

## O RETRATO

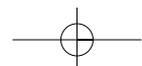
Por duas vezes, a *História Natural* de Plínio, *o Velho*, se refere à origem da pintura. Nos dois casos e, em particular, no mito que descreve, identifica-a com a origem do retrato.

O mito fala da invenção da modelagem em argila: «Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado.»<sup>1</sup>

Em versões diferentes e reduzidas, o mito é retomado por Quintiliano, Alberti, Leonardo da Vinci, Vasari: a pintura e o retrato aparecem ao mesmo tempo, do acto de contornar a sombra de um rosto projectada pela luz de um candeeiro ou do sol sobre uma superfície (é a doutrina da *circumductio umbrae*).

Aparentemente, a narrativa não conta senão a origem da cerâmica e do desenho. Que a tradição tenha retido da descrição de Plínio que o «princípio da pintura» nasce do desenho, e que era mesmo aquela e não este último que surgia no contorno da sombra, não levanta problemas de maior.

<sup>1</sup> Plínio, *o Velho*, *História Natural*, XXXV, 151.



Podemos supor que a cerâmica constitui o suporte para traços e cores que vão completar o perfil desenhado. Por outro lado, o desenho quase sempre foi encarado como uma arte de esboços, para preparação da pintura. O próprio Plínio define o bom contorno como aquele que cria a ilusão do volume: «Porque a extremidade [do desenho do corpo ou de uma pintura em geral] deve rodear e terminar de maneira a dar a impressão que há outra coisa por detrás dela, e mesmo a dar a ver o que ela esconde.»<sup>2</sup>

Mais interessante é o mito sugerir uma relação íntima entre a sombra, o perfil e a história de amor por um lado, e a pintura por outro.

Porquê uma sombra? Desde o início a pintura aparece marcada pela dupla representação: a partir da sombra, como primeira imagem do original, traçam-se os contornos que determinam a imagem final. Pintura e retrato como representações de representações. Como se não fosse possível, para obter uma imagem fidedigna (só isso interessa a filha de Butades), representar directamente o modelo natural. Porquê? Porque é que a semelhança só se consegue «copiando» uma cópia, e não apenas observando as formas, sem recursos a analogias, esboços e outras mediações?

Talvez o mito nos responda precisamente com a origem do retrato.

A cópia em questão não é sequer uma imagem aproximada, é simplesmente uma sombra. Mais: uma sombra imprecisa. Como é que desta imagem se pode tirar uma outra, mais próxima do original? Que virtudes de iniciação à pintura possui a sombra que, por exemplo, não tem a imagem no espelho?

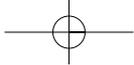
Duas, pelo menos: a de propiciar a aprendizagem do desenho, que prepara a pintura (e que, para alguns, como Francisco de Holanda, a contém já toda em si<sup>3</sup>); e a de ligar imediatamente o acto de retratar (como instaurador da pintura) à morte.

Paul Valéry notava<sup>4</sup> que quando se olha um rosto percorre-se facilmente os seus detalhes, contornos, expressões como se nada escapasse à observação; e que toda a dificuldade começa com a tentativa de o desenhar: a mão parece não obedecer ao olhar, as pro-

<sup>2</sup> Idem, XXXV, 67.

<sup>3</sup> Cf. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livro I, Cap. XVI, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.

<sup>4</sup> Cf. P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, Gallimard, Paris.



porções, as distâncias, as formas traçadas em nada se assemelham às mesmas que se ofereciam à visão transparente e certa.

Desenhar supõe a aprendizagem de uma articulação subtil entre a mão e o olho: a mão tem de ver e o olho traçar, para que a mão trace o que o olho vê. O mito de Plínio indica também essa aprendizagem. A sombra constitui o meio que induz a troca de funções entre órgãos do corpo: ao contornar a sombra do rosto do amante «com um bocado de carvão», escreve Vasari, a filha do ceramista segue de modo seguro o caminho traçado pelo olhar. Caminho propositadamente mal traçado, esfumado: ao dar-lhe precisão com o contorno, a mão ensina ao olhar a traçar e, ao mesmo tempo, é o desenho exacto do traçado visual que a mão vai descobrindo.

Porque é que, como parece insinuar Plínio, a aprendizagem do desenho (e da pintura em geral) começa com o traçado do rosto? Porque, como veremos, o rosto tem em si todas as formas do mundo.

Enfim, a sombra aproxima o retrato da morte.

No mito, a invenção da pintura deve-se ao desejo de conservar a presença de um ser amado que vai partir. Pode-se associar (com Freud e uma longa tradição antes dele) a partida à ideia de morte. Que seja uma sombra a primeira imagem delineada do retrato, mostra quanto este aponta já para o reino dos mortos. Ao fazer o elogio do retrato de Laura por Simone Martini, Petrarca escreve que o pintor foi ao Paraíso — onde estava Laura —, e lá a viu e retratou: por isso foi capaz de restituir a sua beleza, mais pura e sublime do que num corpo incarnado. (Petrarca constrói assim a teoria do retrato ideal, retrato da alma como essência da criatura de Deus que o corpo dissimula.)

De uma maneira geral, os textos sobre a função do retrato insistem sobre a virtude que ele possui de prolongar a imagem dos vivos para além da ausência e da morte. Mas qualquer coisa mais do que uma simples representação (uma imagem sem vida) se dá no retrato conseguido. Quando Justus Pannonius, em meados do séc. xv, agradece a Mantegna pelo duplo retrato que este realizou de si e do seu amigo Galeotto da Narni, e escreve: «Fizeste os nossos rostos para que eles vivam durante séculos. Fizeste que cada um de nós possa repousar no seio do outro, mesmo se todo um mundo nos separa. [...] A estas imagens só lhes falta a voz» — ele refere-se subtilmente ao poder do retrato de conservar afectos para além do



tempo, afectos que o próprio acto de retratar sela e cria, num tempo imune à morte.

Um laço misterioso une a imagem do rosto à morte. O adjectivo talvez mais usado, na literatura sobre o retrato, para elogiar a obra feita, é «vivo». O retrato suspende o tempo, torna presente a ausência, «ressuscita» o modelo morto, porque o fixa numa imagem «viva». «É tão semelhante que parece vivo. Só lhe falta falar.»<sup>5</sup>

A vida do retrato é, no fundo, a razão última da semelhança com o original; e como a semelhança está ligada à singularidade da imagem, tece-se uma rede subtil entre a morte, a semelhança e a individualização conseguida no retrato.

Por outro lado, não é por acaso que o mito de Plínio (mas também a carta de Justus Pannonius) associa o poder de sobrevivência da imagem retratada à sua carga afectiva. Por razões semelhantes se construíam nos séculos XVII e XVIII galerias de retratos de antepassados. E hoje, nas fotografias dos entes queridos que se colocam bem à vista, não é apenas o desejo de uma lembrança que se procura, mas qualquer coisa como um suporte fixo de afecto que sobreviva à passagem do tempo. Como se com o inesgotável afecto que se acumula no retrato se conseguisse uma fórmula mágica de sobrevivência. Um modo singular de urdir um tempo para além do tempo.

## O retrato e a morte

Como vimos, uma estranha obsessão se manifesta na admiração que, em múltiplos textos, se exprime pela fidelidade do retrato ao modelo: «Parece vivo. Só lhe falta falar.» E as anedotas correm, nas *Vidas* de Vasari, como aquela, sobre certo retrato de um florentino, pintado por Masaccio «com um tal poder de verdade que só lhe parece faltar a fala»; como o elogio do retrato de Francesco del Pugliese por Filippino Lippi, «tão fiel que só lhe falta falar». Ou no livro de Federico Zuccari<sup>6</sup>, em que se conta que um cardeal

<sup>5</sup> V. Edouard Pommier, *Théories du portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998.

<sup>6</sup> F. Zuccari, *L'idea de'scutori, pittori e architecti*, Torino, 1607.

se ajoelhou diante do retrato de Leão X, por Rafael, pedindo-lhe para assinar uma bula; ou que o príncipe herdeiro se pôs a discutir com o retrato de Carlos V, por Tiziano, tomando-o pelo próprio imperador<sup>7</sup>.

Curiosamente, o entusiasmo admirativo faz esquecer a contradição em que o elogio se arrisca a incorrer: se falasse, o retrato deixaria de ser uma representação para se transformar numa pessoa viva e, como tal, corruptível e mortal. Perderia assim o seu poder de sobrevivência. Não é pois da fala que carece; pelo contrário, de não falar lhe advém a virtude de ser «vivo», quer dizer, semelhante e fiel ao original.

No entanto, é preciso que a semelhança chegue àquele limite iminente da fala para se legitimar totalmente. Entre a mudez da imagem e o seu falar iminente situa-se o poder de tornar «viva» a cópia do modelo ausente. Como se a imortalidade de que ela goza ocupasse um território estreito bordejado, por um lado, pela imagem «morta», sem vida do retrato falhado; e, pelo outro, pela imagem demasiado viva, real e portanto mortal. A primeira é marcada pela mudez, a segunda pela palavra; entre as duas, a ilusão, a aparência, a iminência da fala surgem como critérios do retrato vivo.

A vontade de representar o modelo numa imagem que dê a impressão de vida revela mais do que uma preocupação com a erosão do tempo que leva à morte. A preocupação é de ordem metafísica, mas também estética: não se trata só de inscrever uma imagem mais ou menos duradoura (segundo a natureza do seu suporte, madeira, tela, argila), mas de criar no seu próprio seio (independentemente do suporte) um tempo que sobreviva ao tempo. Mesmo que o elemento matérico não dure mais do que um minuto, o retrato conseguiu construir um tempo «eterno», invulnerável, no meio do tempo cronológico.

Um tempo «vivo». O que esconde a admiração pelo retrato vivo é a obsessão estético-metafísica em sobreviver *realmente* à morte. Não numa representação, não na imaginação ou na memória, mas num plano metafísico de uma realidade outra. Num plano real — pelo menos tão real como aquele em que as pessoas estão vivas porque falam. O grande medo é o de não conseguir construir esse tempo no

<sup>7</sup> Cf. E. Pommier, *op. cit.*, pp. 108-109.