UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

A Pose na Pintura de Retrato

ANA MONTEIRO

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

ORIENTADOR:
José Ramalheira Vaz
(prof. auxiliar, FBAUP)

Porto — 2014

AGRADECIMENTOS

A José Ramalheira Vaz, por toda a disponibilidade, todo o conhecimento partilhado e por todo o tempo que dedicou a orientar-me na execução desta dissertação. Acima de tudo, um agradecimento muito particular ao modo atento e rigoroso que sempre assumiu na revisão de cada parcela deste documento.

Aos professores que me acompanharam também ao longo da minha relação com a pintura de retrato, em especial ao Professor António Quadros Ferreira e ao Professor Domingos Loureiro.

À Raquel Koch, pela disponibilidade e pelo modo como prontamente se ofereceu para paginar esta dissertação, em tão pouco tempo.

Ao António Franchini, por todo o carinho e todas as oportunidades que colocou diante de mim. Acima de tudo, por ter acreditado e me ter levado adiante, desde então.

Aos meus pais, infinitamente, por todo o apoio que sempre me deram na escolha de uma carreira tida como pouco segura. Aos meus pais, uma vez mais, por me terem amparado ao longo de todo este caminho, e de todos aqueles em que alguma vez caminhei.

Aos meus amigos, que me apoiaram em todos os momentos, suportaram todos os meus devaneios e, ainda assim, nunca deixaram de me amparar.

Ao Paulo Francisco Peixoto, por razões que nunca me irei cansar de agradecer. Ao António Pedro Faria, ao Diogo Vale, ao Ricardo Pacheco, ao João Freitas e à Raquel Koch, por todos os dias e todas as horas; por cada momento em que não deixaram de estar; por todas as palavras e por todos os silêncios; por todo o cuidado; por todo o carinho; por toda a paciência. Por serem quem são e fazerem parte de cada dia que é nosso.

À Cátia. À Cátia sempre e para sempre.

p.11 **RESUMO / ABSTRACT**

p.13 **INTRODUÇÃO**

PARTE I

p.21 **A ENCENAÇÃO DO EU**

p.22 1. A *Persona*
p.23 2. A *Persona* segundo Jung
p.24 3. O Conceito de *Gaze* (Olhar)
p.25 4. O *Olhar* segundo Lacan
p.26 5. O *Olhar* segundo Sartre
p.28 6. O *Impression Management*
p.31 7. A Teoria da *Facilitação Social*
p.32 8. Conclusão

p.35 **O RETRATO:**
ENQUANTO MOMENTO DE APRESENTAÇÃO SOCIAL

p.36 1. A Pose Enquanto Encenação
p.37 2. Conclusão

p.39 **O RETRATO:**
ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

p.39 1. Absorção E Teatralidade
p.42 2. A Pose Segundo Barthes
p.43 3. Conclusão

p.45 **O RETRATO:**
OS NOVOS PARADIGMAS

p.49 1. Lucian Freud e o Paradigma de Corpo Real
p.53 2. Conclusão

PARTE II

p.57 **PARA ALÉM DA MÁSCARA: O PROJETO PICTÓRICO**

p.57 1. Motivações
p.59 2. O Exercício Pictórico : Técnicas e Procedimentos
p.61 3. O Início do Percurso
p.67 4. A Necessidade de ir para além da Pose
p.75 5. A Abordagem Voyeurista
p.75 5.1 Estratégia Inicial e Mudança de Rumo
p.77 5.2 O Voyeurismo na Arte: Alguns Exemplos
p.81 5.3 O Exercício de Observação neste Projeto Pictórico
p.82 5.4 O Diálogo entre a Observação e a Memória

p.103 **CONCLUSÃO**

p.107 **BIBLIOGRAFIA**
p.111 **ÍNDICE DE IMAGENS**

ANEXOS

p.117 **ANEXO I:** As Funções do Retrato
p.127 **ANEXO II:** Entrevista a Arlindo Silva

RESUMO

Ao longo deste documento descrever-se-ão os objetivos da investigação assente no tema da pose no retrato pictórico. Através dele, serão apresentadas as principais indagações e resultados da investigação que serviu de base ao projeto pictórico desenvolvido no contexto do segundo ciclo de estudos, e apresentados no final.

Nesta dissertação pretender-se-á apreender as nuances que caracterizam a apresentação do "eu" parente o "outro", no que ao universo das ciências sociais diz respeito; compreender de que modo as ideias de pose e encenação se assumem na prática do retrato pictórico; e ainda compreender de que modo uma estratégia prática que se ativa no sentido de contornar a necessidade de pose poderá ser uma ferramenta essencial na produção de retratos que nos aproximem de um carácter mais privado e autêntico do indivíduo representado.

ABSTRACT

Throughout this document I will describe the goals of research based on the concept of the pose in the pictorial portrait. Through it, the main questions and results of the research that lie at the base of the painting project will be presented.

With this dissertation I hope to understand the nuances that characterize the presentation of the "I" in his relation to the "Other", in the context of the social sciences; to understand how the ideas of pose, mask and staging are assumed in the practice of pictorial portrait; and how an active practice activated to circumvent the urge to strike a pose can be an essential tool in the production of pictures that bring us closer to a more private and authentic character of the represented individual.

Introdução

A presente dissertação apresenta as principais indagações e resultados da investigação que serviu de base ao projeto pictórico desenvolvido no contexto do segundo ciclo de estudos, e apresentados no final.

A partir desta investigação pretendeu-se compreender de que forma a noção da pose, entendida enquanto momento consciente de apresentação/encenação perante o outro, se tem vindo a manifestar não apenas em todo o contexto de vivência social de um indivíduo mas também, e sobretudo, na tradição pictórica ocidental.

O esquema segundo o qual esta dissertação se desenvolve assenta em dois momentos fundamentais: numa primeira parte é feito um apanhado de algumas teorias das ciências sociais, analisando-se diversos autores, com o objetivo de compreender de que forma a consciência de sermos observados, de existirmos sob o olhar do outro, nos leva a alterar o nosso comportamento.

Ao longo desta primeira parte é também abordada a ideia de pose enquanto consequência direta dessa necessidade de encenação perante o exterior, analisando de que forma esta se tem feito presente no exercício da pintura de retrato ao longo dos últimos séculos.

Na segunda parte é levada a cabo a apresentação do projeto pictórico que procedeu esta investigação — *Além da Máscara* — numa tentativa de dar resposta aos principais questionamentos por ela levantados. Ao longo desta segunda parte são, então, apresentadas todas as estratégias conceptuais e teóricas de que me servi ao longo da sua produção mas, mais do que isso, é feito um processo de analepse no qual se compreende que este projeto em particular, bem como toda a investigação teórica que lhe serve de base, encontra fundamento num outro projeto pictórico, desenvolvido em contexto académico há 3 anos atrás, e a partir do qual se iniciou não só a minha vontade de explorar o universo do retrato, como também os principais questionamentos a ele associados.

Toda esta dissertação, bem como o projeto pictórico que a emparelha, serve, portanto, para dar resposta a uma necessidade de ultrapassar um dos principais entraves que sempre identifiquei como estando presente entre mim e os resultados que pretendia alcançar com a pintura de retrato: a dimensão da pose, da encenação, de alguém que se compõe deliberadamente para um outro e que, por isso, quanto a mim, como que esconde o seu Eu mais genuíno.

Neste sentido, senti necessidade de aprofundar um pouco mais o meu conhecimento relativamente aquilo que as ciências sociais – como a Antropologia, Sociologia e Psicologia – têm a dizer relativamente à relação do Eu diante do Outro, partindo, de seguida, para um campo mais específico onde essa relação foi analisada no contexto do espetro artístico, tomando a pose como referente.

O Projeto pictórico desenvolvido surge-nos, então, numa última parte desta dissertação, como tentativa de ultrapassar os constrangimentos que a ideia de pose parece colocar-me no momento de retratar alguém. Para isso, são abordadas as principais estratégias metodológicas utilizadas e analisados os resultados atingidos, numa tentativa de compreender de que forma a série de retratos produzida é capaz, ou não, de se assumir enquanto resposta possível às indagações levantadas, enquanto alternativa viável à dimensão da pose e, em suma, capaz de produzir retratos que revelem uma faceta mais íntima, privada e genuína dos indivíduos retratados.

Nota 1:

as citações contidas ao longo desta dissertação, originalmente em inglês ou francês, foram traduzidas por mim para o português, de modo a tornar a leitura mais fluente.

Nota 2:

algumas das fotografias das pinturas apresentadas na segunda parte desta dissertação não puderam ser fotografadas em estúdio. Em condições mais limitadas, não me foi possível fotografá-las com toda a qualidade desejável.

O mundo tem sido frequentemente comparado ao teatro; e muitos grandes escritores têm considerado a vida humana um grande drama, semelhante em quase todas as particularidades às representações cénicas que tanta delícia e satisfação colhem nos países civilizados.

(...) Isto explica-se facilmente se considerarmos que a cena teatral nada mais é do que uma representação, ou, como diz Aristóteles, uma imitação da realidade.[1]

[1] FIELDING, 1749, p.253

Parte I

I. A Encenação do Eu

Não é provavelmente por um simples acaso histórico que a palavra "pessoa", na sua aceção de origem, designa uma máscara. Trata-se antes do reconhecimento do fato de toda a gente estar sempre e em toda a parte, com maior ou menor consciência, a representar um papel... É nestes papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nestes papéis que nos conhecemos a nós próprios.[2]

A ideia de que o nosso comportamento se altera expressivamente nos momentos em que nos sabemos observados, como se desenvolverá adiante, tem sido alvo de uma particular atenção no campo das ciências sociais ao longo dos últimos séculos.

Falar de alteração é falar de um Outro. O olhar desse Outro como que constrange e contrai a nossa natureza mais primitiva, crua e autêntica. Cobrimo-nos, então, de diferentes roupagens, assumimos variadíssimas máscaras[3] e representamos diferentes papéis, quotidianamente, adequando-nos aos contextos de receção, de forma a promover uma maior recetividade.

São diversos os autores que, ao longo dos séculos, refletiram sobre esta natureza camaleónica, que parece ser-nos inerente enquanto indivíduos singulares e, simultaneamente, seres sociais. Os autores referidos ao longo desta dissertação foram escolhidos, por entre todos os que tive oportunidade de explorar, devido à transversalidade das suas teorias, facilmente adaptáveis ao universo artístico e, desta forma, mais pertinentes no contexto desta dissertação.

O pensamento ocidental é fértil em referências a esse complexo indefinido que somos e mostramos ser, numa reflexão incessante que há vários séculos questiona os limites do nosso Eu mais recôndito.

Ao longo das próximas páginas, será feito um apanhado de algumas teorias que têm vindo a ser formuladas relativamente ao lugar do Eu na sua relação com o Outro, por alguns dos mais influentes filósofos, psicólogos e sociólogos da cultura ocidental moderna.

---

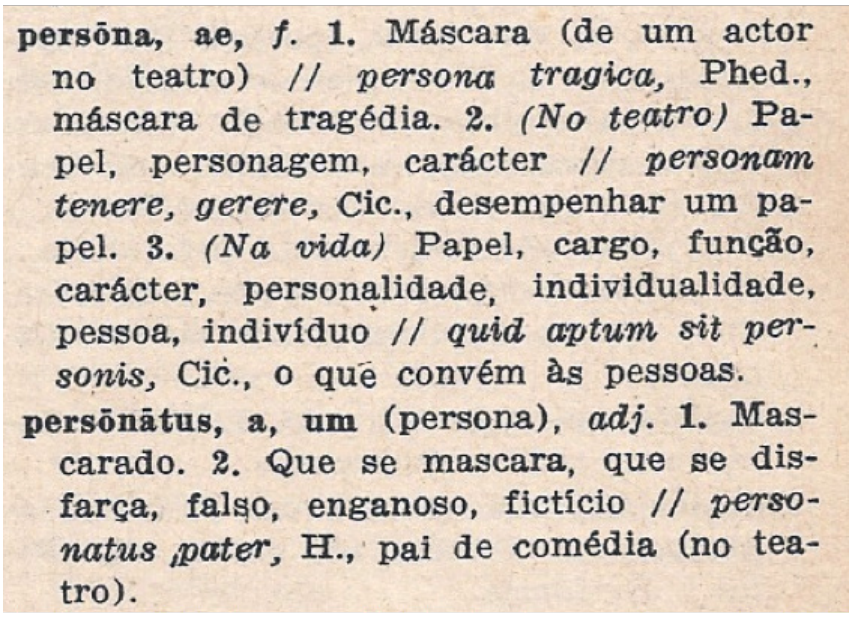
[2] PARK, 1950, p.249

[3] Nos dramas gregos as máscaras dos atores tinham como propósito informar a plateia relativamente ao carácter do papel que cada ator representava. (LOMMEL, 1970)

1. A *PERSONA*

Persona — palavra latina da qual deriva a palavra "pessoa" —, originalmente, significa um personagem vivido por um ator. Trata-se de uma palavra usada para referir um tipo de máscara usada em teatro.[4] O termo foi-se metamorfoseando, contudo, ao longo do tempo e, atualmente, é utilizado enquanto sinónimo de "papel social", para descrever as diferentes versões de si mesmo que cada indivíduo possui. Persona designa, atualmente, um conjunto de comportamentos assumidos de acordo com a impressão que um indivíduo deseja criar noutro ao interagir com ele. Neste sentido, a persona apresentada varia de acordo com o ambiente e o contexto onde estamos inseridos.

A máscara, assim entendida, surge-nos como um disfarce que o indivíduo a si mesmo se impõe e que lhe permite encenar alguém, mesmo ele próprio, de um modo favorável, ou seja, dando a conhecer certos aspetos de si que, de outro modo, não seriam percebidos.[5] Mais do que isso, trata-se de um conceito transversal a diversas áreas de estudo, desde a psicologia social à sociologia, conforme veremos seguidamente.



persōna, ae, *f.* **1.** Máscara (de um actor no teatro) // *persona tragica,* Phed., máscara de tragédia. **2.** *(No teatro)* Papel, personagem, carácter // *personam tenere, gerere,* Cic., desempenhar um papel. **3.** *(Na vida)* Papel, cargo, função, carácter, personalidade, individualidade, pessoa, indivíduo // *quid aptum sit personis,* Cic., o que convém às pessoas.

persōnātus, a, um (persona), *adj.* **1.** Mascarado. **2.** Que se mascara, que se disfarça, falso, enganoso, fictício // *personatus pater,* H., pai de comédia (no teatro).

Definição da palavra "persona" por António Gomes Ferreira no *Dicionário de Latim-Português,* Porto Editora, p.853

2. A *PERSONA* SEGUNDO JUNG

É precisamente neste contexto que Jung (1875- 1961, psiquiatra e psicoterapeuta Suiço) nos adianta a sua noção de *Persona*: a forma pela qual nos apresentamos ao mundo e através da qual nos relacionamos com os outros; a persona refere, é,

uma espécie de máscara concebida, por um lado, para causar uma impressão definida nos outros e, por outro, para esconder a verdadeira natureza do indivíduo.[6]

O desenvolvimento de uma persona social viável é uma componente indispensável do nosso crescimento e adaptação à sociedade. Um ego bem estruturado relaciona-se com o mundo exterior através de uma persona flexível. Por outro lado, uma identificação excessiva com uma persona em particular (exemplo: estudante, advogado, professor, etc.) inibe o desenvolvimento intelectual.[7] Para Jung, o perigo é que nos tornemos idênticos às nossas personas — *o professor com o seu livro, o tenor com a sua voz* [8] — o que poderá resultar numa personalidade perfeitamente definida por uma persona e, portanto, vazia, frágil, conformista e excessivamente devotada a corresponder ao julgamento e expectativas dos outros:[9] desta forma, acabaremos por perder a capacidade de distinguir aquilo que somos do mundo em que vivemos. Deixamos de ter uma conceção de nós próprios que vá além daquilo que a sociedade espera de nós.[10]

---

[4] Estas máscaras eram concebidas para ressoar com a voz do ator ("*per sonare*" significa "soar através de"), permitindo que este fosse bem ouvido pelos espetadores, bem como para dar ao ator a aparência que o papel exigia. (BISHOP, 2007, pp.157-158).

[5] BRILLIANT, 1991, p.112

[6] JUNG, 1953, p.190

[7] JACOBY, 1984, p.118

[8] JUNG, 1963, p.416

[9] STEVENS, 1990, p.190

[10] DAWSON, 1997, p.267

3. O CONCEITO DE *GAZE* (OLHAR)[11]

Os outros – o Outro – desapropriam-me de mim próprio, fazem ferozmente de mim um objeto.[12]

As diferentes sensações e perceções experimentadas nos momentos de solidão são profundamente diferentes daquelas que caracterizam os momentos de socialização. Quando estamos sós dominamos o espaço ao nosso redor, contudo, se esse espaço se torna, simultaneamente, partilhado com um Outro, a liberdade desse Outro destabiliza a nossa própria liberdade e obriga-nos a reconfigurar a nossa perceção de nós mesmos e do que nos rodeia. Enquanto seres humanos, é natural que tendamos a objetificar[13] o mundo ao nosso redor, contudo, é igualmente natural que estejamos conscientes de que o Outro tende a objetificá-lo também. Compreendemos, então, que nós próprios nos tornamos objeto sob o olhar do Outro, e essa perspetiva faz-nos prisioneiros do mundo "exterior", despoletando uma sensação de embaraço similar ao ato de espreitar pelo buraco de uma fechadura, e ser surpreendido por um outro olhar, do outro lado, que nos fita de volta.

A perda momentânea de uma relação inata consigo mesmo é constitutiva do modo como reagimos à simples presença do outro e é neste sentido que alguns autores nos adiantam a noção de olhar enquanto mecanismo através do qual uma cultura orienta as pessoas no sentido de se representarem a si próprios, de se darem a ver e de se moldarem segundo as normas do grupo:

o olhar circunscreve-nos e constitui-nos enquanto seres observados, no especáculo do mundo.[14]

---

11 *Gaze:* trata-se da tradução inglesa da expressão original utilizada por Lacan e Sarte em francês – *le regard*. Apesar de *Gaze* ser comummente utilizado na literatura especializada em qualquer língua, ao longo deste documento, optarei por utilizar a tradução portuguesa, *Olhar*.

12 MEDEIROS, 2000, p.23

13 Objetificação significa o rebaixamento de um indivíduo ao estado de um objeto. (PAPADAKI, 2010 em Stanford Encyclopedia of Philosophy).

14 BERGER JR., 1994, p.94

4. O *OLHAR* SEGUNDO LACAN

Segundo a teoria psicanalítica de Jacques Lacan, o olhar caracteriza-se por um estado de ansiedade que advém da consciência de que podemos ser observados.[15] O efeito psicológico que resulta desta consciência caracteriza-se por uma perda de autonomia por parte do sujeito que compreende ser, ele mesmo, um objeto visível.[16]

Façamos, neste contexto, uma pequena interrupção no sentido de adiantar alguns dados biográficos relativos a Lacan: Jacques Marie Émile Lacan (1901 – 1981) foi um psicanalista e psiquiatra Francês. As suas reflexões relativamente ao conceito de gaze encontram-se, maioritariamente, condensadas na obra *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, publicada pela primeira vez em Paris em 1973, e na qual Lacan expõe aqueles que considera serem os conceitos maiores da psicanálise, nomeadamente o "inconsciente", a "repetição", a "transferência" e o "drive".

O conceito de *olhar*, em Lacan, relaciona-se profundamente com o que apelida de "fase do espelho"[17] , na qual a criança, deparando-se com o espelho, compreende que tem uma aparência exterior. O efeito psicológico do *olhar*, argumenta, passa por uma perda de autonomia por parte do sujeito, ao encarar-se a si mesmo enquanto objeto visível:

> *Eu observo apenas a partir de um ponto de vista, mas na minha existência, sou observado de todos os lados.*[18]

15 LACAN, 1973 pp.73-75
16 LACAN, 1973 pp.73-75
17 LACAN, 1981
18 LACAN, 1981, p.72

5. O *OLHAR* SEGUNDO SARTRE

Originalmente, o conceito de *olhar* não surge, contudo, em Lacan, mas em Sartre, tendo vindo a ser explorado por variadíssimos existencialistas[19] e fenomenologistas[20] a partir da segunda metade do século XX.[21]

Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) foi um filósofo, dramaturgo, novelista, ativista político e crítico literário francês, considerado como figura-chave no desenvolvimento da filosofia existencialista e da fenomenologia. Sartre concebe, pela primeira vez, o conceito de gaze na terceira parte da sua obra *O Ser e o Nada*, publicado em 1943.

Para Sartre, a objetificação do Eu não se manifesta apenas perante a presença de um Outro, mas poderá também fazer-se notar através da mera possibilidade dessa presença; por exemplo, ao depararmo-nos com o manequim de uma montra que, por um momento, confundimos com uma pessoa real.

Ao sabermo-nos na presença de um Outro (real ou aparente) o nosso universo é transformado: a nossa subjetividade não pode mais ser absoluta, o nosso mundo é, simultaneamente, o mundo de outra pessoa – um mundo que nos é de alguma forma estranho, um mundo que nos chega do Outro e dos seus valores individuais, sobre os quais não temos qualquer controlo. Assim, segundo Sartre, nos momentos em que nos sabemos observados, estamos demasiado ocupados, demasiado absortos na perceção de nós mesmos, enquanto parte de um universo de que não somos o centro, para que possamos ser auto-reflexivos.[22] De fato, vai ainda mais longe, avançando a ideia de que muitas relações são fundadas não numa atração por outra pessoa, mas antes pelo modo como esse outro nos faz sentir relativamente a nós próprios, através do modo como olha para nós.

Ao longo do primeiro capítulo – *O Olhar* – da terceira parte da sua obra, *O Ser e o Nada* (1943), Sartre desenvolve três conceitos que poderão ajudar a melhor compreender esta relação entre o Eu e o Outro e o Eu consigo mesmo na presença desse Outro, são elas:

---

19 "Existencialismo" foi um termo adotado como uma auto-descrição por Jean-Paul Sartre. Através da ampla divulgação da produção literária e filosófica do pós-guerra de Sartre e dos seus contemporâneos, nomeadamente Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, e Albert Camus, existencialismo passou a ser identificado como um movimento cultural que floresceu na Europa nos anos 1940 e 1950. (CROWELL, 2004 em *Stanford Encyclopedia of Philosophy*)

20 Fenomenologia é o estudo das estruturas da consciência vivida a partir do ponto de vista da primeira pessoa. A estrutura central de uma experiência é a sua intencionalidade, o seu direcionamento para algo, uma vez que se trata de uma experiência de ou sobre algum objeto. (SMITH, 2003 em *Stanford Encyclopedia of Philosophy*)

Ser-em-si-mesmo (*être-en-soi*):

Trata-se de uma parcela não consciente da existência. O tipo de fenómeno que é maior do que a consciência que temos dele.

Ser-para-si-mesmo (*être-pour-soi*):

A aniquilação do Ser-em-si-mesmo; consciência concebida como uma falta de Ser, um desejo de Ser, uma relação com o Ser. Destaca-se do Ser e forma atitudes para com os outros seres, vendo o que não é através do Outro.

Ser-para-o-outro (*être-pour-autrui*):

Surgimento de uma nova dimensão na qual o Ser existe enquanto objeto para o outro. Cada Ser-para-si-mesmo procura recuperar o seu próprio Ser, tornando-se num objeto aos olhos do outro. Entramos, portanto, num estado alienação emocional, onde evitamos experienciar a nossa subjetividade, identificando-nos com o olhar do Outro.[23]

[21] Poderemos, neste contexto, destacar a obra *Disciplina e Punição* de Foucault, no qual o *olhar* é concebido como estrutura essencial das dinâmicas de poder e dos mecanismos de disciplina a elas inerentes.

[22] SARTRE, 1943

[23] Ser-para-o-outro

6. O *IMPRESSION MANAGEMENT*

Da inferioridade sentida nasceu a necessidade de assumir uma personalidade diferente da minha, um eu sedutor capaz de corresponder às exigências e sugestões daquele ser superior. O amor obrigava-me a olhar para mim próprio através dos olhos imaginados do ser amado.[24]

Se, conforme foi descrito nas páginas precedentes, o indivíduo ativa a máscara logo no momento de se saber observado, tanto mais a ativará no momento de se apresentar publicamente, e esta representação assume-se enquanto técnica performativa essencial para uma gestão de sucesso da vida pública.

Falar de ser observado é falar de uma avaliação externa. Segundo alguns autores, a dependência relativamente à avaliação externa encontra as suas raízes nas ideologias políticas e religiosas da cultura Ocidental, que tendem a reprimir o valor intrínseco do indivíduo e situam a noção de valorização nas avaliações do exterior.[25]
Por este motivo, a noção de *impression management*[26] tornou-se fundamental nas interacções interpessoais das nossas sociedades e, consequentemente, mote para diversos estudos teóricos.

Por *impression management* entende-se, no campo da sociologia e psicologia social, o processo através do qual o indivíduo tenta influenciar as perceções dos outros em relação a outra pessoa, objeto ou evento. Isto é conseguido através da regulação e controle da informação fornecida aquando da interação social. É frequentemente usado enquanto sinónimo de "auto-apresentação".

O comportamento interpessoal estratégico, utilizado com o objetivo de influenciar a impressão formulada pelos outros relativamente a nós não é, de forma alguma, um campo de estudo recente: já Shakespeare se referira a ele quando nos disse:

All the world's a stage, and all the men and women are merely players.[27]

---

24 BOTTON, 2005, p.34

25 BAUMEISTER, 1982

26 A expressão *Impression Management* não é traduzida nesta tradução uma vez que não existem em português expressões credíveis para, surgindo sempre o termo traduzido em inglês na literatura da especialidade*

Na segunda metade do século XX, Erving Goffman (sociólogo e escritor canadiano[1922–1982]), seguindo esta analogia dramatúrgica, deu um passo crucial no que à sociologia e psicologia social diz respeito, com a sua obra *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), na qual adianta a ideia de que, quando um indivíduo aparece na presença de outro, adequa as suas acções, no sentido de conseguir projetar uma impressão que lhe interessa que os outros adquiram de si. Nas suas próprias palavras,

Por vezes o indivíduo agirá de modo inteiramente calculado, expressando-se de uma determinada maneira apenas no intento de causar aos outros o tipo de impressão suscetível de provocar neles a resposta particular em que o individuo em questão está interessado.[28]

À semelhança do que faz também um ator diante de uma plateia, a interação é aqui vista como uma performance e o objetivo da performance o de fornecer à audiência uma impressão que se coadune com os objetivos que o ator pretende alcançar.

Quem fala em ator, poderá também falar em locutor, ou qualquer outro responsável de comunicação pública. Conforme nos adianta Hilton a este respeito,

Para apresentar uma emissão radiofónica que soe como uma conversa autenticamente informal, espontânea e descontraída, o locutor de rádio terá por vezes de construir o seu script com uma atenção escrupulosa, verificando frase atrás de frase, de modo a conseguir o efeito que sugira o conteúdo, o vocabulário, o ritmo e a fluência da linguagem de todos os dias.[29]

---

[27] *As You Like It* (1599), ato 2, cena 7 (retirado de Angela Partington [coord.], *The Oxford Dictionary of Quotations*, 4ª edição, Oxford University Press, 1996, p. 568).

[28] GOFFMAN, 1959, p.17

[29] HILTON, 1953, p.404

Independentemente da resposta que o indivíduo pretende obter daquele com quem interage, é do seu interesse controlar o comportamento dos outros. Assim, ao apresentar-se diante deles, o indivíduo tentará, habitualmente, moldar as suas atitudes, para que os outros obtenham a imagem de si que lhe interessa veicular.

Neste contexto, será ilustrativo destacar um episódio recolhido da obra de William Sansom, *A Contest of Ladies* (1956), no qual Preedy, um inglês de férias em Espanha, faz a sua primeira aparição na praia do hotel onde se encontra hospedado:

Mas em todo o caso evitou o olhar de quem quer que fosse. Antes do mais, tinha que deixar claro aos potenciais companheiros de férias que se desinteressava totalmente das suas pessoas. O olhar de Preedy passou pelo meio deles, à volta deles, por cima deles – perdido no espaço. Dir-se-ia que a praia estava deserta. Quando, por acaso, aparecia uma bola lançada na sua direção, ele parecia surpreendido; deixaria depois um sorriso divertido iluminar-lhe o rosto (Preedy Simpático), olharia à volta, espantado por haver pessoas na praia, devolveria a bola com um sorriso para si próprio que não seria um sorriso para ninguém, e depois retomaria a sua inspeção despreocupada e tranquila do espaço em redor. (...)

Mas eram horas de proceder a uma pequena exibição, a exibição do Preedy Ideal. Com gestos subtis deixou à vista de quem quisesse olhar o título do livro que trazia (...), ergueu-se lentamente para distender à vontade o corpo enorme (Preedy Grande Felino) e deixou cair para o lado as sandálias (Preedy Afinal-Despreocupado).[30]

[30] SANSOM, 1956, pp.230 -232

7. A TEORIA DA *FACILITAÇÃO SOCIAL*

A noção de que a avaliação social tem um forte impato na performance individual suscita, conforme vimos, um forte interesse no campo da psicologia social. Neste contexto importará também salientar a teoria da *Facilitação social*.

Por *Facilitação social* entende-se uma tendência que nos leva a executar com mais eficácia tarefas simples na presença dos outros, ao concebermos uma atmosfera de avaliação.[31] A *Facilitação social* é, portanto, uma importante teoria a considerar neste contexto, uma vez que adianta a noção de que a performance individual não se baseia unicamente nas nossas capacidades e também a de que a sensação de estarmos a ser observados/avaliados possui um forte impato nela.

Norman Triplett (psicólogo norte americano, [1861–1931]) terá sido pioneiro no estudo e desenvolvimento desta teoria, devendo-se-lhe mesmo a criação do rótulo de *Facilitação social*: tendo em 1898 sido autor daquele que é considerado o primeiro estudo científico publicado no campo da psicologia social, concluiu nas suas investigações que os ciclistas conseguiam tempos mais rápidos na presença de outros ciclistas; e teorizou que estes resultados advinham do fato de, quando acompanhados, se tornarem mais competitivos.[32]

Muitos foram aqueles que se lhe seguiram no aprofundamento da mesma teoria. Floyd Allport, psicólogo e investigador americano, editou em 1924 aquela que é considerada a sua obra mais influente — *Psicologia Social* —, onde se serve do conceito de *Facilitação social* em estudos por ele efetuados nos quais os participantes ora se sentavam sozinhos, ora na companhia de outros, realizando uma série de tarefas diversas (associações, multiplicações, etc.). Os resultados dos estudos conduzidos levaram-no a concluir que os indivíduos tendem a melhorar a sua performance quando inseridos num grupo, na grande maioria das tarefas propostas.[33]

Em 1973, Antony Chapman (investigador da área da psicologia social) conduziu uma experiência através da qual se descobriu que os níveis de riso em crianças de 7 e 8 anos eram mais elevados quando duas crianças ouviam juntas algo engraçado, indicando que também o riso é *socialmente facilitado*.[34]

---

31 STRAUSS, 2002, pp. 23-256

32 STRAUSS, 2002, pp. 237-256

33 ALLPORT, 1924

34 CHAPMAN, 1973

8. CONCLUSÃO

Verificamos, portanto, que a noção de *Facilitação social* tem vindo a ser alvo de grande atenção por parte de inúmeros estudiosos, que têm, ao longo dos anos, tentado compreender como a nossa presença se altera, constrange, expande ou, em suma, se molda perante a presença de um Outro - um Outro que nos avalia e de cuja avaliação queremos ser sujeitos ativos, influenciado e modelando a forma como ele nos vê e, consequentemente, nos responde. A este respeito, diz-nos Chapman:

> *Todos nós, atores ou espetadores, vivemos rodeados de espelhos. Neles, procuramos a confirmação da nossa capacidade de cativar ou impressionar os outros, procurando ansiosamente defeitos que possam prejudicar a aparência que pretendemos projetar.*[35]

Não nos será possível (e talvez nem sequer desejável), conhecer e delimitar com convicção aquilo que poderíamos apelidar de nosso Eu verdadeiro. Considero pessoalmente que o que somos não é um terreno estanque mas, por outro lado, a todo o momento se metamorfoseia de acordo com a situação onde nos vemos inseridos. Contudo, como vimos, parece existir concordância por parte de diversos autores, que aquilo que somos quando sozinhos, não coincide de forma exata com aquilo que mostramos ser quando na presença dos outros.

Complementarmente, uma outra consideração que parece ser comum aquando da análise dos diversos estudos e teorias sobre o tema, será a de que estamos mais próximos do nosso Eu nos momentos em que esse Eu se encontra só, em si mesmo, alheio à necessidade de interação com o Outro. É nestes momentos que abdicamos da máscara.

A este respeito, Sartre, parece assumir, como vimos acima[36], que aquilo que apelida de "*Ser-para-os-outros*" como que nos afasta de tudo quanto é verdadeiramente essencial para a nossa identidade enquanto sujeitos singulares:

---

35 LASCH, 1991, p.92

36 Ver secção 5 do capítulo I

O aluno atento que quer estar atento, com os olhos cravados no professor, com os ouvidos bem alerta, cansa-se tanto a desempenhar o papel de aluno atento que acaba por não ouvir coisa nenhuma.[37]

Um outro aspeto também muito referido na literatura psicanalítica é a divisão interior do sujeito, no sentido da criação de um falso Eu: o indivíduo tende a criar uma "personalidade-fachada", conveniente, que vigia uma outra, interior, sentida como a "verdadeira", mas não-apresentável.[38]

Todos estes conceitos e teorias, transversais a diversas áreas de estudo das ciências sociais, levam-nos a refletir sobre a questão de que, quando observados, tendemos a "normalizar" o nosso comportamento, na procura de sermos aceites, de não sermos excluídos; que diante dos outros, iremos mostrar-lhes aquilo que acreditamos que eles quererão ver: alienando-nos daquilo que verdadeiramente desejamos fazer, e substituindo-nos por uma versão de nós mesmos que seja socialmente aceite.

Estas acabam por ter também expressão na literatura. A esse respeito e preparando-nos para concluir este capítulo, destaquemos o que nos diz Kundera no seu conhecido romance, *A Insustentável Leveza do Ser:*

A partir do momento em que os nossos atos têm uma testemunha, quer queiramos quer não, adaptamo--nos aos olhos que nos observam; e, a partir de então, nada do que fazemos é verdadeiro. Ter um público, pensar num público, é viver na mentira.[39]

37 SARTRE, 2001, p.60
38 KOHUT, 1984, p.96
39 KUNDERA, 1984, p.132

II. O Retrato
— Enquanto momento de Apresentação Social

O estado da nossa alma, é uma coisa, aquilo que mostramos dele a nós próprios e aos outros, é outra.[40]

No contexto do que foi dito até este momento, a prática do retrato pictórico pode e deve também ser entendida enquanto momento de apresentação perante o Outro[41] – o retrato funciona, no mundo da arte, como um análogo da apresentação do Eu no mundo real, através de uma prática em que o pintor nos mostra o retratado não apenas como o vê mas também como este quer ser visto. Nas palavras de Margarida Medeiros:

Ao encomendar um quadro, e ao requerer verosimilhança, o retratado pressupõe ser de alguma forma favorecido (...). São conhecidos os casos em que essa idealização parece posta em causa, levando à rejeição do retrato por parte do retratado: quando Inocêncio X diz a Velásquez que o seu retrato é "troppo vero", é porque algo naquela imagem escapa à idealização pretendida.[42]

Os retratos existem, portanto, como um mediação entre a arte e a vida social[43], revelando na sua forma a tentativa de adequar a sua natureza estética às normas sociais, uma vez que tanto o artista quanto o retratado estão, necessariamente, envolvidos no sistema de valores da sua sociedade.

Isto poderá explicar, em certa medida, a formalidade de muitos retratos como fruto de uma tentativa de adequação a um código de comportamentos que reflete as limitações impostas pelas convenções sociais que pautam o ato de apresentação perante estranhos. Deste modo, compreendemos que a aparente seriedade que nos habituamos a reconhecer na vasta maioria dos retratos produzidos no seio da

---

40 DIDEROT, 1818, p.374

41 A este respeito, ler o Anexo 1, onde é feito um breve apanhado sobre as "funções" do retrato pictórico ocidental desde o séc. XV até à Contemporaneidade.

42 MEDEIROS, 2000, pp.38 – 39

sociedade ocidental ao longo dos últimos séculos, corresponde não a uma verdadeira transcrição da identidade do indivíduo retratado, mas acima de tudo, a uma tentativa de adequação às expectativas da sociedade relativamente ao modo como indivíduos respeitáveis devem aparecer publicamente:

Se eu pudesse "sair" no papel como numa tela clássica, com um ar nobre, pensativo, inteligente, etc.![44]

Ser retratado por um artista é, portanto, aparecer em público.[45]
Os retratos não são apenas a representação de determinado indivíduo mas, sobretudo, a representação do indivíduo a posar, existindo enquanto alguém que se dá a ver, primeiro pelo artista e, posteriormente, pelo público. Neste contexto, diz-nos Henry Berger Jr.:

Seria então melhor dizer que o retrato apresenta — exibe, encena — não uma pessoa mas antes um ato de auto-representação.[46]

1. A POSE ENQUANTO ENCENAÇÃO

Compreende-se, portanto, que dentro da lógica do retrato enquanto representação, a pose, entendida como um momento consciente de apresentação perante o Outro, é assumida enquanto máscara que se interpõe entre o observador e o indivíduo representado, impedindo um acesso franco à interioridade real deste último e produzindo, por isso, um afastamento. Partindo desta premissa, a ideia de pose limita o acesso do espetador a um ideal de autenticidade: a intencionalidade associada à pose interfere e enubla a ideia de autenticidade, bem como a pretensão de uma conexão mais profunda do espetador com a obra. Neste sentido, a intenção de ser representado como que afrouxa a suposição de que o rosto seja compreendido como o índice da mente.[47]

---

43 Sobretudo a partir do séc. XVIII, a pintura de retrato adquire um importante valor enquanto ferramenta de afirmação social: "é por volta de 1750 que se desenha, por surtos sucessivos, a subida das camadas médias no interior do aparelho social. A necessidade de ostentação dessas camadas cresce progressivamente, e o recurso ao retrato é uma manifestação característica desse procedimento." (MEDEIROS, 2000, p.52)

44 BARTHES, 1980, p.19

45 GOFFMAN, 1959, p.92

46 BERGER JR, 1994, p.13

47 BERGER JR, 1994, p.98

2.CONCLUSÃO

O retrato funcionou e continua ainda, na grande maioria dos casos, a funcionar como um momento de apresentação consciente perante um Outro - uma apresentação que pode passar por um revelar da importância social do individuo ou que pode constituir-se como matéria através da qual uma vasta panóplia de questões se reflete (condição humana, etnicidade, sexualidade, etc.)

Ao longo dos vastos séculos de produção pictórica ocidental, habituámo-nos a encontrar na grande maioria de pinturas de retrato a ideia de pose – uma pose através da qual o indivíduo se encena, se cristaliza, se compõe para ser apresentado a um Outro, pelo qual pretende ser percebido e valorizado.

Há quase sempre um interminável rol de dimensões "nobres," que se espera se possam fazer notar numa pintura de retrato: nobreza de carácter, elevação de espírito, importância social, dignidade, sentido moral, dramatismo, etc. Um retrato é, habitualmente, um "assunto sério" – uma forma de apresentar um indivíduo para que este possa ser valorizado pelo público que o recebe. É um elogio do indivíduo que encontra a sua validação no olhar do público e que, por isso mesmo, deverá ser revestido de todas as dignas e pertinentes qualidades que no indivíduo se possam encontrar, no que à sua existência relativamente a esse público diz respeito.

Assim, percebemos que, ao longo de tantos séculos, as nossas sociedades, bem como a arte que as reflete, parecem ter valorizado de forma decisiva a apresentação do indivíduo perante a sociedade.

III. O Retrato
— Enquanto representação da Representação

Algumas correntes históricas convergiram, nos nossos dias, para a fomentação de um ciclo crescente de autoconsciência, não apenas nos artistas, mas também no homem e mulher comuns — uma consciência do Eu enquanto performer, sob o constante escrutínio de amigos e estranhos.[48]

1. ABSORÇÃO E TEATRALIDADE

Esse afastamento constitutivo da pose[49], que distancia o observador do retratado, parece ter sido já percebido por diversos autores, de entre os quais deveremos destacar Michael Fried (crítico e historiador de arte norte americano, nascido em 1939), que nos descreve uma importante característica da pintura francesa da primeira metade do séc. XVIII, que apelida de absorção.

Por *absorção*, Fried compreende o modo como algumas figuras presentes nas obras de artistas como Chardin, Greuze e Carles-André van Loo[50] (de entre tantos outros), parecem ignorar intencionalmente o observador. O indivíduo retratado encena, assim, um estado de absorção e inconsciência da presença do Outro, com o objetivo de produzir um verdadeiro envolvimento entre o observador e a obra.[51]

---

48 LASCH, 1991, p.90

49 Ver secção 1 do capítulo II

50 A título de exemplo poderíamos destacar as obras: *Mulher Descascando Nabos* (1740), de Chardin [1]; *Ovos partidos* (1756), de Greuze [2]; e ainda E*scrava servindo café à Sultana* (1747), de van Loo [3].

51 FRIED, 1988, p.103

Imagem 1:

JEAN BAPTISTE CHARDIN

Mulher descascando Nabos
(1740)

óleo sobre tela
46.2 x 37 cm

Zweibrücken Gallery
Zweibrücken, Alemanha

Imagem 2:

JEAN BAPTISTE GREUZE
Ovos Partidos (1756)

óleo sobre tela
73 x 94 cm

Metropolitan Museum of Art
Nova Iorque, EUA

Imagem 3:

CARLES-ANDRÉ VAN LOO
Escrava servindo café à sultana (1747)

óleo sobre tela
132 x 162 cm

Musée des Arts Décoratifs
Paris, França

Neste sentido, a ideia de *teatralidade* opõe-se, em Fried, à ideia de *absorção*. Por *teatralidade* entende-se a noção de que as figuras, na obra, se apresentam como num palco, criando um inevitável distanciamento para com o observador, uma vez que, a partir do momento em que um ator se dirige à plateia, não mais podemos acreditar na realidade do que estamos a ver.[52]

O que nos importa contudo questionar relativamente a esta teoria de "absorção" *versus* "teatralidade" será, precisamente, a noção de que a *absorção* aqui teorizada não deixa de ser uma encenação de um estado de absorção e, por isso, também ela uma *teatralidade*. É neste contexto que Berger Jr. (1994) vem problematizar a teoria de Fried, questionando se será possível para o artista

> *"desteatralizar" a observação, tornando-a uma vez mais uma forma de acesso à verdade.*[53]

Sob a premissa de que um retrato tem por referente um ato intencional de apresentação, a absorção pode apenas constituir-se enquanto variação da *ficção da pose* [54] *(sic.)*:

> *A absorção que neutraliza a presença do observador deverá ser entendida como uma pose que aparente não estar a posar.*[55]

A *ficção da pose* parece ter sido alvo de sucessivos tratamentos ao longo dos séculos, advogando-se a ideia, tantas vezes mencionada ao longo deste texto, de que o conteúdo essencial de um retrato não é o indivíduo entendido enquanto tal, mas a representação que faz de si mesmo com o objetivo de ser observado.

2. A POSE SEGUNDO BARTHES

A pertinência da questão da pose parece constituir-se como uma constante ao longo dos séculos de tradição artística ocidental, mantendo-se presente até aos nossos dias.

Nesse sentido, as considerações de Roland Barthes ([escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês [1915 – 1980]) relativamente a esta questão devem também ser aqui referenciadas; que sirva de amostra o seguinte texto:

---

52 Esta ideia é retomada da obra de Fried "Art and Objethood" (1967).
53 FRIED, 1988, p.104
54 BERGER JR., 1994
55 BERGER JR., 1994, p.102

Mas, muitas vezes (demasiadas, quanto a mim), fui fotografado com conhecimento. Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.(...)
Posando diante da objetiva não arrisco tanto (...): uma imagem – a minha imagem – vai nascer; irei ser parido como um indivíduo antipático ou como um "tipo fixe"? (...) não sei como agir do interior sobre o meu aspeto. (...) Presto-me ao jogo social, poso, sei isso muito bem (...). Perante a objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte. Por outras palavras, trata-se de uma acção bizarra, não paro de me imitar a mim próprio e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de inautenticidade, por vezes de impostura.[56]

3. CONCLUSÃO

Vimos que a ideia de que a pose limita o acesso do espetador a um ideal de autenticidade parece ser um lugar-comum na interpretação que, se calhar, desde sempre se foi fazendo no universo artístico.

Importará, neste sentido, compreender que a intencionalidade indissociável da pose parece ser entendida como um elemento que interfere e tolda a ideia de autenticidade, bem como a pretensão de uma conexão mais profunda entre o espetador e a obra (e o retratado).

[56] BARTHES, 1980, pp.18 - 21

IV. O Retrato
— Os Novos Paradigmas

Se um indivíduo permanecer silencioso e imóvel, ele não é tão ele próprio como quando se move. Os seus movimentos revelam todas as qualidades pessoais que são dele e dele somente.[57]

Se até ao século XIX as principais funções anexas à produção de retratos pictóricos assumiam uma natureza assaz pragmática que, em muitos casos, se sobrepunha mesmo à sua intenção estética,[58] a invenção da fotografia vem abalar este paradigma, fomentando uma nova dinâmica e um ecletismo sem precedentes.

Até ao advento deste marco revolucionário, a pintura de retrato coadunava-se, sobretudo, com funções sociais, cumprindo muitas vezes um papel semelhante ao de um cartão de visita e trazendo à luz noções genéricas de poder, génio, beleza, sabedoria, moralidade, heroísmo, etc. Como se disse atrás, com a invenção da fotografia e, sobretudo, após o advento do Modernismo[59], as "funções" que lhe são anexas são tantas quantos os indivíduos que se dedicam à sua produção.

Hoje, como no passado, o retrato continua a ser produzido com o objetivo de captar e documentar a aparência, profissão ou *status* de um determinado indivíduo. As comissões, quer por parte de indivíduos singulares, quer por parte de instituições, continuam a existir. O retrato continua a ser um importante testemunho de relações familiares, de amizade e partilha de valores, bem como um veículo para experimentações plásticas. Contudo, a partir do séc. XIX, há um novo paradigma de retrato a considerar:

(...) o retrato tornou-se um meio de os artistas explorarem conscientemente temas relacionados com o género, a etnicidade, a sexualidade e o corpo. Com a globalização, a expansão dos media e a coexistência de novas e antigas funções,

---

57 BERNINI, *apud* WITTKOWER, 1951, p.72

58 Para uma maior compreensão desta temática, consultar o Anexo 1, relativo às "funções" do retrato, disponível no final deste documento.

59 Movimentos sucessivos de finais do séc. XIX e séc. XX que quebraram com o passado na procura de novas formas de expressão (KEMP, 2000, p.540)

o retrato tornou-se, no início do séc. XX, um género pictórico marcado por uma grande versatilidade nas possibilidades de representação e funções.[60]

Do século XVI ao século XIX é possível identificar certas continuidades na tradição do retrato pictórico ocidental; contudo, ainda que essas características conhecidas não tenham sido abandonadas e persistam até aos nossos dias, a invenção da fotografia[61] trouxe à luz novos métodos de reproduzir as aparências e, por este motivo, como que libertou os pintores da necessidade absoluta da *mimesis*. Em última análise, isto levou a que, progressivamente, muitos movimentos de vanguarda passassem a rejeitar o modelo de representação tradicional. Também as profundas mudanças sociais que sulcaram a modernidade incitaram à necessidade de olhar para o indivíduo sob outros prismas.[62]

Consideremos, primeiramente, a invenção da fotografia enquanto marco estruturante de toda uma nova liberdade criativa no domínio da pintura, que veio trazer protagonismo a uma até então praticamente inexplorada função do retrato: a experimentação plástica. Libertos da necessidade de reproduzir com verosimilhança a aparência dos indivíduos, muitos foram os pintores que utilizaram o retrato como pretexto para a assunção de uma maior liberdade plástica.

A partir de finais do séc. XIX, a prática do retrato deixa de poder ser tão facilmente categorizada como até então: enquanto alguns artistas das vanguardas artísticas produziram retratos ao abrigo de novos paradigmas plásticos (raramente encomendados), outros continuaram a tradição de retratos institucionais, fruto de comissões privadas.[63]

No entanto, se muitos foram os artistas que continuaram a produzir retratos sob o signo da semelhança para com o modelo, na maioria deles a "mensagem" que se pretende fazer passar é muito distante das tradicionais noções genéricas anteriormente valorizadas.

No contexto desta dissertação, importará salientar artistas como Francis Bacon **[4]**, Lucian Freud, Jenny Saville **[5]**, Stanley Spencer **[6]**, Paula Rego, entre tantos outros, que seguem claramente a tendência pós-moderna de destabilização das convenções sociais hierarquizadas no cânone da cultura ocidental (no que ao paradigma de corpo ideal, vulgarmente disseminado pelos meios de comunicação de massas, diz respeito), confrontando-nos, através das suas obras, com uma

60 WEST, 2004, p.220

61 A invenção da fotografia data de 1822 data em que foi tirada a primeira fotografia por Joseph Niépce. Em 1839, Fox Talbot, em Inglaterra, e Daguerre, em França, publicaram pela primeira vez os seus processos fotográficos. (KEMP, 2000, p.366)

62 É fundamental que não desprezemos o fato de falarmos de um tempo marcado por conflitos internacionais, (de que a 1ª Grande Guerra é o exemplo mais expressivo), que abalaram profundamente todas as estruturas sociais e adiantaram novas formas de compreender e atuar no mundo.

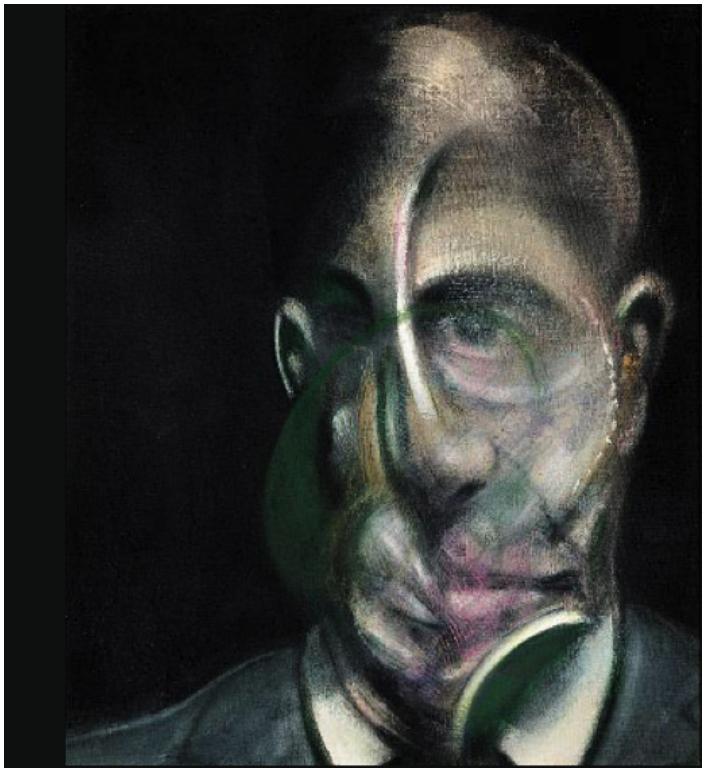


Imagem 4:

FRANCIS BACON
Retrato de Michel Leiris (1976)

óleo sobre tela
35.5 x 30.5 cm

Centre Pompidou
Paris, França

Imagem 5:

JENNY SAVILLE
Reverse (1976)

óleo sobre tela
2511 x 2180 cm

Norton Museum of Art
Florida, EUA

63 Contudo, mesmo muitos dos retratos que continuaram a basear-se na encomenda privada, passaram a assumir uma maior liberdade experimental no modo como os gestos, os espaços, os adereços, etc. eram representados. Estas características podem ser claramente observadas em muitos artistas do final do séc. XIX, tais como Giovanni Baldini, Jacques-Émile Blanche e John Singer Sargent. Estes e tantos outros artistas continuaram a produzir retratos que aludem a noções tradicionais de status, importância social, profissão, etc. dos indivíduos representados. Contudo, as suas obras tornam-se também palco para inovações profundas. Veja-se a este respeito, a obra de John Singer Sargent "Daughters of Edward Darley Boit" (1882) onde, apesar de manter presentes os cânones da tradição de retrato do séc. XVII, a pincelada se relaciona já, de forma clara, com a pintura Impressionista sua contemporânea.

Imagem 6:

STANLEY SPENCER
Autorretrato (1959)

óleo sobre tela
50.8 x 40.6 cm

Tate Britain
Londres, Reino Unido

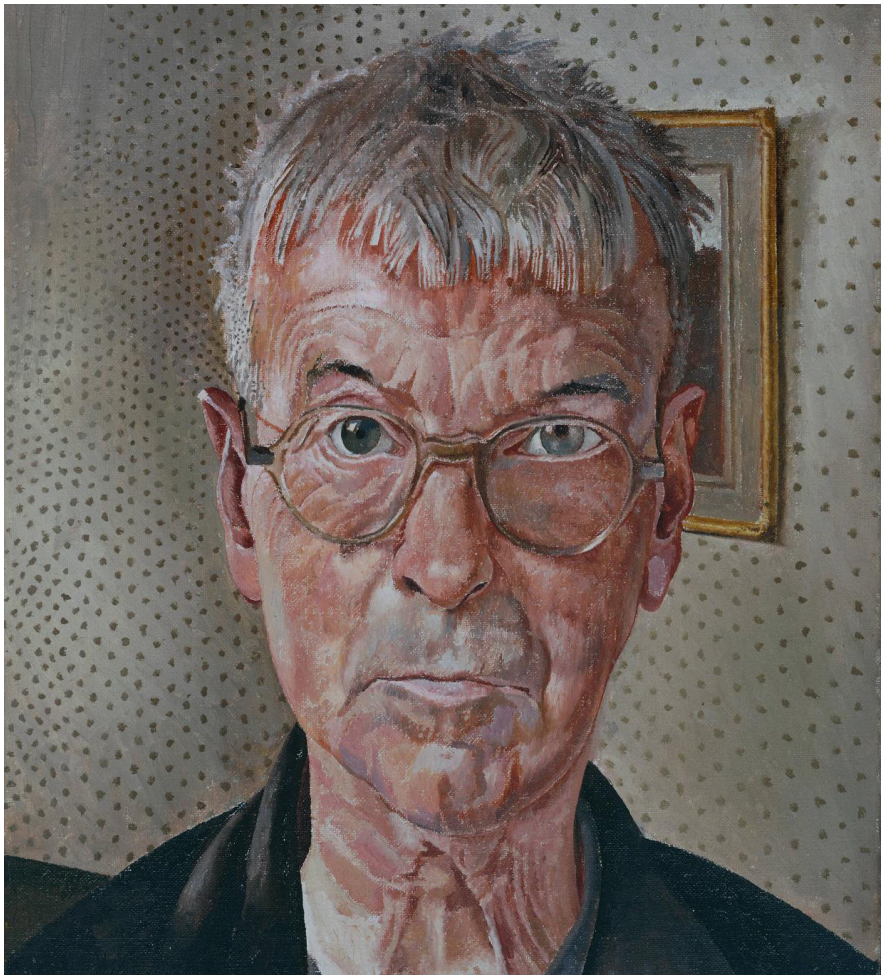


Imagem 7:

Faith Hill na capa da RedBook de julho de 2007 (à direita) em comparação com a fotografia original (à esquerda)

visualidade que glorifica a condição humana — imperfeita, visceral, vulnerável e diversa —, uma visualidade que certa cultura mediatizada tem vindo a marginalizar sistematicamente.

Através da produção de imagens de profundo conteúdo humano, assente em vivências que se identificam como reais, estas obras erradicam a ideia de perfeição enquanto ideal, glorificando as suas figuras como entidades imperfeitas.

A criação de obras de arte que assentam a sua forma num corpo sujeito ao devir e à precariedade de tudo quanto existe e, por isso, se desgasta e morre, de acordo com aquele género de processos "crepuscularmente" irreversívies descritos e quantificados pela segunda lei da termodinâmica[64] — corpo real, imperfeito, inacabado, cru, alheio a idealizações — desafia a própria cultura (que promove um ideal de corpo suave, homogéneo, perfeito e completo), confrontando-a com as suas marginalizações

Nas palavras de O'Reilly:

O corpo "anti-espetacular", apresentado em toda a sua glória mundana, é significativo de uma forma que o corpo idealizado jamais conseguiria ser.[65]

1. LUCIAN FREUD E O PARADIGMA DE CORPO REAL

Detenhamo-nos um pouco, neste contexto, na obra de Lucian Freud (1922 -2011). Num tempo em que a ditadura do corpo virtual, ou seja, que pretende existir fora da decadência natural e inevitável, parece invadir todas as esferas, Freud manteve a sua obsessão alocada à vontade de pintar pessoas tal como elas são — reais e prenhes de imperfeições.

Freud transfigura-se no pintor da verdade, num mundo em que essa verdade parece ter sido declinada enquanto lembrete da imperfeição. Nas suas obras não há qualquer tipo de lisonja; e, por isso, obrigam-nos a olhar profundamente os sujeitos retratados e, a cada passo, revelam-nos algo mais relativamente à autenticidade da forma humana, levando-nos a questionar a própria noção de beleza clássica.

64 Há quatro leis da termodinâmica, e a sua ordem teórica não corresponde à cronológica (por exemplo, a segunda, que é realmente a terceira [porque a primeira, que foi formulada em último lugar, não é designada por um ordinal, mas pelo nome de Zeroth], foi "reconhecida" em primeiro lugar): ver Atkins, *The Second Law*, p.8. Sobre os efeitos elegíacos e lúgubres que os aspetos "crepusculares" produziram — pelo menos — na consciência de finais do século XIX, ver Davies, *The Last Three Minutes*, pp.9-13 e 112. A reflexão "clássica" sobre as relações entre tais sentimentos e ideias e as artes deve-se a Rudolf Arnheim, no seu denso e difícil *Entropy and Art* (escrito à luz dos princípios da psicologia gestáltica).

65 O´REILLY, 2009, p.28

Aos seus olhos, enquanto pintor, bem como aos nossos, enquanto espetadores, todos os indivíduos são representados despretensiosamente, enquanto objetos passivos que se dão a ver sem qualquer artifício ou pretensão social. A sua pintura de Kate Moss, grávida, de 2002, mostra-nos uma mulher real e vulnerável, ao invés da "supermodelo" estilizada a que nos habituámos a associar a sua imagem, enquanto a sua pintura da Rainha Isabel II (2001) **[8]**, longe de nos confrontar com um símbolo do poder monárquico, apresenta-nos uma personagem embaraçada pelo escândalo da sua vida familiar e tão mais real na sua humanidade do que no seu simbolismo régio.

Neste sentido, a pintura de Freud revela a dicotomia entre o Eu e a "máscara", o autêntico e o encenado, o Eu privado e o Eu social, revelando-nos o primeiro e ultrapassando o segundo, através de imagens de "carne e osso" que se assumem como autênticos hinos à verdade do que significa, hoje, ser humano, ser real, num mundo que cada vez mais nos impele ao culto da ficção.

Os próprios títulos que atribui às suas obras são reveladores dessa busca da verdade no seu estado mais cru: frequentemente, neles encontramos o termo *naked* em vez de *nude*. Compreenda-se, a este respeito, que a língua inglesa distingue claramente estes dois termos: *naked* significa estar privado de roupa, despido, e alude para o estado de embaraço e vulnerabilidade que sentimos nessa condição. Por outro lado, o termo *nude* não comporta em si qualquer tipo de desconforto, mas antes uma noção de dignidade, elegância e refinamento.[66]

A este respeito, diz-nos Danto[67], (numa frase que não traduzo para respeitar os termos em causa):

Nude goes with beauty as naked goes with shame. The nude has nothing, the naked everything, to hide.

As pinturas de Freud, compreendemos, estão longe de serem *nude* — não há nada de romanceado ou idealizado nelas. Por outro lado, assumem-se como um elogio incontestável do *naked*, onde nada é escondido, onde as imperfeições são reveladas (quase "fetichizadas", mesmo) e o homem nos surge na sua vulnerabilidade real, na dignidade da sua imperfeição.

As suas obras assumem toda a pertinência numa sociedade e num tempo onde o artifício, que despreza a imperfeição do corpo humano, dita a nossa vivência:[68] *a verdade é reveladora e intrusiva, ao invés de suave e apaziguadora.*[69]

---

66 CLARK, 1956

67 DANTO, 1994

68 *A nossa era é uma era obcecada com a juventude, saúde e beleza física. A televisão e o cinema, meios de comunicação visual dominantes, relembram-nos constantemente que um corpo ágil e gracioso, o sorriso de uma cara atraente, são a chave da felicidade ou até mesmo a sua essência.* (KERN, 1975, p.9)

69 FREUD, 1996, p.10

Imagem 8:

LUCIAN FREUD
Rainha Isabel II (2001)

óleo sobre tela
23.5 x 15.2 cm

Coleção Privada

Imagem 9:

REMBRANDT
Autorretrato (1669)

óleo sobre tela
86 x 70.5 cm

National Gallery
Londres, Reino Unido

2.CONCLUSÃO

Compreendemos que a partir do século XX, os "objetivos" anexos à produção de retratos se tornam profundamente eclécticos, chamando a atenção para aspetos da natureza humana ignorados, fosse porque razões fosse, na tradição pictórica dos séculos anteriores.[70] **[9]**

Este profundo ecletismo nas funções do retrato encontrou uma expressão sem precedentes no pós-modernismo[71], sobretudo a partir da Segunda Grande Guerra. A cultura visual pós-moderna explora assim noções tão diversas como a individualidade, o papel social, a identidade cultural e sexual, as questões de género, a etnicidade, e tantos outros temas que seria fastidioso enumerar, seja como for, tudo isto compondo um vastíssimo campo onde as novas preocupações dos artistas do nosso tempo florescem e que, em última análise, reflete um novo tempo e um novo paradigma de humanidade.

Desde as profundas barreiras que a invenção da fotografia veio quebrar e, sobretudo, com o advento das vanguardas modernistas, as funções do retrato foram-se multiplicando progressivamente. Esta diversidade é, pois, resultado de um tempo onde, como nunca antes, os artistas assumem um papel profundamente pró-ativo nas sociedades, questionando os seus paradigmas e, muitas vezes, questionando-se a si próprios enquanto atores dessa vivência.

70 Obviamente que há, relativamente a esta tendência, exceções bem conhecidas, tal é o caso de alguns dos mais famosos autorretratos de Rembrandt, onde se representa a si mesmo claramente frágil e envelhecido **[9]**.

71 Movimento que prevaleceu nas décadas de 1980 e 1990 em reação à adoção de limitações pelos vários movimentos de arte. (KEMP, 2000, p.540)

Parte II

I. Para além da Máscara
— O Projeto Pictórico

1. MOTIVAÇÕES

A construção de um projeto de investigação, alicerçado na linguagem artística da pintura, levanta questões e incita a procedimentos que transcendem, largamente, a investigação teórica. De alguma forma, parece existir um maior envolvimento e uma maior disposição para a realização tanto do exercício pictórico, como da investigação teórica que lhe serve de apoio.

O meu interesse pessoal pela exploração do universo do retrato pictórico não é, de forma alguma, algo que se possa considerar como recente e é nesse sentido que situo o ponto de partida deste projeto de mestrado não no início deste segundo ciclo de estudos, mas antes, em inícios de 2011, data à qual o meu fascínio pelo retrato parece ter-se assumido e concretizado, através da realização do meu primeiro projeto pictórico exclusivamente dedicado ao retrato individual.

Pensar o retrato, para mim, foi sempre além do pensar a figuração, a estética de um rosto. Pensar o retrato era pensar o homem no seu particular. Um homem. Um indivíduo. Aquele rosto que, mais do que um rosto, era o rosto de "alguém" — alguém que podia, ou não, fazer parte da minha rede de relações pessoais, alguém que nunca antes tivesse visto ou que não esperasse voltar a ver, mas, sobretudo, alguém de quem, a dado momento, naquele momento particular, me quis apropriar.

Pensar a pintura sempre foi uma forma de pensar o Outro, de me pensar a mim própria, através de uma linguagem plástica que fosse capaz de cristalizar e tornar inteligíveis certos aspetos do indivíduo que me pareciam ser impossíveis de "agarrar" de outro modo.

Nesse sentido, a opção por dar seguimento a essa viagem no projeto de Mestrado, não foi tanto uma escolha como uma inevitabilidade: um desaguar previsível e necessário. Um rumo, sem possibilidade de caminhos alternativos, onde procurei dar resposta às principais preocupações que me foram surgindo, ao longo dos anos em que trabalhei o retrato como matéria-prima.

Desde as minhas primeiras incursões no universo do retrato consigo evocar um sentimento dicotómico que continha em si mesmo tanto de fascínio como de desconforto. O meu desejo de "capturar" o outro através do exercício pictórico não era capaz de se saciar plenamente, por mais realistas que esses retratos fossem. Ainda que absolutamente atentos na sua observação do sujeito, havia neles uma qualidade de inautenticidade que me era difícil compreender, que não sabia como ultrapassar ou, sequer, como identificar claramente.

O que eu procurava era o indivíduo, o particular, Aquele, ou o Outro, contudo, por mais exímia que fosse na transcrição exata de cada poro da pele, de cada pelo, de cada nuance de luz sobre cada fio de cabelo, havia algo que parecia escapar-me — como se cada retrato se configurasse apenas como o espetro, ou a sombra de algo cuja essência era o meu objetivo captar.

Foi nesse sentido que, após alguns anos de reflexão, compreendi que era precisamente a ideia de pose, ou antes, a ideia de que o indivíduo posava, conscientemente, para mim, que me afastava do referente que eu almejava capturar — uma abordagem do sujeito que se focasse num momento não de apresentação perante um Outro, mas, pelo contrário, num momento de intimidade, de auto absorção, de concentração, ou em suma, num momento em que o indivíduo a representar, esquecido ou não consciente de estar a ser observado, se relaciona mais consigo mesmo, do que com o contexto social em que se encontra, naquele momento, inserido.

Interessava-me, assim, retratar pessoas sozinhas ou, pelo menos, pessoas que não estivessem conscientes de que eu as observava e que não sentissem, portanto, a necessidade de se encenar perante mim, de se cristalizar para um momento público de apresentação — esta parecia-me a única forma de captar o indivíduo naquilo que eu procurava dele, e aquilo que eu procurava nele, não era, necessariamente, aquilo que este me pretendia mostrar de si mesmo.

Vejamos, de seguida, de que forma este caminho foi percorrido, desde as primeiras incursões no universo do retrato, até ao desaguar do produto final deste projeto de mestrado, abordando metodologias, mudanças de rumo ocorridas e, em suma, todas as teorizações e questionamentos que a mim mesma me fui colocando, nesse percurso cuja meta seria a de capturar o indivíduo naquilo que me interessava apreender dele: um vislumbre, por breve que fosse, do seu universo particular.

2. O EXERCÍCIO PICTÓRICO – TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS

As pinturas que constituem o corpo deste projeto foram, na sua totalidade, executas a óleo. Ao que aos suportes diz respeito, variou-se entre a tela de grão fino e o painel de madeira (contraplacado), devidamente polido e impermeabilizado com cola de coelho.

A pintura a óleo assumiu-se como o meio ideal para a construção da pintura. Esta opção deveu-se, sobretudo, à flexibilidade que este permite ao processo de trabalho: por ter um tempo de secagem consideravelmente mais longo que o acrílico, o óleo permite uma atuação mais demorada sobre o detalhe que se pretendia conseguir.

O projeto desenvolvido ao longo deste ano vive, sobretudo, na ideia de corpo, de carnação, de matéria humana. Nesse sentido, pretendeu-se encontrar uma paleta de cores que se coadunasse com o objeto representado. As principais cores utilizadas foram, assim: Branco de Titânio, Amarelo Nápoles, Amarelo Ocre, Terra de Siena Natural, Terra Siena Queimada, Terra Sombra Queimada, Terra Sombra Natural, Vermelho Inglês (Light Red), Alizarin Crimson Permanente, Vermelho Cádmio (Deep Hue), Terra Verde Natural e Azul Ultramarino. Dentro desta paleta, os tons utilizados para as áreas de sombra, bem como para os tons frios de carne foram, maioritariamente, o Terra Verde Natural, o Azul Ultramarino (que se preferiu ao azul cobalto que se considerou ser mais "apagado" em termos de vibração cromática) e o Terra Sombra Natural e Queimada. Somando-se a estas cores ditas fundamentais, muitas outras foram, obviamente, utilizadas (ainda que de modo mais contido) em apontamentos pontuais e em certas *nuances* de cor, tal é o caso, por exemplo, do amarelo Cádmio (Pale Hue), o rosa permanente, o verde sapo, e o azul-cobalto.

Relativamente à técnica de pintura, a tinta é utilizada pura, diretamente do tubo, não se utilizando qualquer tipo de diluição. Isto permite que a pincelada adquira uma maior expressividade, assumindo as marcas dos pelos e dando, por isso, uma maior corporeidade à pintura.

Pretendeu-se que a camada pictórica, ainda que aplicada em camadas finas, adquirisse uma maior expressividade, um carácter mais matérico, onde as qualidades plásticas do meio são assumidas e adquirem uma maior vibração.

A pintura foi assim executada com recurso a pincéis relativamente pequenos — 4, 6, 8, 12 — maioritariamente no formato "língua de gato" e espatulados, de modo a garantir que os detalhes da figura eram conseguidos de forma eficaz (para os detalhes mais finos, contudo — como é o caso dos olhos, boca, pontas dos dedos, etc.— utilizaram-se pinceis 000).

Trata-se, portanto, de uma pintura que, ainda que procure ser expressiva no modo como o meio é aplicado, pretende, ao mesmo tempo, deter-se numa grande atenção ao detalhe, ao pormenor e que, por isto mesmo, tem um processo de construção lento.

A figura é então construída à *la prima*, quase como se de um processo de *scanner* se tratasse: em vez de se irem adicionando sucessivas camadas (depurando o nível de detalhe, progressivamente, em cada uma delas), a pintura é conseguida através de uma só camada, onde todos os tons, modelações e, sobretudo, pormenores, são encontrados logo num primeiro momento.

Habitualmente, a pintura é iniciada pela testa, descendo para o restante rosto e, sucessivamente, para o corpo. Posteriormente, as tonalidades, bem como algumas modelações e sombras são corrigidos, através do recurso a finas velaturas (maioritariamente nos tons de Terra Siena e Terra Sombra Queimada, utilizando-se, pontualmente, o Aliziran Creamson e o Terra Siena Natural, conforme se procurem tons mais rosados ou mais amarelados, respetivamente).

Vive, assim, de uma grande atenção dada ao detalhe, obtido de forma lenta e minuciosa, que contrasta com uma aplicação mais livre dada nas grandes áreas de carne, onde a aplicação da tinta adquire um caracter mais veloz, mais liberto, recorrendo a pinceis mais largos e onde a pincelada é assumida de forma mais radical.

3. O INÍCIO DO PERCURSO

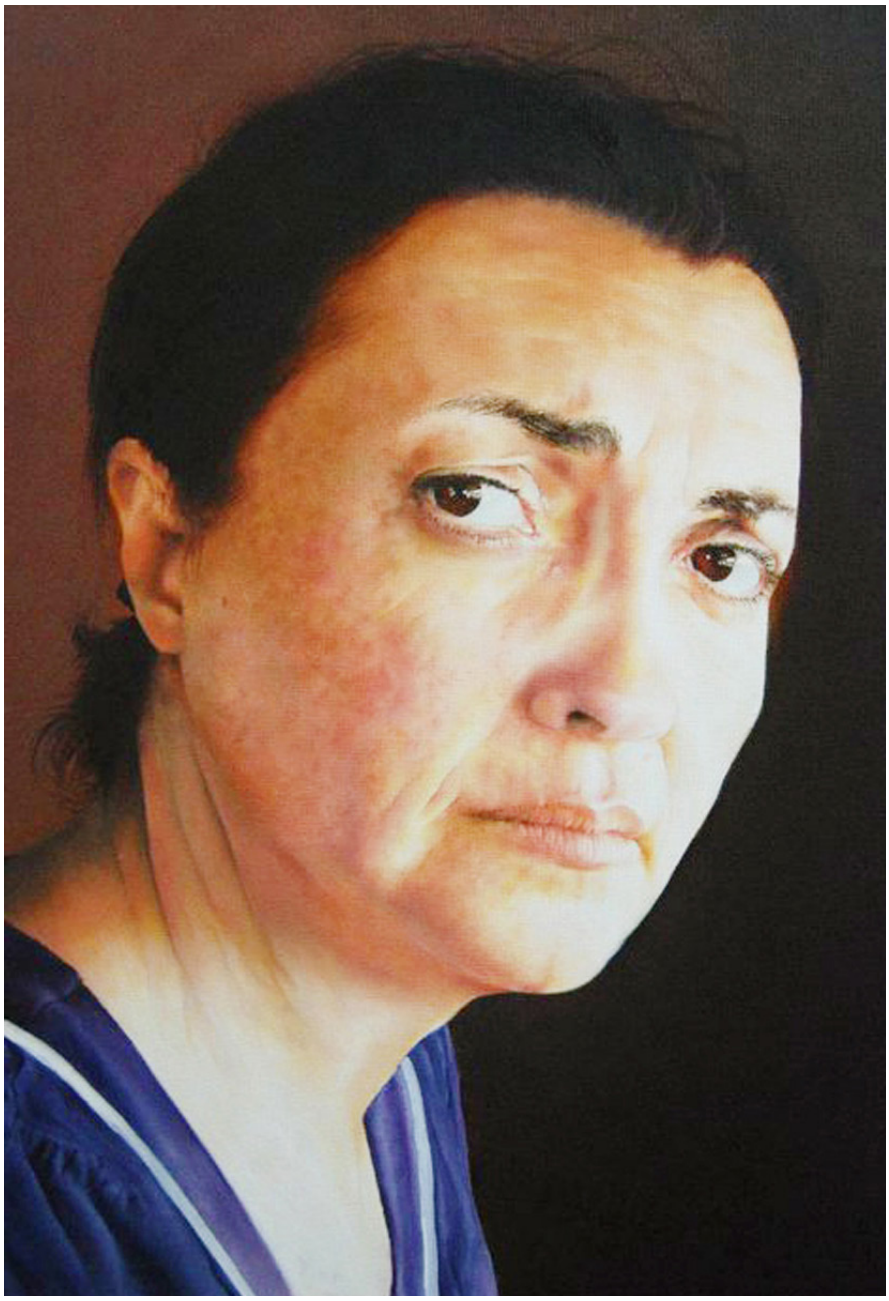


Imagem 10:

HOWARD #1 (2011)

óleo sobre tela
40 x 53 cm

Imagem 11:

HOWARD #2 (2011)

óleo sobre tela
30 x 48 cm

Imagem 12:

HOWARD #3 (2012)

óleo sobre tela
50 x 21 cm

Imagem 13:

HOWARD #4 (2012)

óleo sobre tela
36 x 47 cm

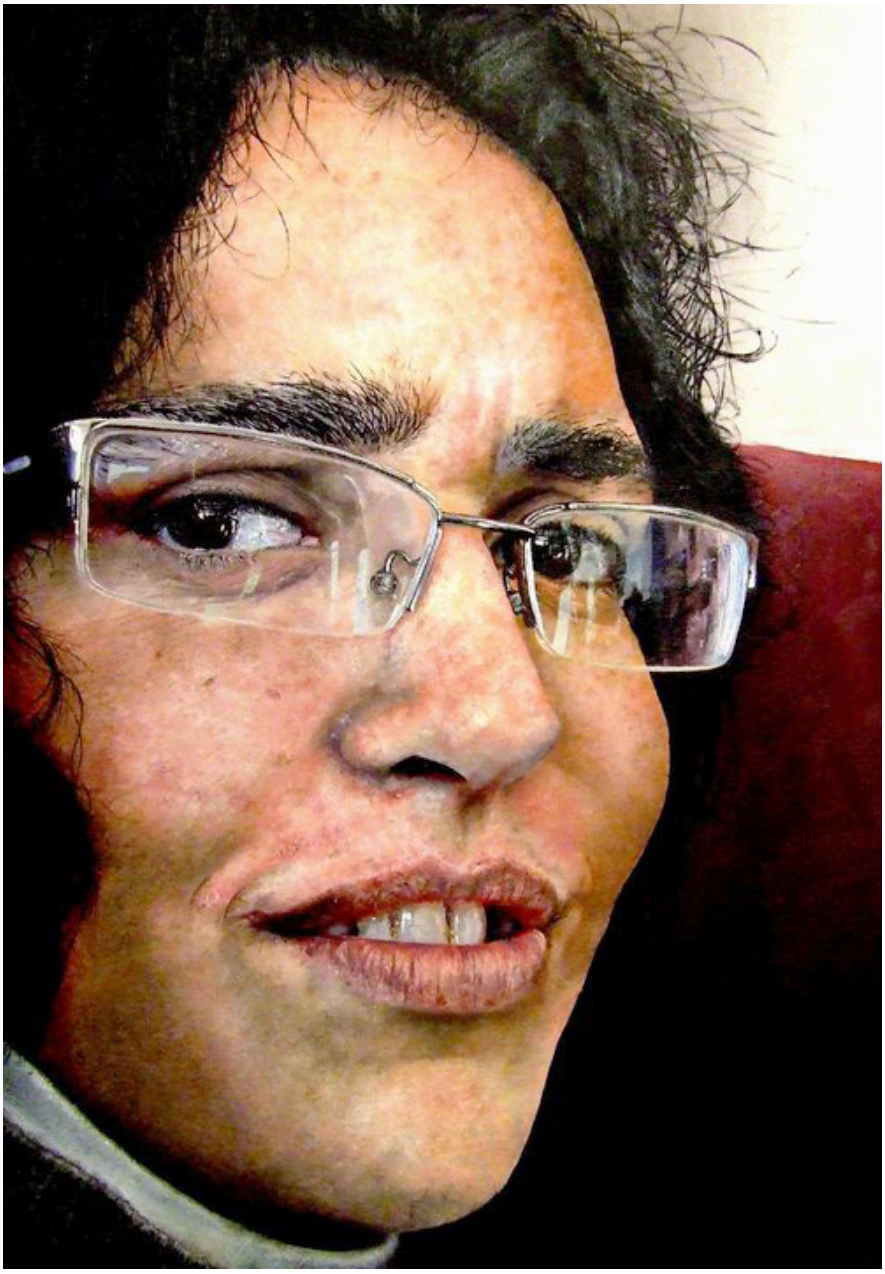


Imagem 14:

HOWARD #5 (2012)

óleo sobre tela
36 x 47 cm

A primeira aproximação ao retrato pictórico[72], concretizada na série de retratos identificados nas imagens de **10** a **14**, tem como fundamental característica uma procura exacerbada de compreensão do indivíduo. Este é um projeto que nasce de uma tentativa de apreender o indivíduo retratado, de capturar em imagem algo que fosse para além do visível.

Ultrapassar os limites do observável foi, desde sempre, a minha motivação na produção de retratos, manifesta do primeiro ao último: uma tentativa de ver e mostrar o indivíduo para lá daquilo que este dá a ver de si próprio.

Neste sentido, aquando desse primeiro momento de abordagem ao retrato, tentei compreender de que forma poderia tornar pintura essa vontade de ir além do visível: um realismo profundamente exacerbado afigurou-se-me, na altura, como única estratégia possível. Embrenhei-me, então, num exercício de profunda minúcia, onde cada poro, cada veia, cada pelo era revelado e trabalhado enquanto elemento em si mesmo, construindo imagens de uma grande densidade plástica onde nenhum defeito ou característica era suavizado mas, pelo contrário, exacerbado, na tentativa de furar a "aparência" do indivíduo, procurando revelá-lo na sua corporeidade real: frágil e imperfeita.

Frequentemente, nenhuma das pessoas que retratei, gostou de se ver retratada daquela forma — praticamente todas se sentiram demasiado cruas, demasiado expostas ou, em suma, pouco favorecidas.

De fato, os meus retratos não procuram fazer sobressair nenhuma característica de "grandeza" ou beleza ideal que seja imediatamente apreensível, mas, por outro lado, apresentam-nos figurações do ser humano em toda a sua simplicidade e crueza, em toda a sua vulnerabilidade: são retratos que nada fazem para dissimular os "defeitos" físicos dos modelos retratados, mas antes, muitas vezes, sobrevalorizam essas marcas expressivas, numa construção de rostos que, à primeira vista, consideraríamos alheios a qualquer tipo de beleza física particular.

Contudo, apesar de se afastarem de qualquer artifício físico (ex.: maquiagem) não conseguiram eliminar aquele que percebi, findo o projeto, ser o maior artifício de todos: a pose, a consciência de se saberem observados por mim, a necessidade de se encenarem perante alguém que os iria cristalizar em imagem.

[72] Este projeto, intitulado de "Howard", data de 2011 e é, portanto, anterior ao início do segundo ciclo de estudos, no entanto, foi essencial para mim integrá-lo no corpo do projeto de mestrado, uma vez que não só marca o início do meu percurso no que ao universo do retrato diz respeito, como testemunha os primeiros obstáculos encontrados.

Desta forma, após um ano de produção de diversos retratos, onde qualquer tipo de artificialidade física foi eliminada numa tentava de captar o indivíduo no seu estado mais autêntico, compreendi que o maior dos artifícios era aquele que, não sendo físico, se constituía como uma barreira que eu não sabia como transpor: lavar de um rosto o rímel ou o batom é consideravelmente mais simples e imediato do que pretender lavar de um indivíduo algo que se encontra profundamente entranhado na sua natureza enquanto sujeito social: a máscara.

4. A NECESSIDADE DE IR PARA ALÉM DA POSE

As explorações plásticas, conduzidas ao longo do primeiro ano de mestrado, constituíram-se como um momento de transição; um processo de tentativas através do qual se procurou dar resposta ao problema anteriormente levantado: como conseguir, enquanto pintor que observa o indivíduo a retratar, reduzir a dimensão da pose ao mínimo possível? Como observar o outro reduzindo-me a mim própria ao ponto de este não sentir necessidade de se encenar perante mim?

Em termos metodológicos, iniciei uma procura do "mecanismo" que tornaria possível a subversão da pose: por este motivo, tomei-me como modelo para estas investigações, no sentido de ter uma maior liberdade experimental. Deste modo, comecei por produzir um autorretrato absolutamente fundado na noção de pose e dotado quase de um cunho cómico no tanto que exacerba essa mesma noção **[15]**. Este primeiro retrato tinha, assim, o objetivo de se constituir como referente, um ponto de comparação, a partir de qual todos os que se lhe seguissem poderiam "medir", de uma forma mais concreta, o seu afastamento em relação à pose.

A partir deste primeiro momento, iniciei uma procura por uma estratégia prática que me permitisse afastar-me o mais possível dessa encenação que pretendia ultrapassar. Nesse sentido, a única estratégia que se me afigurou como possível foi o recurso à filmagem prolongada, com o objetivo de "amolecer" a consciência de estar a ser observado.

Vejamos de que forma esta se processou:

1) No primeiro momento foi feita uma recolha exaustiva de imagens, através do recurso à filmagem, ao longo de várias horas, enquanto realizava tarefas quotidianas — trabalhar, cozinhar, comer, vestir, ler, etc. Este mecanismo tinha por objetivo conseguir que, a dado momento, eu fosse capaz de me esquecer de que estava a ser filmada (porque não poderia estar a todo o momento absolutamente consciente disso e, ainda assim, absorta nas minhas tarefas quotidianas, simultaneamente) e, nesse sentido, conseguir que imagens de um estado de genuína absorção — de um Eu privado — pudessem surgir e ser captadas.

2) Posteriormente, e tendo como base o catálogo de imagens recolhido, foi feita uma seleção daquelas que melhor se coadunavam tanto com as exigências conceptuais e ideológicas do projeto, como com os requisitos estéticos que se lhe pretende imprimir.

A partir das imagens selecionadas foram, então, produzidos retratos — em óleo sobre painel de madeira e à escala 1:1 — que, esperou-se, fossem capazes de corporizar o ideal de "Eu" íntimo, ou seja, a faceta do indivíduo quando alheado da presença do Outro e, por isso, absorto em si mesmo.

Alguns exemplos desta abordagem experimental podem, então, ser observados nas imagens de **16** e **19**.

Imagem 15:

Sem Título #1 (2012)

óleo sobre painel
50 cm x 70 cm

Imagem 16:

Sem Título #2 (2013)

óleo sobre painel
50 cm x 70 cm

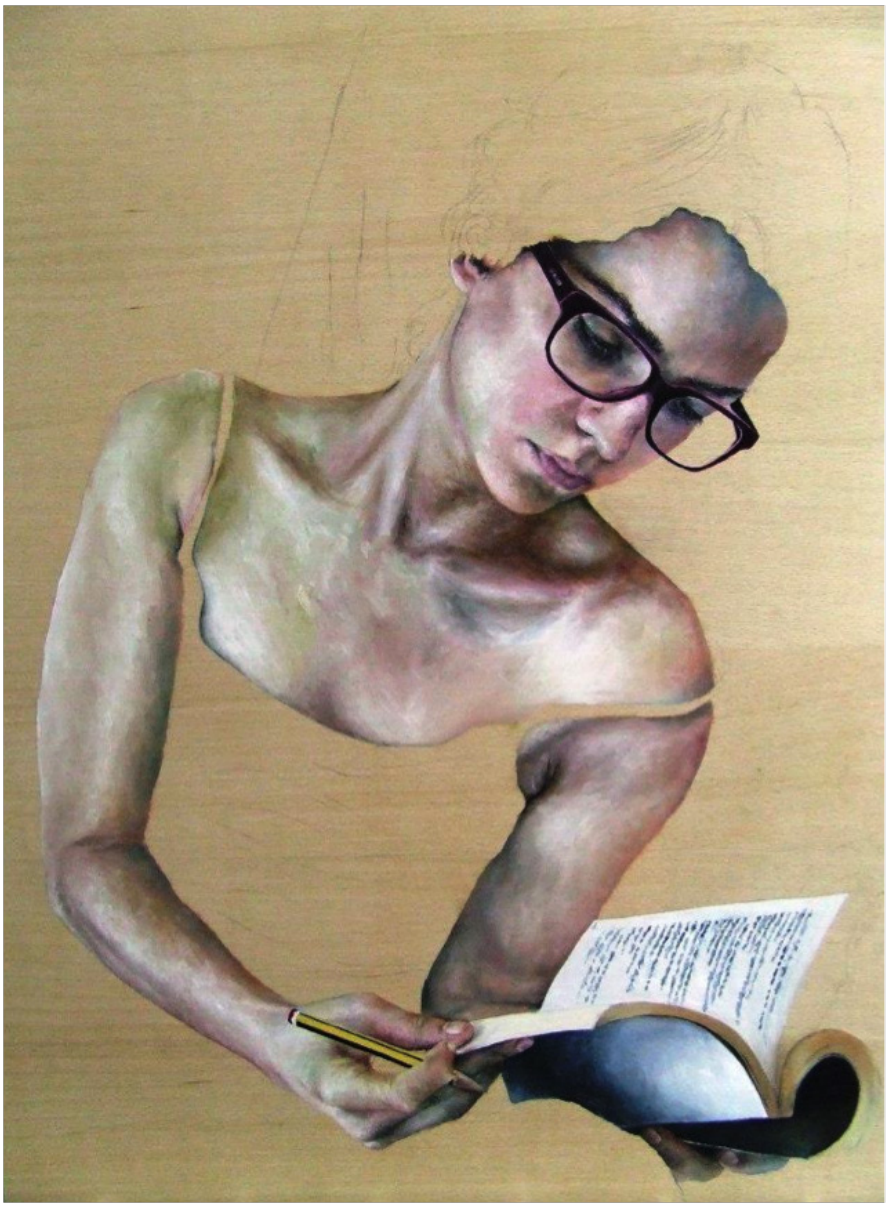


Imagem 17:

Sem Título #3 (2013)

óleo sobre painel
50 cm x 67 cm

Imagem 18:

Sem Título #4 (2013)

óleo sobre painel
80 cm x 80 cm

Imagem 19:

Sem Título #5 (2013)

óleo sobre painel
80 cm x 80 cm

Ao longo deste ano letivo foi assumida, então, uma lógica de ensaio, de experimentação — um momento mediador que precedeu ao encontro com aquilo que viria a ser o "corpo final" do projeto. Pretendeu-se, assim, encontrar estratégias e procedimentos, polir práticas, depurar ferramentas, selecionar suportes e materiais, ensaiar dinâmicas de captação e seleção de imagens, etc.

O objetivo passava, então, por conseguir produzir finalmente retratos onde estivesse bem cunhada a ideia de uma genuinidade crua, abandonada, real e, sobretudo, absolutamente alheia à circunstância da pose — o que pretendi foi encontrar-me com aquilo que considero ser a outra face do género do retrato, um retrato comprometido apenas com a representação, o mais genuína possível, do indivíduo. Uma representação que rejeita a pose, a artificialidade, a encenação, a ideia de retrato como ferramenta de interacções socias ou como veículo para a exploração de realidades outras que não aquelas diretamente relacionadas com o "revelar" do indivíduo.

Refletindo agora sobre uma vertente mais técnica do trabalho nesta fase realizado, convirá referir que a escolha dos materiais revelou ser, em si mesma, tanto um processo de continuidade como de inovação:

— **continuidade**, no sentido em que o médio utilizado continuou, como em anos precedentes, a ser o óleo e, ainda, porque a construção da forma continuou, como em projetos anteriores também, a privilegiar um trabalho de minúcia, de construção através da sucessão de detalhes, de um realismo comprometido mas, ainda assim, que procura ser expressivo na sua plasticidade (pretendendo sempre manter "vivo" na pintura o carácter da pincelada bem como da matéria pictórica, trabalhando com a tinta sem diluição, no sentido de atribuir um corpo mais genuinamente pictórico à pintura);

— **rutura**, no sentido em que o suporte utilizado deixou de ser a tela e passou a ser o painel de madeira, justificando-se esta opção pela necessidade de manipular, experimentar e comunicar com novos materiais, numa tentativa de expandir o meu conhecimento relativamente a novas matérias e técnicas a elas associadas, bem como de perceber o que poderiam ter para me oferecer, no que à construção técnica diz respeito.

5. A ABORDAGEM VOYEURISTA

O início do segundo ano de mestrado marcou também o início do desenvolvimento da parcela prática do corpo "final" do projeto pictórico e, com ela, algumas mudanças metodológicas que foram assumidas, numa tentativa de dar resposta a novos problemas que foram surgindo e a novas necessidades que se foram fazendo sentir.

5.1 ESTRATÉGIA INICIAL E MUDANÇA DE RUMO

Neste sentido, a primeira pintura realizada foi concebida através da abordagem previamente utilizada: o recurso à filmagem prolongada por longos períodos de tempo. Para o efeito, pedi a alguns colegas e amigos que me deixassem colocar uma câmara de vídeo (eu não estaria presente no momento) que os filmasse por períodos ininterruptos de 4 horas enquanto estes desenvolviam atividades quotidianas, tais como: trabalhar, estudar, ler (foram escolhidas tarefas que, *a priori*, obrigariam as pessoas a permanecer no mesmo local por longos períodos de tempo).

Seguidamente, executei um trabalho de seleção das imagens recolhidas, numa tentativa de eleger aquelas que melhor se prestaria, em termos estéticos e formais, a servir de ponto de partida para uma pintura. Desta prática resultou, então, "Além da máscara #1"**[20]**.

Contudo, não pude deixar de tentar compreender que sensações haviam experimentado as minhas primeiras "cobaias", aquando do processo de filmagem: as suas respostas acabaram por me fazer repensar e, consequentemente, reformular, a metodologia utilizada.

Das 5 pessoas inicialmente convidadas a fazer parte desta primeira abordagem ao projeto, todas, sem exceção, afirmaram não terem conseguido abstrair-se de um modo absoluto da presença da câmara de filmar. Constatei, após algumas demoradas conversas, que, mesmo nos momentos de maior concentração, parecia existir uma espécie de consciência subliminar que como que os alertava para o fato de estarem a ser observados. Nesse sentido, se essa consciência, ainda que "semi-adormecida", do Outro não foi suficientemente notória para impedir bocejos ou interjeições de calibre menos decoroso, certamente que inibiu manifestações mais expressivas que todos, sem exceção, me garantiram que teriam acontecido, não fosse a presença da câmara de vídeo.

Imagem 20:

Além da Máscara #1
(2013)

óleo sobre painel
34 x 90 cm

O retrato executado a partir desta metodologia pareceu-me, subitamente, cunhado por uma atmosfera de embaraço que eu não poderia, obviamente, pretender repetir.

A minha tentativa de "observar" o Eu sem o Outro parecia, por isso, ainda que bem dirigida, não estar a acertar plenamente no alvo que pretendia. Impôs-se, então, uma necessidade de repensar a abordagem utilizada de modo a que se tornasse, doravante, mais certeira.

Após um período de reflexão e franco comprometimento com o diário gráfico (que passei a utilizar de forma compulsiva em todo e qualquer momento fora do atelier), a abordagem voyeurista[73] assumiu-se como única estratégia possível. Compreendamos, contudo, que o voyeurismo é, neste contexto, assumido com uma conotação que não se detém no caracter fetichista vulgarmente associado ao termo, mas que traduz, antes, um momento de observação de um Outro que se pretende manter secreto, escondido e não percetível por esse Outro que se observa.

5.2 O VOYEURISMO NA ARTE – ALGUNS EXEMPLOS

Façamos uma breve interrupção na descrição desta nova metodologia, no sentido de observarmos alguns exemplos de obras através dos quais compreendemos que a noção de voyeur está bem presente e assumida no universo pictórico, desde há vários séculos.

Na obra de Rembrandt (1606 – 1669) poder-se-á facilmente reconhecer uma atenção dada ao traje e à apresentação social. De fato, ao longo da sua vida, executou mesmo diversos autorretratos nos quais explora a sua própria identidade e *status*.

Contudo, em 1654, na sua obra *Mulher Banhando-se num Ribeiro* **[21]**, o pintor situa o observador numa posição de grande intimidade, observando, de baixo par cima, uma cena de um universo privado, num tempo em que uma tal exposição era tida como indecorosa e profundamente inapropriada.

Uns séculos adiante, também Edward Hopper assume um cunho absolutamente voyeurista nas suas obras, das quais poderemos destacar: *Notívagos* (1942), *Janelas Noturnas* (1928), *Filme em Nova Iorque* (1939)**[22]**, entre variadíssimos outros exemplos.

---

73 Voyeurismo – (do francês voyeurisme) substantivo masculino

1. [Psiquiatria] Patologia que consiste na obtenção de prazer sexual pela observação dissimulada de cenas de cariz íntimo ou erótico.

2. Curiosidade patológica por tudo o que é privado ou íntimo." in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa

Imagem 21:

REMBRANDT

Mulher banhando-se num Ribeiro (1654)

óleo sobre tela
61.8 x 47 cm

National Gallery
Londres, Reino Unido

Imagem 22:

EDWARD HOPPER

Filme em Nova Iorque (1939)

óleo sobre tela
81.9 x 101.9 cm

MOMA
Nova Iorque, EUA

Imagem 23:

EDGAR DEGAS
A Banheira (1886)

pastel s/ cartão
60 x 83 cm

Musée d'Orsay
Paris, França

Imagem 24:

LUCIAN FREUD
Leigh num Sofá Verde
(1993)

óleo sobre tela
17.1 x 22.9 cm

Coleção Privada

A característica distintiva da grande maioria das suas obras é, então, o fato de nelas encontrarmos personagens cujo olhar é atraído para longe de nós, perdidos em pensamentos e absolutamente desavisados do fato de serem observados.

Alheando-se, assim, do universo da pose, as obras de Hopper parecem captar o silêncio por detrás de momentos autênticos, reais, vivos.

Neste contexto, deveremos ainda destacar algumas das obras de Degas, tais como *As Engomadeiras* (1884) ou *A Banheira* (1886) **[23]** e, mais recentemente, Lucian Freud, onde esta dimensão de um observador ausente pode ser encontrada em obras como *Leigh num Sofá Verde* (1993) **[24]** ou *O Noivo* (2001), entre muitas outras.

Em todas estas obras somos, portanto, capazes de reconhecer um voyeurismo que como que nos torna a nós próprios, enquanto espetadores, invisíveis, revelando uma dimensão do Eu que, longe de assumir a sua faceta socialmente comprometida, nos revela uma identidade íntima, sensível e, sobretudo, reflexiva.

5.3 O EXERCÍCIO DE OBSERVAÇÃO NESTE PROJETO PICTÓRICO

No contexto deste projecto tornei-me um observador oculto do Outro, pretendendo passar o mais despercebida possível, nos momentos em que observava e tirava apontamentos (escritos ou em jeito de esquiço) sobre as características físicas e comportamentais que conseguia identificar, no curto espaço de tempo que me era habitualmente dado, antes que a pessoa se apercebesse da minha presença enquanto observador — por vezes, alguns segundos bastaram antes do embaraço e desconforto gerado pela compreensão de alguém que nos observa avidamente, noutras ocasiões, foi-me possível apreender o indivíduo durante vários minutos, até que este me fitasse de volta, ora embaraçado, ora zangado, como chegou mesmo a acontecer.

Foi um trabalho de recolha que, à custa de variadíssimas situações constrangedoras, me permitiu colecionar rostos o mais absortos possíveis.

Obviamente que todas estas pessoas se encontravam em locais públicos (não poderia pretender observar desconhecidos nos seus quartos ou casas de banho), contudo, dediquei-me deliberadamente à observação de pessoas que se encontravam sozinhas e não em grupo,

em atividades de concentração (como ler e estudar) e em locais de pouca exposição. Tornei-me, então, um observador frequente (mas pretensamente invisível) das últimas filas das salas de cinema, dos cafés fora da zona central da cidade, (onde geralmente apenas uma ou duas mesas está ocupada por aquilo que percebi serem clientes habituais), balneários de ginásios, bibliotecas e mesmo ruas da cidade pouco frequentadas, pela altura da madrugada.

Obviamente, não tendo diante de mim o modelo a representar, os retratos que acabaram por resultar desta nova abordagem, longe de se constituírem como representações perfeitamente idênticas dos seus modelos, tornam-se numa outra coisa: testemunhos de uma fusão entre aquele que é observado e aquele que observa, imagens em que o visível se funde com as minhas memórias e aquilo que nelas consegui cristalizar. Contudo, apesar de não serem retratos fidedignos dos indivíduos observados, estes retratos conseguiram, finalmente, cumprir o objetivo que se pretendia alcançar desde há alguns anos: não são retratos precisos e meticulosos de alguém, mas antes retratos que testemunham um estado de maior franqueza, de maior absorção, onde mais do que a semelhança exata com o modelo, se pretende capturar um estado de espírito, uma consciência ou antes, não consciência, do Outro.

5.4 O DIÁLOGO ENTRE A OBSERVAÇÃO E A MEMÓRIA

Seguidamente, será feita uma análise de cada uma das obras executas nesta fase do projeto, compreendendo-as no seu particular e percebendo que fatores subjazem à opção por determinadas cores, determinadas formas, determinados momentos, etc.

Finalmente, analisar-se-á o conjunto das obras, comparando-as entre si, refletindo o ecletismo dos resultados atingidos e tentando compreender se poderão ser entendidas como meta pretendida das premissas inicialmente propostas.

#1

Conforme verificamos já no capítulo anterior, a primeira pintura **[20]** foi produto de um processo de trabalho apoiado na filmagem prolongada – processo esse que acabaria por ser abandonado em prol de um outro, que melhor cumpria os objetivos esperados.

A imagem que daí resultou foi escolhida de entre uma série de 59 frames, selecionados a partir de 4 horas de filmagem.

A mulher jovem que nela figura foi, assim, filmada ao longo de toda uma manhã de estudo na sua varanda — motivo pelo qual a pintura é imbuída de uma grande luminosidade, de tons pálidos e frios que, de algum modo, nos remetem para uma atmosfera matinal.

É também, de entre toda a série de pinturas, aquela em que a semelhança com o modelo é mais exata e metódica, bem como aquela em que é dada uma maior atenção a detalhes muito específicos, como as veias de uma ligeira rosácea na face, ou o ligeiro desvio da cana do nariz.

Na imagem **25** podemos observar a pintura ainda em fase de construção, revelando a técnica pictórica que lhe está inerente, bem como às restantes: a construção da pintura a *la prima*, salvo a adição de ténues velaturas, no final, com o objetivo de acertar tons, cromatismos e sombras.

Desta forma, a pintura é construída de uma forma semelhante ao de um processo de *scanner*, onde os pormenores são concebidos logo numa primeira abordagem, ao invés de resultarem de uma adição sucessiva de camadas cada vez mais particularizadas.

Atualmente, ao observá-la, não consigo evitar a perceção de algum constrangimento, algum recato autoimposto que parece emanar do rosto representado (perceção que se tornou bem mais expressiva após a conversa com o modelo), motivo pelo qual optei por fazer um desvio de rumo no que ao encontro com a forma pictórica diz respeito.

#2

O segundo retrato **[26]** foi, de todos, aquele em que um maior carácter de indefinição, de enublado, de esvaecido, poderá ser observado.

Este resultado dever-se-á, sem dúvida, ao fato de ter sido o primeiro dos retratos executado, inteiramente, através de um exercício de memorização. Trata-se, portanto, do primeiro produto de uma estratégia que estava a testar pela primeira vez e revela, por isso, nas suas características formais, um testemunho dessa visão turva, dessa falta de confiança no processo, desse caminhar ainda pouco seguro.

No momento de observação, não foi feito qualquer registo, quer escrito, quer em formato de esquisso, mas, pura e simplesmente, foi dada uma atenção o mais afiada possível ao ato de observar, decalcar mentalmente, compreender e assimilar a imagem de um rosto, da forma mais exata possível.

Obviamente, foi também este o primeiro momento em que tive a perceção de que não há nada que possa ser concebido como uma memória "limpa" e exata: a memória traz, em si mesma, o ruído, a filtragem, a parcialidade das nossas próprias significações e memórias anteriores, que fazem com que, inevitavelmente, sobrevalorizemos determinados pormenores e apaguemos outros.

Foi precisamente esse caracter de frustração para com uma recordação que parece escapar-nos como um líquido por entre os dedos, essa tentativa de tornar sólido algo que tem a qualidade inconstante da água, que tentei configurar nesta pintura.

Nela, podemos observar uma mulher ruiva, de tez clara e cabelos ondulados, contudo este não é um rosto que possamos configurar como o rosto de "alguém" específico. Nele há uma maior atenção dada à torção das mãos, encaixadas sobre o queixo, do que às feições do rosto. Compreendi, aquando do processo de pintura, que aquilo que era capaz de evocar com maior precisão era, precisamente, a cor e a forma dos cabelos, bem como a posição dos membros superiores.

Desta forma, através dos escorridos e das manchas aguadas de tinta, plenamente assumidas, através de zonas que foram limpas ou apagadas, a pintura pretende revelar esse carácter de uma memória fugidia, onde tudo parece não ter forma definida, limite concreto. Uma pintura em que, considero hoje ao observá-la em comparação com as restantes, o conceito de "memória" está bem mais presente do que o conceito de "retrato" – refletindo a atenção dada a esse primeiro momento de contato com uma nova forma de abordar a dimensão do retrato, bem como os meios para o conceber e executar.

Imagem 25:

Além da Máscara #1
processo

#3 e #4

A terceira e quarta pinturas **[27]** e **[28]** foram executadas seguindo a mesma abordagem. Mais do que isso, as "personagens" retratadas encontravam-se próximas uma da outra, sentadas, ambas sozinhas, numa mesa de café por volta da hora de jantar. Neste sentido, os registos que fiz de cada uma foram executados praticamente em simultâneo, de modo que concebo estas pinturas quase como se de um par se tratasse: dois objetos distintos que derivaram, contudo, do mesmo tempo, do mesmo espaço e, por isso mesmo, do mesmo modo de observar.

Trata-se, então, respetivamente, de um homem jovem, de cabelos compridos, sentado a fumar e de uma mulher de cabeleira farta que, a algumas mesas de distância, assistia a qualquer coisa que era transmitida na televisão do café (àquela hora, julgo tratar-se do noticiário).

O que me atraiu em ambos, enquanto par (foi assim que os concebi), foi o contraste das suas expressões faciais: deveriam ser, àquela hora, as duas únicas pessoas – à parte de mim e do empregado de balcão – que habitavam o café. Dele, percebia-se uma tranquilidade, uma calma visível no relaxamento físico do seu corpo e do ligeiro sorriso que, reparei, fez ao acender o cigarro, como se, no seu íntimo, se desenhasse uma memória particularmente agradável.

Por contraste, ela, de olhos esbugalhados, olhava impressionada para a televisão, refletindo tensão nos movimentos, desconforto e mesmo e indignação nos gestos e trejeitos que foi assumindo ao longo do tempo em que a observei.

Uma nota curiosa será a de que, apesar de sermos os três únicos utilizadores do café naquele momento, nenhum deles pareceu reparar que estava a ser observado, confirmando-me que se encontravam num estado de "desatenção" que, para mim, era ideal captar.

Importará ainda referir que, talvez por me ter concentrado na expressão e emoções que cada um expressava, talvez por me ter encantado com a dicotomia, o contraste claro que aquele "par" parecia fazer, chegada ao atelier para iniciar a pintura, conseguia evocar com clareza atípica os traços do rosto de cada um, bem como as expressões que neles figuravam, contudo, foi-me absolutamente impossível recordar qualquer pormenor cromático. Não fui capaz de evocar nem a cor dos seus cabelos, nem o tom da sua pele, e muito menos as cores ou padrões das roupas que vestiam.

Imagem 26:

Para além da Máscara #2
(2013)

óleo sobre tela
40 x 60 cm

Imagem 27:

Para além da Máscara #3
(2014)

óleo sobre tela
38 x 90 cm

Imagem 28:

Para além da Máscara #4
(2014)

óleo sobre tela
50 x 60 cm

Por este motivo, ambos os retratos são executados num cinzento terra, inexpressivo, numa tentativa de contornar esse lapso de memória e de apontar as nossas atenções para aquilo em que as minhas próprias atenções se concentraram, no momento de observação – a expressão facial de ambos e o contraste gritante entre os seus estados de espírito.

#5

Imagem 29:

Além da Máscara #5
(2014)

óleo sobre painel
40 x 50 cm

De todos os retratos executados através do processo de memorização, este **[29]** será, talvez, aquele em que consegui imprimir um maior detalhe e uma maior atenção a pormenores.

Trata-se de uma jovem com que me cruzei na madrugada de S. João, claramente embriagada. Encontrava-se sentada, sozinha, num muro baixo perto de um jardim do centro da cidade e, dado o seu estado de clara desatenção, provocado pelo excesso de bebida foi, de todos, aquela que consegui observar mais de perto e durante mais tempo, sem que isso tivesse despoletado nenhuma reação da sua parte.

Chamou-me a atenção o seu ar um tanto ou quanto pitoresco, de longos cabelos negros escorridos e com uma pele excessivamente pálida (cravejada de sardas), que contrastava gritantemente com o ambiente noturno. Em termos plásticos, tentei expressar esse contraste enquanto característica primordial da pintura, utilizando um fundo negro azeviche, contra o qual a carnação pálida da jovem adquire um caracter quase fantasmagórico.

Mais do que isso, a camisola tingida, o rasto de vinho tinto que lhe escorria pelo canto da boca e a torção do seu pulso enquanto segurava a garrafa contra o peito fizeram deste rosto uma imagem que eu quis, obstinadamente, capturar com o máximo de verosimilhança possível, numa tentativa de traduzir na tela a densidade que aquele momento assumiu para mim.

Nesse sentido, acabei por me sentar muito próximo dela e foi, graças a isso, que me foi possível memorizar e registar alguns esboços de pormenores, como a dispersão das sardas pelo rosto, as veias visíveis no globo ocular (fruto da sua condição de embriagada), os olhos excessivamente claros e esbugalhados ou as clavículas espetadas contra a pele dos ombros.

#6

Este **[30]** será, de entre todos, talvez o mais atípico de entre a série de retratos. Nele, ao contrário do que acontece em todos os outros, há uma atenção muito particular atribuída ao fundo, ao espaço, ao contexto no qual a figura se insere.

Assim, se em todos os outros retratos a minha atenção se concentrou quase totalmente no rosto e gestos das figuras a representar, relegando as características do espaço para o campo do "supérfluo", neste caso específico, foi o próprio contexto do espaço que me fez reparar na figura.

Trata-se, portanto, do balneário do ginásio que raras vezes frequento e de uma jovem que tinha avistado já algumas vezes (em outros contextos, no entanto), a tomar banho num dos chuveiros.

Longe de ser um espaço agradável, o balneário em questão, sobretudo a zona de banhos, encontra-se um pouco degradada, com manchas de humidade na parede e azulejos – características que, contudo, tentei exagerar para acentuar a sensação de desconforto projetada. Mais do que isso, o próprio ato de tomar banho num espaço comum exacerba a sensação de desconforto sentida e foi, precisamente, nesse sentido que me pareceu que a inclusão do espaço neste retrato teria toda a pertinência, uma vez que é capaz de expressar, talvez melhor do que a própria figura, uma atmosfera incómoda.

Contudo, também na figura procurei transmitir essa mesma sensação, através da posição dos braços que se encolhem contra o corpo, numa tentativa de não revelar demasiado de si.

Obviamente, não pude deter-me tanto tempo quanto gostaria na observação desta figura – foi um instante apenas (e, por si só, um instante um tanto ou quanto embaraçoso). Contudo, o meu conhecimento prévio da mulher em questão, juntamente com o flash que consegui captar da sua figura no chuveiro, permitiram-me conceber o retrato, cunhando-o com a atmosfera pretendida.

Imagem 30:

Para além da Máscara #6 (2014)

óleo sobre tela
90 cm x 41 cm

#7

Imagem 31:

Além da Máscara #7
(2014)

óleo sobre painel
50 x 60 cm

Este sétimo retrato **[31]** foi concebido após uma temporada de cerca de duas horas passadas numa sala de cinema onde se projetava um filme que eu, obviamente, não vi. Em vez disso, procurei, ao longo de todo o tempo, observar a mulher que se sentava duas filas atrás de mim, no alinhamento da minha cadeira.

Ainda o filme não ia a meio e já a mulher parecia completamente absorta – choramingando e rindo ao mesmo tempo o que, aliado ao pacote de pipocas que segurava na mão e que se esqueceu, absolutamente, de comer, tornaram toda aquela cena bem mais curiosa do que o filme que se desenrolava à minha frente.

Nesse sentido, tentei com o máximo de discrição possível, observar as emoções que se lhe iam sucedendo, tendo conseguido tirar vários apontamentos no diário gráfico.

Em termos atmosféricos, procurei cunhar o retrato com a luz intensa característica das salas de cinema que, em dados momentos, se projeta no rosto dos espetadores.

À semelhança do ocorrido nos retratos **#3** e **#4**, e dadas as características de iluminação e projeção cromática, características das salas de cinema, não me recordo das cores que caracterizavam aquela figura em particular (e que iam variando de acordo com a cena projetada na tela). Assim, optei, uma vez mais, por revelar apenas a luminosidade da cena, nivelando o cromatismo num tom azulado.

#8

Funcionando mais como um esboço do que propriamente como uma pintura, este **[32]** é um retrato que pretende, retornando um pouco ao que havia acontecido no primeiro retrato, evocar uma vez mais o carácter fugidio da memória.

Trata-se de uma jovem que com que me cruzei na biblioteca e que fitava concentrada o ecrã do computador. Pude apenas observá-la durante escassos segundos, ainda assim, tentei evocar o que dela fui capaz de me recordar nesta pintura, assinalando, com as manchas negras que se projetam do seu rosto, a frustração que está inerente à dificuldade que temos de cristalizar o rosto de alguém, quando não nos é dado tempo suficiente para que o façamos.

Este retrato é, portanto, o testemunho de uma memória que não consegui formar-se e que existe apenas como um esboço ténue daquilo que poderia ter sido.

Imagem 32:

Para além da Máscara #8 (2014)

óleo sobre tela
60 x 60 cm

#9 e #10

À semelhança do que acontece nos retratos **#3** e **#4**, também estes **[33]** e **[34]** foram "captados" num mesmo momento e num mesmo ambiente, também eles na esplanada de um café, e funcionam, portanto, quase como duas partes de uma mesma coisa.

Se o que pretendi nos retrato **#2** e **#8** foi evocar o caracter volátil da memória, nestes dois últimos retratos optei por tentar apreender o seu carácter seletivo. Desta forma, concentrei-me apenas e em absoluto no rosto das duas jovens que observava. Forcei-me, por todos os meios possíveis, a não atentar nos seus cabelos, roupas ou atividade que naquele momento desenvolviam – o que pretendi aqui foi cristalizar com o máximo de precisão possível as figurações do rosto de cada uma (pelo que serão, talvez, os mais parecidos com o modelo original).

Não há, portanto, qualquer registo referente a roupagens, cabelos, acessórios ou tonalidades e cores (de fato, optei por reduzir o cromatismo da figura a um tom apenas). A característica distintiva de ambos, que faz com que funcionem enquanto par, não é, como acontece em **#3** e **#4**, nenhum contraste observável mas, pelo contrário, uma semelhança: a expressão no olhar de ambas pareceu-me, na altura, absolutamente similar e foi isso, mais do que qualquer outra coisa, que captou a minha atenção e quis, aquando da execução do exercício pictórico, revelar. Trata-se, portanto, daquele olhar perdido, fixo na vazio e não em nenhum objeto particular – um olhar compenetrado, reflexivo, que parece olhar para dentro e não para fora.

Imagem 33:

Além da Máscara #9
(2014)

óleo sobre painel
60 x 60 cm

Imagem 34:

Além da Máscara #10
(2014)

óleo sobre painel
50 x 60 cm

Compreendemos, portanto, que se trata de um grupo de pinturas profundamente ecléctico nas suas configurações e características expressivas. Com elas, pretendeu-se criar um corpo pictórico cujos elementos, longe de serem plasticamente semelhantes entre si (assumindo-se enquanto grupo), pretendem testemunhar uma outra coisa: a relação da memória com a representação e, mais do que isso, aquilo que somos capazes de apreender ou que, pelo contrário, não registamos ou, em muitos casos, não chegamos sequer a ver.

Mais do que retratos de personagens específicas, eles são o testemunho claro das significações e estados de espírito de quem os pintou – neles, encontro-me tanto a mim própria como à memória das pessoas que guardo ainda no pensamento. Mais do que isso, através deles, pretendo conceber um retrato não apenas de um indivíduo, mas das características particulares da minha memória – aquilo que escolho guardar, aquilo que tento guardar sem sucesso, aquilo que, inevitavelmente perco ou não chego sequer a observar.

Neste ponto em que nos aproximamos do final desta dissertação, não poderei deixar de referir a influência[74] que o projeto pictórico de Arlindo Silva[75], bem como a entrevista que tive oportunidade de lhe fazer em 2012[76], parecem assumir neste contexto em particular:

Necessito que as imagens que eu vou colectando veiculem novamente através de mim e se misturem com as minhas memórias. (...) Eu capto a imagem, seleciono depois as que eu acho que se vão prestar a esse propósito e ela passa novamente por mim: o meu corpo é o corpo-fronteira: eu deixo que olhem para dentro de mim e deixo que as pessoas vejam através dos meus olhos, através de mim — há ali um conjunto de filtros – e são, claro, as minhas verdades. (...) Durante o processo há imensas coisas que se misturam e interessa-me isso — misturar também pensamento.

Este projeto – *Além da Máscara* – revela-nos figurações que partiram de homens e mulheres que, naquele momento, não faziam ideia de estarem a ser observados. Desta forma, o objetivo de anular a necessidade de pose ou de encenação social foi alcançado. Em praticamente todos eles, encontramos representações de gente que não parece consciente, naquele intervalo temporal, da presença ou sequer da existência de um Outro.

São retratos de quem olha obstinadamente para dentro e são, mais do que isso, um olhar que dirijo para dentro de mim própria no momento de os evocar, de os tornar matéria o que, quanto a mim, os imbui de uma densidade ainda mais particular.

Longe de serem os mais fidedignos, detalhados ou verosímeis, são, no entanto, por larga margem, os retratos mais francos que alguma vez concebi – mais do que um rosto, neles é-nos revelado um estado de espírito, uma forma de estar e de existir. Neles, como em nenhum outro, senti ter capturado algo de verdadeiramente íntimo, genuíno, real. Se colocados lado a lado com os modelos que lhes deram origem, provavelmente encontraremos inúmeros afastamentos e dissemelhanças – contudo, através deles, conseguimos capturar uma sensação vívida de alguém a existir e não de alguém a posar para um retrato – o objetivo inicial pareceu-me, por tudo isto, alcançado.

---

74 As pinturas de Arlindo são, em mim, reconhecidas como a influência mais próxima de todo o meu processo criativo, no que à sua fundamentação conceptual diz respeito – nele, fui capaz de reconhecer muitos dos objetivos que procurava também concretizar através da pintura.

75 Arlindo Silva nasceu na Figueira da Foz, no ano de 1974. Formou-se, em 2001, em Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

76 A entrevista poderá ser consultada na íntegra no Anexo 2, no final desta dissertação

II. Conclusão

A conclusão é sempre, quanto a mim, a parte mais difícil de qualquer trabalho. Este não é exceção. Talvez isto se deva a uma incapacidade de, enquanto artista, dar por absolutamente acabado o que quer que seja: um projeto nunca é verdadeiramente concluído, é um organismo perpetuamente aberto, sujeito a novas indagações, novas ideias e novas vontades de "fazer". Um projeto de pintura está continuamente sujeito a novas adições ou, até, reformulações em trabalhos que nos pareciam já absolutamente "inteiros".

O objetivo fundamental desta dissertação passou, sem qualquer dúvida, por uma necessidade de compilar os conhecimentos recolhidos ao longo da investigação teórica que acompanhou e ajudou a sustentar o projeto de pintura desenvolvido. Os dados teóricos que adquiri ao longo de todos estes meses, foram, sem dúvida, uma importantíssima mais-valia que não apenas me permitiu olhar e conceber o meu projeto artístico sob todo um novo prisma (muito mais estruturado e coerente), como me abriu novas possibilidade, novos rumos que, até então, me eram desconhecidos e nos quais hoje, sem qualquer dúvida, me pretendo aventurar.

Acima de tudo, era importante compreender como eram concebidos, fora do espetro artístico, os questionamentos que, desde sempre, pautaram o meu processo criativo. Desta forma, um olhar mais amplo sobre a dimensão da pose permitiu-me compreender especificidades que, até então, focada que estava no universo da pintura, me estavam de todo inacessíveis.

Assim, analisar de que forma esta relação de apresentação do Eu perante o Outro era concebida fora da esfera artística, nomeadamente no campo das ciências sociais, permitiu-me construir uma visão muito mais clara, coesa e pertinente do modo como a pose existe na pintura enquanto reflexo da vivência do Eu, entendido como sujeito social. Olhar para fora ajuda-nos, muitas vezes, a compreender de um modo muito mais estruturado realidades que, desde sempre, nos habituámos a observar de perto. Por este motivo, pareceu-me mais que pertinente que essa investigação efetuada no campo das ciências sociais surgisse logo no início do trabalho.

Após compreender de que modo a dimensão da encenação está profundamente presente na vivência do sujeito humano enquanto ser social, a introdução da noção de pose no espetro artístico pôde ser feita de forma muito mais pertinente, concebendo-se a pintura de retrato também como uma forma de apresentação pública.

A investigação que levei a cabo no que à tradição do retrato pictórico no ocidente diz respeito terá sido, talvez, uma das parcelas mais interessantes de todo o processo de investigação. Através dela, consegui compreender o retrato enquanto manifestação constante ao longo de vastos séculos, encontrando variações e continuidades que refletem, indelevelmente, os contextos sociais, temporais e culturais em que foram produzidos.

As referências artísticas que vou referindo ao longo deste documento, vão desde Rembrandt a Lucian Freud, numa longitudinalidade temporal que me permitiu compreender que a necessidade de ultrapassar a dimensão da pose é assumida na produção pictórica desde há muitos séculos a esta parte.

A abordagem prática do projeto, acompanhada por uma forte componente teórica, permitiu-me resolver e ultrapassar entraves que se interpunham entre mim e a minha vontade de apreender uma faceta mais autêntica e privada do indivíduo no retrato.

Desta forma nada se afigurou tão gratificante como a capacidade de, diante de antigos e novos obstáculos, ser capaz não só de os ultrapassar como, até, de eliminá-los do caminho: para isto, houve necessidade de repensar o modo como tinha vindo a atuar perante o retrato e, acima de tudo, alterar expressivamente a minha dinâmica e processo de trabalho, o que acabou por se refletir num projeto de pintura cujos resultados formais se afastam expressivamente do que até então tinha vindo a fazer. Mais do que isso, constituem-se como uma mostra profundamente ecléctica de resultados visuais que refletem a forma como, pela primeira vez, me permiti um diálogo mais honesto entre o exercício da pintura, o pensar a pintura e, acima de tudo, o pensar-me a mim mesma enquanto parte inalienável dela.

Os retratos produzidos refletem não apenas essa dimensão mais íntima e genuína que pretendia capturar, mas são também reflexo claro da minha forma de olhar para e conceber um indivíduo por detrás de um rosto. De ver para além da máscara – uma máscara que está tanto no rosto de quem a usa, como no olhar de quem a vê.

Este projeto é, neste sentido, entendido por mim como o início de uma nova forma de abordar e conceber o retrato: através dele, consegui pela primeira vez alcançar uma liberdade de pensar e executar a pintura sem precedentes em todo o meu percurso.

Longe de ter sido dado como concluído, este projeto corporiza-se enquanto ponto de partida para uma nova fase da minha relação com a pintura de retrato: uma fase em que começo a conseguir trazer à luz aquilo que me interessa ver e dar a ver.

Longe de ter esmorecido, o meu encantamento pela dimensão do retrato parece, após todos estes meses, ter-se revigorado sob a promessa de uma nova abordagem, de um novo modo de pensar e agir que, espero, seja capaz de produzir figurações cada vez mais próximas dessa ideal de absoluta intimidade e franqueza que sempre me fascinou no indivíduo.

Bibliografia

ALLPORT, Floyd (1924). *Social psychology*. Boston: Houghton Mifflin Company

ARNHEIM, Rudolf (1971). *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

ATKINS, P. W. (1994). *The Second Law: Energy, Chaos, and Form*. New York: Scientific American Library

BARTHES, Roland (1980). *A Câmara Clara*. Manuela Torres (trad.) Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA., 2013

BAUMEISTER, R. F. (1982). "A self-presentational view of social phenomena" - *Psychological Bulletin*, 91 No.1. American Psychological Association

BERGER JR. Henry (1994). *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*. Representations 46

BISHOP, Paul (2007). *Analytical Psychology and German Classical* Aesthetics: Goethe, Schiller, and Jung - Volume 1: The Development of the Personality. Hoboken: Taylor & Francis

BOTTON, Alain (2005). *Ensaios de Amor*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008

BRILLIANT, R. (1991). *Portraiture*. London: Reaktion Books

CHAPMAN, Antony J. (1973). Social Facilitation of Laughter in Children. In *Journal of Experimental Social Psychology*. L. Rudman (ed.)vol. 9.(6): 528-541

DAVIES, Paul (1994).*The Last Three Minutes: Conjectures About the Ultimate Fate of the Universe*. New York: BasicBooks

DAWSON, Terence and P. Young-Eisendrath (1997). *The Cambridge Companion to Jung*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008

FIELDING, Henry (1749). Tom Jones . Américo Fraga & C[a] Lda. (trad.) - *Os grandes génios da Literatura Universal*, vol. 28 – Mediasat Group, S.A., 2004

FREELAND, C. A. (2010). *Portraits & Persons*. Oxford: Oxford University Press

FRIED, Michael (1967). *Art and Objethood*, Chicago: University Of Chicago Press, 1998

FRIED, M. (1988). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. London: The University of Chicago Press, 1998

GOFFMAN, E. (1959). *Presentation of Self in Everyay Life*. New York: Doubleday Anchor Books

HILTON, John Hilton (1953). "Calculated Spontaneity" *Oxford Book of English Talk*". Oxford: Oxford Clarendon Press

JACOBY, Mario (1984). *The Analytic Encounter-Transference and Human Relationships (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts)*. Toronto: Inner City Books

JUNG, Carl Gustav (1953). *Two Essays on Analytical Psychology*. R. F. C. Hull (trad.) London: Routledge and Kegan Paul, 1992

JUNG, Carl Gustav(1986). *Memories, Dreams, Refletions*. Richard and Clara Winston (trad.) London: Flamingo/ Fontana Paperbacks

KEMP, Martin(2000). *História da Arte Ocidental*. Irene Guimarães (trad.). Lisboa: Editorial Verbo. 2006

KENETH, Clark (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Bollingen Series 35.2. New York: Pantheon Books

KERN, Stephen (1975). *Anatomy and Destiny: A Cultural History of the Human Body*. Indianopolis: Bobbs-Merrill Company

KOHUT, Heinz (1984). *Self e narcisismo*, Rio de Janeiro: Zahar Editores

KUNDERA, Milan (1984). *A Insustentável Leveza do Ser*. Joana Varela (trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002

LACAN, Jacques (1973). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Alan Sheridan (trad.). New York: W.W. Northon and Company , 1981

LASCH, Cristopher (1991). *The culture of narcissism – American Life in an Age of Diminishing expectations*. New York; London: W. W. Northon and Company – New York ; London

LOMMEL, Andreas (1970). *Masks: Their Meaning and Function*. London: Ferndale Editions, 1981

MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo – o Autorretrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim

O'REILLY, Sally(2009). T*he Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, Inc.

PARK, Robert E. (1950). *Race and Culture*. Michigan: Free Press

SANSOM, William (1956). *A Contest of Ladies*. London: Hogart Press

SARTRE, J.P. (1943). *Being And Nothingness: An Essay in Phenomenological Ontology*. Hazel Barnes (trad.). Citadel, 2001

SMITH, R. R. R. (1988). *Hellenistic Royal Portraits*, London: Oxford

STEVENS, Anthony (1990). *On Jung*. London: Routledge

STRAUSS, B. (2002). "Social facilitation in motor tasks: a review of research and theory" – *Psychology of Sport and Exercise*, Volume 3, Issue 3, p.237-256

WEST, S. (2004). *Portraiture*, London: Oxford University Press

WEBSITES CONSULTADOS

Smith, David Woodruff, "Phenomenology, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2003 Edition), Edward N. Zalta (ed.) http://plato.stanford.edu/archives/win2003/entries/phenomenology/ [consulta realizada em setembro de 2014]

Crowell, Steven, "Existentialism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2004 Edition), Edward N. Zalta (ed.) http://plato.stanford.edu/archives/fall2004/entries/existentialism/. [consulta realizada em setembro de 2014]

Papadaki, Evangelia, "Feminist Perspectives on Objetification", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.) http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/feminism-objetification/ [consultada realizada em setembro de 2014]

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, http://www.priberam.pt/DLPO/voyeurismo [consulta realizada em setembro de 2014]

ÍNDICE DE IMAGENS

1. JEAN BAPTISTE CHARDIN
Mulher Descascando Nabos (1740)
óleo sobre tela
46,2 x 37 cm
Zweibrücken Gallery, Zweibrücken, Alemanha
In: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436579
[consulta realizada em setembro de 2014]

2.JEAN-BAPTISTE GREUZE
Ovos Partidos (1756)
óleo sobre tela
73 x 94 cm
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA
In: http://www.pinakothek.de/en/jean-baptiste-simeon-chardin/woman-peeling-turnips.[consulta realizada em setembro de 2014]

3. CARLES-ANDRÉ VAN LOO
Escrava Servindo Café À Sultana (1747)
óleo sobre tela
132 x 162 cm
Musée des Arts Décoratifs, Paris, França
In: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/C._van_Loo_Sultane.jpg
[consulta realizada em setembro de 2014]

4. FRANCIS BACON
Retrato De Michel Leiris (1976)
óleo sobre tela
35.5 x 30.5 cm
Centre Pompidou, Paris, França
In: http://www.francis-bacon.com/images/65.jpg. [consulta realizada em setembro de 2014]

5. JENNY SAVILLE
Reverse (1976)
óleo sobre tela
2511 x 2180 cm
Norton Museum of Art, Florida, EUA
In: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/cronin/jenny-saville-norton-museum1-5-12_detail.asp?picnum=2
[consulta realizada em setembro de 2014]

6. STANLEY SPENCER
Autorretrato (1959)
óleo sobre tela
50,8 x 40,6 cm
Tate, Londres, Reino Unido
In: http://www.tate.org.uk/art/artworks/spencer-self-portrait-t03335
[consulta realizada em setembro de 2014]

7. Faith Hill na capa da RedBook de julho de 2007
In: http://www.afterellen.com/redbook-caught-red-handed-retouching-faith-hill/07/2007/
[consulta realizada em setembro de 2014]

8. LUCIAN FREUD
Rainha Isabel II (2001)
óleo sobre tela
23.5 x 15.2 cm
Coleção Privada
In: http://www.everypainterpaintshimself.com/article/lucian_freuds_optical_illusions
[consulta realizada em setembro de 2014]

9. REMBRANDT
Autorretrato (1669)
óleo sobre tela
86 x 70.5 cm
National Gallery, Londres, Reino Unido
In: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt/self/rembrandt.1669.jpg
[consulta realizada em setembro de 2014]

10. HOWARD#1
óleo sobre tela
40 cm x 53 cm
2011
In: Arquivo próprio, 2011

11. HOWARD#2
óleo sobre tela
30 cm x 48 cm
2011
In: Arquivo próprio, 2011

12. HOWARD#3
óleo sobre tela
50 cm x 21 cm
2012
In: Arquivo próprio, 2012

13. HOWARD#4
óleo sobre tela
36 cm x 47 cm
2012
In: Arquivo próprio, 2012

14. HOWARD#5
óleo sobre tela
36 cm x 47 cm
2012
In: Arquivo próprio, 2012

15. Sem Título#1
óleo sobre painel
50 cm x 70 cm
2012
In: Arquivo próprio, 2012

16. Sem Título#2
óleo sobre painel
50 cm x 70 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

17. Sem Título#3
óleo sobre painel
50 cm x 67 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

18. Sem Título#4
óleo sobre painel
80 cm x 80 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

19. Sem Título#5
óleo sobre painel
80 cm x 80 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

20. Além da Máscara #1
óleo sobre tela
50 cm x 67 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

21. REMBRANDT
Mulher Banhando-se num Ribeiro (1654)
óleo sobre madeira
61.8 x 47 cm
National Gallery, Londres, Reino Unido
In: http://www.wga.hu/art/r/rembrand/24portra/090portr.jpg
[consulta realizada em setembro de 2014]

22. EDWARD HOPPER
Filme em Nova Iorque (1939)
óleo sobre tela
81.9 x 101.9 cm
MoMA, Nova Iorque, EUA
In: http://www.moma.org/collection/objet.php?objet_id=79616
[consulta realizada em setembro de 2014]

23. EDGAR DEGAS
A Banheira (1886)
pastel sobre cartão
60 x 83 cm
Musée d'Orsay, Paris, France
In: http://www.wikiart.org/en/edgar-degas/the-tub-1886
[consulta realizada em setembro de 2014]

24. LUCIAN FREUD
Leigh Num Sofá Verde (1993)
óleo sobe tela
17.1 x 22.9 cm
Coleção Privada
In: http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/leigh-on-a-green-sofa
[consulta realizada em setembro de 2014]

25. Além da Máscara #1
processo
2013
In: Arquivo próprio, 2013

26. Além da Máscara #2
óleo sobre tela
40 cm x 60 cm
2013
In: Arquivo próprio, 2013

27. Além da Máscara #3
óleo sobre tela
38 cm x 90 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

28. Além da Máscara #4
óleo sobre tela
50 cm x 60 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

29. Além da Máscara #5
óleo sobre tela
40 cm x 50 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

30. Além da Máscara #6
óleo sobre tela
90 cm x 41 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

31. Além da Máscara #7
óleo sobre tela
50 cm x 60 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

32. Além da Máscara #8
óleo sobre tela
60 cm x 60 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

33. Além da Máscara #9
óleo sobre tela
60 cm x 60 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

34. Além da Máscara #10
óleo sobre tela
50 cm x 60 cm
2014
In: Arquivo próprio, 2014

Anexos

ANEXO I
AS FUNÇÕES DO RETRATO

ATÉ AO SÉC. XIX

A pintura de retrato tem vindo a assumir-se como um dos géneros mais prolíferos no ceio da tradição pictórica ocidental ao longo, sobretudo, dos últimos cinco séculos.

De natureza profundamente rica e ecléctica, pensar a "pintura de retrato" enquanto categoria assume-se complexo, uma vez que cada retrato comporta em si naturezas, motivações e pretensões que são tão diversas quanto diversos são os indivíduos retratados. Por este motivo, compreender o retrato é compreender também as profundas transmutações ocorridas, ao longo dos séculos, nas concepções de individualidade, identidade, carácter, etc. e também aquilo que cada sociedade e cada tempo refletiu, valorizou e quis assinalar.

Ao longo deste artigo, pretender-se-á sumarizar aquelas que têm sido as principais funções do retrato pictórico no ocidente, de modo a sustentar a noção de que a pintura de retrato, enquanto categoria, tem vindo a transcender (na esmagadora maioria das vezes), o seu objeto motivador – o indivíduo - ultrapassando-o e utilizando-o como matéria e, raramente, enquanto fim em si mesmo.

Conforme veremos de seguida, o retrato tem vindo a servir uma multiplicidade de funções que foram e continuam a ser sobretudo estéticas, políticas e sociais, contudo, é importante que se assinale o profundo ponto de viragem ocorrido no séc. XIX, distinguindo as principais diferenças observáveis nas motivações para a produção de retratos até à invenção da fotografia e depois dela.

Compreenda-se, neste sentido, que até ao advento da imagem fotográfica, a pintura de retrato (como também a escultura, ainda que de forma menos prolífera) era a única forma de captar a aparência de um indivíduo e, por esta razão, era muitas vezes produzida tendo em vista funcionalidades assumidamente utilitárias, relegando-se a pretensão estética para segundo plano. Dentro deste paradigma, o retrato assumiu-se, sobretudo, enquanto documento; substituto; memorial e ferramenta política:

– **Documento:** não são raros os exemplos de retratos que contêm inscrições, muitas vezes para evocar um tempo, um acontecimento ou um lugar particulares, bem como a autenticidade da aparência, idade ou status de determinado indivíduo.[77]

[77] A este respeito veja-se o retrato de autor anónimo (1616) de Pocahontas onde as inscrições são utilizadas para atestar a autenticidade da pessoa representada, situando-a historicamente.

Um dos exemplos que melhor ilustrará este paradigma será "The Arnolfini Marriage" (1434) de Jan Van Eyck – apesar do profundo debate em seu redor e das diversas interpretações de que tem sido alvo, os historiadores de arte parecem aceitar a afirmação de Erwin Panofsky (1934, pp.7-27) de que esta obra serviu como documento de uma cerimónia de casamento.[78]

– **Substituto:** o carácter muitas vezes talismânico do retrato fez com que este fosse utilizado de forma expressiva aquando das negociações de casamento entre as famílias reais europeias, fundamentalmente entre potenciais casais que vivessem a grande distância, impossibilitando, assim, que se conhecessem antes do casamento. Nestes casos, o retrato possuía a função de atestar determinadas características físicas, tais como a idade, a beleza, etc.[79]

Ainda dentro deste modelo, nos séculos XV e XVI, sobretudo, era também prática comum a "troca" de retratos, como forma de afirmação de uma amizade.[80]

– **Memorial:** qualquer retrato possui uma certa conotação com a ideia de memória. De uma forma única e peculiar, o retrato é como que capaz de cristalizar a vida e a juventude dos indivíduos retratados, "preservando-os", ainda que simbolicamente apenas, e funcionando como uma espécie de reduto de imortalidade, mas também como relíquia e recordação. Repare-se que já na antiguidade clássica a esmagadora maioria dos retratos cumpria funções funerárias (Breckenridge, 1969, p.226), tal como atestam os retratos romano-egípcios de Fayum, datados do séc. I e II a.C. Esta associação entre o retrato e a morte manteve-se, contudo, bem presente ao longo dos séculos: Como nos diz David Piper (1992 p.45) "the painted portrait may often seem to be but a domesticated tomb-effigy". A presença inalienável da morte na vivência quotidiana, sobretudo até ao séc. XIX,[81] fez com que a encomenda de retratos de entes queridos que haviam falecido proliferasse de forma abundante. A obra "Thomas Aston and the Death of His Wife", (1635), de John Souch, ou ainda "The Graham Children" (1742) e "The Cholmondely Family" (1731), de William Hogarth são claros exemplos desta realidade.

– **Ferramenta política:** o uso do retrato enquanto forma de fazer passar uma impressão relativamente a um indivíduo que, de alguma forma, reforçasse um ideal de poder, proliferou amplamente ao longo dos séculos – desde a antiguidade clássica até aos nossos dias. A famosa cabeça de proporções gigantescas do Imperador Constantino I é um franco testemunho de que já na antiguidade Clássica o retrato tinha como uma das suas mais comuns funções a produção de imagens que fornecessem modelos de autoridade, (Smith, 1988, p.27).

Destaquemos alguns dos mais expressivos exemplos deste paradigma: os numerosos retratos de Henrique VIII, produzidos por Holbein, tal como "Portrait of Henry VIII (1491-1547)" (1540), que sempre o

78 O que convenceu Panovsky da natureza documental deste retrato foi a inscrição que aparece na parede do fundo "Jan Van Eyck esteve aqui" ("Jan Van Eyck fuit hic") e a representação do próprio Van Eyck no espelho da mesma parede – tudo isto parece convir a ideia de que a obra se constitui como um documento do matrimónio que terá sido conduzido numa cerimónia privada da qual Van Eyck terá sido testemunha).

79 Um famoso exemplo que podemos enunciar será o retrato de Ana de Cleves (1539), de Hans Holbein, encomendado por Henrique VIII, numa tentativa de se inteirar relativamente à aparência da sua "candidata" a esposa.

apresentavam como uma imponente figura; os retratos de Carlos I, de Van Dyck, onde o rei é representado montado a cavalo ["Equestrian Portrait of Charles I", (1637-8)] ou com este último fazendo-lhe uma vénia submissa ["Charles I at the Hunt" (1635)], mostram um rei, conhecido pela sua baixa estatura, como se de uma majestosa figura que reclama obediência se tratasse; também Luís XIV se tornou conhecido pelo uso que fez do retrato enquanto ferramenta para servir de estandarte ao seu regime absolutista ["Portrait of Louis XIV of France", (1701), de Rigaud].

Mais recentemente, poderemos focar ainda Adolph Hitler, que comissionou inúmeros retratos de si próprio com o objetivo de inspirar sentimentos patrióticos e chauvinistas nos alemães, bem como para incitar a "adoração" à figura do ditador, tal como documenta a obra (entre muitas outras) "Portrait of Adolph Hitler", (1937), de Heinrich Knirr.

A proliferação de retratos produzidos sobre o signo da "ferramenta política" atesta que monarcas e dirigentes estavam bem cientes do valor político da visibilidade pública da sua imgem. (West, 2004, p.69). De fato, a relação do retrato com as noções de status e poder terão sido durante muitos séculos a principal motivação para o comissionamento de retratos, sobretudo por parte de indivíduos, grupos ou organizações de abastada situação económica e elevada posição social. Por este motivo, monarcas, presidentes, ditadores, altas figuras do clero, bem como membros das cortes constituíram-se como os principais patronos da pintura de retrato.

Como vimos já anteriormente, os retratos dos governantes cumpriam, frequentemente, uma função muito particular: a representação de pessoas associadas ao poder deveria ser capaz de assinalar a ideia de autoridade e, nesse sentido, enfatizar o papel social do indivíduo mais do que a sua aparência ou personalidade:

"The primary purpose is not the portrayal of an individual as such, but the evocation through is image of those abstract principals for which he stands." (Jenkins, 1947).

Dentro deste paradigma a pose frontal foi a que mais proliferou e servia um propósito muito específico: reforçar a ideia de autoridade de um modo quase místico.[82]

De conotações divinas, o uso da pose frontal como forma de convir uma aura de poder e autoridade proliferou em inúmeros retratos de governantes ao longo da História, tal como o atesta, por exemplo, o retrato de Napoleão (1806), de Ingres, da Rainha Elizabeth I, de Inglaterra(1592), de Marcus Gheeraerts, ou ainda de George Washington (1796), de Gilbert Suart.

---

80 Erasmo de Roterdão comissionou um retrato de si próprio (1517) a Quinton Metsys, com o objetivo de o oferecer a Thomas More e esta prática subsistiu, de fato, ao longo dos tempos, conforme o comprovam os retratos trocados entre Gauguin e Van Gogh, séculos depois.

81 Os importantes avanços técnicos dados na área das ciências e, sobretudo, da medicina, bem como a melhoria das condições de vida – nomeadamente no que à nutrição, higiene e acesso aos cuidados de saúde diz respeito - fez, a partir do séc. XIX, diminuir drasticamente os índices de mortalidade.

82 A pose central, sobretudo sentada, tornou-se popular a partir do séc. XV quando Jan Van Eyck pintou uma monumental figura representativa de Deus, sentada num trono e olhando o espetador de frente, na sua obra "Ghent Altarpiece" (1432)

O retrato enquanto ferramenta política possui uma inesgotável importância na tradição ocidental, uma vez que se tornou um meio de disseminar a imagem dos governantes enquanto símbolos de poder, reforçando a sua autoridade e incitando à obediência.

Contudo, o retrato não se limitou apenas a servir funções de caracter político e, sobretudo a partir do século XVIII, assumiu-se também como uma importante ferramenta na construção da identidade burguesa, ou seja, de uma classe média que passou a ver no retrato uma valiosa ferramenta para a sua afirmação social. Por motivos de conotação e simbolismo, a pose frontal era, habitualmente, evitada, optando-se antes por gestos, expressões e ambientes algo teatrais e cenas de natureza trivial e familiar, tal como pode ser observado no retrato de "Paul Revere" (1768), de John Singleton Copley ou, mais expressivamente ainda, em "Place de la Concorde" (1875), de Degas.[83]

Um dos fatores que muito contribuiu para o crescimento do retrato burguês foi o aumento da especialização profissional, em áreas tão variadas quanto a medicina, o direito, a ciência, a educação, etc. – atividades que, a partir do séc. XVIII, alcançaram uma notoriedade pública sem precedentes. O retrato passou então a desempenhar uma importante função nas estruturas institucionais e, através de sinais exteriores que conectam os indivíduos retratados com determinadas atividades, passou também a funcionar enquanto afirmação de uma identidade de grupo, favorecendo gestos e poses que apelavam à sabedoria, seriedade, inteligência, etc.

Vejamos ainda que inúmeros são também os retratos que têm por objetivo "distinguir" indivíduos que alcançaram notoriedade pelo seu trabalho criativo ou intelectual – tal como escritores, filósofos, compositores ou académicos. Os retratos que, de seguida, se enumeram, são francos exemplos (de entre uma rol inesgotável de tantos outros) de pinturas que se inserem dentro deste específico campo: o pintor Joshua Reynolds (1784), de Gilbert Stuart, o Poeta Moratín (1824), de Goya, ou ainda Mozart (1790), de Johann Georg Edlinger, bem como o escritor Samuel Johnson (1772/1778), de Reynolds. Em todos eles verificamos uma intensão clara de expressar algo relativamente ao "eu interior" do sujeito, no sentido de revelar o seu "génio" e promover um modelo de inspiração. A este respeito, poderemos destacar o caso paradigmático de Paolo Giovio, (Bispo de Nocera), possuidor de uma coleção de pinturas de retratos de homens das letras que deveriam ser capazes de inspirar os observadores à virtude, segundo diz numa carta de 28 de agosto de 1521 ao secretário do Duque de Mantua.[84]

Como temos vindo a observar, o retrato pictórico cumpriu uma importante função no perpetuar da imagem pública de líderes, membros proeminentes da sociedade, artistas, intelectuais, etc. Contudo, retratos de indivíduos desconhecidos são também uma

---

83 Degas torna-se um importante marco na pintura de retrato uma vez que, como nunca antes, introduz uma grande variedade de cenas e gestos característicos da vida moderna, abrindo assim todo um inesgotável leque de possibilidades para além das convencionais poses sociais do passado

parcela expressiva no todo da tradição pictórica ocidental — desde servos, criminosos, doentes mentais, não-Europeus (em certos períodos históricos, sobretudo aquando dos descobrimentos), etc.[85] Um claro exemplo desta situação é o retrato, de Vélazquez, do anão da corte espanhola Calabacillas (1640), produzido a pedido de Filipe IV. Muitos destes retratos cumpriam propósitos documentais ou comemorativos e possuíam uma clara conexão com a pintura de género, sobretudo no enfâse que era dado às características quotidianas das cenas, ou invés das suas qualidades simbólicas, tal como o atesta, por exemplo, a obra de Jan Steen "The Backer Arent Oostwaard ans his wife Catharina Keizerswaard", (1658) ou ainda o retrato e Johann Zoffany do oculista John Cuff, "John Cuff and His Assistant" (1772).

Também os famosos retratos produzidos por Géricualt se inserem neste paradigma, representando indivíduos com graves perturbações mentais com o objetivo de documentar diferentes formas de loucura, tais como "Compulsive Gambler" (1820). Contudo não apenas Géricault mas muitos outros artistas se dedicaram a esta temática da loucura ao longo de vários séculos, tal como o atestam as obras "Mad Woman With a Cat" (1901), de Picasso, e "Mad Woman" (1822), de Delacroix, entre incontáveis exemplos mais.

DO SÉC. XIX À CONTEMPORANEIDADE

Se até ao século XIX as principais funções anexas à produção de retratos pictóricos assumiam uma natureza assaz pragmática que, em muitos casos, se sobrepunha mesmo à sua intenção estética, a invenção da fotografia vem abalar este paradigma, fomentando uma nova dinâmica e um ecletismo sem precedentes. Até ao advento deste marco revolucionário, a pintura de retrato coadunava-se, sobretudo, com funções sociais, cumprindo muitas vezes um papel semelhante ao de um cartão de visita e trazendo à luz noções genéricas de poder, génio, beleza, sabedoria, moralidade, heroísmo, etc. Contudo, com a invenção da fotografia e, sobretudo, após o advento do Modernismo, falar das "principais funções do retrato" torna-se obsoleto, uma vez que a sua produção entra num período de liberdade sem precedentes, onde as "funções" que lhe são anexas são tantas quantos os indivíduos que se dedicam à sua produção.

Assim, do século XVI ao século XIX é possível identificar certas continuidades na tradição do retrato pictórico ocidental – deste era esperado que fosse capaz de captar a aparência bem como certos indicadores de carácter, status, posição social, etc. do indivíduo representado – contudo, ainda que estas expectativas não tenham

[84] Para mais detalhes relativamente à coleção de Giovio, consultar a obra de L.S. Klinger (1990), "The Portrait Collection of Paolo Giovio", Ann Arbor.

[85] Repare-se que estes retratos raramente eram encomendados pelos próprios.

sido abandonadas e persistam até aos nossos dias, a invenção da fotografia[86] trouxe à luz novos métodos de reproduzir semelhança e, por este motivo, como que libertou os pintores da necessidade absoluta da mimesis o que, em última análise, levou a que, progressivamente, muitos movimentos de vanguarda passassem a rejeitara o modelo representacional tradicional.

Também as profundas mudanças sociais que sulcaram a modernidade incitaram novas formas de compreender o papel do indivíduo nas sociedades.[87]

Consideremos, primeiramente, a invenção da fotografia enquanto marco estruturante de toda uma nova liberdade criativa que veio trazer protagonismo a uma até então praticamente inexplorada função do retrato: a experimentação plástica. Libertos da necessidade de reproduzir com verosimilhança a aparência dos indivíduos, muitos foram os pintores que utilizaram o retrato como pretexto para o assumir de uma maior liberdade plástica.

Compreenda-se, portanto, o porquê de, a partir de finais do séc. XIX, a prática do retrato não poder mais ser tão facilmente categorizada como até então: enquanto alguns artistas das vanguardas e neo-vanguardas produziram retratos abstratos (raramente comissariados), tal é o caso de "I Saw the Figure 5 in Gold: Portrait of William Carlos Williams" (1929) de Charles Demuth, outros continuaram a tradição de retratos institucionais, fruto de comissões privadas. Contudo, mesmo muitos dos retratos que continuaram a basear-se na encomenda privada, passaram a assumir uma maior liberdade experimental (o convencional passou a conviver com o experimental) no modo como os gestos, os espaços, os adereços, etc. eram representados. Estas características podem ser claramente observadas em muitos artistas do final do séc. XIX, tais como Giovanni Baldini, Jacques-Émile Blanche e John Singer Sargent. Estes e tantos outros artistas continuaram a produzir retratos que aludem a noções tradicionais de status, importância social, profissão, etc. dos indivíduos representados. Contudo, as suas obras tornam-se também palco para inovações profundas. Veja-se a este respeito, a obra de John Singer Sargent "Daughters of Edward Darley Boit" (1882) – apesar de seguir claramente os cânones da tradição de retrato do séc. XVII, a pincelada relaciona-se já, de forma clara, com a pintura Impressionista sua contemporânea.

Muitos artistas, contudo, preferiram focar-se nas propriedades formais do retrato, tal é o caso de Gustav Klimt, cujas obras eram, simultaneamente, verdadeiros atestados da beleza de mulheres da aristocracia e radicais experimentações técnicas que faziam uso dos motivos decorativos assumidamente bidimensionais. Poderíamos ainda destacar os inúmeros retratos produzidos por Picasso, tal é o caso do retrato de Dora Mar (1937) ou Gertrude Stein (1905-6),

86 A invenção da fotografia data de 1820, quando Henry Talbot em Inglaterra e Joseph Niepce e Daguerre, em França, desenvolveram simultaneamente métodos mecânicos de reproduzir a imagem de objetos inanimados.

87 É fundamental que não nos alienemos do fato de falarmos de um tempo profundamente marcado por conflitos internacionais, de que a Primeira Grande Guerra é o exemplo mais expressivo, que abalaram profundamente todas as estruturas sociais e adiantaram novas formas de compreender e atuar no mundo.

Matisse, tal como "Portrait of Madame Matisse With Green Stripe" (1905), ou ainda, assumindo de forma mais plena a experimentação formal em detrimento da identidade do modelo, Giacometti, com "Portrait of Annette" (1964).

Estes retratos, ainda que baseados na produção de semelhança com o modelo, contém elementos que se associam bem mais com os interesses técnicos do artista do que com o status ou carácter do retratado – todos se corporizam como importantes contributos para o desenvolvimento dos movimentos de vanguarda pelo seu corte com as noções tradicionais de forma e cor, contudo, todos eles assumem uma continuidade, bem como uma rutura, relativamente às representações convencionais do retrato. (West, 2004, p. 194)

Veja-se, contudo, que o retrato de vanguarda não se reduz, exclusivamente, à experimentação plástica: muitos foram os artistas que continuaram a produzir retratos sob o signo da semelhança para com o modelo, contudo, em muitos deles, a "mensagem" que se pretende fazer passar é muito distante das tradicionais noções genéricas anteriormente valorizadas – artistas como Otto Dix, Stanley Spencer, Schielle ou Lucien Freud procuraram, através das suas obras, um encontro com a corporeidade real do ser humano, através da representação exagerada das imperfeiçoes físicas, de veias salientes, rugas, flacidez da carne, etc. Levando estas noções a um extremo sem precedentes, poderemos destacar ainda Francis Bacon, em cujas obras a distorção física violenta visa chamar a atenção para os aspetos negativos da condição humana.

Compreendemos, assim, que a partir do século XX, os "objetivos" anexos à produção de retratos se tornam profundamente eclécticos, chamando a atenção para aspetos da natureza humana que ficaram quase totalmente esquecidos na tradição pictórica dos séculos precedentes.

Este profundo ecletismo nas funções do retrato encontrou uma expressão sem precedentes no pós-modernismo, sobretudo a partir da Segunda Grande Guerra. A cultura visual pós- moderna explora assim noções tão diversas quanto: individualidade, papel social, identidade cultural e sexual, questões de género, etnicidade, e tantos outros temas, compondo um vastíssimo campo onde as novas preocupações dos artistas na contemporaneidade florescem e que, em última análise, reflete um novo tempo e um novo paradigma de homem.

Uma outra inovação do retrato pós-moderno detém-se na noção de celebridade: atores, músicos, e outros ídolos da cultura popular tornaram-se os temas fundamentais de um grande número de retratos [numa tradição que continua a proliferar desde Andy Wharol e as suas famosas serigrafias de Marilyn Monroen, Jackie Kennedy, etc. até, bem recentemente, autores como Rabinda Singh com o seu famoso retrato do casal Beckham "From Zero to Zero" (2002)] – num modo que nos

mostra que o ícone popular parece ter substituído o fascínio devotado, em séculos precedentes, a monarcas, líderes religiosos e outros indivíduos de poder. O retrato de celebridades espelha uma profunda reflexão relativamente ao crescente peso da cultura de massas, bem como às noções de máscara social e identidade individual.

Vemos, portanto, que estas e outras realidades, tão viscerais quanto a etnicidade, as questões de género e a orientação sexual, tornaram-se preocupações de primeira-ordem para os artistas pós-modernos que, muitas vezes, fazem uso do autorretrato como forma de explorar, com maior liberdade (uma vez que esta modalidade não os sujeita aos constrangimentos das expectativas do encomendador), os aspetos mais íntimos da sua própria identidade.

Desde as profundas barreiras que a invenção da fotografia veio quebrar e, sobretudo, com o advento das vanguardas modernistas, as funções do retrato foram-se multiplicando progressivamente. Esta diversidade é, pois, resultado de um tempo onde, como nunca antes, os artistas assumem um papel profundamente pró-ativo nas sociedades, questionando os seus paradigmas e, muitas vezes, questionando-se a si próprios enquanto atores dessa vivência: retratos tão diversos quanto os do artista John Stuart (que refletem a fragmentação das sociedades pós-modernas), Sidney Goodman (com as suas cenas alegóricas mas que nos remetem para temáticas urbanas); Alice Neel (que explora temas como a subversão política e a sexualidade); entre tantos, tantos outros, ajudam a atestar a noção de que, sobretudo a partir de meados do séc. XX, as funções do retrato se amplificaram de um modo sem precedentes, como se amplificou também a visão do mundo por parte de cada um dos artistas que atua na cena artística contemporânea.

Hoje, como no passado, o retrato continua a ser produzido com o objetivo de captar e documentar a aparência, profissão ou status de um determinado indivíduo. As comissões, quer por parte de indivíduos singulares, quer por parte de instituições, continuam a existir. O retrato continua a ser um importante testemunho de relações familiares, de amizade e partilha de valores, bem como um veículo para experimentações plásticas. Contudo, como nos diz West, (2004 , p.220):

"(...) portraiture has also become a method for artists to explore self-consciously issues of gender, ethnicity, sexuality, and the body. With globalization, the expansion of media, and the co-existence of old and new functions, portraiture at the beginning of the twentyfirst century has become a genre of art that has more versatile representational possibilities and functions than ever before."

Referências Bibliográficas

Jenkins, M. (1947). "The State Portrait: its origin and evolution". New York.
Klinger, L.S.(1990)."The Portrait Collection of Paolo Giovio". Ann Arbor.
Panofsky, E. (1934). "Jan Van Eyck's Arnolfini Double Portrait." Burlington Magazine 64.
Piper, D. (1992). "The English Face". London.
Smith, R. R. R. (1988). "Hellenistic Royal Portraits", Oxford.
West, S. (2004). "Portraiture", Oxford University Press.

Bibliografia

Breckenridge, J. (1969). "Likeness: A Conceptual History of Ancient Portraiture", Evanstone.
Brilliant, R. (1991). "Portraiture", Reaktion Books.
Freeland, C. A. (2010). "Portraits & Persons", Oxford University Press.
Goffman, E. (1959). "Presentation of Self in Everyay Life", Doubleday Anchor Books.
Jenkins, M. (1947). "The State Portrait: its origin and evolution". New York.
Klinger, L.S.(1990)."The Portrait Collection of Paolo Giovio". Ann Arbor.
Panofsky, E. (1934). "Jan Van Eyck's Arnolfini Double Portrait." Burlington Magazine 64.
Piper, D. (1992). "The "English Face". London.
Schneider, N. (1995). "The Art of the Portrait", Taschen.
Smith, R. R. R. (1988). "Hellenistic Royal Portraits", Oxford.
West, S. (2004)." Portraiture, Oxford University Press".

ANEXO II
ENTREVISTA A ARLINDO SILVA — MAIO 2012

A primeira pintura que fizemos em Atelier de Pintura I foi precisamente uma cópia de um autorretrato de Arlindo Silva – foi o meu primeiro contato direto com a pintura de carácter plástico realista que, desde sempre, me havia fascinado.

No que toca à plástica privilegiada pelo seu trabalho pictórico, que designação mais lhe convém: Hiper-realismo ou Realismo?

— Para mim o hiper-realismo é uma designação se calhar incorreta.

(As imagens não substituem o real: dão--nos a oportunidade de olhar para o real de outra forma.

É um pouco como as suas pinturas: elas partem de situações encenadas por si mas promovem um encontro com a imagem de outra forma. Mesmo a necessidade que tem em tornar pintura estas imagens é porque sente que, na pintura, poderá enfatizar (...)

— Na pintura: Ideia de que "isto está muito fotográfico" – a imagem precisa de passar novamente pelo seu olhar interior para que se misture com essa matéria... com essa fisicalidade de que também nós somos feitos. Eu acho que a pintura remete muito para a nossa condição física (de fato, se formos a ver, todos os pigmentos outrora eram feitos com matérias que existiam na natureza: gordura, terra, etc.)

A sensação de estar de t-shirt, passar por uma parede, e raspar lá o seu cotovelo é uma sensação que podemos também transmitir na pintura: somos seres de imagem mas também de outros elementos sensoriais e a pintura é por vezes um exercício também de memória).

O hiper-realismo, em termos de denominação, remete-me para a Arte Pop — a pop resgatou as imagens mais populares para o estatuto nobre — um nicho de artistas da Pop Art utilizou a fotografia de imagens quotidianas e pretenderam que a pintura conseguisse traduzir a mesma informação que a fotografia, de uma forma quase perversa. O hiper-realismo Pop acarreta consigo uma dimensão de "desilusão" porque quando nos aproximamos das pinturas elas não são assim tão interessantes, ainda que, à primeira vista, sejam tentadoras.

O realismo plástico, o realismo formal (e não o realismo social, etc.) é uma designação que me convém mais – eu não produzo imagens hiper-reais, não tenho esse propósito – na contemporaneidade alguns artistas, até mais escultores, mostram essa preocupação de equilibrar a escala com a textura com o real...

Para mim, é uma espécie de híper-atrofiamento da pintura.

O que o levou a escolher este caminho (realismo)?

— No meu caso foi o perceber que, quando eu era estudante, havia coisas a acontecer em termos de amizade e cumplicidade fortíssimas e essa cumplicidade, esse reflexo meu nos outros (o nosso corpo é uma espécie de fronteira) fazia com que nascessem situações interessantes que eu queria fazer perdurar não só na minha memória, mas na memória coleciva.

Uma tentativa de cristalizar momentos que não têm de ser necessariamente os mais importantes.

(Se, no meu caso, a opção pelo realismo foi plástica, fruta da minha obsessividade e desejo de desafio, no caso de Arlindo as razão terão sido, então, estabelecidas num plano mais sensível?)

No meu caso tratou-se de uma paixão: de uma paixão não pelo objeto mas pelo que estava entre os objetos, entre as pessoas — é isso que eu estou ainda a tentar preencher com a pintura: são vazios entre o tempo, entre as pessoas, nostalgias, lembranças. Claro que depois há uma preocupação em retratar fielmente a pessoa, o momento... para nos sentirmos mais essa pessoa—para que haja uma intensidade suplementar.

(...)

Quando me sento para retratar alguém sou claramente um diretor, um encenador, porque tenho o poder para retirar, modificar, etc. e sinto que a pintura me dá essa possibilidade (talvez outra linguagem o desse também, mas encontro-me mais na pintura) - não tenho nenhuma divida com a pintura, não sou obsessivo com a pintura, mas quando me encontro com ela podemos dizer que, momentaneamente, dedico-me e torno-me também pintura.

Não tem nenhuma disciplina de trabalho própria?

— Sou indisciplinado por natureza, sou um pintor a conta-gotas: prefiro fazer uma pintura com que me sinta bem, que me concretize interiormente, do que fazer mil que não me digam nada. Prefiro que a minha relação com a pintura, com o "dizer" pintura seja pequeno, mas intenso.

Quando pinto, contudo, faço diretas, durmo muito pouco, porque quero também trabalhar a pintura fresca, não gosto de trabalhar húmido sobre seco.

(...)

Como também Freud faz, por exemplo, pretendo conseguir resolver logo numa primeira fase aspetos tonais, de temperatura (em casos de composições com muitas personagens, por exemplo, Freud não tem todos os modelos no atelier ao mesmo tempo).

São portanto trabalhos de produção rápida?

— Neste caso, diria certeira. Temos de distinguir, contudo: se fizer um autorretrato pequeno há ali um conjunto de tons da tez que eu já sei à partida dominar. Em composições mais complexas, onde aborde, por exemplo, tecidos e objetos a necessidade de uma sucessiva reconfiguração de paleta vai-se impondo. Falamos então de composições que podem chegar a demorar duas semanas. Quando é um rosto, no entanto, há essa familiaridade que nos traz alguma segurança - estamos a falar de um conjunto relativamente restritivo de cores.

(O processo, contudo, pode não ser contínuo): imagine: faço um rosto, e posso depois passar 24 horas em vigília e dedicação - posso mesmo descansar e voltar depois a fazer o resto: é quase um trabalho de puzzle.

(...)
Tenho uma necessidade de trabalhar empaticamente a tinta e conseguir resultados com alguma frescura, dinamismo, para que não fique tão estático...
(...)
Produzo um quadro de cada vez: não sou uma pessoa que leia muitos livros ao mesmo tempo, também: quando estou com um livro tento terminá-lo.

Também por pintar pouco, isso exige que a minha entrega seja genuína: eu quero que a minha entrega seja plena e estar-me a desdobrar implicaria.... (uma entrega não total)

A minha pintura (...) tento também enriquecê-la (...) não fico só na tradução da imagem fotográfica: durante esse processo há imensas coisas que se misturam e interessa-me isso: misturar também pensamento...

Qual a relação que tem com a fotografia como base para o trabalho?

— A história da fotografia é também ambígua: nos últimos 15 anos a ideia do *snap shot*, do instantâneo, da *bad photography* entrou e misturou-se...
(...)
Degas utilizou a fotografia, Tolouse Lautrec utilizou a fotografia ...para captarem escorços, movimentos de trapezistas, bailarinas...a fotografia estava ali, porque não, então, utilizá-la?
(...)
No meu projeto a fotografia é fundamental porque, naquela determinada altura, eu não vou estar com a paleta e o cavalete preparados para pintar o Marco que está numa piscina (não posso obriga-lo a estar lá 20 ou 30 horas) – a fotografia para mim é uma ferramenta.

Agora que claro que do leque decorrente da forma como eu fotografo obsessivamente, muitas delas não atingem o grau necessário para que se tornem imagens que virão a ser pintura, ainda que, fotograficamente, resultem.
(...)
Hoje em dia há essa confusão de linguagens que nada mais será que uma tentativa da arte para sobreviver: preenchendo todos os espaços (...) temos de perceber que o veículo em si em termos de médio não é o mais importante...

Contudo, define-se como pintor?

— Eu faço pintura, agora, se um pintor pinta de forma tão irregular... se calhar não: os pintores normalmente são disciplinados.
(...)
Eu acho que a pintura tem algo que não é a seu favor: o património – o homem pinta já há muitos anos e esse património tem sempre algo de retrógrado – e isso coloca a necessidade de ela se reformular.

Quando olho para as suas pinturas a temática delas apela ao seu quotidiano específico: têm algo de muito íntimo, muito visceral, sempre pautadas por um número de personagens que parecem repetir-se, em ambientes, muitas vezes de alegria...de festas...

- Sim, ninguém tem um álbum fotográfico de coisas más.

E o fato de representar essa vivência que lhe é muito próxima?

—Isso também me traz alguma segurança, podia falar sobre o quotidiano de outras pessoas mas seria sempre uma espécie de voyeur, um infiltrado.

(...)

Que dádiva maior é falar sobre o que não conhece? Ou então tentar perceber que afinal os outros não são tão diferentes de si.

(...)

O meu trabalho, plasticamente, não pretende fazer nenhuma rutura: pelo contrário: esse olhar para o passado vira-nos do avesso – voltamos atrás tanto plasticamente como compositivamente, como nostalgicamente, é isso que me interessa – travar o tempo.

Ao pintar partimos de um momento que é muito fugaz e dedicamos-lhe um tempo diferente- esticamos o tempo- trabalhamos o tempo como uma matéria - no final também fica isso: esse tempo que deu corpo a uma imagem – uma imagem que, se tudo correr bem, vai ficar mais tempo pela Terra do que nós, vai-nos lembrar, vai fazer lembrar, vai obrigar alguém a pensar e isso agrada-me – agrada-me a ideia de que o meu corpo se estilhaça nessas pinturas e continuará vivo, e as pessoas que eu retratei continuarão vivas.

(...)

Eu não procuro a temática através da pintura: a pintura é a possibilidade de dar forma a conteúdos.

A minha temática é uma temática que é perfeitamente trabalhada por imensos artistas e fotógrafos.

(...)

Tente procurar o que é que a leva a pintar e qual é o seu objeto porque as temáticas são... são olhares: e o seu olhar pode ser um olhar de escritor, de escultor, de encenador etc. Encontrou a pintura para falar sobre algo – o mais importante é a forma como misturou a pintura com aquilo que tem para dizer - se a temática for mais interessante do que a forma como está a dizer através de pintura é porque ela não está a resultar. Por outro lado, se a pintura não está a dar corpo às temáticas que pretende comunicar é porque também está a falhar.

(...)

Eu também pinto objetos, naturezas mortas: ainda agora estou a pintar uma série de três plantas em vazos, três plantas que estão mortas. Isto surgiu-me porque o meu pai faleceu recentemente e, nos últimos anos, ele tinha um jardim e, um dia, a minha mãe ligou-me a dizer que ele tinha morrido no jardim – e eu decidi, passado uns meses, ir fotografar o jardim, onde as plantas já tinham secado – e esta pintura foi também uma forma de dedicar tempo, de cuidar, de cuidar dele como não cuidei do jardim. Aquelas plantas estão secas de cor palha, dourada... e podemos também trabalhar a figura a partir daí: a figura está também presente nos objetos (os objetos foram feitos por homens).

Ao pintar o jardim estou a pintar também o meu pai (...).

Para pintarmos uma pessoa não temos necessariamente de pintar a pessoa: nós misturamo-nos com os objetos que tocamos.

O meu trabalho não foca só a pessoa, há uma atenção também às roupas, aos objetos: há imensos quadros meus em que os objetos que rodeiam o retratado têm também toda a importância, ou seja, a pintura vai congregar a mistura de corpo, roupa, objetos – tudo isso é o retrato. O retrato da pessoa não é só o rosto dela.

Qual a razão para dar, contudo, maior ênfase à representação das pessoas?

As pessoas falam e dizem e têm expressões e são parecidas connosco...e isso ajuda. Contudo também já pintei, por exemplo, cães, a expressão do olhar de um animal pode ser também fortíssimo, mas repare, pintando um animal, não pintei um animal vadio: aquele cão tem dono e ao pintá-lo, naquele contexto, estou também a representar as pessoas que cuidam dele, e que são meus amigos e, de alguma forma, o tapete onde está o animal traduz algo sobre as pessoas. Não é um cão qualquer, está numa casa específica.

(...)
Há, numa primeira fase, um fascínio pelos jeitos, trejeitos, expressões, sim, mas não é só isso que me interessa – interessa-me a envolvência, o espaço - tudo está em diálogo.

Há algum conceito específico que queira transmitir através das suas obras?

— Para já temos de perceber que cada pessoa tem a sua forma de aceder às obras: ao apresentarmo-nos diante de uma obra, apresentamo-nos perante ela segundo as nossas próprias experiências.

Muitas vezes, contudo, as nossas memórias não são na primeira pessoa, são emprestadas, mas são nossas (nunca foi a Nova Iorque mas, quando pensa em Nova Iorque pensa em arranha-céus, luzes, barulho, etc.) - o fato de não ter ido aos Estados Unidos não quer dizer que não tenha uma memória emprestada, apesar de não ser uma memória "verdade", uma memória experiencial.

Precisamos de experiências para sentir algo, porque senão somos um ser sem sensações e, quando olhamos para pintura, se o espetador não estiver sensibilizado para a natureza da pintura... a pintura, numa primeira instância mostra uma imagem, é certo (artes visuais) - uma imagem que nos provoca uma sensação, numa primeira fase ela trabalha imediatamente com as nossas memórias: eu olho e é uma figura. Agora, tanto a imagem como eu estamos em dilatação: a imagem pode ferir-me, pode sair da condição superficial em termos de conteúdo – ela mistura-se com as nossas experiências e, às vezes, torna-se violenta.

(...)
Só o fato de eu dedicar tempo ao outro, à compreensão do outro, nos tempos que correm, é uma verdadeira dádiva...

(...) É bom conhecer as pessoas que se retrata. Só retratei uma vez, e há muitos anos, uma pessoa que não conhecia verdadeiramente – e mesmo para isso tive a ajuda do amigo que me tentou falar um pouco – precisei do apoio dos melhores amigos porque a mim interessa-me não apenas ser fiel à condição física mas também fiel à interioridade.

Dá aos outros, aos outros que retrata, uma oportunidade de se verem como os outros os veem?

— Numa primeira fase pinto para eles, numa segunda fase pinto para quem os conhece, numa terceira fase para quem de, alguma forma, também se reflita nessas experiências, porque são experiências ... a ideia de alguém que apanhou uma bebedeira, ou de um novo ser que vem, são experiências que fazem parte de nós ao longo de milhares de anos, são condições humanas – é normal que o meu trabalho parta de um momento privado mas que ganha dimensões universais.

(...)
Houve um comissário estrangeiro que escreveu sobre um trabalho meu que fala mesmo sobre essa geografia estilhaçada – era um quadro do Pedro, sentado numa cama, a olhar para o seu reflexo numa televisão desligada: olhava para o ecrã como se fosse um espelho – os estores estavam corridos, não sabíamos se era de noite, se era de dia – estava confinado àquele espaço privado que poderia ser perfeitamente um espaço em qualquer outro país – ou seja: essa condição universal traz alguma familiaridade – é normal que alguém, mesmo que não fale a minha língua, consiga também ler o quadro.

A sua pintura é tão particular que acaba por se tornar universal.

— Sim, mas isso não é também a pretensão de quase todos os quadros – haver uma universalidade?

Fale-me da dinâmica das suas exposições, quase sempre com um número reduzido de obras, por exemplo "Maternidade", na galeria MCO que me marcou particularmente.

— Foi claramente propositado, se eu escolhi só aquelas duas imagens é porque queria que elas dialogassem e o diálogo pressupõe, naquele momento, duas pessoas, duas pinturas. Eu já tive exposições individuais com um quadro apenas. Uma exposição pode funcionar com um quadro se o pensamento se justificar – estão imensas variáveis em jogo.
(...)
A arte é mensagem não é só o gesto, não é só o que faz. Tem de perceber: acabaram as neo-vanguardas, acabar os "ismos" e a arte está cada vez mais ultra conceptual, mais codificada, remetendo para a memória ou para um espetador que seja emancipado e que transporte com ele um conhecimento suplementar – a arte cada vez fala mais dela própria (a literatura está cada vez mais canibalista) – a arte está, como qualquer ser que quer sobreviver, a tentar invadir tudo.
Essa relação com o veículo, com o médium, é o que menos importa: porque ela não se vai definir a partir das condições físicas ou virtuais que assumiu – vai-se definir a partir de outras situações, e é isso que ela tenta incorporar.

Como se relaciona com a ideia de exposição e venda do seu trabalho?

— Eu não pinto para vender, se não consigo fazer o quadro, não o mostro (se o mostrar digo que ele não está terminado).
(...)
Pinto quanto me sinto querido – tento responder quando sinto que alguém quer mostrar o meu trabalho.
(...)
Eu sei o que consigo fazer, tenho essa capacidade – consigo dominar o meu tempo (agora um pouco menos após o nascimento da minha filha) – começo a pintar muito próximo da data da exposição, mas tenho noção do que vou fazer e como vou fazer (o trabalho da minha mãe na banheira estava completamente fresco). Já pintei na véspera.
(...)
Toda a gente gostaria que eu pintasse mais – desiludo muita gente... se calhar daqui a uns anos vou pintar mais, mas não sei, não faço futurologia...

Consegue projetar o seu projeto pictórico no futuro?

— Eu tenho a sensação que o meu projeto vai ganhar sentido quando eu morrer – eu retrato episodicamente os momentos – fecho-os em séries – estou a fazer capítulos e, no final, será um livro, com algumas lacunas, mas que será um olhar – um olhar mais completo quando eles estiverem todos juntos. Não sei se vou fazer quadros maiores, mais pequenos, não tenho essas preocupações: vou deixar as coisas fluírem naturalmente.

É capaz de destacar algum momento crise, definidor do seu percurso?

— Crise? Não. Tive a felicidade de ter alguns amigos que me ajudaram a auto definir-me. Sou um sortudo.

(...)

Cada vez demoro mais a pintar um quadro – daqui a uns tempos se calar até me torno mais solto e vou canalizar toda essa dedicação suplementar para uma expressão – porque é verdade que quanto mais se pinta mais se domina tecnicamente o material: eu pinto muito pouco mas não tenho dificuldade em pintar, contudo, sei que poderia solucionar as coisas muito mais rapidamente caso pintasse mais. Por vezes pego na pintura quase como se fosse a primeira vez, como se não soubesse pintar, para que não existam artifícios, jeitos, soluções técnicas: mas é quase impossível (é como dizer que, afinal, nunca andei de bicicleta – depois de experimentar andar é tudo muito mais fácil: a pessoa já experimentou a sensação do equilíbrio).

Consegue destacar-me algumas das suas influências artísticas?

— Todos os artistas de quem gosto estão comigo. Matthew Barney ; Björk; Dani Siciliano; Lucien Freud, Duccio, Caravaggio, Vermeer, Velásquez, Gerhard Richter...

(...)

Não é só o figurativo que me interessa, mas também abstrato – Maurizio Catellan, por exemplo. Se levo isso para a minha pintura? Também levo, tenho pinturas que são uma piada, uma ironia: quando o Miguel está na praia à noite a beber de penalty uma garrafa de cerveja de litro e eu chamo-lhe "Noite Estrelada" – nós não vemos o que ele está a olhar, mas há uma tentativa de direcionar e perceber que o seu olhar está focado em algo meio alucinante.

(...)

Eu acho que toda a sua experiência, seja artística ou não, vai-se refletir.

(...)

Relativamente a Nan Goldin – tem a ver com os olhares. Eu tenho uma incapacidade de conseguir trabalhar de uma forma tao múltipla, porque aquilo são olhares múltiplos e eu necessito que as imagens que eu vou coletando veiculem novamente através de mim e se misturem com as minhas memórias (...) normalmente as minhas imagens não têm grande qualidade porque não são encenadas e eu soluciono muitas situações: por exemplo há arrastamentos que eu depois, pela minha capacidade de memória, consigo resolver e dou-lhes nitidez: eu ofereço mais à imagem fotográfica, na pintura, do que o que ela é – nisso afasto-me da fotografia porque passa por construir algo diferente – enquanto que a Nan Goldin é realmente obsessiva (...) a máquina é uma extensão do seu olhar – cria-se um canal direto.

Eu capto a imagem, seleciono depois as que eu acho que se vão prestar a esse propósito e elas passam novamente por mim: o meu corpo é o corpo-fronteira - eu deixo que olhem para dentro de mim e deixo que as pessoas vejam através dos meus olhos, através de mim – há ali um conjunto de filtros – e são, claro, as minhas verdades: é uma verdade que eu crio.

(...)

Na obra "Poor Bastard", por exemplo, vemos o Marco de olhos fechados num colchão no chão com uma banda desenhada americana (que é o livro que dá titulo ao quadro) e realmente o Marco estava a passar uma fase má: tinha terminado com a namorada, estava ansioso: aquilo era um retrato – ele estava ali de olhos fechados – podia ser apenas uma reação à violência do flash, mas não, era uma espécie de olhar crepuscular de quase morte, morte interior — algo que foi com ele quando acabou com a namorada e ele tenta-se levantar... — tudo isso me fascina – eu trabalho simbolicamente as imagens.

ANA MONTEIRO

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas-Artes

Porto — 2014