhã* de 14 de abril de 1893.

³ Consultem-se a este propósito Raquel Henriques da Silva (1994: 104-106); ou ainda Paula Morão (2006: 35-36).

⁴ Se é certo que a tradição do relato alegórico e mitológico, em que o modelo se representa em personagem alheia, não é nem recente nem raro, tendo adquirido particular incidência na pintura francesa setecentista com pintores como Jean-Marc Nattier, raramente este processo serviu, no passado, para enunciar jogos ou paródias de género. No contexto português contemporâneo de Aurélia de Souza, marcado por um revivalismo espiritual típico do fim de século, o mesmo exercício foi praticado obsessivamente por António Carneiro que amiúde se autorrepresenta disfarçado de figuras religiosas, encarnando frequentemente a própria imagem de Cristo; não obstante, em nenhum caso conhecido o pintor deixará de se identificar com uma personagem masculina. Apenas no panorama artístico contemporâneo e na continuidade das subversões duchampianas em torno dos papéis identitários se explorará mais sistemática e criticamente as fronteiras entre identidades sexuais com nomes carismáticos da cultura visual pósmoderna como Cindy Sherman ou Yasumasa Morimura. (cf. Ribeiro, 2008).

⁵ Veja-se o que, acerca dos óculos e dos turbantes nos autorretratos de Chardin, escreveu Derrida (2010: 77).

⁶ A propósito desta tela, Maria João Ortigão de Oliveira refere uma curiosa deslocação do favor crítico, inicialmente centrado no autorretrato com laço negro, aparentemente o preferido da pintora, em prol do autorretrato em casaco vermelho, deslocação ocorrida sobretudo a partir dos anos 60 e a que não terá sido alheio o interesse demonstrado por este último trabalho de Aurélia da parte de José-Augusto França (cf. Oliveira, 2006: 495-496).