



Fragmentação e Multiplicidade:

A construção da identidade no autorretrato

Jéssica Gomes

(3230069)

Relatório de projecto para obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas

Politécnico de Leiria: Escola Superior de Artes e Design

Orientadores:

Professor Rodrigo Silva & Professora Catarina Câmara Pereira

2025

Agradecimentos

Quero agradecer a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste projeto. A todos os professores que fizeram parte desta jornada e, em especial, aos meus orientadores. Ao professor Rodrigo Silva, pelo apoio e acompanhamento teórico, por me ter apresentado fontes valiosas de conhecimento e ampliado o meu entendimento de forma significativa. À professora Catarina Câmara, pela sensibilidade e capacidade de me desbloquear nos momentos mais difíceis, por me guiar por caminhos de exploração e por me incentivar constantemente a ir além. À minha família, à minha maravilhosa mãe, pai, avó, irmãos, entre outros, que sempre me apoiaram incondicionalmente e são a base e força de tudo o que faço. Estarei eternamente grata por acreditarem em mim, mesmo quando eu já não conseguia fazê-lo. Aos meus amigos e colegas, que percorreram este percurso ao meu lado, por me terem ajudado sempre, e, de forma muito especial, ao meu companheiro, pela paciência e por ser o meu maior suporte longe de casa, e o meu incentivo diário para tornar este projeto realidade.

Sinopse

Esta dissertação investiga o autorretrato como prática artística e como instrumento de construção e desconstrução da identidade pessoal na contemporaneidade. Parte-se da premissa de que o “eu” é um conceito fluido, fragmentado e em constante transformação, moldado pela relação com o outro, com a imagem e com o tempo. Através da análise da fragmentação da imagem como estratégia artística, explora-se a multiplicidade e a complexidade da identidade, questionando os limites entre o verdadeiro e o falso, o consciente e o inconsciente, a máscara e a essência. A investigação desenvolve-se no entrelaçamento de uma abordagem prática e teórica, integrando diferentes técnicas como a pintura a óleo, escultura e a fotografia, em diálogo com uma pesquisa e reflexão sobre o modo como alguns ensaístas pensaram a redefinição da identidade da contemporaneidade e o modo como o autorretrato permite explorar e recolher evidências sobre a condição contemporânea da identidade. A prática artística autoral centrou-se na exploração da fragmentação visual como metáfora da fragmentação interior, refletindo sobre como a identidade se revela ou se oculta na autorrepresentação. São abordados alguns conceitos fundamentais como o papel do espelho e do reflexo na construção da identidade, assim como o paradoxo da representação, como um ato simultaneamente revelador e encenado.

Palavras-chave: Identidade, Multiplicidade, Fragmentação, Autorretrato, Autorrepresentação.

Abstract

This dissertation investigates self-portraiture as an artistic practice and as an instrument for constructing and deconstructing personal identity in contemporary times. It starts from the premise that the "self" is a fluid, fragmented, and constantly changing concept, shaped by relationships with others, with images, and with time. Through the analysis of image fragmentation as an artistic strategy, it explores the multiplicity and complexity of identity, questioning the boundaries between true and false, conscious and unconscious, mask and essence. The research is developed through the intertwining of a practical and theoretical approach, integrating different techniques such as oil painting, sculpture, and photography, in dialogue with research and reflection on how some essayists thought about the redefinition of contemporary identity and how self-portraiture allows us to explore and gather evidence about the contemporary condition of identity. The authorial artistic practice focused on the exploration of visual fragmentation as a metaphor for inner fragmentation, reflecting on how identity is revealed or hidden in self-representation. Some fundamental concepts are addressed, such as the role of the mirror and reflection in the construction of identity, as well as the paradox of representation, as an act that is simultaneously revealing and staged.

Keywords: Identity, Multiplicity, Fragmentation, Self-Portrait, Self-Representation.

Fernando Pessoa

Não sei quem sou, que alma tenho.

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou varia mente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.¹

¹ Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (G. R. Lind & J. do P. Coelho, Eds., p. 93). Lisboa: Ática.

Índice

1. PARADOXOS CONTRADIÇÕES DA IDENTIDADE PESSOAL.....	10
1.1 A Identidade e as suas características.....	10
1.2 Influências e máscaras sociais	19
2. A PRESENÇA E A CONSCIÊNCIA DE SI	27
2.1 Tempo e memória	28
2.2 A construção da presença na arte	33
3. A NECESSIDADE DE SE REPRESENTAR	42
3.1 O espelho e o reflexo	42
3.2 A identidade como performance	49
4. O AUTORRETRATO COMO MEIO DE EXPLORAR A IDENTIDADE	57
4.1 O autorretrato e auto-representação na arte	57
4.2 A fragmentação do corpo na arte	65
4.3 Autorretrato pintado e autorretrato fotografado	75
5. ARTISTAS E FORMAS DE EXPLORAÇÃO DA IDENTIDADE ATRAVÉS DO AUTO- RETRATO.....	82
5.1 Cindy Sherman	82
5.2 Gillian Wearing.....	86
5.3 John Coplans	94
5.4 Helena Almeida	97
5.5 Francesca Woodman	102

6.	INTRODUÇÃO AO TRABALHO PRÁTICO	107
6.1	Técnicas e materiais:	107
6.2	Algumas obras (seleção)	108
7.	CONCLUSÃO	117

Introdução

Este projeto de investigação procurará explorar o autorretrato como ferramenta para a construção e desconstrução da identidade pessoal. Partindo de questões como "Quem sou eu?" e "Como me vejo vs como sou visto?", este estudo tentará analisar a fragmentação da imagem enquanto estratégia artística que reflete a multiplicidade e as complexidades do "eu". A escolha do autorretrato como tema principal desta investigação não é casual: é o resultado de uma procura pessoal, íntima e artística para compreender a complexidade da minha própria identidade. A autorrepresentação desempenha um papel central na minha prática artística. Através de uma combinação de técnicas de pintura a óleo, escultura em gesso, fotografia e projeção, a investigação não só visa revelar as múltiplas e muitas camadas (por vezes contraditórias) que compõem uma identidade, mas também explorar as diferentes formas como estas são percebidas e interpretadas por um observador. Numa reflexão sobre o papel do autorretrato na história da arte, este trabalho analisa a tensão entre o verdadeiro e o falso, o consciente e o inconsciente, construído e natural, parte e todo, bem como a forma como a força da fragmentação visual pode simbolizar (e espelhar) a fragmentação interior, que caracteriza cada vez mais a condição do sujeito contemporâneo. A investigação abordará também a necessidade essencial de (auto)representação, questionando se o "eu" retratado é uma construção, uma projeção ou uma máscara e o que isso implica no processo de autorreflexão e de reconhecimento de nós próprios.

O trabalho que desenvolvi tentou atravessar a complexa relação entre identidade e autorretrato, investigando como este tipo de género artístico pode servir não apenas como uma ferramenta de expressão mas sobretudo como uma exploração da identidade pessoal, confrontando interrogações conscientes e com revelações que surgem do inconsciente. Neste sentido, a fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo está patente e manifesta no modo como na prática do autorretrato transparecem múltiplos modos de corrosão e estilhaçamento da identidade uma e única.

Este trabalho tem ainda como objetivo contribuir para uma melhor compreensão dos mecanismos como a arte contemporânea, e mais especificamente o autorretrato, podem ser ferramentas poderosas e essenciais para investigar e questionar a identidade pessoal, em tempos de crescente complexidade social e tecnológica. Espero também

ter aprofundado a minha compreensão sobre a minha própria identidade e como esta se autocompreende no trabalho artístico que desenvolvo, ter melhorado as minhas capacidades de investigação, escrita e análise crítica, que são essenciais para o aprofundamento dos saberes e conhecimentos da formação académica mas também para os modos de fazer de uma prática artística.

As sequências dos tópicos abordados tentam seguir (julgamos) uma lógica análoga ao percurso formativo feito: em consonância as questões iniciais lançadas, que se complexificaram ao longo destes dois anos de mestrado, até ao ponto em que me encontro. A questão "Quem sou eu?" dá origem ao primeiro capítulo, que aborda o que é a identidade, como se forma, quais as suas determinantes, características, contradições, incertezas. No capítulo 2, aborda-se a consciência de nós mesmos, a relação com a passagem do tempo e da memória, a forma como essa presença se pode fazer sentir na arte. A seguir, partindo da questão "Porque sinto a necessidade de me representar e de me definir como alguém determinado?" comecei a refletir sobre o reflexo e, de certa forma, sobre a minha "atuação" em frente a ele. "Quem sou eu? Quem está a ser visto? Ou quem vê?"

Estas questões sobre quem somos, quantos somos ou se sequer somos alguma coisa fizeram-me refletir novamente sobre a identidade como uma performance contínua. No âmbito da minha tentativa de me exprimir no meu meio artístico, discuto o que é o autorretrato e a autorrepresentação. Neste capítulo, abordo o tema da fragmentação e a sensação de incompletude e multiplicidade. Esta questão leva-me a refletir sobre os dois tipos de autorretrato que utilizo no meu processo artístico e a investigar as diferenças entre o autorretrato pintado e o fotografado. Começo sempre pela fotografia e acabo na pintura. No capítulo 6, são apresentados artistas contemporâneos que serviram de inspiração e trabalham o tema ou a técnica em questão, nomeadamente Cindy Sherman, Gillian Wearing, John Coplans, Helena Almeida e Francesca Woodman. São apresentadas algumas obras de cada um destes artistas e a respetiva análise técnica, terminando com uma comparação entre o meu trabalho e o destes artistas. No último capítulo, o sétimo, apresento e explico parte dos meus projetos e trabalhos artísticos que integrarão a minha exposição de projeto de mestrado, juntamente com outros. A exposição na sua globalidade será uma ilustração do processo, da conclusão e do que foi pesquisado e analisado até ao momento.

1. Paradoxos e contradições da identidade pessoal

1.1 A Identidade e as suas características

“Já não temos deuses. A experiência da modernidade supõe que o homem se encontra completamente sozinho no cenário biológico e material que habita. Abandonada a «história da salvação», o tempo converte-se em drama aberto, em caudal inapreensível. (...) A expansibilidade tecnológica da nossa cultura, deixa o homem contemporâneo numa situação de indigência, de pobreza, justamente naquilo que constitui o nervo central das culturas humanas. A estabilidade, a solidez dos sentidos da vida”

José Jimenez²

Estamos entregues a nós mesmos, encarregues de definir a nossa identidade e o nosso destino: esta é a solidão constitutiva da nossa condição identitária profunda. Segundo José Jiménez, citado por Maria Amélia Faia no livro *O Eu Construído*, quando nos é retirada a segurança metafísica de um ser divino que se encarrega do nosso destino e de quem somos, passamos automaticamente a ser nós próprios os únicos responsáveis pela nossa vida: *“Sem as vozes do divino, o homem é agora o principal autor do seu próprio destino”* (Faia, 2020, p. 27). Resta-nos enfrentar os desafios que surgem com essa questão, construir a nossa própria vida e dar sentido à nossa existência: o sentido da vida depende de um trabalho de autoconstrução e de criação de sentido, por entre fragmentos de narrativas.

Contudo, o humano começa a ver-se como algo em constante procura do seu modo de ser, algo instável e em mudança constante: estamos entregues uma eterna procura insatisfatória fonte de ansiedade e incerteza permanente.

² Jiménez, J. (1989). *La vida como azar: Complejidad de lo moderno* (M. Agostinho, Trad.). Ed. Vega. (Original publicado em 1989). Retirado de Faia, M. A. (2020). *O eu construído, identidade pessoal e consciência de si* (p. 27). Minerva Coimbra.

A identidade pessoal forma-se através de um processo em que cada pessoa constrói a sua própria imagem, estabelecendo um conjunto de traços que a distinguem dos outros, mas também propriedades e características partilhadas que vão sendo negociadas. São nomes, idiomas e culturas que representam a distinção entre o “eu” e o “outro”, mas também estabelecem semelhança e pertenças. A identidade é um processo flexível e recorrentemente inacabado, que pode ser interminavelmente recomposto, ajustado e afinado, de acordo com as diversas experiências que vivemos. A constância da identidade refere-se à percepção de continuidade da nossa identidade ao longo do tempo. Mesmo que a identidade esteja em constante evolução, certos traços que tendem a permanecer: são esses traços estáveis que representam a base para afirmar quem somos, apesar das contingências e transformações. Traços esquemáticos permitem-nos manter, reforçar e consolidar a identidade de base que construímos, como se fossem o esqueleto do nosso corpo, que permanece sensivelmente inalterado, mesmo que tudo o resto mude.

A questão da identidade tem sempre uma dimensão sociológica e antropológica: a identidade de uma pessoa não se forma apenas com base nas suas características individuais, mas também é influenciada pelas relações sociais e culturais em que está inserida. São os chamados de “quadros de referência” sociais que possibilitam a vivência de experiências singulares. Como Jean-Claude Kaufmann (2004, pág.17) refere, *“o indivíduo integrado na comunidade tradicional, experimentando-se concretamente como indivíduo particular, não se colocava problemas identitários tal como os entendemos hoje. A ascensão das identidades provém justamente da desestruturação das comunidades, provocada pela individualização da sociedade”*. Nas comunidades tradicionais, as pessoas tinham referências sociais e culturais fortes (como a religião, a família e as tradições) que lhes conferiam um papel e uma posição social bem definidos, ao mesmo tempo que possuíam garantias metas-sociais que lhes atribuíram uma identidade definida e, eventualmente, definitiva: um lugar no mundo, um papel social. A ideia de “questionar a identidade” não era relevante ou necessária: a identidade era dada e recebida e não construída ou questionada, estava já estabelecida pelo contexto sociocultural. Um exemplo claro disso são os papéis de género: em várias sociedades antigas, o que significava ser homem ou mulher era determinado pelos chamados de “quadros de referência sociais”, ou seja, um conjunto

de valores, normas, grupos e papéis oferecidos pela sociedade, maneiras de ser e de se comportar, expectativas que definiam a norma e o desvio à norma. Desde o seu nascimento e dependendo do seu sexo, as pessoas tinham tarefas, objetivos, obrigações e papéis a desempenhar definidos na sociedade e na comunidade. No mundo tradicional, masculinista e heteronormativo, o homem que era reconhecido como o protetor da casa, o responsável por prover o sustento e satisfazer as necessidades da sua família. As mulheres, por seu turno, eram obrigadas a ficar em casa, a cuidar do lar, da vida doméstica e a criar os filhos. Estes papéis raramente eram questionados, dado a identidade de cada género estava firmada nas normas culturais e sociais fixadas pela tradição. Os indivíduos não precisavam de refletir sobre o seu papel ou sobre a identidade de género, pois esta era-lhas atribuída de forma fixa como um papel a desempenhar.

Como refere Kaufmann, na sua rica exploração do conceito de identidade humana, Freud associa-a ainda questões lógicas e conhecimento:

Sigmund Freud era contemporâneo das primeiras utilizações correntes do termo «identidade»; que não tiveram sobre ele qualquer influência. Aliás, ele raramente fala enquanto tal de identidade. E quando o faz, é (num sentido preciso, que deve manifestamente muito à filosofia) a propósito de relações lógicas: as identidades de pensamento e as identidades de percepção (2003, citado por Kaufmann, 2004, p. 23).

Contudo, apesar de o conceito não ser central no léxico freudiano, ele introduziu um conceito fundamental para o estudo da identidade, na reflexão moderna: a ideia de “identificação”. Ao contrário da imitação, a identificação é descrita por ele como um processo psíquico central pelo qual o indivíduo se constitui, estruturando o seu “eu” por meio de trocas com o ambiente, onde *internaliza* modelos e imagens. Segundo Kaufman,

a identificação permite conceber o indivíduo como um processo, contínuo e mutável, aberto ao seu ambiente social. Ela é bastante mais do que uma simples imitação; uma verdadeira apropriação. O indivíduo estrutura o seu eu

por meio de trocas identificatórias com o que o rodeia, interiorizando modelos e imagens (Kaufmann, 2004, p. 24).

Esse conceito, que foi desenvolvido de forma variável ao longo da sua obra, permitiu pensar uma visão *evolutiva* da identidade, sugerindo que está não é fixa ou essencial, mas sim um processo contínuo, moldado pelas relações e influências do ambiente circundante, pelas internalizações e projeções construídas pelo psiquismo. Além disso, o conceito de identificação não se limita ao indivíduo, abrangendo também diferentes grupos e entidades. Pode ser entendido como um instrumento para a construção de grupos ou como um recurso coletivo que ajuda os indivíduos a definir-se. Segundo esta perspectiva de uma construção pessoal progressiva, o conceito de identidade pessoal é inseparável do de diversidade, incluindo o “outro”, seja ele interno (partes de nós próprios) ou externo (outras pessoas). Esta relação permanente influencia tanto a nossa capacidade de autorreflexão e de consciência de si, bem como a linguagem que usamos nas interações quotidianas. Além disso, abrange a ética e a orientação para o bem, que permitem criar conteúdos subjetivos significativos ao adotar certos valores considerados superiores. Estes valores funcionam como bases essenciais para moldar tanto o pensamento como as ações do indivíduo, fundamentando a construção da identidade. Como assinala Faia,

as nossas identidades definem um espaço de "distinções qualitativas" no interior do qual o sujeito vive e faz escolhas, sendo o problema da identidade pessoal inseparável das questões quer do reconhecimento social, quer da orientação subjectiva para o bem (enquanto escolha moral individual) (Faia, 2020, p. 41).

O pensador da modernidade Charles Taylor, citado por Faia, afirma também: “(...) nós não somos eu(s) senão na medida em que nos deslocamos num certo espaço de questões, assim que procuramos e encontramos uma orientação para o bem” (Faia, 2020, p. 41). Podemos dizer que não só vivemos com diversos bens, como também sentimos a necessidade de os ordenar e classificar, atribuindo a importância que têm para nós em relação uns com os outros, hierarquizando dando sentido moral à nossa vida e orientando comportamentos e discursos que apresentamos como carácter e

virtudes próprias que queremos ostensivamente que os outros reconheçam em nós como definidoras. Essa “*eticidade subjetiva estruturante*” (expressão de Charles Taylor) molda nosso modo de ser, mesmo diante das incompatibilidades entre os diversos objetivos e bens de vida que procuramos.

A identidade permite-nos tentar responder à questão existencial essencial: “*quem sou eu?*” É uma construção que nos proporciona uma sensação de permanência, de pertença e de continuidade e, aos mesmos tempos, de diferença e singularidade ao longo do tempo. A permanência refere-se à ideia de que, apesar das mudanças, mantemos uma essência que nos permite ser sempre “o ser idêntico a si mesmo”. A identidade como questão complexa e plena de nuances (e até contradições) deveria ser sempre compreendida através de múltiplas abordagens complementares. A abordagem psicológica, na qual a identidade é uma característica mental do ser humano, tal como a memória, o pensamento, as crenças e as emoções. A abordagem narrativa considera a identidade como uma “história” que o sujeito constrói para si e para os outros, uma narração que as pessoas fazem das suas próprias vidas e criam ligações entre os fragmentos de acontecimentos e episódios vividos. A abordagem sociológica que privilegia códigos e normas sociais, modos de aculturação e incorporação de lógicas coletivas e grupais. A abordagem somática, que reconhece que a identidade reside no corpo, ou seja, somos o que somos devido à condição física que temos. Esta abordagem é mais biológica, na medida em que a identidade pessoal está presente na materialidade do corpo, lembrando que, nas nossas sociedades, o corpo tornou-se uma matéria-prima que pode ser moldada segundo o ambiente do momento. Como lembra o antropólogo David Le Breton,

O corpo já não é uma versão irreduzível de si mas uma construção pessoal, um objecto transitório e manipulável susceptível de variadas metamorfoses segundo os desejos do individuo. Se antigamente encarnava o destino da pessoa, é hoje uma proposta que se pode sempre melhorar e recuperar (Le Breton, 2000, p. 1).

Para Le Breton, o corpo é hoje submetido a um permanente processo de “autodesign”: já não se trata de nos contentarmos com a imagem e o corpo que temos, mas sim de

os modificarmos para os completamos ou tornarmos conforme a ideia que se faz dele ou que queremos transmitir. É como deixar a nossa marca para que se torne mais nosso, personalizar para singularizar, mas também para assinalar que pertencemos a um grupo ou subcultura. Um dos exemplos disso são as tatuagens, implantes e piercings, que para além do seu contexto cultural, têm vindo a tornar-se algo cada vez mais comum, e com isso, o que se pretende é aumentar o seu valor e mostrar a sua diferença. Aqueles que se entregam convictamente a essas práticas e neoritualizações,

sentem-se metamorfoseados saindo da loja ou após eles mesmos terem gravado os sinais no seu corpo. Vivem à sua maneira um ritual pessoal de passagem. Mudando a forma do seu corpo, julgam mudar a sua existência. e algumas vezes conseguem-no porque o seu olhar sobre si próprios se modificou radicalmente. Tanto mais que a marca corporal é muitas vezes um meio de ganhar autonomia, uma maneira simbólica de tomar posse de si (Le Breton, 2000, p. 12).

Em vez de tentar obter um controlo sobre a sua existência, o corpo é usado como um objeto de autoafirmação e de autoimagem performativa, para alguém se reconhecer como realmente sente que é ou quer ser ou para se apresentar como deseja ser vista. Atualmente, muitos autores sublinham que nas sociedades narcísicas e individualistas a questão da identidade sobrepõe-se à problemática das classes sociais e está a tornar-se obsessiva: é um mercado e um negócio, tanto quanto um terreno de invenção de si, de emancipação e de liberdade. No entanto, é necessário ter em conta as diversas dimensões, as diferentes camadas e facetas que uma identidade pode abranger. Certamente, uma das mais importantes é a identidade sexual, que é repleta de complexidades e projeções, alvo de intensa atenção e controlo social. Ela é uma relação de verdade do indivíduo consigo mesmo (como sublinhou Michel Foucault), bem como a capacidade de assumir essa verdade em relação à família, aos amigos, ao círculo amoroso, à esfera profissional. A capacidade de reconhecer e expressar a própria identidade sexual é fundamental para a construção de uma identidade pessoal coesa e autêntica.

Além disso, é necessário compreender como a qualidade do espaço de interação entre os sujeitos é um fator fundamental para a autodeterminação do indivíduo, que está constantemente a confrontar-se com o outro, tomando o outro na sua função de eco e espelho. Somos todos ecos e espelhos uns dos outros. Isso faz com que, por vezes, alguns aspetos identidade do indivíduo se destaquem mais, enquanto noutros momentos pode tornar-se menos evidente, consoante estejam a ser convocadas para um campo de afrontamentos e guerra cultural, como sublinha o pensador Amin Maalouf no seu importante livro *As identidades assassinas*. É neste campo que o Outro (uma instância externa ao indivíduo) se desdobra para que o Eu (o sujeito) se enuncie que ressurgem muitas vezes a questão do inconsciente e das suas identificações inconfessadas, imagens que se define sempre como um “outro dentro de nós”, um outro que pode alterar a identidade que pensávamos ser estável e fixada.

A discussão sobre identidade tem estado em destaque e sob ataque devido à diversidade cultural resultante da imigração e dos fluxos migratórios dos Hemisférios Sul, cada vez mais intensos, para a Europa e para Ocidente. Essa diversidade desafia as normas estabelecidas de uma nação, à medida que diferentes grupos procuram reconhecimento e valorização, ao mesmo tempo que podem ser explorados como mão de obra intensiva e alvo de redes organizadas de tráfico humano. É difícil exigir que hábitos, costumes, valores e formas de estruturação da família, práticas religiosas, sejam aceites como tão legítimos quanto aqueles que definem a tradição linguística que caracteriza os habitantes supostamente “autênticos” do seu país. Hoje em dia, refletir sobre a identidade envolve compreender como esta se mantém permanentemente problemática ao longo do tempo, analisando a relação que os indivíduos mantêm consigo mesmo, com os outros e com os valores culturais conflitantes da época onde tem de navegar. A sua construção no contexto contemporâneo visa rearticular as tensões crescentes entre o individual e o social, utilizando os “quadros de referência social” como pontos de apoio abertos a negociação que possibilitam a vivência de experiências únicas em cada um. Desta forma, a nossa identidade é moldada pela interação entre o “eu” e a sociedade ao redor, o contexto simbólico de cada período histórico, permitindo-nos escolher e construir a nossa identidade de maneira mais livre e criativa. Contudo, não nos podemos esquecer de que estamos na que podemos chamar de era digital, e esta

influência é, sem dúvida, significativa na construção da identidade pessoal na sociedade contemporânea. Neste contexto, o indivíduo é incentivado e estimulado a interiorizar e mimetizar diferentes referentes sociais para construir uma identidade rica e variada, que está em constante metamorfose, o que requer a capacidade e a elasticidade subjetivas necessárias para a coexistência de várias facetas de um “eu”, simultaneamente múltiplo e unificado, capaz de usar tanto a razão como a imaginação para construir e renovar constantemente sua própria identidade. E isso não é evidente para muitas, mas antes um permanente stress identitária, que convoca fantasmas e enquistamentos defensivos. Como refere a psicanalista Suely Rolnik, que tem trabalhado sobre o conceito mutável de identidade,

(...) a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades, implica também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade (Rolnik, 1997, p.1).

Para Suely Rolnik, a globalização, que conecta culturas e ideias para além das fronteiras nacionais, com os crescimentos exponenciais das interações humanas nas redes sociais, tornaram a identidade ainda mais fluída e compósita, permitindo que o indivíduo construa múltiplas facetas de si mesmo. Nas redes sociais, cada perfil, publicação e interação podem representar um aspeto diferente da identidade, muitas vezes adaptados a diferentes públicos. Esta construção e reconstrução constantes da identidade ampliam as possibilidades de expressão pessoal e coletiva. A exposição contínua a múltiplos modelos e estilos de vida, combinada com a capacidade de partilhar a nossa própria imagem de várias formas, faz com que o espaço digital possibilite uma identidade multifacetada, que se adapta e se expande, mas que, ao mesmo tempo, pode dificultar muito a identificação de um “eu” central e coeso. *“É verdade que estas mudanças implicam a conquista de uma flexibilidade para adaptar-se ao mercado em sua lógica de pulverização e globalização: uma abertura para o tão propalado novo: novos produtos, novas tecnologias, novos paradigmas, novos*

hábitos, etc” (Rolnik, 1997, p. 2). Esta dinâmica revela uma contradição central: por um lado, as referências tradicionais de identidade estão a tornar-se cada vez mais instáveis, mas por outro, persiste a pressão para nos conformarmos com “identidades comerciais” que garantam pertença e utilidade. Este cenário cria um medo constante de “*virar um nada*”, caso não se consigam satisfazer as exigências do mercado. A combinação da desestabilização identitária com a necessidade de se encaixar em padrões definidos pelo mercado gera um vazio de sentido que é vivido como uma crise da própria subjetividade. As pessoas não experimentam este vazio como uma oportunidade para se transformarem ou “tornarem-se outro”, mas sim, muitas vezes, como uma perda frustrante e humilhante de uma identidade idealizada e completa. As redes sociais são um exemplo ostensivo do modo como as pessoas constroem e mostram performativamente as suas identidades múltiplas, permitindo que os utilizadores se representem e apresentem de maneiras que podem não corresponder de todo à sua vida real, por exemplo, através de avatares, fotos encenadas e cenários fictícios (e, proximamente, com deepfakes). Como refere a antropóloga Filomena Silvano,

a essa conceptualização, que abandona a ideia da existência de uma qualquer autenticidade anterior e interior, o autor associa a ideia de que existe uma ferramenta recente de construção das identidades a que chama proficity "perfilidade" - tem a ver com a ideia da criação de um perfil. É uma ferramenta compatível com a modalidade do fingimento genuíno. São criados perfis através do uso de ferramentas técnicas (as redes sociais são as mais óbvias) que propiciam as observações, sempre de segunda ordem, que os nossos pares fazem de nós (Silvano & Almeida, 2010, p. 2).³

Filomena Silvano e Sónia Almeida referem que é através de uma performance que essas identidades são ficcionadas, construídas e experienciadas, tornando-se consequentemente em identidades reais, tanto para o ator como para o seu público. Após a experiência, a performance passa a fazer parte da vivência da identidade de

³ Silvano, F., & Almeida, S. V. de. (2020). A problemática identitária, uma perspectiva das ciências sociais. *In Mirror identity drawings* (p.2, ponto 5).?

quem a praticou. A (supostamente) verdadeira identidade é um efeito de performances constantes. A nossa identidade pessoal é, portanto, algo em constante mudança, composta por tudo o que esta rodeia e vivenciamos, embora exista algo permanente a que persistimos em chamar de “essência”, dada continuidade do sujeito que as representa. Somos um mosaico de fragmentos em busca de atingir a completude, que cada vez mais procura, com maior ansiedade e crescente dificuldade, formas de se autoafirmar, destacar e identificar em relação aos outros.

1.2 Influências e máscaras sociais

A identidade é um conceito influenciado por muitos fatores subjetivos: biograficamente, pelas nossas experiências, emoções, memórias e percepção de nós mesmos, mas também pelas constantes pressões sociais e culturais. Nós, seres humanos, somos seres eminentemente sociais que participam constantemente em interações sociais complexas e que se juntam e integram diversos grupos e pertenças, que ajudam a moldar a forma como nos vemos a nós próprios e aos outros. As nossas pertenças identitárias influenciam as nossas atitudes, comportamentos e relações com tudo o resto.

A psicologia social foi a disciplina que mais contribuiu para uma construção científica sólida do conceito de identidade, evitando que esta se tornasse (ainda mais) confusa ou sujeita a operações de apropriação ideológica, sem uma organização inteligível ou sem base científica, devidamente validada e discutida. Para um sociólogo, os métodos utilizados pela psicologia social podem parecer demasiado simplistas, ignorando a complexidade das situações reais e as determinações sociais. No entanto, neste caso, os métodos adotados pela psicologia social foram, sem dúvida, essenciais para conferir ao conceito um estatuto de coisa construída e negociada, permeável a lógicas coletivas. Essas referências, a estabilização e essa base firme eram necessárias para permitir definições mais amplas, que são mais comuns na psicologia social, do que em outras disciplinas.

Uma forma de definir a identidade de maneira breve é centrar-se no que é mais essencial aos indivíduos, tal como eles atestam quando interrogados, com perguntas

muitos concretas e formuladas a determinar o seu sentido de identidade. Na psicologia social, confirmado pelos estudos de laboratório, destaca-se a subjetividade pertencente a cada um no coletivo, pelo que a identidade resultaria, antes de mais, de uma questão de representação e estaria ligada ao sentimento que cada pessoa tem de si própria. Para psicologia social, a identidade é:

«um sistema de sentimentos e de representações de si» [Tap, 1979, p. 8], um «facto de consciência, subjectivo», um «sentimento de ser» pelo qual um indivíduo sente que é um «eu», diferente dos «outros»» [Taboada-Leonetti, 1990, p. 43]. Mas, de imediato, coloca-se o problema da realidade objectiva do indivíduo. Seria possível que ele pudesse inventar a sua identidade sem ter em conta os elementos biográficos que o caracterizam (os «porta-identidade» para retomar a expressão de Goffman 1975, p. 74) (Kaufmann 2004, p. 37).

O bom senso leva a concluir que isso não é possível. Não adianta pensar-se bonito, quando a fotografia de identidade mostra exatamente o contrário. A subjetividade por si só não basta para definir a identidade, é necessário considerar outros critérios. Dessa forma, o problema começa rapidamente a complicar-se. As definições simples como a de Mucchielli de que *“a identidade é um conjunto de critérios de definições dum sujeito e um sentimento interno”* (Mucchielli, 2002, citado por Kaufmann, 2004, p. 37) não são suficientes. Parecem resolver a questão, no entanto, não o fazem: na verdade, só ajudam a disfarçar uma dificuldade que, se não for resolvida, continuará a impedir a clarificação do que é precisamente a identidade. A principal dificuldade em resolver a questão é compreender como a identidade se situa sempre entre a subjetividade e a objetividade. Ao longo do tempo, a psicologia social, a sociologia e outras disciplinas foram formando um consenso aproximado segundo o qual a identidade não se resume à simples soma de características individuais, mas é uma interação complexa entre dimensões e facetas ativadas socialmente. Assim, a identidade é uma construção subjetiva, mas não pode ignorar os elementos concretos da vida do indivíduo ou do grupo, como os «porta-identidade», que servem como base para a identificação. Esse processo é conduzido sob o olhar dos outros, que podem confirmá-la ou questioná-la, o que torna a identidade algo dinâmico e aberto à mudança constante, mais do que como uma identidade estática. Como diz Kaufmann,

Por detrás do consenso de fachada, opera-se um confronto entre defensores das determinações sociais e culturais dum lado, do livre arbítrio e da criatividade pessoal do outro. Tudo se passa como se a confrontação fosse um jogo de resultado nulo, onde tudo o que é ganho para um, é perda para o adversário (Kaufmann, 2004, p. 39).

Contudo, toda a "conservação" da vida só faz sentido se estiver orientada para o seu desenvolvimento e evolução, porque a pura "conservação", conduz à estagnação e ao enfraquecimento: mas "(...) *eu sou aquilo que se tem sempre de superar a si mesmo?*" (Faia, 2020, p. 30). O ser humano deve estar constantemente a transcender os seus próprios limites e desafios. Num mundo onde os antigos valores espirituais e metafísicos deixaram de oferecer segurança ou consenso, os "quadros de referência" que antes guiavam a existência, tornaram-se instáveis e questionáveis. O homem volta-se para si próprio num movimento constante de procura do seu modo de ser, que tenta compreender e definir à sua maneira. Essa busca não resulta numa identidade fixa ou definitiva: pelo contrário, o "modo de ser" é visto como algo sempre em construção, uma formulação temporária, impermanente e transitória, em constante transformação. Neste sentido, partilhamos a ideia de que existem duas tendências contrárias e complementares: "(...) *uma crescente interligação entre os dois extremos de extensividade e intensividade: influências globalizadoras, por um lado, e tendências pessoais, por outro.*" (Faia, 2020, p. 30) Ou seja, enquanto as forças da globalização moldam o contexto em que vivemos, os indivíduos, procuram maneiras de afirmar sua singularidade e identidade. Contudo, existem aspetos da contemporaneidade que influenciam diretamente o nosso processo de construção do "eu", inserindo-o num mundo onde o tempo e o espaço são reorganizados e, muitas vezes, desconectado dos seus significados originais, como acontece no ambiente digital. Nas redes sociais, o tempo e o espaço são reorganizados, permitindo que uma pessoa interaja simultaneamente com diferentes realidades e audiências, navegando em bolhas de atenção autistas, independentemente da sua localização geográfica ou do momento em que o conteúdo foi produzido. Isso afeta muito profundamente a forma como as pessoas formam a sua autoidentidade, colocando-as num mundo que exige um

esforço de adaptação constante, no qual a identidade não é fixa, mas sim um processo contínuo de adaptação, reflexão e transformação.

No contexto da vida social contemporânea, a esfera da "intimidade" surge pois como sinónimo de reflexividade (capacidade do eu para construir, através do pensamento, os conteúdos subjectivos que configuram a identidade pessoal), autoreferencialidade já que a negação de instâncias externas ao eu geram liberdade, vontade e determinação individual) e compromisso subjectivo fundamental (capacidade para em cada e em todos os momentos ser igual a si mesmo, ou seja, autêntico", (Faia, 2020, p. 31).

A procura de "intimidade" e de autenticidade que caracteriza as "relações puras" é o resultado de mecanismos de confiança e reflexividade constantes que permitem a construção e edificação de um eu único e diferente dos outros, sem que isso implique perder a sua essência ou tornar-se impessoal. Dessa forma a procura de "intimidade" e autenticidade deveria revelar a coragem moral de alguém que está constantemente a reformular e a rever criticamente a sua própria personalidade, um eu persistente e determinado, sempre pronto a alterar hábitos de vida e traços de personalidade. Assim, *"o novo sentido de identidade (...) é uma versão agudizada de um processo de encontrar-se a si mesmo, que as condições sociais da modernidade exercem sobre todos nós. Trata-se de um processo de intervenção activa e de transformação"* (Faia, 2020, p. 31). No entanto, as relações sociais contemporâneas oferecem mais oportunidades para as pessoas se expressarem e revelarem a sua "intimidade", algo que não era comum em contextos tradicionais. Porém, elas tornam-se mais imprevisíveis e instáveis, pois baseiam-se em atitudes, comportamentos e estilos de vida flexíveis e em constante adaptação. *"A modernidade é uma ordem pós-tradicional, na qual a pergunta «como hei-de viver?» tem de ser respondida através de decisões diárias acerca de como comportar-se, (...) bem como interpretada no desenrolar temporal da auto-identidade"* (Faia, 2020, p. 32). Deste modo, a contemporaneidade transforma a forma como o indivíduo percebe e vive a sua própria existência, exigindo que reflita constantemente, o que requer um exercício diário de autoconhecimento e a capacidade de tomar decisões diante de um número cada vez maior de possibilidades e caminhos. A multiplicidade de alternativas de vida e a diversificação de

comportamentos introduzem a dúvida como ponto de partida para a reflexividade individual, que atribui ao conhecimento, entendido numa perspetiva de sabedoria prática, um carácter que deixa de ser absoluto e assume um carácter mais hipotético e provisório, sujeito a constantes revisões). Ou seja, na contemporaneidade, o “eu” tem de ser construído de forma reflexiva, no meio de uma diversidade de possibilidades, estilos de vida e formas de estar. Em vez de uma visão fixa e definitiva da identidade pessoal, opta-se por uma concepção dinâmica e plural da subjetividade, na qual a trajetória de vida do indivíduo passa a ser uma biografia construída de forma reflexiva, caracterizada por escolhas provisórias, continuamente revisitadas e reelaboradas entre mundos possíveis ou estados possíveis do mundo e do eu.

É devido a este carácter dinâmico da vida social contemporânea que a organização psíquica do self sofre uma grande transformação, doravante despojado do sentimento exterior de segurança proporcionado pelos contextos de vida e interação mais tradicionais, tornando-se a auto-identidade, a sua formação e preservação através do tempo, uma questão eminentemente problemática e exigente (Faia, 2020, p. 32) como sublinha Faia.

Na contemporaneidade, as tradições e os valores que antes eram fixos proporcionavam uma certa orientação e estabilidade, agora enfraquecidos fazem da busca da identidade um processo problemático e ansiogénico. Agora que as pessoas enfrentam um número muito maior de escolhas e possibilidades, que exigem uma reflexão constante sobre quem são e o modo como desejam viver, estão hiperansiosas e desorientadas. Se a construção da identidade é da exclusiva responsabilidade do próprio indivíduo, também o seu fracasso é da sua responsabilidade: a segurança do “eu” depende agora principalmente de um sentimento interno de autoconfiança e de uma competência prática muito frágil para lidar com os medos permanentes e ansiedades causados pelas incertezas do mundo contemporâneo. Sentimentos de autoconfiança, esperança e coragem são aqueles que permitem ao “eu” continuar a agir, para além de todas as dificuldades e desafios, e mais do que isso, a encontrar sempre novos significados que sustentam e legitimam o seu compromisso consigo mesmo e com os outros, mas que parecem estar sempre em défice e em falha, como mostra o império crescente do consumo de bem-estar e auto-ajuda. As mudanças nos

mecanismos de interação social que a experiência cultural contemporânea suscita e produz geram no indivíduo um lancinante sentimento contraditório que oscila entre a autoconfiança narcísica exagerada e a percepção contínua e onnipresente de novos "riscos" que podem surgir e agravar-se, com a tendência cada vez maior de antecipar esses problemas futuros que se anunciam. Esse processo de antecipação ansiogénica faz parte do modo como o sujeito moderno lida com as aflitivas situações presentes, entregue solitariamente à responsabilidade pelas suas escolhas e condenado ao isolamento. A noção de "risco permanente", de acordo com a explicação de Giddens, é muito destacada por Faia (2020): *"o mundo moderno contemporâneo - o mundo daquilo a que chamo a modernidade tardia - é apocalíptico não por estar a encaminhar-se inevitavelmente para a calamidade, mas porque introduz riscos que gerações anteriores não tiveram de enfrentar"* (Faia, 2020, p. 33). O risco é permanente e é doravante a nossa condição no antropoceno, afetando irremediavelmente e irreversivelmente os processos de construção e reconstrução identitária.

Esta percepção contínua e agravada de "riscos existenciais" tornou-se o sentimento fundamental do modo de ser contemporâneo, constituindo-se como o aspeto central da identidade pessoal. As pessoas têm consciência de que o sentido das suas vidas depende de um trabalho interno permanente de autoconstrução e autointerpretação, cheio de incertezas e instabilidades. Este processo individual de construção de identidade e criação de sentido transforma a procura de si num exercício constante de questionamento e interpretação, caracterizado por uma problematização contínua da existência. Como sublinha Faia,

neste contexto, o self é cada vez menos uma entidade passiva forjada a partir de inúmeras influências externas e cada vez mais um projecto reflexivo individual, a manutenção de uma narrativa biográfica coerente, num cenário de múltiplas escolhas, de pluralização de contextos de acção e diversificação de figuras e de referências (Faia, 2020, p. 33).

Segundo a autora, na obra *The sources of the Self*, Charles Taylor criticou duramente as correntes naturalistas que tratam a identidade pessoal apenas como uma questão individual. Em vez disso, ele defende que a identidade deve ser entendida em relação

à prática social, alertando, para o problema dos "quadros de referência", isto é, sistemas de valores e distinções qualitativas que orientam o indivíduo na forma como pensa, age e sente. Isto implica uma "avaliação forte" daquilo que é ou constitui uma vida plena e significativa dado *que "(...) agir no interior de um «quadro», é comportarse segundo o «sentido» de uma distinção qualitativa"* (Faia, 2020, p. 34). Ou seja, ainda que estas "distinções qualitativas" (capacidade de diferenciar e atribuir valor a determinadas ideias, ações ou modos de vida com base em critérios que vão além do mero gosto pessoal ou da utilidade imediata), não sejam sempre explícitas ou plenamente compreendidas para aqueles que as praticam, são princípios prévios e estruturantes que orientam o nosso agir quotidiano. Implicam escolhas e avaliações subjetivas, conscientes ou não, sobre aquilo que consideramos ter um "valor superior". Os "quadros de referência" fornecem o contexto, seja ele implícito ou explícito, das nossas intuições, reações ou julgamentos morais:

definir um quadro é explicar os pressupostos de determinado estilo de vida, ou seja, explicitar o sentido das nossas acções, reacções e opções, em função do todo em que têm lugar. Neste contexto os "quadros de referência", enquanto horizontes significantes qualitativamente discriminatórios, surgem como condições transcendentais da forma de vida humana, mundos ou perspectivas possíveis sobre aquilo que constitui a plenitude da vida" (Faia, 2020, p. 35).

explica Faia.

Neste contexto, a cultura contemporânea, ao abrigar múltiplas fontes éticas e códigos morais, torna os quadros de referência muito fragmentados e de elevada variabilidade, exigindo do indivíduo interpretação e adaptação constantes. Compete ao "eu" retirar de cada uma delas os conteúdos significantes que permitirão a construção individual da própria ética de forma autónoma, criativa e livre. Embora aumente as possibilidades, a liberdade impõe um desafio contínuo de autoquestionamento e construção reflexiva do eu. Charles Taylor propõe uma abordagem que procura compreender a realidade a partir da experiência de vida do próprio sujeito, ultrapassando a divisão rígida entre os dois polos opostos, social e o individual, que são vistos como mutuamente exclusivos. *"O 'eu real' surge como síntese do 'eu ideal' encenada de mim, do 'eu percebido', 'imagem projetada' ou, apreendido pelos outros,*

e do 'eu reenviado', 'reconhecido'" (Faia, 2020, p. 38), sendo que o sujeito é uma construção contínua que resulta do contexto de interação social, como demonstrou Erwin Goffmann. Para ilustrar este conceito, este autor utiliza a expressão "metáfora teatral", referindo que, no dia a dia, as pessoas atuam de acordo com o "papel" que desempenham em determinado contexto social e se apresentam de certa forma numa interação, à espera que os outros reconheçam e validem essa apresentação. É então que o "eu ideal" e o "eu real" coincidem operativamente: este "eu" que é constantemente exposto e interpretado, permite-nos construir a nossa identidade, ajustando-a de acordo com as reações dos outros, um produto do reconhecimento social. Neste contexto, a identidade pessoal deixou de ser considerada algo fixo e imutável, passando a ser entendida como algo flexível e em constante transformação, moldada a partir de interações múltiplas entre indivíduos, grupos e ideias. Faia sublinha que,

aqui inscreve-se também o grande paradoxo constitutivo do problema da identidade pessoal, referenciado já pela filosofia grega, segundo o qual o duplo significado deste termo, a saber, unicidade e diferenciação (singularidade) revela-nos que, do ponto de vista filosófico, esta questão centrou-se em volta de problemáticas complexas como a da identificação versus descrição ou ainda a da permanência através do tempo e da unidade (Faia, 2020, p. 39).

A identidade pessoal possui dois significados centrais: unicidade, pois, para manter a nossa identidade, é necessário que sejamos reconhecíveis como a mesma pessoa, e diferenciação, pois ao mesmo tempo em que devemos ser distintos dos outros, a identidade é tanto constante como em transformação. Os debates filosóficos sobre a questão da permanência e da mudança, revelam-nos que esta deve ser entendida de forma única, tendo em conta as relações sociais em que o indivíduo está envolvido. A interação social passou a ser a chave para compreender como a identidade é construída e nesse sentido, não pode ser separada do conceito de alteridade, ou seja, da relação com o outro:

de um ponto de vista antropológico, a identidade é uma relação e não uma qualificação individual, como o entende a linguagem comum. Assim, a questão

da identidade não é «quem sou eu?» mas «quem sou eu em relação aos outros, o que são os outros em relação a mim?» (Faia, 2020, p. 40).

2. A presença e a consciência de si

“Faço, por vezes, o que chamaria o «meu exame de identidade», como outros fazem o seu exame de consciência. O meu fito não é — tê-lo-ão compreendido — encontrar em mim qualquer pertença «essencial» em que me possa reconhecer, é a atitude inversa que adoto: esquadrinho a memória para desalojar o maior número de elementos da minha identidade, monto-os, alinho-os, não renego nenhum deles.”

Amin Maalouf (2023, p. 23).

O local onde nascemos, crescemos, a nossa família, língua e religião são fatores que influenciam e moldam inevitavelmente a nossa identidade. Tudo isso cria vínculos entre nós e todas as outras pessoas que partilham essas mesmas características. *“Cada uma das minhas pertenças liga-me a um grande número de pessoas; no entanto, quanto mais pertenças levo em consideração, mais específica se revela a minha identidade”* diz Amin Maalouf (2023, p. 24). Por mais insignificantes sejam as pertenças, é soma de todas elas que nos tornam diferentes e únicos, constituindo uma constelação determinante da nossa identidade. *“Toda a humanidade é feita apenas de casos particulares, a vida cria diferenças, e se há «reprodução», nunca é idêntica”* (Maalouf, 2023, p. 26), diz Maalouf. Cada um de nós possui uma identidade composta por múltiplos aspetos heterogêneos e, se nos questionarmos a fundo sobre a nossa identidade, acabaremos por descobrir que é mais complexa e única do que imaginamos, sem se reduzir a uma única categoria. Muitas vezes utilizamos “rótulos” simples para definir a identidade, como a nacionalidade, a religião ou a etnia, o que a torna-a limitada. Por conseguinte, quem reconhece e afirma as suas múltiplas pertenças é acusado de tentar “esfumar” ou “diluir” a sua identidade, tornando-a em algo indefinido em vez de confortavelmente adotar uma só identidade reconhecível e manuseável. Não há identidade sem diferença, da mesma forma que a identidade não

pode ser reduzida a uma única característica, a presença de algo ou alguém ultrapassa a sua simples materialidade visível, sendo sempre um complexo de características visíveis e invisíveis.

2.1 Tempo e memória

O conceito de identidade está ligado à continuidade da existência de cada indivíduo e está diretamente relacionado com o facto de a pessoa existir num mundo partilhado. Contudo, procuramos compreender quais são as condições lógicas (e neurológicas) que definem e sustentam a identidade de um mesmo indivíduo ao longo do tempo. *"O problema não consiste em elucidar a maneira através da qual podemos estabelecer empiricamente a identidade de uma pessoa (...), mas em procurar compreender o que é que constitui logicamente a sua identidade (...) o mesmo particular"* (Faia, 2020, p. 74). No livro *O eu construído*, Maria Amélia Faia defende que a ambiguidade central do enigma sobre a identidade do sujeito é o dualismo entre corpo e alma (ou espírito). A questão fundamental é se a identidade de uma pessoa depende mais do seu corpo e da sua continuidade física ou da sua mente, incluindo a memória e a consciência. Por um lado, somos um corpo, algo físico, tangível e visível; por outro, somos seres complexos e emocionais, dotados de consciência que vão além do visível. Mas o que garante que uma pessoa é a mesma pessoa em momentos diferentes? Quais são as condições necessárias para que a identidade de um indivíduo se mantenha com o passar do tempo? É importante compreender os fundamentos que garantem que uma pessoa permanece sendo a mesma, independentemente das mudanças superficiais.

Num contexto fisicalista e materialista, os estados mentais, como pensamentos, emoções e memórias, não existem de forma independente, mas sim como o resultado de processos físicos no cérebro ou no sistema nervoso. Isto significa que tudo o que chamamos de "mente" é, na verdade, uma atividade cerebral mensurável e localizada no corpo, sem qualquer dimensão separada ou imaterial. *"Numa perspectiva dualista ou idealista, os acontecimentos mentais não são acontecimentos físicos, embora possam provocar efeitos físicos e desencadear estados psicológicos. Em última análise, todos os acontecimentos são básica e essencialmente de origem mental"*

(Faia, 2020, p. 75). Assim, embora influenciem o nosso corpo e gerem efeitos físicos, como a sensação de batimento cardíaco, eles existem de forma independente da matéria. Isto porque, na perspectiva idealista, a realidade é vista como dependente da mente, ou seja, tudo o que percebemos e experimentamos existe porque é nós concebido pela consciência. Já no dualismo, a mente e a matéria são substâncias separadas, a mente ou alma tem existência própria e pode influenciar o corpo, mas não é apenas um efeito da atividade cerebral. Em ambas as perspectivas, a mente não é só um processo físico, é a realidade. De certa forma, depende da nossa consciência para existir e ser entendida. Esta abordagem metafísica procura compreender a essência da identidade para além das aparências. O critério corporal é insuficiente para definir a identidade pessoal porque o corpo está em constante transformação ao longo do tempo.

A estrutura dilemática da identidade pessoal mantém-se, podendo ser sintetizada da seguinte forma: se, por um lado, o "sintoma" corporal é insuficiente porque uma pessoa pode mudar qualitativamente de corpo (sofrer uma deformação física ou mesmo ser submetida a uma operação estética), sem contudo passar a ser uma outra pessoa, por outro lado, o "sintoma" mental também é insuficiente porque uma pessoa pode mudar qualitativamente de comportamento psicológico, sem por isso passar a ser outrem (Faia, 2020, p. 75).

O paradoxo do corpo está na sua capacidade de mudar e se transformar, mantendo-se sempre o organismo. Isto é possível graças à grande variedade de elementos que o compõem e que são constantemente renovados e alterados, como as células que se substituem ao longo do tempo. No entanto, mesmo assim, continua a ser o mesmo e é esse processo de mudança constante que lhe permite desenvolver-se e adaptar-se, sem deixar de ser o mesmo: "(...) o facto de a quase totalidade das células que constituem o corpo à nascença não se encontrar no organismo, dez, vinte ou trinta anos mais tarde não significa que se trate, de cada vez, de um organismo diferente (Faia, 2020, p. 76). Relativamente ao critério psicológico, a versão mais célebre é a defendida por John Locke, segundo a qual uma pessoa é:

(...) um ser inteligente e pensante, que possui raciocínio e reflexão, e que se pode pensar a si próprio como o mesmo ser pensante em diferentes tempos e espaços; é-lhe possível fazer isto devido apenas a essa consciência que é inseparável do pensamento e, pelo que me parece, é essencial para este, sendo impossível para qualquer um compreender sem apreender que consegue compreender (Faia, 2020, p. 77).

Segundo Locke, a identidade pessoal está ligada essencialmente à consciência e à capacidade de autorreflexão, pelo que uma pessoa é a mesma ao longo do tempo, desde que consiga reconhecer-se como ser pensante em diferentes momentos e lugares. Isso só é possível através da consciência, isto é, a continuidade da identidade pessoal depende da capacidade de refletir sobre si próprio e ter a consciência das suas experiências passadas.

O conceito de consciência surgiu na filosofia quando se começou a estudar detalhadamente a mente, observando os nossos próprios pensamentos e sentimentos, o que nos permite entrar em contacto com o nosso “eu” interior. Locke afirmou que a consciência é a capacidade de perceber o que se passa dentro da própria mente, ou seja, a capacidade de uma pessoa se desdobrar e auto-observar, de perceber os seus próprios pensamentos e reconhecer que estes lhe pertencem. A consciência coloca-nos no centro dos debates sobre a natureza da racionalidade. O “célebre penso, logo existo” de Descartes, mesmo sem utilizar o termo “consciência” explicitamente, ao definir o “eu” como “coisa pensante”, demonstra que há um conhecimento interior que vem antes de todo o resto. Para ele, a questão fundamental é “quem sou eu ao longo do tempo?”, pois só temos a certeza de que existimos quando nos apercebemos de que estamos a pensar e que somos um mesmo que pensa que está a pensar. Essa certeza é uma experiência direta e simples que sentimos através da nossa intuição, como se o nosso entendimento se apercebesse imediatamente de si mesmo. Claro que pensar é também sentir: *“O que é que é uma coisa que pensa? Quer dizer uma coisa que duvida, que concebe, que afirma, que nega, que deseja, que recusa, e também que imagina, e que sente”* (Faia, 2020, p. 78).

Segundo Maria Amélia Faia, Descartes argumenta que o sujeito se reconhece como o autor dos seus pensamentos e que esse conhecimento imediato de si mesmo é a base

da nossa identidade. Ou seja, o seu principal objetivo não é criar uma maneira específica de investigar o “eu” reflexivamente, mas compreender as capacidades da mente ou da alma e a forma como funcionam. Ou seja, a alma tem a certeza da sua própria existência porque está continuamente em atividade mental e pode perceber-se como uma “coisa pensante” através das ações que realiza:

(...) eu não constato que alguma outra coisa pertença necessariamente à minha natureza ou essência, excepto o facto de que eu sou uma coisa que pensa, eu concludo justamente que a minha essência consiste unicamente nesse facto, que eu sou uma coisa que pensa, ou uma substância cuja inteira essência ou natureza não é senão pensar. (...) Eu posteriormente encontro em mim faculdades de pensamento particulares, e distintas de mim, a saber, as faculdades de imaginar e de sentir, sem as quais eu posso facilmente conceber-me clara e distintamente como um ser completo, enquanto elas não podem ser concebidas sem mim, ou seja, sem uma substância inteligente à qual elas estão ligadas (...) (Faia, 2020, p. 80).

Assim como não podemos sentir fome sem a percebermos, também não há pensamento sem uma convicção interna que nos assegure que estamos a pensar. Neste sentido, para Locke, o conhecimento do ser humano está limitado à sua própria experiência e não pode ir além disso. Esse “sentimento interior”, pelo qual o pensamento conhece as suas próprias ações, é o que Locke chama de consciência.

O pensamento é consciência porque um pensamento não consciente é uma contradição, é um não-pensamento. Daqui decorre um outro pressuposto subjacente à argumentação lockeana, a saber, que pensar e conhecer são noções fundamentalmente idênticas e interligadas com uma terceira, a noção de percepção (Faia, 2020, p. 83).

Para Locke, o pensamento é sempre consciente de si mesmo e do que está a ser pensado, podendo compreender todos os modos e maneiras do pensar. Segundo ele, as ideias têm duas fontes com tipos de percepção diferentes: a percepção exterior, quando as ideias são recebidas pelos sentidos, e a percepção interior, quando são

geradas pela reflexão do espírito sobre si mesmo. Assim, a consciência é vista como um “sentido interior”, por meio do qual o espírito percebe, descobre e conhece suas próprias operações: a identidade é um sentido interior, que articula a percepção externa e a interna. Há, então, uma articulação sensível entre a “percepção interior” e a “percepção exterior”, que caracteriza a consciência, sendo estas um conjunto de:

“(...) operações que tornando-se o objecto das reflexões da alma, produzem no entendimento uma outra espécie de ideias, que os objectos exteriores não lhe poderiam fornecer: tais como as ideias daquilo a que chamamos aperceber, pensar, duvidar, crer, raciocinar, conhecer, querer e todas as diferentes acções do nosso espírito, da existência das quais estamos plenamente convencidos, porque as encontramos em nós mesmos, recebendo através delas ideias tão distintas como aquelas que os corpos produzem em nós (...) (Faia, 2020, p. 85).

Desta forma, Locke defende que o espírito não é passivo, mas sim ativo na formação de ideias, tanto nas sensações como nas reflexões. Nesta perspectiva a consciência surge como uma instância mediadora entre a sensação e a reflexão, entre a passividade e a atividade do espírito. A consciência permite, a transição entre o mundo exterior (sensações) e o mundo interior (reflexões sobre essas mesmas sensações). Em suma, a consciência, enquanto atividade criadora de sentido, é o que nos permite manter uma identidade constante ao longo do tempo. É a base da nossa percepção de quem somos, mantendo essa identidade mesmo quando experienciamos diferentes experiências (externas) e reflexões (internas). *“Uma tal identidade, simultaneamente diferenciadora e totalizadora, deve ser pensada como uma interioridade”* (Faia, 2020, p. 86), ou seja, essa identidade é algo que nos diferencia e nos une, que não depende das circunstâncias externas, mas apenas da nossa própria consciência, da sua atividade criadora permanente e da capacidade de elaborar um “sentido interior”.

2.2 A construção da presença na arte

*“Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou?
Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?”*

(Pessoa, 2014, citado por Ramos, 2010)

A presença humana vai além da existência física. A presença é assistida por dimensões de linguagem corporal que se manifestam para além do simplesmente visível, nos interstícios e detalhes do visível. Essa atmosfera de pequenas e micropercepções geram capacidade de gerar um impacto singular através da autenticidade, energia e atenção plena. Uma pessoa com presença estabelece uma ligação profunda com os outros, ocupando o espaço com a sua essência irradiante. Construir uma presença verdadeira é um processo contínuo de autoconhecimento, que requer estar consciente das emoções, gestos e palavras, procurando alinhar o que sentimos e expressamos. Na arte, a presença é vista e sentida, sondada e captada de forma profunda: a capacidade de uma obra ou de um artista nos tocar, de maneira marcante e magnética, criando uma conexão com a nossa memória e emoções mais fundas é única. Assim como noutros contextos, a presença na arte transcende o representável, envolvendo a expressão, a mensagem subtil e a energia emocional que a obra transmite. *“A relação do homem e do artista com o tempo, ou a consciência humana de tempo adquirida pela arte é um dos factores que, directa ou indirectamente, condiciona e caracteriza o retrato e em particular o autorretrato”* (Ramos, 2010, p. 427). A arte ajuda-nos a tomar consciência do tempo, da sua passagem inevitável e do nosso desejo de capturar e preservar certos movimentos e momentos do tempo. Esta atenção ao tempo reflete as preocupações com o dever e com a impermanência (o processo contínuo de mudança), aos quais se contrapõe o impulso humano de tentar preservar algo da transitoriedade do tempo. O autorretrato funciona como um registo singular do tempo e da memória num rosto, registando a sua passagem pelo tempo, numa tentativa de capturar essa cristalização no tempo no olhar e na expressão.

A necessidade de nos conhecermos, o 'conhece-te a ti mesmo'? de percebermos como a vida passa por nós ou como a morte se aproxima são

objectivos ontológicos e metafísicos que acompanham desde sempre o retrato ou o auto-retrato. Se na vida já é difícil conhecermo-nos, então fazer o nosso próprio retrato não pode ser certamente mais fácil (Ramos, 2010, p. 428).

Este processo de captura de uma essência do tempo num corpo ou num rosto vai além da mera representação da nossa aparência. Trata-se de captar algo inicialmente invisível aos olhos, que podemos chamar de essência ou alma, que explora e demonstra não só quem somos no presente, mas também quem fomos e quem poderemos ser. O desenho, na sua capacidade de captar o movimento e expressividade das formas, pode ajudar a compreender e a adquirir consciência do tempo no visível. Ao tentarmos captar a nossa imagem num momento específico apercebemo-nos da dificuldade em registar algo que se encontra em constante movimento, mesmo que subtilmente e lentamente. No autorretrato do rosto em particular, essa prática faz-nos ganhar consciência do processo exigente de conhecimento da nossa própria autoimagem, que através da passagem do tempo e das alterações se torna cada vez mais representativa da nossa história íntima, como se cada ruga e cicatriz reforçasse a carga significativa que o nosso rosto tem para a nossa identidade. *“Naquilo que permanece, no que se mantém igual e no que se torna ainda mais igual, percebemos afinal o que já lá estava, mas nunca o havíamos visto”*, lembra-nos José Gil num importante ensaio que dedicou ao tema (Gill, 2005, p. 53). Mesmo o desenho feito a partir da observação direta, embora capture um instante congelado no tempo, ele resulta da combinação de vários movimentos sucessivos para capturar o incapturável: o movimento profundo da expressão. Para além de um mero registo de imagem, busca revelar o ritmo e a duração do próprio ato de desenhar, permitindo-nos dizer que é composto por um agregado de simultâneos pequenos instantes, refletindo o fluxo do tempo no desenho. Através do tempo do olhar, o artista tenta representar o movimento expressivo que faz a essência do retratado, tornando-se um cúmplice e uma testemunha da sua existência absolutamente singular. Dessa forma, o desenho permite-nos explorar e entender com maior consciência como o tempo se manifesta no nosso rosto e como se reflete a sua passagem no detalhe, o que constitui um terreno não dominável para o retrato e autorretrato pintado.

Analisando do ponto de vista do observador, quando observamos o retrato de alguém sentimos sempre uma espécie de presença enigmática. Essa presença leva-nos a questionar se a sensação de “excesso de presença” resulta de características específicas da obra ou do facto de alguém estar presente, “da coisa que «está ali», «em carne e osso»”. (Gill, 2005, p. 53)

A questão do excesso da presença não se refere só à simples existência dessa representação, mas à maneira como essa presença é sobre-representada, ou seja, a presença intensificada e saturada de presença. Imaginando um retrato, podemos idealizar três momentos diferentes da sua percepção. Primeiro, o reconhecimento imediato da figura e das suas características mais visíveis; depois, o impacto do olhar e a presença da figura retratada, e por fim, uma presença que ultrapassa tudo o que é visível, uma espécie de “aura” que se manifesta através de pormenores, vindo quase do interior da própria imagem, seguindo a análise que J.Gil faz. Esse excesso de presença que vai além do visível, refere-se a uma sensação ou impacto que ultrapassa os contornos físicos da figura representada. A imagem não se esgota na sua forma concreta, mas carrega algo mais, uma espécie atmosfera de pequenas percepções ou uma dimensão invisível, “*«qualquer coisa» que descola o olhar das formas e o move sem direcção precisa, quase caoticamente. Mas logo depois, e sem que se saiba como nem porquê, o excesso de presença, percebido autonomamente, reinveste as formas visíveis*” (Gil, 2005, p. 54). A influência do excesso de presença nas formas acaba por influenciar de alguma maneira as formas visíveis, intensificando-a. Essa presença invisível é composta por uma força ou um conjunto de forças, que inicialmente são difusas e não estão ligadas a formas específicas, à semelhança de pequenas impressões sensoriais que escapam à percepção consciente. Porém, à medida que o olhar se ajusta, essas forças começam a fundir-se, assumindo uma estrutura própria e uma maneira específica de se manifestar. Podemos designar este excesso de presença como uma força, ou seja, algo que se manifesta com intensidade, mas sem uma forma concreta visível.

É como quando queremos descrever o tipo de influência produzida pela presença de alguém e dizemos que ele «é uma forte personalidade», ou que tem «um carácter agressivo» ou pelo contrário «doce» ou «fugidio», etc.

Utilizase nesses casos uma linguagem de forças, adjectivam-se as formas com as forças expressas (Gil, 2005, p. 55).

Todas as obras de arte expressam diferentes forças. O mesmo acontece nas interações humanas, seja em relações de poder, influência, autoridade, carisma ou amor. Existem laços que se formam e se transformam com a ação de diversas forças: não se trata apenas de quem domina ou é dominado, mas de conexões profundas e dinâmicas que sustentam as relações humanas de maneira mais complexa. *“Numa relação hierárquica qualquer, entre o médico e a enfermeira, por exemplo, a relação estável não é «de forças», mas de dupla captação de formas de forças respectivas”* (Gil, 2005, p. 55). José Gil aponta ainda para a ideia de uma “presença invisível” que se manifesta através do que se pode sentir pelo corpo sensível, que mesmo sendo materialmente invisível é perceptível em termos de sensação interna do corpo, entremos de captura de forças e de energias. Segundo o filósofo Merleau-Ponty, muito referido por José Gil no livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, o invisível não é apenas algo puramente abstrato, ligado apenas ao pensamento, nem algo inteiramente físico e sensorial. Em vez disso, coloca-o num “espaço intermediário”, onde se cruzam e tocam com o visível e o sensível, entrelaçando-se num “quiasma”. Numa pintura não vemos apenas as cores, mas também sentimos uma atmosfera, um significado que não está materialmente presente, mas que se sente (um invisível sensível). Segundo Merleau-Ponty, o invisível precisa de ter, ao mesmo tempo, uma “presença real”, uma força de efetuação como a do visível e manter a sua relação com ele, mas a presença do invisível está sempre associada ao visível. Por conseguinte, o invisível nunca terá a força imediata do que é visto diretamente como o visível, mas uma força diferida, pairante, incerta e hesitante. A sua presença é sempre mais frágil e indireta, como uma sombra ou um reflexo (do visível). A forma como percebemos e captamos o invisível ainda se apoia na forma como capturamos e registamos o visível. *“O plano da visão, no sensível, o movimento visaria levar o indivíduo a essa visibilidade segunda que «torna presente uma certa ausência”* (Gil, 1996, p. 27). Ao descrever o invisível como algo que depende do visível para ser percebido, corre-se o risco de o subordinar a uma posição secundária: ou seja, sugere que o movimento da percepção não se limita ao que está imediatamente diante dos olhos, mas conduz-nos a essa “visibilidade segunda”, onde o invisível se manifesta.

Esse invisível não é simplesmente uma ausência total, mas algo que está presente de forma indireta, através da própria experiência do visível: uma presença feita de ausências e de desaparecimentos, de brancos. Há sempre algo de outro além do que vemos diretamente: uma presença, que se revela precisamente naquilo que parece faltar ou estar ausente.

Contudo, existe a tentação em se dar demasiada importância à ideia de que a arte, especialmente a pintura, pode ser apenas guiada pela intenção secreta de tornar visível o invisível. A função da arte é justamente revelar aquilo que não pode ser visto diretamente: tornar presente o ausente, mas o ausente que é determinante para compreensão da presença. A discussão centra-se então na arte e na sua relação com o invisível: se este é entendido de forma menos intensa, como ele pode ser tão essencial na estética e na pintura? Para José Gil,

esta não leva a descobrir o invisível no visível segundo um caminho análogo ao do filósofo, vê o invisível à partida, o pintor faz a experiência imediata de «um logos das linhas, das luzes, das cores», quer dizer, de «uma apresentação sem conceito do Ser universal» (Gil, 1996, p. 28).

Ou seja, o pintor e o filósofo percebem o invisível de forma diferente: enquanto o filósofo descobre o invisível no visível através do pensamento e do conceito, o pintor já o vê desde o início, como pura experiência de formas, luzes e cores. A pintura revela uma espécie de linguagem visual invisível que apresenta a realidade sem recorrer a conceitos, que traduz o sensível que constitui a presença das coisas. Claro que não se trata explicar o invisível: se o confundirmos com o visível, se distorcemos o seu significado e, conseqüentemente, se o afastamos demais ou o tomamos como um outro visível, não conseguimos compreender a sua presença enigmática entrelaçada com o visível, que é isso mesmo que temos de aprender e que a arte nos ensina. Merleau-Ponty argumenta que a percepção estética (a forma como percebemos a arte) é diferente da percepção comum do dia a dia, mas esta parece-se com a meta final do pensamento filosófico: a compreensão intuitiva, consciente e não distorcida da experiência do mundo. Como refere José Gil,

Merleau-Ponty começará por desenrolar o seu discurso de maneira a introduzir o leitor na percepção estética considerada como uma das modalidades da fé perceptiva; assim aberta e explorada, a visão pictórica reirromperá sobre a experiência selvagem que o discurso anuncia: O pintor pinta como o filósofo deveria discorrer (Gil, 1996, p. 29).

Ou seja, ao criar a sua obra, o pintor faz algo semelhante ao que o filósofo deveria fazer com as suas palavras: explorar a pura percepção sensível do mundo sem tentar reduzi-la a conceitos desencarnados e não vividos. Existe um movimento de troca entre a filosofia e a pintura: o corpo e a percepção estão profundamente conectados num sentir alargado, que expande a percepção e a consciência. Um exemplo disso é a reversibilidade entre o corpo e o que é visto, mostrando que a percepção e o percebido não estão separados, mas sim profundamente ligados numa troca intensa. A pintura não é apenas um ato de ver ou representar o mundo, mas uma experiência em que o corpo e o visível se fundem, criando uma percepção mais profunda e mais ampla da realidade: “(...) *sou um visível entre os visíveis, sou um visível que se move e cujo movimento «é a sequência natural e a maturação de uma visão»*” (Gil, 1996, p. 29). Ou seja, desfaz-se a ideia de uma separação rígida entre o observador e o mundo ao redor. O corpo faz parte desse jogo de percepções, sendo, ao mesmo tempo, um sujeito ativo (que vê) e um objeto dentro do espaço (que pode ser visto pelos outros). Deste modo, Merleau-Ponty explica que todos os nossos movimentos fazem parte da nossa percepção do mundo, aparecendo dentro da “paisagem” do que se vê. Ele também afirma que o mundo percebido e os movimentos do sujeito não são de todo separados, mas sim partes do mesmo Ser, que fazem parte da mesma realidade.

«Todas as minhas deslocações figuram por princípio num canto da minha paisagem, reportadas no mapa do visível. (...) O mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo Ser!» Porque há cruzamento, sobreposição (empiètement) do mundo visível no do meu corpo, o visível dobra-se de um invisível. Eis a primeira lei da reversibilidade. (Gil, 1996, p. 30)

Há sempre mais na percepção do que aquilo que os olhos podem captar diretamente: o visível traz sempre consigo um invisível, porque não existe uma separação rígida

entre quem vê e o que é visto, entre corpo e mundo. A visão não cria uma transparência total do mundo, mas a relação entre quem vê e o que é visto (entre quem sente e o que é sentido) não resulta numa visão completamente clara, sem opacidades nem fragmentação. Porque nós, seres humanos, fazemos parte do mundo visível, porque o nosso corpo está inserido na cena que percebemos, porque não podemos olhar para tudo ao mesmo tempo, nem ver a totalidade do mundo como algo externo a nós mesmos. Existe sempre um ângulo morto, algo que se escapa ao olhar, uma zona não visível que aparece sempre que tentamos conectar o que vemos aos nossos movimentos e intenções. Desta forma, podemos dizer que ver é mover-se, mesmo que seja apenas com os olhos. Nisto, há uma relação de reversibilidade: o que se move pode ser visto e o que é visto influencia a forma como nos movemos. Ou seja, a maneira como o corpo responde ao mundo visual de forma pré-reflexiva, antes mesmo de qualquer ação consciente. Esta ligação entre visão e movimento cria uma “presença invisível” no mundo visual, uma camada oculta da percepção que sustenta tudo o que vemos. Ao criar as suas imagens, o pintor alimenta-se desse invisível: ele transporta para a sua tela essa dimensão secreta do visível, fazendo com que a sua pintura não seja apenas uma cópia da realidade, mas sim uma espécie de essência carnal do mundo visível. Esse visível pictórico não é uma simples ilusão ou imitação, mas sim um outro tipo de presença, onde um observador pode redescobrir os fundamentos da percepção do mundo. Desta maneira, não nos faz ver apenas cores e formas, mas a forma como o mundo se revela através do olhar do pintor, permitindo-nos compreender a nossa própria forma de o ver.

Segundo José Gil, Merleau-Ponty propõe que a pintura nasce em três etapas: primeiro, a visibilidade do percebido, ou seja, a ideia de que vemos o mundo de forma direta e objetiva. No entanto, esta ideia é uma ficção, pois a percepção nunca é totalmente clara e transparente. A segunda etapa é a visibilidade secreta do invisível, onde introduz a ideia de que há sempre algo que se mistura com as nossas sensações corporais, com movimento e com o jogo entre o visível e o invisível. Por fim, a “visibilidade segunda” da imagem artística, que se refere à potência visionária da pintura e do desenho. Neste nível, a arte não só representa o mundo, mas também revela as camadas ocultas da percepção, criando uma nova forma de ver. A relação entre o visível e o invisível não é fixa, mas sim fluida, em movimento, evanescente. Tudo o que vemos pode ser visto como um “espelho” do nosso próprio invisível, ou

seja, os nossos pensamentos, memórias e emoções, que influenciam a maneira como percebemos o mundo e o ativamos. Ver não é apenas captar o que está dado, mas também compreender ausências e brancos, possibilidades que surgem entre aquilo que ainda não está visível. Merleau-Ponty, segundo José Gil, também fala de uma “textura imaginária do real”: o olho não vê apenas o mundo tal como ele é, mas também consegue entender o que lhe falta para se tornar uma imagem, pintura ou algo significativo. Para ele, imaginar não é uma atividade abstrata, separada da carne e do corpo, desconectada da realidade, mas um processo que envolve a percepção com o corpo todo, visto toda a visão já conter uma dimensão imaginária (ou um inconsciente visual).

De onde a dificuldade: se «o pintor traz consigo o seu corpo», não será porque a sua visão ancora neste como um facto de percepção, como uma «visão segunda» do real? Como ancorar também aqui a imaginação? Como explicar o seu voo a partir da «visibilidade secreta» do eco do visível no meu corpo? O gesto do pintor que traça um novo visível, como é, esse gesto, «suscitado»? Como passa da «visão de dentro» à visão de fora do quadro, quer dizer, da invisibilidade do visível à visibilidade do invisível?» (Gil, 1996, p. 33).

A pintura e o desenho não são uma mera reprodução do real, mas uma “visão segunda”, em que o invisível se torna visível. O gesto do pintor e daquele que desenha nasce dessa interação entre a percepção e a invisibilidade, transformando o que antes era apenas uma possibilidade em uma nova realidade visual. Merleau-Ponty sugere que a visão interior não mostra propriamente algo visível, mas sim um “eco do visível” dentro do corpo. Essa experiência só se concretiza quando o pintor faz o traçado expressivo dessa “visão interior”, que faz parte do ato de perceber e a sua existência só é ativada no próprio ato de criação artística, na imagem e a percepção que ela ativa.

A «visão de dentro» vê o invisível como o eco do visível que se dá numa visibilidade secreta: vê o invisível do visível. Mas como? Por que meio? E em que se distingue esta visibilidade secreta da visibilidade do invisível que abre ao olhar o quadro do pintor? (Gil, 1996, p. 33).

Ao tentar aproximar a percepção e a imagem, não se cria algo novo ou separado, como um terceiro elemento independente, pois ambas continuam misturadas e inseparáveis. Segundo José Gil, em relação às nuances da ideia de “invisível” em Merleau-Ponty, este tentou explicar as diferentes formas como o invisível pode surgir, o modo como pode assumir várias formas e intensidades e a forma como o percebemos, que depende do ponto de vista e das capacidades treinadas para o ver. Quem olha de dentro vê de um modo, quem olha de fora vê de outro. No caso do pintor, este transforma em imagem aquilo que antes só existia dentro dele, sem forma visível: *“numa nota de Abril de 1960, sobre o «visível não actualmente visto» do meu corpo por mim, mas visível para outrem, Merleau-Ponty escreve: «é presença do iminente, do latente ou do escondido»”* (Gil, 1996, p. 34). Para ele, a “quase-presença” não é simplesmente ausência, mas algo que está prestes a aparecer, algo escondido ou à espera de ser percebido, o latente ou inaparente, mostrando que há coisas que estão presentes, mas estão ocultas. Assim, a presença não se limita àquilo que está imediatamente diante dos olhos, mas também àquilo que pode ser percebido indiretamente, que está iminente ou escondido. Algo pode estar presente sem ser plenamente percebido e que arte se empenharia em ver e revelar. O invisível pode estar presente, mas sempre de um modo diferente, influenciando o visível ou tornando-se visível em determinadas condições. Assim, a presença não é apenas uma forma determinável ou um conceito descritível, mas algo que se constrói na relação sensível entre a percepção, o corpo e o mundo.

3. A necessidade de se representar

3.1 O espelho e o reflexo

A palavra “espelho” vem do termo “speculum”, relacionado com o verbo latino “specere”, que significa “olhar, observar, examinar”. No espelho comum (de superfície plana) vemos a nossa forma aparente invertida (esquerda na direita e vice-versa) o que causa alguma estranheza e essa imagem refletida encontra-se exatamente na mesma distância de nós do espelho. O espelho recorta um determinado espaço fixo, que nos dá a ilusão de profundidade, distância e de translucidez- a luz não ultrapassa a sua superfície, ela só reflete e é construída na nossa visão. No espelho *“as coisas só se tocam nas extremidades. Nele não há contato entre as coisas que se assemelham. Superfície gelada, passiva, um espaço paralelo a um mundo que se movimenta indiferente ou não a ele (Pessoa, 2006, p. 17).*

O espelho está ligado à ideia de revelar a verdade e a pureza da alma, associada a um espírito sem imperfeições que mostra-se como é, desnudado. Em algumas culturas, liga-se a antigos rituais de adivinhação, nos quais se comparava a sua superfície refletora com a da água onde, segundo crenças, poderiam surgir seres espirituais “do outro lado”. Para ver o espelho mais do que um objeto funcional e não apenas como um objeto que reflete imagens, talvez devamos encarar os espelhos como um portal para outras dimensões e recuperar uma certa forma de “sensatez infantil”, que nos oferece uma mistura de imaginação e ingenuidade. Ele não só reflete a nossa imagem, mas também nos coloca perante a questão “Quem és tu?”. Olhar para este objeto é mais do que um ato superficial de autocontemplação: é um confronto com a nossa própria existência. Desde a antiguidade que a ligação entre o espelho e reflexo da água corresponde a um sentido misterioso e mágico, dado que ambos eram usados para prever o futuro. O mito de Narciso é testemunho disso: a figura que apaixonou pelo seu próprio reflexo na superfície da água, sem perceber que a imagem era apenas uma ilusão ele tenta beijá-la. Ao falhar, apercebeu-se de que não conseguia alcançá-la e ficou profundamente decepcionado, acabando por se suicidar. Este mito, múltiplas vezes interpretado e reinterpretado, reforça a ideia de que o espelho não reflete apenas uma imagem, mas transforma quem nele se vê. O amor pela própria imagem, consome-o, fazendo-o esquecer de tudo à sua volta, o que

simboliza a perda da ligação com o mundo real na procura de uma ilusão, que o leva à própria destruição.

Hoje em dia, sem nos apercebermos, já atravessamos “espelhos” e caímos também na fascinação narcísica ao relacionarmo-nos com as nossas imagens virtuais como se fossem reais e, muitas vezes, confundimos essas representações com a nossa própria identidade. Mesmo sem termos consciência disso, assumimos que a luz atravessa o espelho, o que nos mostra uma imagem real, quando, na verdade, apenas a reflete. Essa imagem só existe porque alguém está a observá-la, sem um observador, essa imagem desaparece. Isto mostra que o espelho não tem um significado próprio e a sua função depende sempre da interação com quem o observa. Apesar de sabermos que o espelho é uma ilusão, continuamos impressionados e a ser enganados pela sua habilidade de criar imagens. *“Como é que os raios do espelho reverberam, ressoam em mim?”* (Barthes, 1975, citado em Toscano, 2013, p. 2). Este objeto também nos oferece uma experiência única, apresentando-nos uma “cópia viva” de nós mesmos, mas que é sempre uma imagem que parece surgir de um mundo diferente, misterioso e enigmático. Atribuímos aos espelhos a qualidade de refletir tudo de maneira fiel e precisa, sem julgamentos, o que nos leva a considerá-los como “juízes imparciais”, prestes a revelar uma “verdade”, mas apenas revelam uma versão parcial e ilusória da realidade. Isso faz-nos questionar se é possível conhecer algo verdadeiro a partir do que, em essência, é “falso”. Como assinala Rilke, num poema célebre,

Espelhos: o que sois na vossa essência,

Nunca ninguém saberá explicá-lo. Como os

furos do crivo, sois a ausência,

Do tempo a preencher cada intervalo.

(Rilke, 1923, citado em Toscano, 2013, p. 3).

A descrição poética aqui referida destaca a impossibilidade de definir completamente o que são os espelhos, ao comparar a sua ausência com algo que nunca pode ser totalmente explicado ou capturado e que é feito de “tempo”. O espelho é, por conseguinte, algo difícil de entender, tanto em relação ao próprio reflexo como em

relação à sua verdadeira natureza figurada. Nos dias de hoje, o espelho confronta-nos com a multiplicidade da realidade e com o próprio fluxo do tempo, revelando camadas equívocas de significado e reflexão. “O espelho decidiu reflectir apenas aquilo que ele viu” (Ashbery, 1975, citado em Toscano, 2013, p. 5). Ele não é apenas um objeto neutro: ele tem uma espécie de “vontade alucinada” ou limite indetetável naquilo que reflete, que pode servir de uma metáfora para a forma como percebemos e interpretamos a realidade. Vemos apenas o que está dentro do nosso campo de visão e compreensão, mas isso não significa que essa seja toda a verdade. No início do artigo famoso de Arthur Danto, “O Mundo da Arte” (de 1964), são apresentadas duas teorias sobre como a arte imita ou representa a realidade, ambas relacionadas com a ideia de um espelho que reflete a natureza, que pertencem a Hamlet e Sócrates. Segundo a teoria de Hamlet, a arte é comparada a um espelho que reflete exatamente o que está diante dele, ou seja, a arte apenas imita a realidade de forma fiel, duplicando o que podemos ver, mas não conseguimos ver senão através da arte. Na teoria de Sócrates, a arte não é uma reprodução direta da realidade, mas uma forma de transformação ativa, na medida em que interpreta a realidade de uma forma idealizada pelo pensamento, oferecendo uma visão mais profunda e significativa do mundo. Desta forma, a função da arte não seria apenas imitar a natureza, sem acrescentar nada de novo, limitando-se a criar ilusões, refletindo a aparência das coisas, sem revelar as suas verdadeiras essências ou significados, mas recriar a realidade. Mas há um risco incontável: o da arte não oferece um conhecimento mais profundo, mas uma ilusão superficial, um simulacro, tornando-se um reflexo vazio da realidade. Como sublinha o filósofo Pedro Sussekind,

“até os espelhos, seja qual for a relação que mantenham com as mimeses como classe, contêm extraordinárias propriedades cognitivas às quais Sócrates foi estranhamente insensível, uma vez que há coisas que podemos ver nos espelhos mas que não podemos ver sem eles, como nós mesmos. Fixando-se nessa assimetria dos reflexos no espelho, Hamlet usou a metáfora de modo muito mais profundo: os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são instrumentos de

*autoconhecimento. Isso envolve uma complexa epistemologia na qual vale a pena nos determos por um momento.*⁴ (Süssekind, 2016, p. 142)

Hamlet reconheceria que os espelhos têm uma função mais perturbadora: não só revelariam o que podemos ver, mas também aspectos que de outra forma seriam invisíveis, principalmente a nossa própria imagem aos olhos de outros. Neste sentido, a arte e o espelho, têm uma função cognitiva significativa, oferecendo-nos uma nova perspectiva sobre nós mesmos e o mundo que nos rodeia. Na arte, durante muito tempo, o ser humano foi visto como algo ligado ao Divino, à alma e às ideias abstratas. Quando a noção de sujeito apareceu, passando a ser entendida como algo ligado ao corpo e à experiência individual, o espelho adquiriu uma maior importância e começou a ser usado como símbolo da identidade, da autorrepresentação e do autorretrato. Na reflexão sobre a relação complexa entre o autorretrato e a autorrepresentação, questiona-se se é possível estabelecer uma analogia entre ambos: o autorretrato pode ser visto como uma representação da pessoa, tanto física como psicológica, que reflete aspectos selecionados da personalidade e do seu modo de aparecer. Neste sentido, o espelho representa o confronto do artista consigo mesmo e com a sua imagem projetada, ou seja, o “*confronto entre si mesmo e o duplo*” (Matias, 2010, p. 31, citado em Carvalho, 2017, p.12). O autorretrato não é só uma imagem do corpo, mas uma interação entre o criador e a sua criação, representando esse confronto tensional. O autor estabelece uma ligação desliza entre si e a sua representação, que vai além da aparência visível. O confronto do rosto com o seu reflexo pode levar à ideia de que a nossa identidade, o nosso “eu”, é algo fragmentado, fluido e que não é fixo. O ato de autorretratar se reflete um momento único de vivência de si e de temporalidade efêmera, representando o momento exato de uma fase dessa mesma experiência de si. Este o processo pode gerar uma sensação de distanciamento, instabilidade ou de não-reconhecimento, pois a pessoa não se vê apenas como se imagina ser ou aparenta aos outros: um autorretrato pode não ser visto como uma representação “real” (de

⁴ Süssekind, P. (2016). Arte como espelho. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, 19, 157-170.

<http://www.revistaviso.com.br/ojs/index.php/viso/article/download/236/205>

quem o artista é), mas sim como uma construção dissimuladora, uma máscara, uma interpretação.

O texto "O espelho da arte", de Pedro Sussekind, explora algumas formas de reflexo na experiência artística. O autor usa o retrato de Martyn Gayford, pintado por Lucian Freud, como exemplo, aprofundando a relação entre o pintor e o modelo. Como Gayford é um crítico de arte, que não posou apenas para Freud, mas também o observou a pintar. Assim, o pintor e o modelo observam-se mutuamente, são observados e observam, num ciclo que pode continuar infinitamente. É como estar frente a frente com um espelho. Este jogo de reflexos não cria apenas uma troca constante de olhares entre ambos, mas também algo que não existe no mundo real: uma imagem do infinito que não pode ser simplesmente imitada. Contudo, uma vez que a pintura e o texto fazem parte deste jogo de reflexos, os espectadores e leitores também são incluídos. Deborah Pazetto, num outro artigo lembra uma personagem de Luigi Pirandello

*vale lembrar de Moscarda, o personagem principal de Pirandello em Um, nenhum e cem mil, enlouquecido ao perceber que era uma pessoa diferente para cada pessoa que o conhecia, e que uma relação entre duas pessoas na verdade é uma relação entre quatro, oito, dezesseis, e assim por diante.*⁵

Cada espectador tem uma experiência única com uma obra e estabelece uma relação singular. Esta relação aumenta infinitamente quando consideramos as interpretações, associações e significados que cada um pode construir a partir dela. A ideia-chave aqui é que a arte funciona como um espelho de duas maneiras: primeiro, reflete o espectador, permitindo que cada um veja algo de si mesmo na obra com base nas suas próprias experiências, emoções e vivências. Em segundo lugar, a arte também reflete o período e um contexto, o universo em que foi criada. Ao observar uma pintura, conseguimos perceber elementos que nos contam algo sobre o tempo e o lugar em

⁵ Pazetto, D. (2016). Quem, afinal, a arte espelha? Viso: Cadernos de Estética Aplicada, 19, 153-167.

<http://www.revistaviso.com.br/>

que foi feita, como valores, costumes, modos de pensar e até conhecimentos históricos. A arte, ao provocar reflexos, questionamento e emoções, pode funcionar como um espelho que nos faz refletir sobre quem somos e, ao mesmo tempo, questiona as estruturas e valores da sociedade em que vivemos confrontando-nos com outros lugares e outros tempos. Assim, da mesma maneira, o rosto também desempenha essa função de refletir, mas de uma maneira ainda mais ambígua. Podemos dizer que o rosto se encontra sob uma aura de mistério, como se fosse uma máscara indecifrável que cada um de nós carrega, *“pois reconhece-se que “nunca ninguém viu directamente o seu próprio rosto: só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. O rosto não é, portanto, para si mesmo, é para o outro, é para Deus”* (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 576, citado em Carvalho, 2017, p. 6). O rosto não pertence a si mesmo, mas sim a uma representação pública voltada para o outro, que é visto e reconhecido pelos outros. Esta perspectiva realça a natureza fragmentada e intervalar da própria identidade, que só se revela de uma forma indireta: por espelhamentos e reflexos. Como escreveu Antonin Artaud,

o rosto humano é uma forma vazia, um campo de morte. A velha reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu ao seu corpo, que ia para longe para ser coisa diferente do corpo. Por isso é absurdo acusarmos de academismo um pintor que ainda se obstina, na hora que passa, a reproduzir as feições do rosto humano como são; porque, tal como são ainda não encontraram a forma que indicam e designam, e fazem mais do que esboçar; de manhã à noite, e no meio de dez mil sonhos, o que fazem é esmagar como que no cadinho de uma palpitação passional nunca fadigada. Querendo isto dizer que o rosto humano não encontrou ainda a sua face e cabe ao pintor oferecer-lha (Artaud, 2007, citado em Carvalho, 2017, p. 34).

O rosto humano é uma “forma vazia”: um espaço que ainda não encontrou a sua verdadeira expressão, refletindo a procura contínua de capturar a sua essência impossível dos sentimentos fugidios que transmite, algo que nunca estará completamente fixo ou perfeito. O artista tem o papel trágico de capturar a complexidade maldita da impossível identificação da identidade humana. Jean Clair

refere uma das experiências mais perturbadoras para alguém não se reconhecer perante o espelho.

O que surge no espelho, quando a imagem já não corresponde ao seu objecto, é o rosto do demónio, é a expressão do demente ou o rosto da morte. O homem comum, quando, depois de uma noite agitada, não se reconhece» de manhã, diz, bem a propósito, que está com uma cara de «desterrado» (Clair, 1989, citado por Medeiros, 2000, p. 103).

A estranheza de não ver a imagem refletida que se esperava ver, reflete o medo profundo da perda de identidade e do desconhecimento de si próprio, algo que se torna inquietante e assustador. A ideia perigosa de duplicação tornou-se mais evidente com o surgimento da fotografia: ela funciona como um espelho que cria representações que parecem reais, mas que, simultaneamente, se encontram separadas do sujeito. Este processo reforça a sensação de estar dividido: a pessoa reconhece-se, mas também se vê como algo de outro, como se estivesse fora de si. A fotografia sempre esteve ligada à ideia de "duplo", pois permite criar cópias rápidas e quase exatas da realidade, mas esse "duplo" não apenas fragmenta a identidade, mas também permite que o sujeito coexista com diferentes versões de si mesmo. Através do espelho ou da fotografia, a identidade, pode não ser apenas refletida, mas também reconstruída e representada, aproximando-se de um ato performativo que oscila entre o verdadeiro e o fabricado.

3.2 A identidade como performance

A performance é um conceito derivado do inglês e tem origem no francês antigo *performance*, que evoca a ideia “dar forma”. Este conceito é utilizado tanto no campo artístico como nos vários usos técnicos do termo (como “desempenho”). Originalmente mais associado às artes cénicas como o teatro e a dança, evoluiu para englobar uma variedade de expressões artísticas. Segundo a teórica Erika Fischer-Lichte, no seu livro *Estética do Performativo*, o conceito de performativo foi tematizado pelo filósofo John L. Austin. No entanto, ele próprio afirmou que a palavra performativa que ele havia criado era “feia” e talvez sem muito significado, mas tinha um ponto positivo: não era uma palavra complexa e era de compreensão muito operativa. Austin baseou-se no termo “to perform”, verbo inglês que significa “executar”, relacionando-o com a ideia de que algumas ações são realizadas através das palavras. Este termo surgiu-lhe porque Austin descobriu algo importante na filosofia da linguagem humana: as frases não servem apenas para descrever factos ou transmitir informações, podem também realizar ações. As frases performativas, que realizam uma ação no momento que são ditas:

quando alguém parte uma garrafa contra o casco de um navio e pronuncia a frase: «Baptizo este navio com o nome de Queen Elizabeth», ou quando o funcionário do registo civil, depois de se ter assegurado de que é a vontade de ambas as partes unirem-se pelo matrimónio, diz: «Declaro-vos marido e mulher», nenhum destes enunciados descreve um estado de coisas preexistente razão pela qual não é possível classificá-los como «verdadeiros/certos» ou «falsos» (Fischer-Lichte, 2004, p. 40).

Logo, este tipo de frase tem efeito só por estar a ser dito. Este tipo de enunciado descreve um estado de coisas que não existia antes de serem ditas, pelo que não pode ser classificado como “verdadeiro” ou “falso”, uma vez que não está a afirmar um facto, mas sim a fazer algo ser ou existir. Assim, são frases intransitivas e autorreferenciais, pois falam (dizem) sobre o que fazem e são constitutivas da realidade, já que criam novas situações. Austin, propôs ainda uma outra divisão em três tipos de atos: atos locutórios (o ato de simplesmente pronunciar as palavras), atos

ilocutórios (o ato de realizar uma ação ao dizer algo, como prometer ou ordenar) e atos perlocutórios (os efeitos que as palavras têm sobre os ouvintes, como convencer ou emocionar). Essas ações narrativas não são apenas relatos sobre a realidade, mas ações que moldam e constroem o mundo ao nosso redor, com um impacto real sobre a forma como vivemos, pensamos e nos apercebemos. De acordo com Tim Ingold (2005, como citado em Pellim, 2020, p. 168), *"as narrativas são instrumentos que usamos para fazer sentido do mundo a nossa volta e, portanto, de quem somos neste mundo"*. Ou seja: as narrativas são um espaço de ação essencial para entender como construímos as nossas identidades sociais, uma vez que, ao contarmos histórias sobre nós mesmos e sobre os outros, estamos constantemente a mudar a nossa percepção de quem somos no mundo. As *"histórias, como performances linguísticas diárias, são tanto contextualizadas e enquadradas pelos contextos nas quais ocorrem, como contribuem na construção dos contextos institucional e social maiores"* (Pellim, 2020, p. 168). Para uma história ser "contável", é necessário que envolva um acontecimento significativo que o narrador considere fora do comum, algo imprevisível e excepcional. Neste caso, a crença na excepcionalidade do evento funciona como um "jogo de interesse" que ajuda a legitimar e valorizar a história, mesmo que nem todos a reconheçam ou interpretem da mesma forma. Histórias já conhecidas também podem ser contadas de novo, demonstrando que o narrador faz parte de um grupo e ajuda a criar um sentimento de pertença, garantindo o seu reconhecimento como parte daquela comunidade. No entanto, ao contar uma história, o narrador não se limita a relatar os acontecimentos, mas também se envolve numa performance pessoal, mostrando a sua identidade e influenciando a forma como os outros percebem a história. Como diz Moita Lopes (2009, como citado em Pellim, 2020, p. 170), os *"contadores no momento de narrar suas histórias estão não só relatando os eventos de uma narrativa (os eventos narrados), mas estão também envolvidos na performance de quem são na experiência de contar a narrativa (o evento de narrar)"*.

O conceito de "performativo" também foi utilizado para se referir especificamente a ações não-linguísticas. A sua definição permite que ele seja aplicado também a ações corporais, porque, tal como as linguísticas, são autorreferenciais e têm o poder de construir a realidade. Neste caso, o que importa não é se a performance teve "sucesso" ou "fracassou", em termos de cumprir uma norma pré-estabelecida, mas sim o tipo de experiência transformadora que ela proporciona, tanto ao artista como

ao espectador. O que acontece no processo da performance, o movimento, as reações emocionais e os impactos subjetivos gerados são tão importantes quanto qualquer “resultado final”.

A questão acerca do êxito ou do fracasso da performance parece - pelo menos, tal como é posta - estar mal formulada. O que significa que é o próprio conceito de performativo que, no contexto de uma estética do performativo, requer uma modificação (Fischer-Lichte, 2004, p. 45).

O conceito performativo adquiriu maior importância nos anos 90, na medida em que reforça a ideia de que falar é agir e, por conseguinte, de que a toda a cultura pode ser um ato performativo. *“A metáfora da «cultura como performance» inicia a sua ascensão, o que tornou necessária uma reconceptualização da noção de performativo que abrangesse de modo explícito as acções corpóreas”* (Fischer-Lichte, 2004, p. 46). A performance deixa de ser vista apenas como algo teatral ou dançado, mas como um processo contínuo que produz significado e realidade social. Judith Butler, na sua teorização do género como performance, sublinhou que as acções sociais do corpo não expressam simplesmente uma identidade que já existe, mas criam permanentemente essa identidade à medida que são realizadas. O corpo não é apenas um objeto, mas um processo contínuo de criação e de recriação de si mesmo através de imagens projetadas e encenadas. Essas acções performativas (como movimentos, gestos e comportamentos repetidos) são o que, em primeiro lugar, constrói a nossa identidade aos olhos dos outros (mas também para nós, ao incarnarmos as ficções que criamos). Nesse sentido, o termo “performativo” significa algo que cria a realidade a que se refere. A principal diferença entre as ideias de Austin e Butler está nos diferentes focos: Austin preocupa-se com o sucesso e o fracasso das acções e os requisitos de eficácia comunicacional para que estas funcionem bem, enquanto Judith Butler se concentra mais nas condições que permitem que o corpo se manifeste e se encarne na identidade que está a ser criada, *“um modo de agir, dramatizar e reproduzir uma situação histórica”* (Fischer-Lichte, 2004, p. 48). A ideia seria que, ao repetirmos certos gestos e acções de forma repetitiva e reconhecível, o corpo adquire uma caracterização histórica e cultural e é através dessa repetição que a nossa identidade vai sendo formada. No entanto, esse processo de encarnação não é completamente livre: não

podemos simplesmente escolher a identidade que queremos ter, nem quais os aspetos culturais ou históricos que queremos incorporar. Existe uma interação complexa e tensional entre o que o indivíduo faz e as condições externas que moldam e limitam as escolhas possíveis para a transformação da identidade. Apesar disso, mesmo que a sociedade tenha um papel importante em influenciar e impor, não controla completamente esse processo nem evitar que novas formas de identidade se manifestem, o que *“significa que também à aceção de performativo proposta por Butler é inerente a explosiva capacidade do performativo de destruir dicotomias”* (Fischer-Lichte, 2004, p. 48). Durante os atos performativos que constroem a identidade, a comunidade exerce certa pressão física sobre os indivíduos, impondo-lhes normas e expectativas que moldam o seu comportamento e apresentação. No entanto, essa mesma comunidade também oferece possibilidades para que os indivíduos se moldem a si mesmos, permitindo-lhes explorar e expressar as suas identidades de formas que podem, ou não, estar de acordo com as representações sociais dominantes.

A execução da identidade de género ou de outros tipos de identidade como processo de encarnação realiza-se, pois, de modo análogo à de um espectáculo teatral. As condições de execução podem descrever-se e definir-se com mais precisão como condições de execução (Fischer-Lichte, 2004, p. 50).

A identidade é uma performance contínua que se molda ao mesmo tempo que é moldada, tal como o ator que interpreta o seu papel no contexto de um espetáculo teatral. O que Austin e Butler têm em comum é a ideia de que os atos performativos são sempre públicos e ocorrem no âmbito de um quadro social codificado e ritualizado. Ambos encaram a performatividade como um ato social que não pode ser desvinculado do contexto em que se apresenta, o que cria o paralelismo entre o conceito de performatividade e o conceito de espetáculo. Essas ações só ganham significado quando são realizados num contexto coletivo onde há uma perceção pública (não se limita a um ato privado, mas a algo exposto, assistido e reconhecido pelos outros), o que cria essa conexão entre esses dois termos. Da palavra performance derivam outras duas palavras: performático e performativo. O termo “performático” está relacionado com o campo das artes, enquanto o termo

"performativo" é usado principalmente nas discussões sobre a linguagem de gênero. Segundo Judith Butler, não existindo um significado absoluto ou fixo para este termo, também não há uma identidade de gênero essencial por trás das expressões de gênero. *“O gênero não é um substantivo, um ser, ele é uma ação, um fazer, um verbo, que vai se realizando por meio de uma sequência de atos”* (Souza & Sousa, 2020). Não é algo que simplesmente existe por si só, mas sim algo construído por meio da linguagem e dos discursos sociais. É um processo, um conjunto de ações e comportamentos que vão sendo repetidos e reforçados ao longo do tempo. Por conseguinte, a performance pode ser vista como a forma como nos apresentamos e nos relacionamos com essas normas, seja para confirmar ou subverter as expectativas impostas pela sociedade. Torna-se, então, uma performance contínua, que é tanto uma reprodução como uma possibilidade de resistir às normas estabelecidas. O ser humano possui um corpo que pode usar e manipular, tal como faz com outros objetos à sua volta. Na arte do teatro, por exemplo, a relação entre o corpo físico, a sua presença no mundo e o papel que interpreta é considerada fundamental. Ao mesmo tempo, o ator é o próprio corpo, um corpo-sujeito, que ao sair de si próprio para representar uma personagem com o *“material da sua própria existência”* (Fischer-Lichte, 2004, p. 178), o ator evidencia a duplicidade inerente ao distanciamento de si mesmo.

Na fotografia e nos seus discursos, tal como tentou desconstruir Margarida Medeiros num livro importante sobre os temas aqui em discussão, os artistas criam cenas encenadas especificamente para serem capturadas pela câmara, transformando a fotografia numa extensão da performance ao vivo. Ao incorporarem técnicas e enquadramentos específicos, entre outros elementos, a fotografia torna-se um meio eficaz para a reinvenção de papéis. Estes elementos permitem ao fotógrafo e ao sujeito fotografado explorar e expressar identidades e narrativas. Ao construir imagens, o fotógrafo e os sujeitos fotografados não apenas representam cenas, mas também participam ativamente na construção e interpretação de narrativas e identidades. A fixação obsessiva pela autorrepresentação em alguns artistas e o foco na imagem do corpo, como na arte contemporânea e especialmente na fotografia, revelam um desejo constante de exposição e representação para os outros. Para Margarida Medeiros,

o auto-retrato seria uma forma de repetir uma perda originária, resultante da clivagem do Eu de que falava Freud - clivagem entre o Eu e o inconsciente, e revelando, de forma denegatória, a percepção da impossibilidade de coincidência consigo mesmo do sujeito (Medeiros, 2000, p. 115).

Como vimos, na arte, as ações realizadas pela artista e pelos espectadores não são só gestos e movimentos, mas eventos que transformam a realidade, criando novas experiências e significados. Neste contexto, o autorretrato não seria apenas uma representação simples de si, mas uma forma de "repetir" essa perda, tentando capturar algo que está, na verdade, sempre distante de uma correspondência. O carácter performativo da fotografia está profundamente ligado às suas capacidades miméticas e mecânicas. No autorretrato fotográfico, o artista tem a liberdade de destruir, reconstruir ou até mesmo ficcionar o seu "Eu", sempre com a garantia de que a imagem resultante carrega em si um certo grau de "discrição" em relação ao seu processo de construção e manipulação. Ao criar o autorretrato, o artista tem a noção de que está, por meio desse ato fotográfico, a moldar e transformar a sua própria identidade ou experiência. A mistura e hibridação de diferentes formas de expressão artística, como a fotografia e o teatro, contribui para uma incerteza em relação ao "eu", desafiando os limites entre o corpo, a identidade e o discurso. Além disso, a sobreposição entre a realidade e a ficção tornou-se um traço central da identidade na modernidade. Este fenómeno está presente em qualquer forma de autorrepresentação contemporânea, em que as fronteiras entre o real e o construído se tornam cada vez mais difusas. A ênfase na performatividade na fotografia surgiu em simultâneo com a instabilidade e fragmentação da identidade cultural. À medida que o autorretrato se tornou mais comum na fotografia, a imagem de si próprio deixou de representar apenas o indivíduo, passando muitas vezes a sugerir a presença de um "Outro". Como sublinha Margarida Medeiros,

parece-me poder estabelecer aqui, então, uma relação entre o falso Self, a procura cada vez maior dos dispositivos auto-representativos na arte e a miscigenação entre a realidade e o delírio, já que todos eles concorrem para enunciar/anunciar uma preocupação de base face ao relacionamento do sujeito com o mundo exterior e à sua identidade (Medeiros, 2000, p. 118).

O facto de a arte contemporânea recorrer cada vez mais a autorretratos e a narrativas pessoais pode ser um sintoma dessa busca por um sentido num cenário onde os limites entre o real, a ficção e a identidade do "eu" estão cada vez mais difusos e imprecisos. No autorretrato, a relação entre identidade e performance pode, em alguns casos, levar-nos a pensar que a identidade é apenas uma encenação ou uma representação, sugerindo que podemos escolher e mudar livremente a qualquer momento. Carlson (2009, como citado em Pellim, 2020), afirma que

com a performance como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, por quase todos os ramos das ciências humanas.

A ideia de performance deixou de se restringir ao teatro e às artes e passou a ser utilizada para interpretar diferentes fenómenos sociais e culturais, em diversas áreas do conhecimento. A performance não significa apenas repetir ações de forma automática, como se tivéssemos de seguir um roteiro fixo do qual não pudéssemos sair: é mais útil entender que as nossas "performances" diárias são como sons que seguem algumas regras ou padrões, mas que também permitem alguma improvisação. É nesse sentido que Striff (2003, citado em Pellim, 2020) sugere que a *"performance privilegia o cruzamento de limites, a mudança de formas, as figuras que violam fronteiras, (...) o transformativo ao normativo, o móvel ao estático"*. Pennycook, apresenta dois conceitos que ajudam a compreender o carácter inovador das performances: o conceito de performativo e o de performatividade, que se tornam importantes no contexto das identidades:

o conceito de performativo dá conta do aspecto de repetição dos sentidos na performance, enquanto que a performatividade abre espaço para a inovação e transformação de sentidos. Assim, estes conceitos fornecem, de acordo com este autor, "maneiras de entender a renovação do 'eu' para além da noção de originalidade [já que partimos de sentidos já dados] e de mímica [já que há a possibilidade de inovação] (Pennycook, 2007, citado em Pellim, 2020, p. 166).

Nesta perspectiva, as identidades são entendidas como processos contínuos de construção e reafirmação, que ocorrem através das performances ao longo do tempo. Striff (2003) afirma que a performance envolve a adoção, de forma consciente ou inconsciente, de diferentes papéis consoante o contexto e as pessoas à nossa volta. As performances e as identidades sociais variam consoante as situações. A abordagem da performance realça o facto de a linguagem produzir identidades em vez de refletir algo que já existe de forma fixa. Por conseguinte, usamos a linguagem para construir quem somos, em vez de a considerarmos apenas como um espelho de uma identidade predefinida. A repetição é um aspeto fundamental da identidade como performance. Esta tem de ser constantemente repetida para ter efeito e ser reconhecida pelos outros, o que faz com que certos significados pareçam naturais e óbvios. No caso das identidades, essa sensação de coerência e unidade não vem de uma essência fixa, mas do facto de contarmos e repetirmos certas narrativas sobre nós mesmos em diferentes contextos e ocasiões. A identidade não é algo que já existe dentro de nós de forma imutável, mas sim algo que se constrói e se reafirma por meio da linguagem e das interações sociais. A repetição constante das performances faz com que estas se tornem familiares e naturais, como se sempre tivessem existido, e muitas vezes faz-nos esquecer que a identidade é algo construído. Uma característica importante da performance é que esta sempre envolve audiência, uma vez que as performances são feitas *"pelas audiências e não apenas para audiências"* (Pellim, 2020, p. 167). A performance depende sempre da validação do público para ter efeito. Envolve também um sentido de consciência, uma vez que os sujeitos sabem que estão a ser avaliados, logo suas ações não são espontâneas ou naturais, mas sim o resultado de um planeamento e de escolhas conscientes. É necessário compreender que as narrativas que contamos sobre o mundo e sobre nós próprios são performances linguísticas, ações que também têm o poder de moldar e transformar as nossas identidades.

4. O Autorretrato como meio de explorar a identidade

4.1 O autorretrato e auto-representação na arte

O autorretrato tornou-se mais importante no século XV, durante o Renascimento. Nessa época, com o surgimento de ideias que valorizavam o ser humano e o foco no indivíduo, os artistas começaram a retratar-se com mais liberdade, adquirindo assim maior destaque como figuras importantes. A partir do início da era Moderna, o ser humano começou a afastar-se da identidade imposta pela sociedade. O autorretrato pôde assumir várias formas diferentes: nunca conseguimos ser totalmente completos e definidos e é a partir dessas várias identificações que formamos a nossa identidade. Nesse processo, algumas identidades são impostas pela sociedade ou são escolhidas por nós próprios, embora nem sempre seja uma escolha totalmente livre. Atualmente, a identidade é cada vez mais instável, tudo parece uma ilusão criada para nos fazer sentir parte de algo.

Segundo Zygmunt Bauman (2005), *“as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”*⁶. Isso demonstra a dificuldade em termos a certeza de quem realmente somos, devido a tantas influências externas. A identidade é um processo de criação ligado ao nosso mundo interior e ao que sentimos e pensamos no nosso íntimo, sendo algo criado pela nossa imaginação e que pode ser reconstruído ou até desconstruído. Tendo isso em conta, o autorretrato pode ajudar-nos a descobrir novas formas de nos vermos e reconhecermos a nós próprios, ou seja, imagens do nosso "eu" que nos representam como cidadãos. Um cidadão que é capaz de reconhecer quem é adquire mais conhecimento e contribui para a construção da sua identidade ao refletir sobre si mesmo. Os anos 60 ficaram marcados por intensas mudanças sociais, artísticas e políticas. Naquela época, era quase impossível uma expressão cultural de vanguarda tornar-se aceitável, dado que a liberdade individual era muito limitada. Com o aumento

⁶ Rauen, R. M., & Momoli, D. B. (2015). Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. *Revista de Arte e Inclusão*, 11(1), 51–71. <https://doi.org/10.5965/198431781112015051>

da liberdade, as sociedades contemporâneas passaram a permitir que o indivíduo usasse a sua própria imagem para expressar a sua identidade e singularidade. A plasticidade do corpo tornou-se comum através de experimentações utilizadas e a identidade passou a ser constantemente desafiada por estímulos psíquicos e físicos, baseados numa grande diversidade de propostas e interações estéticas e culturais.

O olhar dos habitantes das cidades intensificaria a habituação à pluralidade das morfologias, sendo responsável pelo aumento das inovações estéticas e pela mudança do imaginário, com reflexos no domínio da auto-representação, expondo o efêmero e a solidão e questionando a identidade (Pacheco, 2018, p. 23).

No início do século XIX, o autorretrato figurativo e identitário começou a surgir de forma mais clara, refletindo o aumento da importância do individualismo e da identidade pessoal. Os artistas da época começaram a explorar o autorretrato como uma forma de expressão íntima, utilizando-o para refletir a sua aparência, mas também as suas emoções e a sua reflexão sobre a condição do artista. Esta prática tornou-se um campo fértil para os artistas explorarem a sua identidade, emoções e a sua relação com essas transformações, visível até aos dias de hoje. O autorretrato começou a adquirir um novo significado, *“a pintura começa a ser autobiográfica, conta a vida do pintor e os marcos da sua vida”* (RAMOS, 2001, p.11), passando a ser um registo pessoal testemunhal. Ao fazer um autorretrato, o artista reflete sobre si mesmo e sobre a forma como constrói a sua imagem, tornando a autoanálise uma parte fundamental do processo.

Mas afinal, o que é o autorretrato? Trata-se de um tipo de retrato em que o artista se representa a si mesmo. Representa a sua individualidade e funciona como uma reflexão sobre o seu universo pessoal. No final da Idade Média, o retrato e o autorretrato começaram a ser feitos de forma cada vez mais realista. Com o surgimento da modernidade, a ideia de identidade foi transformada pela experiência de mudanças constantes, fazendo ocorrer uma contínua descentralização do indivíduo e resultando numa identidade moderna fragmentada. Nos autorretratos modernos, a

imagem deixa de ser vista apenas como um objeto para passar a ser vista como um ato de comunicação. Como diz o historiador da arte Pierre Francastel,

o retrato é um facto próprio das civilizações evoluídas porque é o resultado de uma meditação sublime. Um primitivo não deixa captar a sua imagem, seja esta fiel ou não. A imagem possui aos seus olhos um carácter de realidade: não representa, existe por si mesma e é tanto capaz de actuar como de sofrer uma acção procedente de outro. Pode também servir de intermediário e transmitir à distância um malefício ou um bem (Francastel, 1978, como citado em Pacheco, 2018, p. 24).

O retrato é o resultado de uma reflexão profunda sobre a identidade e na modernidade o retrato passou a concentrar-se no rosto, no seu significado e também na expressividade da máscara e dos olhos. A relação entre a imagem no retrato e a pessoa retratada tem sido uma questão constante ao longo da história da arte: *“as imagens sempre foram um duplo (que duplica ou acrescenta a presença do modelo), um receptáculo da alma do retratado (...) guardam e protegem a sua presença viva que se percebe sempre através do seu olhar luminoso (...)”* (Pacheco, 2018, p. 24). Um retrato refere-se sempre a uma pessoa ausente, mas a sua presença real e verdadeira deve ser perceptível na imagem, como se a pessoa estivesse diante do espectador. Segundo Pedro Azara (2002), *“tanto a sua fisionomia como a sua personalidade devem ser fácil e imediatamente identificáveis”* (Citado por Pacheco, 2018, p. 24). Um bom retrato revela os traços pessoais de um indivíduo, mas não significa que tenha de ser uma cópia exata do modelo. O mais importante é conseguir evocar espiritualmente o modelo, de modo a permitir que os espectadores o percebam e sintam fisicamente. A presença física, especialmente em relação às feições, expressões e cor, deve estar presente na representação, que, para ser convincente e impactante, precisa de evocar a vida e a obra do modelo, estabelecendo uma ligação com a experiência histórica humana. Ao longo do tempo, a função do retrato tem oscilado entre uma função icónica, que representa a pessoa de forma realista, e uma função mágica, com um poder simbólico ligado ao sobrenatural, em que pode ser usado para transmitir autoridade ou imortalizar o modelo.

O autorretrato possui algumas características diferentes do retrato: coloca o artista diante do desafio de confrontar "o outro dentro de si" (Pacheco, 2018, p.15), lidando com uma identidade que pode ser difícil de entender ou aceitar. O artista decide se quer ou não registrar essa identidade e como partilhá-la com o observador, sendo também uma busca constante de autoconhecimento. A partir do sec.XIX, os artistas começaram a valorizar mais a experimentação e a liberdade pessoal nas suas obras: no autorretrato, passaram a mostrar não só a aparência, mas também aspectos da sua vida íntima e do seu lado emocional e psicológico, que permite uma multiplicação quase infinita, criando um reflexo dentro de outro reflexo e aumentando a complexidade na representação das formas e da identidade do indivíduo. O retrato tem raízes profundas na história, com as primeiras formas de representação a surgirem na Pré-História, como as impressões das mãos nas cavernas, que capturam a presença e a ausência de um modelo ao longo do tempo:

a imagem, o retrato, estava intimamente ligada à morte ou à perda. Os mitos acerca da origem da pintura, e do retrato em particular, reflectem esta associação entre a imagem e a morte. A imagem testemunha a morte ou o desaparecimento do modelo. Se este fosse imortal, se fôssemos eternos, não necessitaríamos de retratos (Azara, 2002, citado em Pacheco, 2018, p. 25).

A ideia de que o autorretrato representa a verdade é questionada por muitos, uma vez que este é feito maioritariamente enquanto se olha para o espelho, obtendo-se uma imagem semelhante ao artista, mas não necessariamente a verdade sobre ele. Rauen e Momoli (2015) destacam que "o espelho parece revelar ao indivíduo sua própria identidade, mas, ao mesmo tempo, confronta-o com a evidência de que a unidade do "eu" é ilusória (citado por Rauen e Momoli, 2015). Ao olhar-se ao espelho a pessoa sente uma separação entre a imagem que vê e o que ela imagina ser. Segundo Fabris, "o espelho coloca em crise a crença numa identidade unitária e transforma-se num objeto de conhecimento, fazendo com que o sujeito seja capaz de pensar sobre a relação existente entre seu "eu" e a própria imagem refletida" (como

citado por Rauen e Momoli, 2015).⁷ Atualmente, a fragmentação da figura, a composição dos traços e a perda da singularidade do retratado colocam em causa conceitos como semelhança, autenticidade e identidade. Enquanto no passado o retrato era uma forma de garantir reconhecimento e memória através de elementos distintivos como o olhar e a expressão, no século XX essas certezas dissolvem-se. A unidade do retrato é substituída por múltiplas perspectivas, há uma crise da identidade individual e a representação do ser humano é redefinida sob a influência das vanguardas artísticas. Pedro Azara aponta duas razões principais para a transformação do retrato contemporâneo:

as regras clássicas eram demasiado rígidas para dar uma forma adequada ao mundo moderno em mudança e para reflectir a multidão de imagens fugazes e em movimento que existem à nossa volta. Não se ajustavam ao facto de que o protótipo ou o ideal do homem moderno se tinha reduzido a um indivíduo sem rosto, sem passado nem futuro, desenraizado e perdido na multidão (...) e convertido num peão, num insecto, num número. (...) E assim, pouco a pouco, o rosto contemporâneo vai perdendo os seus elementos característicos, deforma-se e é brutalmente aberto, como um pincel-bisturi, para expor sem formalidades, sem a mediação da forma e das formas, as interioridades da alma (Azara, 2002, como citado em Pacheco, 2018, p. 30).

Desta forma, o retrato deixa de ser um centro de identidade e torna-se um campo de experimentação onde a desconstrução do corpo revela a disposição interna crua e sem mediação. O retrato contemporâneo deixa de lado as expressões pessoais, eliminando, em alguns casos, até mesmo os olhos, que antes eram a chave da identidade e da alma. No início do século XX, com o avanço da psicanálise e as mudanças sociais, o retrato afasta-se do realismo e começa a explorar a psicologia de quem está a ser retratado. Deixa de ser apenas uma reprodução fiel da aparência e torna-se uma interpretação da identidade e do inconsciente, onde passam a expressar

⁷ Rauen, R. M., & Momoli, D. B. (2015). Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. *Revista de Arte e Inclusão*, 11(1), 51–71. <https://doi.org/10.5965/198431781112015051>

emoções, relações humanas e interpretações individuais da identidade. Sem os limites impostos pela tradição e pela influência cristã, que antes valorizava a humanidade do rosto, o retrato abriu espaço para revelar o lado oculto, fragmentado e até miserável do ser humano. Assim, o retrato moderno deixou de ser o espelho da alma ou da aparência, tornando-se um campo livre para explorar o interior sem filtros ou idealizações. “*Ver é ser visto. Olhar é ser olhado*”, afirma José Gil (2005, p. 47). Ao olharmos para o espelho, lembramo-nos de que, ao vermos algo, também estamos a expor-nos ao olhar dos outros numa reciprocidade dinâmica. É como se o olhar criasse uma espécie de “pele espelhada” que reflete tudo, até nós próprios. Ao olhar, criamos um espaço em que o próprio observador se torna parte da cena, respondendo ao olhar do outro.

Se a impossibilidade de conceber um mundo de voyeurs revela como no seio do olhar habita o olhar do outro, a pulsão voyeurista ver sem ser visto manifesta, no entanto, um desejo irreprimível: o de mudar de corpo, abandonando o seu na sombra para se apropriar do outro, exposto à luz. Porque o voyeur, ao quebrar a reflexividade da visão, oblitera para outrem e para si, (...) o circuito do olhar (Gil, 2005, p.48).

O voyeur é alguém que sente prazer em observar sem ser visto. Ele não se satisfaz apenas com a observação: quer apropriar-se do que vê, tomar para si a experiência do outro sem ser afetado por ela. O voyeur começa escondido, a espiar o outro sem querer ser visto, mas, ao apropriar-se da imagem do outro, acaba por destruir o circuito do olhar. Contudo, até que ponto o olhar pode ser separado de quem olha? O olhar é sempre um ato carregado de identidade, impossível de tornar totalmente neutro e universal. No caso da arte, a pintura é vista como um jogo intrínseco de voyeurismo e exhibe isso mesmo, uma forma de representar o ser humano que também envolve uma reflexão sobre o próprio corpo e o olhar. O ato de pintar, e especialmente o autorretrato, coloca o olhar numa posição paradoxal: o artista vê-se a si mesmo, mas ao fazê-lo, entra num jogo de reflexos e espelhos, onde também se vê a ser visto. Desta forma, a pintura torna-se um campo onde o olhar se dobra sobre si mesmo, entre o desejo de se mostrar e o de se esconder, criando um ciclo contínuo de

autorrepresentação e autoexposição. Ao autorretratar-se, o pintor torna-se tanto o sujeito como o objeto da visão.

No auto-retrato nada mais foge ao olhar: a imagem atrai e reflecte o olhar que a olha; e porque tudo no olhar do pintor se concentra na sua própria imagem, esta absorve tudo o que a rodeia, e reenvia-o, centrando mais ainda (pela composição que aprisiona) os elementos da representação (Gil, 2005, p.49).

Ao autorretratar-se, o pintor não está apenas a expor a sua alma ou a sua personalidade, mas também a procurar compreender e responder a uma questão mais profunda: "O que é um pintor?" ou "O que sou eu enquanto pintor?". Ao tentar responder a estas perguntas, a pintura não pode limitar-se a uma imagem visual, mas estende-se também à pintura enquanto forma de expressão que aponta para algo que vai além dela própria, para o espaço e o contexto em que a pintura realmente emerge. O autorretrato faz com que o pintor se torne tanto o "visto" como o "vidente", ou seja, o observador e o observado. Esse movimento de olhar para além da imagem pintada, para algo além do próprio pintor e da representação, é sustentado pela pintura, criando uma tensão que transforma a própria prática de representar em algo mais profundo e complexo. *"O pintor que se auto-representa dá um passo para lá da representação e da pintura: dir-se-ia que ele quer captar imediatamente a sua relação com a pintura, como se pudesse, ou fingisse poder, dela fazer a economia"* (Gil, 2005, p.51). Ao autorretratar-se, o pintor vai além de uma representação simples ou da prática da pintura. Ele tenta capturar a sua relação direta com a pintura, como se fosse possível reduzir essa relação a uma "economia" da própria arte. *"Por isso o auto-retrato é sempre o inverso de um buraco negro (como o pode ser um rosto real) que absorve a vida, sempre mais do que a simples reprodução mimética de um rosto outro (retrato)"* (Gil, 2005, p.51). No momento em que o autorretrato parece atingir a máxima consciência entre o pintor e a sua imagem, surge, paradoxalmente, uma sensação de diferença e estranheza. Quanto mais o artista se representa, mais algo "o outro" se revela através dessa semelhança. Isto acontece porque, ao autorretratar-se, o pintor inclui, de certa forma, o olhar do espectador na sua obra. Desta forma, o autorretrato não é apenas uma imagem do artista, mas um espaço de encontro entre este e o observador. Para o espectador, esta experiência gera uma sensação de inquietação e

desorientação, pois o autorretrato parece ter vida própria, como se fosse mais do que uma simples imagem. Essa "outra imagem" não se fica apenas pelo quadro, mas parece pairar entre a obra e o espectador, criando uma espécie de tensão ou de mistério. Atualmente, o indivíduo consegue observar-se, compreender o que o torna diferente dos outros e ter consciência da constante alteração da sua identidade. Ele compreende a flexibilidade da sua identidade e consegue até mesmo alterá-la e manipular a sua própria imagem, criando "máscaras": o sujeito fragmenta-se, deixando de haver um "eu" fixo ou autêntico por detrás das aparências. No campo do autorretrato, isto reflete-se em artistas que se representam sempre disfarçados, em constante metamorfose, assumindo máscaras porque já não acreditam na existência de um rosto verdadeiro:

alguns artistas representaram-se sempre disfarçados de maneira distinta, sem que se chegue a saber qual é o seu verdadeiro rosto, pois este não existe fora da máscara (...) o artista contemporâneo contenta-se com máscaras porque o modelo já não existe (fora do jogo de máscaras) (Azara, 2002, como citado em Pacheco, 2018, p. 30).

Tal como a nossa identidade, a nossa aparência está sempre a mudar, com as mudanças que ocorrem com a idade, com as emoções e com tudo o que vivemos. Essa alteração constante pode ser difícil de reconhecer em nós próprios. Não interessa a forma nem os meios usados para fazer o autorretrato: a pessoa vai sempre ser refletida nele, em todos os aspetos, sejam eles físicos, mentais, emocionais, éticos ou estéticos. A arte do retrato continua a refletir a consciência do rosto como documento da experiência humana, acompanhando as transformações sociais e capturando a natureza efémera da vida.

É como se os artistas tivessem assumido que a arte do retrato, espelho da alma e da vida, tivesse deixado de ter sentido. A imagem, que na Antiguidade teve como fim resgatar a alma da morte e do esquecimento, devolvendo-lhe um corpo perdurável, acabou por ser a exposição da condição fugaz e terminal do homem contemporâneo (Azara, 2002, como citado em Pacheco, 2018, p.31).

Neste sentido, os signos tornam-se desconectados. Hoje em dia, vivemos rodeados de imagens no mundo digital. Isso levanta a questão: faz sentido continuar a procurar e observar atentamente autorretratos (de artistas) que esta prática é ostensivamente dissimuladora ou até assombrada por uma pulsão de morte? Mesmo com a fotografia, o rosto e a representação continuam a ser temas importantes na história da arte e na literatura. O rosto mantém o seu poder de expressão e atração, mesmo quando oculto por uma máscara simbólica, ou seja, a dualidade entre o que é mostrado e o que não é. A autoimagem é formada a partir de várias partes da realidade, da individualidade e das influências sociais. Por isso, o autorretrato é, sem dúvida, uma forma de afirmar a própria existência, permitindo-nos mostrar quem somos, quem queremos ser, quem imaginamos ser e quem desejamos ser ou pelo menos, os desfasamentos entre essas várias modalidades da autoimagem de si.

4.2 A fragmentação do corpo na arte

“Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.”

Manoel de Barros⁸

O mundo ocidental foi influenciado pela Grécia antiga, que idealizava o corpo perfeito, simétrico e harmonioso, refletindo um valor idealizado de perfeição. Ao longo do tempo, o corpo passou a ser representado de maneira mais realista, com foco na complexidade e diversidade das anatomias humanas. No final do século XIX e início do século XX, assistimos a uma mudança na forma como o ser humano era representado, que se traduziu numa visão mais fragmentada e dividida. Numa espécie de tendência "moda", no início do século XX, realizava-se a experiência consistia em tirar fotografias de uma pessoa a partir de ângulos diferentes, usando espelhos, e depois juntando todas essas imagens numa única fotografia. Este tipo de imagem de "representação dividida" está ligado a uma ideia central da arte moderna, que a retrata

⁸ BARROS, Manoel. Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 37, como citado em Rosa, 2021, p. 8.

de forma fragmentada, em pedaços, como no cubismo, relacionada com a forma como o próprio sujeito é observado e pensado. O que sugere que a modernidade começa a mostrar sinais de uma certa perda de unidade do “eu”, uma vaporização ou volatilização do eu. A modernidade é marcada por uma perda trágica da ideia de totalidade, ou seja, o ser humano ou o mundo já não são vistos como algo completo e unido. Essa perda leva a representação do corpo a expressar-se de forma fragmentada (como em Hans Bellmer, exemplarmente), através de partes ou detalhes, como aquilo que se designa por discurso metonímico: um discurso que não vai diretamente ao ponto, mas o rodeia, deslizando de ideia em ideia, mantendo uma ligação lateral e oblíqua com o que se pretende dizer. Linda Nochlin, no seu livro «*The Body in pieces/Fragment as a metaphor of modernity*» (1994), analisa um desenho de Fuseli, de 1778-79, intitulado «*The artist overwhelmed by the grandeur of Antique Ruins*» onde se representa um enorme plano de um pé e de uma mão esculpidos em pedra, como ruínas, junto do qual uma pessoa encontra-se sentada com um ar pensativo (supostamente o artista), e comenta: “*O Moderno constrói-se a partir desta perda. Num certo sentido, Fuseli dá-nos uma visão particularmente moderna da antiguidade enquanto perda - uma perspectiva, um corte, que constitui a essência do modernismo representacional*” (Medeiros, 2000, p.108). O artista moderno, como mostrou Baudelaire, é aquele que caminha na cidade, um flaneur que se mistura com os outros e vive sem um rumo certo, deixando-se levar pela experiência dos choques físicos e sensoriais da vida urbana. Emerge uma nova forma de ver o ser humano, marcada pela aceleração, pelo movimento e pela descontinuidade: a arte passa a exprimir esta nova forma de sentir e de existir um “eu” mais instável, múltiplo e distante da ideia de uma identidade firme e única. A arte moderna subverteu a tradição clássica de representação idealizada do corpo, recorrendo à formação e fragmentação para desafiar valores estabelecidos. Alguns artistas recorreram a fluidos corporais e outros elementos sensoriais para desconstruir a visão idealizada do corpo, transformando-o num campo de significados e experiências complexas. Desde então, eles passam a rejeitar esse modelo fechado e idealizado, ao contrário do que acontecia antes, em que o espectador observava a obra de fora, sem fazer parte dela, como se houvesse um “eu” que se refletisse dentro da obra de forma íntima e individual. Os artistas começaram a construir um espaço que não se separa totalmente da realidade e que inclui o espectador. É um espaço que se mistura com o mundo e que convida o

espectador a fazer parte dele: ou seja, a visão deixa de ser fixa e isolada para se tornar ativa e evoluída em conjunto com a obra. Como refere Margarida Medeiros,

O corpo em pedaços, o corpo «moderno», é um corpo demasiado próximo e a sua proximidade torna mais salientes as pulsões de morte expressas no comportamento obsceno. É um corpo dessacralizado, aquele que nos sobra dessa fragmentação da imagem total (Medeiros, 2000, p.109).

O conceito de corpo moderno, "o corpo em pedaços", que deixou de ser visto de forma idealizada ou sagrada como antes, permitindo-nos ver mais claramente as suas partes "negativas" e destrutivas. O corpo "moderno" é um corpo que perdeu a sua sacralidade, deixando de ser visto como algo intocável e perfeito para passar a ser mostrado como mais real e fragmentado. Esta busca pela "verdade do corpo" deixa de ser um esforço para representar um ideal e passa a explorar a fisicalidade do corpo nas suas múltiplas dimensões, incluindo as suas imperfeições, distorções e cumplicidade emocional. Sendo assim, na arte, a obsessiva representação do "eu" no espelho revela a destrutividade do sujeito, algo que antes era ignorado. Essa representação mostra a desorganização do "eu" e a tentação de não se reconhecer e até de atacar a sua própria imagem. Ao repetir e duplicar a sua imagem, o artista representa um "eu" quebrado, enfraquecido ou destruído por dentro.

A fotografia foi o meio mais utilizado pelos artistas contemporâneos para abordar esta temática. Existem três razões para isso. Em primeiro lugar, ao incluir o espelho na fotografia, mostra-se como esta se liga a uma nova forma de pensar. Em segundo lugar, porque a fotografia começou a representar de forma mais forte a ideia de fragmentação, o que é visível nos cortes e enquadramentos feitos pela câmara, bem como no realismo da imagem. Em terceiro lugar, porque quando alguém se observa a si mesmo através da fotografia, acaba por parecer uma espécie de teatro, algo montado com um lado trágico e cómico ao mesmo tempo. Isso reflete a divisão interna que surge quando tentamos ver-nos de fora, como se fôssemos os outros. Esse "eu" estranho e perturbador, que surge quando nos observamos ou encenamos a nós mesmos, passa a representar as diversas formas de destruição interior.

Em uma sociedade híbrida, o processo de autoformação e autoajuste à diversidade cultural pode gerar tensões internas sobre o que significa ser "autêntico". A busca por uma identidade verdadeira em um mundo fluido e fragmentado é um dos maiores desafios existenciais do ser humano⁹ (Cunha, 2025).

Neste contexto, a identidade torna-se um espaço onde diferentes identidades estão em dispersão e confronto, onde as pessoas tentam resistir ou adaptar-se às várias normas culturais e sociais que tentam defini-las de formas diferentes. À medida que a identidade se transforma, fragmenta-se, pois, as pessoas tentam afirmar-se no meio de influências mundiais e locais, influências que, muitas vezes, entram em conflito. Do ponto de vista filosófico e sociológico, as identidades fluídas e fragmentadas têm várias implicações emocionais e psicológicas para as pessoas. A constante mudança e divisão das identidades pode causar uma sensação de ansiedade existencial, na medida em que os indivíduos sentem que não têm um centro fixo ou uma base sólida sobre quem realmente são. *“As identidades não são mais fixas ou homogêneas; elas são constituídas e negociadas em um processo contínuo e multifacetado, que envolve conflitos internos, dúvidas existenciais e interações sociais complexas”* (Cunha, 2025). E isso reflete-se nas imagens do corpo.

Numa era marcada pela globalização, a fluidez e a fragmentação das identidades são realidades inevitáveis, que exigem uma nova forma de compreender o ser humano a nível emocional e psicológico. Ao transitar entre diferentes grupos sociais, culturais e digitais, os indivíduos procuram incessantemente o reconhecimento e a aceitação dos outros, visto a sua identidade se ver cada vez mais mediada por essas interações externas. Este processo de validação não só afeta a percepção de si, como também intensifica a fragilidade da identidade na sociedade moderna. A aprovação externa também pode gerar fragilidade emocional no indivíduo, pois, quando a identidade depende excessivamente da validação social, torna-se suscetível a flutuações. A identidade de uma pessoa passa a formar-se em função da forma como os outros a veem e a constante adaptação a novas expectativas pode gerar conflitos internos,

⁹ Cunha, N. P. da. (2025). A identidade fluida e fragmentada na sociedade híbrida. *Tópicos*, 3(5), 1–15. <https://revistatopicos.com.br/artigos/a-identidade-fluida-e-fragmentada-na-sociedade-hibrida>

contribuindo para uma sensação de fragmentação. Se uma pessoa não receber a validação esperada ou se for registada num determinado ambiente, isso pode ter um impacto devastador na sua autoestima e autoimagem. A formação do "eu" já não se dá prioritariamente a partir de um núcleo interno, mas sim de uma dinâmica relacional e interativa, que transforma o sujeito num reflexo do olhar do outro.

O indivíduo, muitas vezes, se vê como um conjunto de partes ou papéis que são validados apenas em contextos específicos. Esse fenómeno pode levar à despersonalização ou ao desejo de coesão, onde o sujeito procura um ponto fixo de referência para se afirmar, mas esse ponto muitas vezes não é mais encontrado em uma sociedade em constante mudança (Cunha, 2025).

Sob pressão de expectativas frequentemente contraditórias, o sujeito tende a adaptar-se continuamente, ajustando a sua identidade para se alinhar ao que é socialmente aceite ou desejado. Esta adaptação constante pode resultar numa crise do "eu", em que o indivíduo perde a noção de estabilidade, continuidade e coerência da sua identidade, sentindo-se fragmentado e inseguro quanto à sua própria essência. Este mesmo processo de exposição e adaptação constantes gera um ciclo interminável de insatisfação e alienação, a identidade torna-se um produto da interação entre o desejo de aceitação e o medo da rejeição, o que muitas vezes leva à fragmentação do "eu" e ao distanciamento de uma expressão genuína de si. O sujeito contemporâneo é desafiado a ser tudo ao mesmo tempo: profissionalmente, deve ser bem-sucedido, socialmente ativo, fisicamente atraente, emocionalmente equilibrado e intelectualmente relevante, e tudo isso é exposto e validado publicamente.

A depressão frequentemente surge quando a busca por validação externa não é correspondida, ou quando o indivíduo sente que nunca pode atingir o nível de aceitação desejado. Isso pode ser ainda mais agravado em uma sociedade híbrida, onde as identidades são frequentemente moldadas por um espelho externo e as pessoas começam a sentir que não sabem mais quem realmente são (Cunha, 2025).

As pessoas passam a construir as suas imagens a partir de reflexos fragmentados do que esperam que elas sejam, o que pode gerar uma desconexão profunda consigo mesmas, levando à sensação de perda de identidade e ao sentimento de não saberem quem realmente são. Sem um centro sólido de autoestima, onde a autoavaliação possa ocorrer, o sujeito torna-se vulnerável a um sentimento de vazio e desconexão. A distância entre o "eu" experienciado e o "eu" exposto torna-se emocionalmente exaustiva, alimentando inseguranças, frustrações e, muitas vezes, um sofrimento silencioso.

Na arte contemporânea, as representações do corpo nas obras modernas expressam essa mesma natureza relacional e intercorporal. O corpo já não é apenas uma forma, um objeto, mas uma experiência viva, por vezes dispersa e por vezes unida, mas sempre em relação com o mundo circundante. Mesmo quando parece ausente, o corpo continua a ser uma referência na forma como é compreendido e representado. Ao contrário do que se poderia pensar, as ideias de descentralização e de fragmentação ainda mantêm a noção de sujeito, mesmo que esta tenha perdido a clareza e a certezas absolutas. Isso não significa que o sujeito tenha desaparecido por completo: *“Podemos aqui ainda supor que a arte é capaz de enlaçar sujeitos, não para restaurá-los da incontornável perda de uma unidade originária, mas para continuar sendo renovação do sentido do mundo”* (Corrêa, 2004, p.151). Ao refletir sobre o corpo, a arte contemporânea está em constante conexão com as questões da modernidade, mas com uma abordagem mais aberta e fragmentada. Enquanto a arte moderna questionava o sujeito autocentrado e a sua relação com o mundo, a arte contemporânea propõe a multiplicidade de visões e formas de representar o corpo, frequentemente fragmentado e em transformação.

Mas se na estatuária e na pintura de matriz renascentista correspondia ao lugar de fechamento da figura, logo à estrutura da unidade e distinção subjetiva, na arte moderna passou a ser o lugar da deflagração do mundo, da vibração de sensações variáveis, da assimilação estrutural entre o ser e o espaço que possibilitou a “pele sem dentro” da pintura planar e da escultura-construção. Sem dentro porque então seu sentido passava a produzir-se na fusão de suas

superfícies com as do mundo, na própria fratura da tradicional distinção entre figura e fundo (Corrêa, 2004, p.153).

Anteriormente, a superfície da figura era vista como um limite, representando a unidade e a distinção do sujeito, e fechava o corpo, criando uma separação clara entre o interior e o exterior. No entanto, na arte moderna, a superfície deixa de ser vista como um limite e passa a ser interpretada como um ponto de fusão das duas superfícies, onde o comando é desfeito em sensações e a estrutura do ser se mistura com o espaço. Na arte contemporânea, esta ideia de abertura e fluidez é levada ao extremo, criando uma espacialidade sem centro nem limites definidos. As “*superfícies das peles*” não têm uma distinção clara entre a frente e o verso, nem interior e exterior; são semelhantes, mas apresentam diferentes variações nos acabamentos. Como diz David Le Breton, “*a arte interpela um corpo que vive o seguinte dilema: “Infinitamente presente, já que é o suporte inevitável, a carne do ser-no-mundo do homem, ele é também infinitamente ausente (...). Quanto é socialmente necessário apagar o corpo na vida de cada dia, quanto a ‘saúde’ repousa sobre um esquecimento do sentimento da encarnação sem a qual o homem não seria”* (Le Breton, 2000, como citado em Corrêa, 2004, p.155).

Os gestos ligam o corpo a um espaço existencial, realizando no ser humano o seu potencial expressivo, que está constantemente impregnado pelo mundo à sua volta. A pintura sempre celebrou essa radiação do corpo para o mundo exterior, eu especialmente através da visão e da pincelada. Desde as telas impressionistas, a pincelada começou a ser vista como um sinal de uma forma única de capturar as sensações. A arte contemporânea representa o corpo como algo instável, fragmentado e em constante transformação, em vez de procurar ocultar essa fratura, expõe-na. Na arte contemporânea, o artista tem a possibilidade de questionar, desconstruir e, por fim, inventar a sua obra, muitas vezes a partir da sua própria subjetividade. O processo criativo não só reflete as suas vivências e pensamentos, mas também abre espaço para uma reflexão mais profunda sobre os contextos sociais, culturais e históricos em que a arte está inserida. O corpo serve como suporte para manter um diálogo e uma troca com o outro, seja esse outro o espectador ou o próprio processo criativo. A partir desta perspectiva, surgem algumas questões importantes: “*que corpo é esse que se*

encontra fragmentado? Quais processos levaram a essa fragmentação? Até que ponto pode isso ser levado?" (Rosa, 2021, p.16). Rosa Olivares aponta para alguns desses questionamentos quando aborda a fragmentação como um método na arte:

"a fragmentação é então um método, e a apresentação do corpo mutilado, cortado, ferido, destroçado, fragmentado, o tema. Sua presença na arte, na história da arte, remonta às próprias origens, assim como nas origens da humanidade o corpo representa o indivíduo e a força da alma, do espírito, está nesse corpo e se identifica com ele ou com fragmentos dele[...]. Mas é na arte contemporânea que essa prática feroz parece alcançar seu máximo esplendor. Contudo, o problema é que, a partir das sucessivas mutilações, o indivíduo busca a totalidade (Olivares, 1998, como citado em Rosa, 2021, p.16).

A autora discute a opção de trabalhar com o corpo e a fragmentação ao longo da história da arte, onde esses artistas exemplificam um regresso ao primitivismo, ao mesmo tempo que os seus atos expressam a busca pela integridade e pela reconciliação com a totalidade, após a dilaceração e a decomposição. Mas Rosa Olivares propõe que a fragmentação na arte não seja vista apenas como uma destruição e desintegração, mas como um processo de busca, uma investigação do que está por detrás da superfície, o que está oculto, o que existe no interior. Ao explorar a fragmentação, existe uma procura de compreensão do que está para além da forma visível, realizando uma espécie de desvelamento, uma investigação profunda no interior do corpo e da identidade, explorando o que se encontra dentro, para além das superfícies externas. O século XX ficou marcado pela crise do sujeito, com a ideia de um "eu" absoluto, central e independente a ser questionada em várias áreas, inclusive na arte, que fragmentou a representação do corpo e do espaço. A representação do corpo humano, que antes seguia os padrões clássicos, começa a ser substituída por uma visão mais fria e técnica, mas também paródica e paradoxal. Ser um corpo não é apenas ter um corpo como objeto, mas ser uma potência viva e aberta, cheia de possibilidades de sentir, agir e atribuir significado. A unidade do corpo

não é algo fixo ou rígido, mas sim uma sensação contínua do ser, aquilo que mantém tudo junto.

A sua unidade é, assim, sempre implícita e confusa, nunca fechada ou centrada em si mesma, porém tampouco descartada, já que vivida na certeza de ser “aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca (Merleau-Ponty, 1999, como citado em Corrêa, 2004, p.149).

A fotografia revelou aspectos que o olho humano, por ser mais lento e impreciso, não conseguiria captar. Tal possibilidade gerou discussões entre a pintura e a fotografia, especialmente em relação à ideia de que a fotografia simplesmente reproduz a realidade, enquanto a pintura a interpreta. Ao registrar amplamente os movimentos, a fotografia proporciona novos enquadramentos e pontos de vista, oferecendo aos pintores novas possibilidades que permitem mais dinamismo nas composições, maior riqueza nos detalhes e contribuem para a desconstrução dos contornos tradicionais. A deformação causada pela fotografia ao captar a velocidade do movimento influenciou diretamente a forma como os artistas passaram a representar o corpo e os objetos nas suas obras. Segundo Rosa Olivares (1998),

o olhar humano é o instrumento que mais fragmenta as imagens que são produzidas ao redor do próprio ser humano, e afirma ainda que “[...] a arte se faz basicamente com o olhar; por isso a história da arte, a história das imagens, sagradas ou artísticas, é repleta de fragmentos de corpos. Somente a câmara fotográfica e posteriormente as imagens cinematográficas conseguiram igualar-se ao olho (Olivares, 1998, como citado em Sarzi-Ribeiro, 2006, p.56).

Duchamp, a sua célebre obra *Nu descendant d'un escalier n.º 2* (1912), fragmenta o corpo humano, repetindo as suas partes e alterando a forma como estas são normalmente vistas. O artista substitui a lógica biológica do corpo por uma lógica mais dura e mecânica, refletindo as mudanças da sociedade moderna e a sua relação com a tecnologia e o movimento. Entre 1945 e 1950: *“[...] a decomposição cubista permanece como a grande descoberta do século, mas deve ser explosiva e não*

analítica, refletir no rompimento da forma a imagem do real elaborada pela consciência dilacerada contraditória do homem do nosso tempo" (Argan, 1992, como citado em Sarzi-Ribeiro, 2006, p.57). Com a nova figuração, o foco não está mais em reconhecer o corpo representado, mas em alterar o significado e a importância da imagem. Trata-se de "nova figuração", em que o conceito de simples fragmentação é substituído por uma reflexão sobre o sofrimento e a condição humana.

"[...] Outro artista que explorou a fragmentação da figura humana foi Wandy Warhol (1930-1987), grande idealizador da Pop Art americana (1960), considerado um dos precursores do uso dessa temática na pintura contemporânea. Sobre seus torsos: "Ao rever as imagens de Warhol de corpo humano, tem-se a impressão que o artista preferia focalizar as partes ou fragmentos, como as cabeças, torsos, pênis ou pés" (King, 1996, como citado em Sarzi-Ribeiro, 2006, p.57).

Desta forma, à medida que as novas tecnologias avançam, o corpo humano deixa de ser algo fixo e torna-se mais dinâmico, adquirindo novas velocidades e expandindo-se para diferentes espaços, como o digital, o que amplia as possibilidades de fragmentação e reconfiguração do corpo. A virtualização permite que o corpo se multiplique, alterando a percepção do que é "real" e desafiando as fronteiras entre o físico e o virtual, criando uma nova subjetividade. A representação da figura humana fragmentada na arte pode ser vista como uma evolução significativa ligada ao processo de virtualização do corpo e à transformação da percepção do ser humano. Este processo não é apenas estético, mas também uma reflexão sobre a apreciação do corpo, a relação deste com as novas tecnologias e formas de representação da experiência humana. *"[...] a problemática do corpo não é, portanto, privilégio da arte tecnológica. A meu ver, sua intensificação crescente em todos os campos da arte foi uma antecipação que veio preparando o terreno para as artes do corpo biocibernético"* (Santaella, 2003, como citado em Sarzi-Ribeiro, 2006, p.60). Esta análise reforça a ideia de que a fragmentação da figura humana, presente na arte desde os primórdios do distanciamento da representação idealizada, é um passo crucial para compreender a transformação do corpo na arte contemporânea. Nesse sentido, a arte não é apenas

representação, mas um gesto que constrói a comunidade, uma experiência que nos liga e nos reinscreve no mundo como seres sensíveis e relacionais. O facto de muitas obras de arte atuais serem autorrepresentações parece dar continuidade ao antigo tema do “duplo”,

mas não sendo agora o duplo uma referência de coesão interna (se é que alguma vez o foi...), a arte não pode mais assumir a totalidade do corpo humano segundo o «espelho das proporções» (Clair); a função integrativa do Eu já não encontra um lugar onde se possa exercer» (Medeiros, 2000, p.111).

Hoje em dia, esse duplo já não representa uma ideia de unidade interior e a arte já não consegue retratar o corpo humano como um todo harmonioso. A fotografia permite tornar ainda mais visível essa destruição do "eu", porque consegue encenar rapidamente o próprio ato de fragmentar, como se mostrasse, passo a passo, o desmembramento de identidade do sujeito contemporâneo.

4.3 Autorretrato pintado e autorretrato fotografado

Desde há muito tempo que o ser humano sente o desejo de registar a sua própria existência e, com o passar do tempo, essa procura de autoexpressão foi mudando de forma. Na arte, o retrato e o autorretrato foram os meios mais utilizados pelos artistas. Mas, afinal, qual é a diferença entre um e outro? É importante lembrar que, ao comparar o retrato com o autorretrato, muitas vezes se esquece que todo o retrato também pode ser, de certa forma, um autorretrato. Isso porque a pessoa retratada se reconhece na imagem, o que ajuda a afirmar quem ela é.

O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro. (...) "Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e

os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia (Fabris, 2004, como citado em Barbon, 2010, p.5).

Sendo assim, o retrato não serve apenas para registrar algo de forma mecânica, mas também para destacar certas regras que evidenciam as diferenças entre grupos e os seus modos de vida. Inicialmente, as pessoas usavam a pintura para se retratarem, especialmente as classes ricas ou aquelas que queriam mostrar poder. Com o tempo, com a invenção da fotografia, esta nova forma de retrato passou a ser utilizada primeiro pelas elites, mas rapidamente também pelas classes médias e mais modestas. Isto aconteceu porque a fotografia era mais barata e acessível do que a pintura, tornando-se uma nova forma de as pessoas se representarem e afirmarem a sua identidade e importância social. Contudo, tanto o retrato fotográfico como o pintado têm uma origem comum: a vontade das pessoas de se afirmarem socialmente e demonstrarem quem são. A identidade da pessoa fotografada pode ser "virtualizada", ou seja, transformada numa imagem que representa aquilo que ela deseja mostrar de si mesma. Assim, o autorretrato pode ser visto como uma continuação do retrato, com a diferença de que, neste caso, é o próprio fotógrafo quem decide como quer ser apresentado e que imagem quer construir. É importante compreender que o autorretrato ocorre de forma diferente na pintura e na fotografia. Na pintura, o artista tenta pintar-se enquanto pinta. No entanto, no autorretrato, há sempre uma parte do corpo que escapa, que não pode ser representada naquele exato momento. Por exemplo, a mão que está a ser desenhada ao mesmo tempo em que está em movimento, pois teria de parar e, ao parar, também pararia o ato de desenhar. Sendo assim, na pintura é impossível criar uma imagem totalmente real e fiel deste momento. Porque é muito difícil juntar numa só imagem o ato de criar e o criador ao mesmo tempo. Segundo Philippe Dubois (1994),

a única solução deste problema de autorrepresentação estaria na representação instantânea desta imagem, na redução do processo em um gesto único. Desta forma, a fotografia viria a solucionar efetivamente o problema, uma vez que, diferente da pintura onde se adicionam elementos ao

quadro, na fotografia ocorre a subtração destes elementos - que já aparecem prontos - do espaço-tempo (Barbon, 2010, p. 2).¹⁰

Na fotografia, o artista tira uma fotografia de si mesmo enquanto está a fotografar. Neste caso, o ato de autorrepresentação pode ser "congelado", permitindo que o artista e o momento da criação apareçam juntos no mesmo instante.

No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar etc. Mas uma foto com disparador automático [...], engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os trinta segundos do disparador. Tudo isso é captado (Roche, como citado em Dubois, 1994, como citado em Barbon, 2010, p.3).

Ao utilizar o disparador automático, o autorretrato não só captura o momento da fotografia, mas também o tempo e o movimento do processo de preparação, criando uma sensação de duração da imagem.

A ideia de capturar o "tempo" no autorretrato está relacionada com o conceito de identidade fragmentada e o tempo como um elemento dinâmico na arte. Dubois (1994) descreve este acontecimento como "uma espécie de jogo ou corrida", em que é o tempo da fotografia que dita o movimento do artista. Segundo Dubois, o autorretrato está presente em toda a fotografia. Ele afirma que toda a fotografia é um autorretrato: a fotografia mostra, ao mesmo tempo, o que está a ser fotografado, quem está a fotografar e o próprio ato da fotografia. Toda a fotografia carrega algo do fotógrafo, mostrando o seu olhar e o próprio gesto de fotografar. Da mesma forma, a pintura de autorretrato também representa um momento em que o artista se funde com a obra. Ao autorretratar-se, o artista distancia-se de si mesmo para se tornar esse "outro" que

¹⁰ Barbon, L. P. (2010). O autorretrato fotográfico: Encenação, despersonalização e desaparecimento. V Ciclo de Investigações do PPGAV - UDESC, 3, 4 e 5 de novembro.

está a ser retratado, passando a ser a sua própria experiência visual. O autorretrato pode refletir a experiência do tempo, incluindo o passado, o presente e o futuro. Cada momento e cada experiência vivida vão sobrepondo sucessivas camadas da pintura, criando uma obra dinâmica que evolui com o tempo. É neste sentido que a pintura enquanto “pura experiência” permanece intacta e única. No início da fotografia, apesar das diferenças, a pintura e a fotografia influenciaram-se mutuamente e seguiram regras semelhantes. Não houve apenas uma substituição, mas uma troca de influências entre as duas formas de arte:

Não tenhamos a menor dúvida que a fotografia, ao ser influenciada pela pintura também a influenciou e de tal forma que lhe motivou profundas alterações. Vejamos: foi a fotografia que proporcionou o facto da pintura se libertar da necessidade de replicar a realidade (Tavares, 2009, p.122).

No entanto, o que mais incomodou os artistas com o surgimento da fotografia não foi apenas o facto de esta imitar bem a realidade, algo que a pintura já fazia, mas sim o facto de o fazer de forma rápida e automática, sem depender do gesto artístico manual do pintor. Consequentemente, o que diferencia mais claramente o retrato pintado do retrato fotografado é o seu carácter artesanal, ou seja, o facto de um retrato pintado ser uma obra manual, pensada e construída com cuidado, como uma experiência única do seu autor. O tempo envolvido na criação da pintura, tanto na sua execução como na forma como a observamos, a profundidade simbólica e visual da imagem, cheia de camadas de sentido, detalhes e materiais, como a cor, a textura e os gestos do pincel. Desta forma, a pintura conferiu ao retrato uma temporalidade mais longa, tanto no tempo de criação como no tempo de contemplação. Além disso, a pintura também tem uma espessura material, feita de tinta, pinceladas, camadas e texturas que, mesmo quando imita a realidade, revelam que é uma construção artesanal, feita à mão, com pequenas imperfeições: uma pura experiência de captura da absoluta singularidade da expressão humana.

Ao capturar um único instante, a fotografia ajuda-nos a compreender melhor o tempo, como se fossem vários momentos parados. Faz-nos pensar no tempo como algo congelado, composto por muitos pequenos instantes. Ao retratar as pessoas na

pintura como "congeladas", os artistas adotaram por vezes o olhar da fotografia. Tanto a fotografia como a pintura seguem regras na forma de representar a realidade, como a composição visual, em que organizam os elementos dentro da imagem, o foco principal e a luz e sombra para criar profundidades. Representam o tempo e o espaço, pois muitas vezes a fotografia e a pintura de retrato capturam uma "pose" específica, com o sujeito a parecer congelado, como se fosse uma representação do tempo parado. Ambas as formas de arte partilham uma cultura visual que envolve a expressão e interpretação de imagens, influenciando a forma como as pessoas vêm e entendem o mundo à sua volta. *"Talvez por isso seja mais prudente, em vez de falarmos de olhar fotográfico, que parece não ser específico da fotografia, falarmos de prática fotográfica e de cultura fotográfica"* (Medeiros, 2000, p.43). Desta forma, a imagem criada por alguém é distinguida através de uma certa distância perceptiva: a imagem não aparenta ser algo imediato e instantâneo como na fotografia, mas sim algo mediado, com marcas do processo de criação. O retrato pintado envolve sempre uma certa interpretação por parte do pintor, da sua visão e percepção única e singular das coisas. Esta preocupação não se aplica da mesma forma ao retrato fotográfico. A fotografia é considerada um índice, pois tem ligação direta e referencial com o real, resultante de um contacto físico com o mundo. Mesmo que a fotografia demonstre um bom ou mau momento, sabemos que o que está retratado "aconteceu" mesmo. Já o retrato pintado é um ícone, representando algo de forma semelhante, mas sempre por meio de uma construção simbólica. É demonstrado através do olhar do artista e do seu processo de sublimação criativa. Segundo Luc Lang,

o retrato em pintura concretiza o milagre da semelhança ao passo que em fotografia ele suscita a surpresa da dissemelhança. (...) a fotografia dá sempre a sensação de embelezar ou desfeiar, a imagem captada não pertence à duração perceptiva da nossa aparência, ela é apenas um vestígio demasiado fugaz desta (Lang, 1991, como citado em Medeiros, 2000, p.48).

O retrato pintado é uma representação idealizada ou simbólica do retrato, captando mais do que apenas a aparência momentânea. A fotografia é muitas vezes a imagem capturada, não como apercebemos, pois, congela um instante passageiro e muitas vezes não representativo da nossa aparência habitual: *"a característica de densidade*

que atribuímos à pintura rareia na imagem fotográfica” (Medeiros, 2000, p.48). O retrato é um espaço onde misturam, se enfrentam e até se distorcer quatro visões diferentes: *“perante a objetiva, sou simultaneamente a imagem que julgo ter; aquela que gostaria que os outros percebessem de mim; aquela que o fotógrafo vê e, ainda, a imagem-sujeito de que se serve para exhibir sua arte”* (Barbon, 2010, p.7). A essência da fotografia está ligada à ideia de pose, não só àquela pose já planejada, mas também àquela que ocorre após a interrupção do fluxo natural do movimento. Logo, a pose faz parte da construção de todo o retrato, mesmo quando a fotografia é tirada num instante rápido, o que revela que, no fundo, há sempre um elemento de encenação envolvido. Desta forma, a pose é um elemento central na forma como a identidade é pensada. Segundo Fabris (2004, p. 35-36), *“a pose, é sempre uma atitude teatral. [...] O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social”* (como citado em Barbon, 2010, p.8). A pose é um elemento importante no autorretrato, pois permite criar um personagem, um tipo de modelo que, mesmo sendo construído, continua a ser uma imagem de si, uma forma de autorrepresentação. A imagem fotográfica parece tão ligada à realidade que ofusca a presença do autor, tornando-se um objeto "opaco", porque é transparente demais ao mostrar o real, mas esconde a sua construção por detrás.

O fotógrafo é, por excelência, o artista mais rápido que existe. Essa rapidez de execução da obra de arte acrescenta uma responsabilidade enorme ao fotógrafo: captar o "momento certo", o enquadramento perfeito, a expressão ideal. É, sem hesitações, este o maior anseio do fotógrafo-artista (Tavares, 2009, p.124).

Contudo, o seu carácter instantâneo estimula a curiosidade e permite observar mais detalhes e capturar o momento com precisão. Por outro lado, precisamente por ser rápida, a fotografia não permite ao espectador uma apreciação prolongada como acontece na pintura. A fotografia é rápida na sua produção e no seu consumo, deixando de ser algo exclusivo ou raro para passar a ser produzido em massa e acessível a qualquer pessoa. Como diz Pedro Miguel Frade,

ver uma fotografia correspondia então ao encontro, mais do que ao reencontro, com uma totalidade desconhecida enquanto tal, de cujo conteúdo ninguém podia, no detalhe, estar inteiramente certo: nesse sentido, mais do que um retorno do visto, ou um regresso ao visto, a fotografia era então experimentada como a apresentação, sobrecarregada de detalhes, do que no visível permanecera não visto (Frade, 1992, como citado em Medeiros, 2000, p.50).

A fotografia estimula o olhar e os sentidos, pois, ao dar-nos acesso a muitos detalhes visuais, também nos faz perceber o quanto a nossa visão pode ser limitada. O retrato fotográfico fornece uma imagem possível do "eu", que simultaneamente a desafia e desconstrói. Ao contrário do retrato pintado, que já incorpora a mediação interpretativa e simbólica do artista, o retrato fotográfico carrega o peso do real, como vestígio e como ausência. Como sublinhou André Bazin, *"Todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência"* (Bazin, 1945, como citado em Medeiros, 2000, p.51). Em vez de se enfatizar o carácter mortífero da fotografia, a ideia é que cada imagem é um lembrete da morte, do que já foi, que se foca no gesto de reter o tempo vivo, de tentar preservar aquilo que escapa. Neste sentido, a fotografia não é apenas o testemunho do desaparecimento, mas também uma tentativa de manter presente o que se perde inevitavelmente. A verdadeira diferença entre o retrato pintado e o fotográfico não está tanto na intenção de representar o eu ou o outro, nem nos símbolos ou sistemas de composição que ambos usam, mas sim na forma como a fotografia atua como um espelho imediato e enigmático. A pintura, ao exigir tempo, gesto e interpretação, está associada a um pensamento elaborado e mediador, que transforma a realidade através da ideia. Já a fotografia, pela sua imediatividade e aderência espontânea ao real físico, parece corresponder a um pensamento mais recetivo e assimilador, voltado para mais a captura do que para a transformação. *"A fotografia contemporânea, tal como a pintura, tem na sua essência a criação de metáforas, de conotações, de analogias diversas, conseguindo converter a objectividade em subjectividade. O visível não é necessariamente aquilo que se nos é apresentado perante os olhos"* (Tavares, 2009, p.125). São ambas duas modalidades e duas aprendizagens únicas e irrepetíveis do

olhar, simultaneamente diferentes, mas semelhantes no que aprenderam e tomaram de empréstimo uma da outra.

5. Artistas e formas de exploração da identidade através do autorretrato

Irei de seguida analisar uma seleção de obras de alguns artistas onde as questões de identidade e do autorretrato são exploradas, com diferentes abordagens.

5.1 Cindy Sherman

Cindy Sherman é atualmente uma das artistas mais importantes dos Estados Unidos. É mais conhecida pelos seus autorretratos conceptuais que, segundo alguns, redefiniram para sempre o autorretrato. Cindy Sherman cria fotografias montadas e editadas, que abordam a identidade das mulheres e questiona como a imagem da mulher é representada na cultura contemporânea. Através delas, a artista mostra como o género feminino é construído através de roupas, maquilhagem e influências da sociedade, tornando-se um símbolo do feminismo e do pensamento pós-moderno. As suas imagens são provocadoras e chamam a atenção, com um impacto forte precisamente devido à intensidade visual que apresentam. Ao longo dos anos, o estilo de Cindy mudou e o seu trabalho passou a ser composto por autorretratos feitos em cenários cuidadosamente preparados. Mesmo sendo ela própria a modelo e fotógrafa, essas imagens não podem ser consideradas autorretratos tradicionais, porque interpreta sempre personagens diferentes, criando novas identidades onde acaba por apagar por completo a sua própria identidade. Enquanto ainda estava na universidade, Sherman criou uma série profética de cinco fotografias, intitulada *Untitled A-E*. Nelas, Sherman tentou transformar a sua aparência ao usar maquilhagem e disfarces, assumindo, assim, diferentes personalidades. Por exemplo, na *Untitled D*, ela parece uma criança, ao passo que na *Untitled A*, parece um palhaço. Este trabalho aumentou o seu interesse pela autotransformação e fez com que quisesse continuar nesta via artística. *"Então cresceu e cresceu até que eu estava comprando e colecionando mais*

e mais dessas coisas, e de repente os personagens se juntaram só porque eu tinha muitos detritos deles"¹¹(Sherman citado por Cruz, Smith, & Jones, 1998, p. 2).



Figura 1 - Cindy Sherman, *Untitled A-E*, 1975

*Juntamente com os nossos pais, os meios de comunicação social criaram-nos, socializaram-nos, divertiram-nos, confortaram-nos, enganaram-nos, disciplinaram-nos, disseram-nos o que podíamos fazer e o que não podíamos. E desempenharam um papel fundamental na transformação de cada uma de nós não numa mulher, mas em muitas mulheres - um pastiche de todas as mulheres boas e más que chegaram até nós através das prensas de impressão, projectores e ondas de rádio da América. Este tem sido um dos legados mais importantes dos meios de comunicação de massas para a consciência feminina: a erosão de qualquer coisa que se assemelhe a um eu unificado (Douglas S. citado por Cruz, Smith, & Jones, 1998, p. 1).*¹²

No final de 1977, Cindy Sherman criou a sua famosa série *Untitled Film Stills*. Nessas fotografias a preto e branco, a artista aparece a interpretar diferentes tipos de personagens femininas estereotipadas, inspiradas em filmes antigos de baixo orçamento e no estilo filme noir, caracterizado por um clima sombrio, um visual

¹¹ "So it just grew and grew until I was buying and collecting more and more of these things, and suddenly the characters came together just because I had so much of the detritus from them."

¹² "Along with our parents, the mass media raised us, socialized us, entertained us, comforted us, deceived us, disciplined us, told us what we could do and told us what we couldn't. And they played a key role in turning each of us into not one woman but many women—a pastiche of all the good women and bad women that came to us through the printing presses, projectors, and airwaves of America. This has been one of the mass media's most important legacies for female consciousness: the erosion of anything resembling a unified self."

dramático e histórias de filme, com muitos contrastes e cenas noturnas. Sherman sempre gostou de experimentar novas identidades, como a própria afirma: *"Eu gostaria de poder tratar todos os dias como Halloween, me vestir e sair para o mundo como um personagem excêntrico."*¹³ Cindy Sherman tinha apenas 23 anos quando começou a criar estas imagens que se tornaram mais marcantes para as mulheres que cresceram a ver na televisão de casa representações glamorosas do tipo que ela própria imitou, usando essas imagens como referências do que poderiam ser no futuro. Com cada nova série de fotografias, Sherman imitou e questionou diferentes formas de representação, explorando as muitas maneiras como as mulheres e os seus corpos são retratados pelos criadores de imagem na cultura contemporânea. A artista inspirou-se nos meios de comunicação atuais e em fontes históricas, como contos de fadas, retratos tradicionais e a fotografia surrealista. A maioria das fotografias foram tiradas pela própria. Nesta série, as imagens mostram a mesma personagem, uma mulher loira, em diferentes momentos da sua "carreira", como se fossem cenas de um filme.



Figura 2 - Cindy Sherman – *Untitled Film Stills #03*, 1977 Figura 3 - Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #21*, 1978

Em cada imagem, a artista surge sozinha, como uma heroína de um filme que parece familiar, mas que na verdade não existe. Ao todo, são 69 imagens que apresentam uma variedade de personagens femininas que nos fazem refletir sobre os papéis impostos às mulheres. O desejo pela mulher retratada e o desejo de se tornar essa mulher, de viver naquela época, é o que torna esta série fascinante. Arthur Danto

¹³ Museum of Modern Art. (n.d.). Cindy Sherman. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/5392-cindy-sherman>

afirma que: *"O ainda deve provocar com a promessa de uma história que o espectador anseia para ser contada"*¹⁴(Cruz, Smith, & Jones, 1998, p.2). Assim como qualquer outro Still (fotografia promocional de um filme), a performance está na base das suas fotografias. Apesar de essas ações terem elemento de performance, ela nunca as considerou como arte pois, segundo ela: *"não mantendo um personagem", mas simplesmente "se vestindo para sair"*¹⁵(Cruz, Smith, & Jones, 1998, p.2). Essa série provoca os espectadores e leva-os a questionar a sua origem. Ao questionar a distinção entre realidade e ficção através da aparência e composição, a artista confunde as duas coisas. Inicialmente, a artista fotografou-se no seu estúdio com poucos adereços, mas, com o passar do tempo, começou a usar o espaço dos trios para aumentar a variedade de personagens e contextos, explorando diferentes cenários e estereótipos femininos. *"Buscando um visual "neutro", seu objetivo era criar imagens "quase inexpressivas" em locais não identificáveis, cujo significado está aberto à especulação."*¹⁶ A sua série tornou-se rapidamente um tema central em discussões sobre o feminismo, o pós-modernismo e a representação, sendo até hoje as suas obras mais famosas. Sherman continua a reinventar-se, explorando diversos tipos de estereótipos nas suas imagens e recorrendo a efeitos teatrais para assumir diferentes papéis, sem tentar esconder que se trata apenas de representações: as perucas que escorrem, as próteses descascadas e a maquilhagem malfeita reforçam a ideia de que as identidades, tal como as suas criações, são artificiais.

¹⁴ "The still must tease with the promise of a story the viewer of it itches to be told"

¹⁵ "not maintaining a character" but simply "getting dressed up to go out."

¹⁶ Wikipédia. (2025, 10 de maio). Cindy Sherman. Wikipédia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

5.2 Gillian Wearing

A artista britânica Gillian Wearing utiliza a fotografia e o vídeo para explorar as intimidades e complexidades da vida quotidiana. Recorrendo a estilos e formatos que lembram a cultura popular, como programas de televisão e documentários, a artista aborda temas emocionais intensos e experiências traumáticas.

Gillian Wearing costuma adotar uma abordagem discreta e realista, semelhante à de comentários que apenas observam o quotidiano das pessoas, sem interferir, revelando assim aspetos íntimos da vida real. Quando trabalha com vídeo, Gillian Wearing destaca a ligação entre a videoarte e as transmissões televisivas, normalmente tratadas individualmente. No seu trabalho, o vídeo funciona como um "teatro do eu". O vídeo torna-se um "palco" para o "eu", um espaço em que a pessoa se revela. Há uma sensação de proximidade eletrónica, como se estivéssemos a observar diretamente o gesto íntimo de alguém. No entanto, Wearing não se deixa prender por esse carácter autocentrado do meio, o "narcisismo" típico do vídeo. Ela vai além, questionando os modos como nos representamos e desafiando os formatos tradicionais herdados da televisão, como o documentário e o reality show. Ao invés, explora as convenções para questionar e reconfigurar o significado de se mostrar a si mesmo em movimento.

Atualmente, a cultura é inteiramente uma questão de media. A tecnologia e a máquina não só governam a mecanização da cultura, mas cada vez mais estes regimes regulam o fluxo de sentimentos privados entre indivíduos. Mesmo quando saturadas pelo seu brilho eletrónico, as peças de vídeo de Wearing alertam-nos para o facto de a comunicação significativa, por mais perigosa e imperfeita que seja, ter lugar no espaço entre dois ou mais seres humanos e ser apenas mediada pelas características analógicas da linguagem (Ferguson et al., 1999, p. 83)¹⁷

¹⁷ "Culture today is wholly a matter of media. Technology and the machine not only govern the mechanization of culture, but increasingly these regimes regulate the flow of private feelings between individuals. Even when saturated by their electronic glow, Wearing's video pieces caution us that

Em suma, o que mais importa à artista não é a estética ou a sofisticação técnica das suas obras, mas sim o conteúdo, nomeadamente as palavras, os relatos e as confissões. A sua arte pode ser perturbadora e tem um carácter confessional, pois revela de forma sincera e direta as múltiplas facetas da vida contemporânea. Na sua obra *Dancing in Peckham*, um vídeo de 30 minutos, é possível ver uma mulher a dançar sozinha dentro de um centro comercial, movendo-se ao som da música que só ela está a ouvir. Ela parece desconectada do mundo à sua volta e, ao mesmo tempo que dança, é observada por quem passa, com um olhar de constrangimento e mantendo a distância para não se envolverem na situação. Dessa forma, enquanto espectadores da Gillian, também sentimos um certo desconforto, uma espécie de vergonha alheia. No entanto, apesar de dançar livremente e de estar vestida de forma comum, a mulher que dança não parece importar-se com a reação dos outros e continua. Com o tempo, começamos a vê-la de forma diferente, com uma certa admiração, talvez pela coragem. *"Não estará ela a fazer o que sente? E não é isso que devíamos estar a fazer, se não estivéssemos sempre tão preocupados com o que as outras pessoas podem pensar?"* (Ferguson et al., 1999, p. 34)¹⁸.



Figura 4 - *Dancing in Peckham*, 1994

meaningful communication, hazardous and imperfect as it may be, takes place in the space between two or more humans and is only mediated by the analogue features of language.”

¹⁸ “Isn't she really just doing what she feels? And isn't that what we should be doing, if we weren't always too worried about what other people might think?”

Todas as citações foram traduzidas da língua inglesa com o tradutor DEEPL.

A liberdade da convenção demonstrada pela dança de Wearing nesta obra revela algumas das principais questões do seu trabalho, nomeadamente as de identidade e autorrepresentação. A artista leva-nos a refletir sobre a forma como nos apresentamos aos outros e sobre como conciliamos a nossa imagem pública com aquilo que realmente sentimos ou desejamos no nosso íntimo. Já no século XVII, o filósofo Blaise Pascal observava e criticava este aspeto teatral da vida. Segundo ele, não nos contentamos em viver a nossa realidade interior. Portanto, a tensão entre aparência e essência, entre o que mostramos e o que realmente somos, não é nova. Sentimos tanta necessidade de nos destacarmos, de sermos admirados, que passamos a vida a tentar embelezar e a procurar essa versão idealizada de nós mesmos. Essa imagem que queremos que os outros vejam faz com que deixemos de lado o nosso verdadeiro eu.

Por esta razão, estamos ansiosos por brilhar. Trabalhamos continuamente para embelezar e preservar este ser imaginário e negligenciamos o verdadeiro. Desde o final do século XVIII, os artistas tendem a posicionar-se em oposição a este "falso" modo de vida (Ferguson et al., 1999, p. 34).¹⁹

Assim, surgiu a ideia de que o papel essencial do artista era precisamente o oposto: revelar de forma honesta e direta as emoções internas que realmente movem o ser humano. Em vez de se esconderem atrás de máscaras sociais, os artistas passaram a ser vistos como alguém capaz de expor a sua identidade e autenticidade, mesmo que isso fosse desconfortável ou perturbador. Surgem, então, as seguintes questões: como viver de forma verdadeiramente autêntica? Como ter a certeza de que algo, ou até a nossa personalidade, é genuíno? Hoje em dia, estas questões podem parecer um pouco antiquadas, superadas pelo reconhecimento de que a personalidade e a identidade são múltiplas, não únicas nem fixas. Ainda hoje, os artistas costumam ser vistos como uma exceção à ideia de que a identidade é instável e mutável. No entanto, alguns artistas questionaram essa noção, inspirados pelo teórico Roland Barthes, que

¹⁹ "For this reason we are anxious to shine. We work continually to embellish and preserve this imaginary being, and neglect the true one. Since the late eighteenth century, artists have tended to position themselves in opposition to this 'false' way of living."

declarou que "... a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e o próprio livro é apenas um tecido de sinais, uma imitação que se perde?" (Ferguson et al., 1999, p. 34)²⁰ Isto é, começaram a rejeitar a ideia de um "eu" verdadeiro por trás da obra. Apesar das teorias contemporâneas sobre a identidade como algo múltiplo e construído socialmente, persiste o desejo por um "eu" autêntico e profundo. A dança de Wearing combina dois clichés bem conhecidos: o de alguém "fora da realidade" e o do dançarino moderno que procura conectar-se com verdades profundas por meio do corpo. No início dos anos 1960, a ideia da dança como forma pura de autoexpressão já estava fora de moda, tendo a imagem do dançarino moderno "expressivo" passado a ser vista como algo exagerado ou até cômico. O bailarino de Gillian pode ser entendido como um descendente dessa tradição, que ensina uma forma desconfortável de autoexpressão que ignora deliberadamente o julgamento alheio. Gillian, nos seus trabalhos, assume outras identidades, por vezes baseadas em pessoas com quem se cruzou brevemente, o que impede qualquer verdadeira intimidade ou revelação pessoal. A autenticidade é, assim, sempre posta em causa. No caso de *Dancing in Peckham*, a inspiração da artista surgiu a partir de uma breve observação de uma jovem por apenas alguns minutos. A artista apropria-se dessa figura, recriando-a com o seu próprio corpo, o que enfraquece a aparência de autenticidade inicialmente sugerida pela figura original da dançarina. A força da obra reside precisamente nesse atrito entre as normas sociais que moldam o nosso comportamento e a ideia idealizada de uma expressão pura e espontânea. Neste espaço de tensão, a artista introduz elementos que criam, simultaneamente, separações e conexões. Máscaras, sincronização labial e sinais são ferramentas utilizadas pela artista para ir além da distinção entre o que é autêntico e o que é falso; em vez de procurar uma verdade pura, ela cria arte. No entanto, toda a forma de arte é, por natureza, uma representação, estando sempre um passo afastada da experiência direta. "*Há uma distância inelutável entre o espasmo do sentimento e a obra de arte. É nesse intervalo que a arte é feita*" (Ferguson et al., 1999, p. 36).²¹ O

²⁰ "...life never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost'?"

²¹ "There is an inescapable distance between the spasm of feeling and the work of art. It is in that gap that the artis made"

desgaste no trabalho de Gillian Wearing revela que a identidade é algo arbitrário e socialmente construído. Ao mesmo tempo, reconhece o desejo persistente de escapar dos papéis e máscaras que somos levados a usar, sentindo-os muitas vezes como falsos ou restritivos. A sua intenção é precisamente explorar o espaço de conflito entre o desejo de autenticidade e as identidades construídas. Ela lida diretamente com temas ligados à confissão e à busca interior da autenticidade, mas faz isso por meio de um sistema cuidadosamente construído de esforços e máscaras, deixando de lado as identidades assumidamente falsas. O uso mais marcante de máscaras no trabalho de Gilliam aparece na obra *Confess all on vídeo. Dona worry, you Will be in disguise. Intrigued? Call Gillian (1994)*. Nessa peça, pessoas recrutadas por meio de anúncios classificados aparecem diante da câmara para fazer confissões, de situações reais ou imaginárias, enquanto usam perucas e máscaras de Halloween fornecidas pela artista.



Figura 5 - Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian, 1994

Confess all ... combina numa estrutura visual tanto um nível extremo de autenticidade - as confissões diretas para a câmara daqueles que são suficientemente assombrados pela sua culpa para se apresentarem e

confessarem - como um nível extraordinário de artificialidade, sob a forma dos "bizarros disfarces" que cada orador usa (Ferguson et al., 1999, p. 37)²².

A força desta obra reside precisamente na combinação entre dois extremos: um lado, um alto grau de autenticidade, já que se trata de relatos íntimos, intensos e voluntários; do outro, uma artificialidade evidente e até absurda, marcada por esforços grotescos que escondem os rostos. Contudo, é difícil definir a autenticidade do que está a ser dito. O facto de os participantes terem sido recrutados por meio de anúncios como "confesse tudo em vídeo" levanta a possibilidade de os voluntários serem apenas exibicionistas. Dessa forma, o conteúdo das confissões acaba muitas vezes por ser decepcionantemente comum, até banal. Isso, juntamente com o exagero das máscaras, enfraquece a ideia de que estamos perante performances dramáticas feitas por desejo de atenção. Ao invés, a artificialidade extrema dos discursos pode até funcionar contra essa leitura exibicionista. Segundo Doris Krystof (historiadora de arte, autora e curadora alemã, reconhecida por seu trabalho no campo da arte moderna e contemporânea),

protegidos por máscaras, protegidos por seu anonimato e protegidos pelo reino livre da arte, onde suas confissões são registradas, mas não julgadas, onde não há consequências a temer, nenhuma ideologia ou tentativa de apropriação para lidar, os participantes poderiam desfrutar de um senso de libertação e confiança em suas próprias vozes.²³

Com este jogo de contradições, a obra nunca permite uma conclusão definitiva, mantendo o espectador permanentemente em dúvida entre a crença e o ceticismo, e é nesse estado de hesitação contínua que a força da obra se instala. Noutro ponto de vista, os participantes podem ser pessoas fantasiosas que usam o disfarce com

²² "Confess all ... combine in one visual structure both an extreme level of authenticity - the straightintothe-camera confessions of those who are haunted enough by their guilt to come forward and confess - and an extraordinary level of artificiality, in the form of the bizarre disguises' that each speaker wears." ²³ Wikipedia contributors. (2025, April 21). Gillian Wearing. Wikipedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Gillian_Wearing

autorização para mentir livremente diante de um público que, de certa forma, está obrigado a ouvi-las. Assim, as máscaras não apenas escondem, mas também protegem a expressão daquilo que talvez não pudesse ser dito de outra forma. O que parece ser apenas um disfarce começa a tocar em algo mais profundo, despertando em nós uma perturbadora sensação de identificação e dúvida.

Mesmo quando as identidades-máscaras não são familiares, é difícil não lhes atribuir traços de personalidade que atravessam as palavras do orador por detrás delas. Esta confusão entre o oral, o textual e o visual evoca uma sensação de "verdade" que é poderosamente ameaçada por cada aspeto que não está no centro da nossa atenção num determinado momento (Ferguson et al., 1999, p. 39)²³.

As próprias máscaras, por mais chamativas ou exageradas que sejam, funcionam como esconderijos, à semelhança dos confessionários nas igrejas. Nesta obra, Gillian destrói intencionalmente qualquer semelhança visual entre a voz e a aparência da pessoa que fala, eliminando os sinais habituais que nos ajudam a julgar a veracidade das confissões. Embora muitos críticos e teóricos tentem explicar e classificar o trabalho da artista dentro de certas categorias, como identidade, performance, autenticidade, etc, as suas obras não se deixam reduzir facilmente a conceitos fixos. Elas resistem à definição de explicações formais porque operam num nível muito direto e humano: o da experiência de comunicar e de ser ouvido. É neste passo de vulnerabilidade, fala e escuta, que a arte de Wearing se ancora, desafiando qualquer tentativa de a rotular de forma definitiva. Mesmo quando penso que as peças partem da falta de outra pessoa, de um "eu" que se expressa, as palavras que ouvimos e lemos acabam por formar algo mais, um texto com força poética, cuidadosamente

²³ Even when the mask-identities are unfamiliar, it is hard not to ascribe to them personality traits that cut across the words of the speaker behind them. This confusion of the oral, the textual, and the visual conjures up a sense of 'the truth' that is powerfully threatened from each aspect that is not at the centre of our attention at any given time.

construído. A artista não se apropria das vozes de outras pessoas; cria um espaço onde essas vozes podem existir por si mesmas.

Escuta com uma empatia que ultrapassa a da linguagem, ao mesmo tempo que enquadra vozes que falam a todos nós. O facto de nos podermos identificar a um nível humano com estas vozes sem restrições significa que, no final, a questão que realmente importa não é. Quem está a falar? Quem está a falar? (Ferguson et al., 1999, p. 85)²⁴.

Ela ouve com empatia, vai além das palavras e convida-nos a fazer o mesmo. As vozes que ela traz à tona são anónimas ou disfarçadas, mas tocam-nos profundamente porque falam de experiências humanas universais. Dessa forma, o foco não é só identificar o "eu" que fala, mas também quem, entre nós, aceita entrar nesse espaço de vulnerabilidade criado pela artista, que se permite ouvir com atenção e, talvez, também se expressar. Para Gillian, o mais importante é a relação de confiança e colaboração que estabelece com as pessoas recrutadas. Essa ligação humana, o acordo entre o artista e o participante, é o verdadeiro centro da sua prática artística, mais do que qualquer acabamento visual ou valor de produção.

²⁴ "She listens with an empathy beyond that of language while bringing voices into frame that speak to us all. That one can identify on a humane level with these unconstrained voices means that, in the end, the question that really matters is not: Who is speaking?"

5.3 John Coplans

Coplans (1920-2003), foi um artista britânico que também trabalhou como escritor sobre a arte, curador e diretor do museu. Lutou na Segunda Guerra Mundial e mais tarde tornou-se fotógrafo. O que lhe fez querer tornar-se fotógrafo, para além do seu contato próximo com museus, foi um impulso conduzido pela sua curiosidade de querer entender como a câmara “permite ver” de outra maneira e comparar isso com a experiência do desenho de observação, que já fazia. O artista queria explorar a diferença entre a visão mecânica da câmara e a forma como o olhar humano percebe o corpo ao desenhá-lo. Ele ficou conhecido por uma série de autorretratos a preto e branco que exploraram, de forma direta, o corpo nu e envelhecido, o seu próprio corpo. Coplans afirma que ao começar a trabalhar com a percepção, surgem novas questões sobre o que realmente se vê. Para ele, ao nomear algo, substituímos a experiência real de vê-lo, o que leva a ideia de que há fotografias que funcionam de modo linguístico, narrativo ou até imaginário. *“Coplans nos fala sobre si mesmo, fragmenta seu corpo em fotografias b/n, autorretratos parciais que aludem a uma ideia de escultura”*²⁵(Luciani. G, 2018).



Figura 6 - John Coplans Self Portrait, “Back of Hand”, 1986

²⁵ “Coplans tells us about himself, fragments his body in b/n photographs, partial self-portraits that allude to a sculpture idea” Luciani, G. (2018, 6 de fevereiro). The human body as a fragile “material”: Copland/Crespo’s allusive relations at P420 Gallery. Juliet Art Magazine. <https://www.julietartmagazine.com/en/the-human-body-as-a-fragile-material-copland-crespos-allusive-relations-at-p420gallery/>

O artista trabalha o corpo humano como um “material”, um objeto “recipiente” que ao mesmo tempo forte e sólido, mas também frágil e vulnerável. Ele fotografou seu corpo desde a base de seu pé até as rugas em sua mão.

O seu trabalho confronta-nos com o seu processo de envelhecimento e contrasta as imagens mais tradicionais do corpo como objeto de beleza. Ele não utiliza o seu rosto nas suas fotografias com o objetivo de torná-las pessoais, mãos de o modo a representar qualquer homem e tornar mais universal o seu trabalho. Ele foca-se só em partes do seu corpo, não no corpo inteiro. Os seus autorretratos são compostos através das poses inspiradas por uma conexão intuitiva com o corpo como na associação de uma memória anterior à linguagem e a razão. *“Não sei como isso acontece, mas quando poso para uma dessas fotografias, fico imerso no passado... Estou em outro lugar, outra pessoa ou uma mulher em outra vida. Às vezes, estou na minha juventude.”*²⁶ O seu trabalho questiona o tabu do envelhecimento ao mostrar o seu corpo de forma direta e provocadora. Segundo tipo de corpo é geralmente ignorado virou e o seu trabalho era uma forma de dar visibilidade e valor essa realidade física muitas vezes esquecida.

*Eu tenho a sensação de que estou vivo, tenho um corpo. Tenho setenta anos e, geralmente, os corpos de homens de setenta anos se parecem um pouco com o meu corpo. É um assunto negligenciado... Então, estou usando meu corpo e dizendo, mesmo que seja um corpo de setenta anos, posso torná-lo interessante. Isso me mantém vivo e me dá vitalidade (Coplans, 2002, p.175).*²⁸

Para ele, a nudez retirava o corpo de um tempo específico: sem roupas, não pertence a nenhuma época, classe social ou país. Era um corpo livre, mas sem linguagem

²⁶ "I don't know how it happens, but when I pose for one of these photographs, I become immersed in the past..I am somewhere else, another person, or a woman in another life. At times, I'm in my youth." Wikipedia contributors. (n.d.). John Coplans. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Coplans ²⁸ I have the feeling that I'm alive, I have a body. I'm seventy years old, and generally bodies of seventyyearold men look somewhat like my body. It's a neglected subject matter. If I accept the cultural situation, I'm a dead man. So, I'm using my body and saying, even though it's a seventy-year-old body. I can make it extremely interesting. That keeps me alive and gives me vitality.

definida, capaz de atravessar culturas e significados. Coplans viu o seu corpo como uma expressão ativa de masculinidade, mas ressaltava que a sua abordagem não era sexual e sim puramente existencial. A sua abordagem artística era intuitiva, mas priorando as pressões sobre o significado. Ele acreditava que, ao criar, estava se revelando a si mesmo, sem seguir uma ideologia pré-estabelecida. Enquanto os efeitos físicos do envelhecimento eram visíveis e universais, a mente, com eixo as peculiaridades e memórias armazenadas, era algo mais pessoal e oculto. Tudo inteiramente a preto e branco, confrontando o espectador com as texturas mais íntimas de um físico repleto de idade, cheio de marcas e vestígios. No início do seu trabalho com as mãos, a sua intenção inicial era evitar que a mão representasse qualquer gesto ou sinal reconhecível. O objetivo era ver a mão por si mesma, sem qualquer carga linguística. Durante esse processo, percebeu a necessidade de eliminar essa centralização da imagem e passou a criar composições horizontais com 3 ou 4 painéis mostrando uma única mão estendida, fotografando as separadamente. Ela imprime as suas imagens em grande escala e só as considera prontas quando passa a vê-las com grande nível de detalhe, de um modo que eu não tenha visto antes. Numa conversa com Jean-François Chevrier o artista afirma: *“Então, desde que minha fotografia sirva ao propósito que tenho em mente, o processo é irrelevante para o produto final. O que é importante é se consegui uma imagem satisfatória e se é convincente”* (Coplans, 2002, p.171).²⁹ Muitas vezes as composições são estranhas e fazem com que o seu corpo se pareça com qualquer outra coisa, menos com o que realmente é. Por exemplo, na sua obra *Self portrait back with arms above* de 1984, o seu corpo parece uma rocha, e os punhos parecem separados como se não fizessem parte desse mesmo corpo/rocha. Coplans contava que depois de terminar uma obra, precisava decidir o seu título. Todas as suas imagens eram chamadas de “autorretrato”, seguidas da parte do corpo retratada e do ano que foram feitas.

^ab1 “So, provided my photograph serves the purpose I have in mind, the process is irrelevant to the final product. What is important is whether I have achieved a satisfactory image, and whether it is convincing.”



Figura 7 - John Coplans Self-Portrait, "Back With Arms Above", 1984

5.4 Helena Almeida

"A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra" (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 7), afirma Helena Almeida. A artista trabalha o autorretrato numa abordagem não tradicional, onde o corpo da artista é incorporado como meio e mensagem, fundindo-se com a pintura, o desenho e a fotografia para questionar os limites da representação e da identidade. A obra de Helena Almeida teve um papel importante na emergência de uma nova forma de pensar e fazer arte. Numa das suas obras, *"Sem Título"* de 1969, a tela parece mole e flácida, como se estivesse a ceder ao seu próprio peso, semelhante a um saco que escorrega pelo corpo abaixo. A pintura questiona o próprio conceito de corpo, que a artista põe em causa ao deixá-lo cair, desmontando assim a ideia clássica de quadro rígido pendurado na parede. A pintura é mostrada como se fosse uma roupa que tenta cobrir um corpo invisível: o próprio corpo da arte, que não pode ser representado diretamente. *"A pintura é, assim, representada como uma veste destinada a cobrir um corpo imaterial, o corpo da arte ela mesma, em si irrepresentável"* (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 22). Neste caso, a artista não estava interessada em explorar a superfície da tela como algo fixo e bidimensional. Pelo contrário, subverte-a, deixando-a cair, fazendo com que

o peso e a gravidade destruam a representação da pintura, tanto como forma como meio. A personagem criada por Helena Almeida tem a capacidade de entrar no próprio espaço da pintura e na cena que constrói. Nesse contexto, a dimensão teatral e dramática da obra de Helena torna-se muito evidente. Não se trata de uma autorrepresentação literal, mas sim de uma encenação de uma performance, em que Helena interpreta o papel de atriz que lhe foi atribuído por si mesma. *“A artista ela mesma está fora dali. Exterior à obra. Noutra lugar. Opera-se com efeito um desdobramento em que só por acaso atriz e autora coincidem”* (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 29). A artista poderia ter escolhido e dirigido uma atriz para representar a sua personagem, visto que o mais importante está na encenação da situação. Neste caso, a performance é mais um processo do que o ato direto da artista. A artista parece dizer: *“Agora vamos ver como acontece uma pintura, ou o que pode acontecer numa pintura”* (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 29). Com calma, ela vai mostrando as imagens desse processo. Isso pode ser representado pelas linhas sem do desenho ou pela personagem a tentar abrir uma cortina colorida para se tornar visível, como vemos em *Pintura Habitada*, de 1976-77.



Figura 8 - Helena Almeida, "Pintura Habitada", 1976-77

Embora o corpo da artista esteja sempre presente nas obras, sabemos pouco sobre ele de forma concreta. O corpo físico é frequentemente ocultado, distorcido ou misturado com manchas de tinta. Essas manchas parecem, por vezes, sair ou entrar no corpo, como se o prolongassem ou ocultassem. Um exemplo marcante é a utilização do azul, que para Helena Almeida simboliza espaço e energia.

É uma mistura de azul-cobalto com azul-ultramarino. É o azul mais energético que eu consegui fazer e que simultaneamente associo com o espaço. Não podia ser vermelho, verde ou amarelo. Tinha que ser uma cor que tivesse a ver com estas duas ideias: energia e espaço.²⁷

A obra de Helena Almeida foca-se nos processos e métodos de pintura como parte de uma história dramatizada. A pintura, vista de uma forma geral, leva-nos a pensar nas ações que acontecem do outro lado da tela, mas que, através da fotografia, parecem mostradas de forma realista. Embora as fotografias possam parecer mostrar algo real, capturam um gesto de encenação, um movimento entre o rosto, as mãos e o corpo, como uma mistura de dança e performance.



Figura 9 - Helena Almeida, Fotografia "Tela Rosa Para Vestir", 1969

Numa fotografia a preto e branco de 1969, Helena Almeida aparece vestida com uma tela cor-de-rosa, como indica o título da obra: Tela rosa para vestir. Esta é a primeira vez que a própria artista ocupa o centro da cena no seu trabalho. A partir daí, em todas as suas obras seguintes, o corpo e a imagem de Almeida tornam-se numa só entidade,

²⁷ Gulbenkian. (n.d.). Pintura Habitada [Inhabited Painting]. Centro de Arte Moderna.

<https://gulbenkian.pt/cam/works/pintura-habitada-156660/>

ela é a protagonista que decide como quer ser representada. Nesta fotografia de 1969, que antecipa as características das *Pinturas Habitadas* de 1975, ela aparece a sorrir, como se tivesse sido apanhada no meio de uma experiência artística. “*Porque está ela a sorrir e a vestir o seu trabalho? (...) Qual é a atitude da artista perante o espectador? E, mais importante ainda, qual é a atitude em relação às pinturas que veste e habita?*” (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 83). Neste contexto, o sorriso pode ser interpretado como um gesto de cumplicidade, ironia ou liberdade, uma forma de subverter a seriedade habitual da arte conceptual da época, demonstrando que o corpo da artista não é apenas um objeto, mas também um sujeito ativo. A atitude da artista perante o espectador é ambígua: por um lado, convida-o a ver e a entrar no jogo da encenação; por outro, mantém um certo distanciamento e mistério. Em relação às pinturas que “veste” e “habita”, a sua postura é íntima, corporal, quase performativa, não pinta apenas com as mãos, mas com todo o corpo. *Tela Rosa para vestir*, mostra o seu corpo e a tela fundem-se. Pela primeira vez, a artista posa para uma fotografia de corpo inteiro, segurando a tela contra si. A obra representa o ato de atravessar a superfície da tela, de se fundir com ela, dando-lhe vida e densidade. Ao fazer isso, ela transforma-se na própria imagem da pintura. Podemos entender que Helena Almeida, desde cedo, rompeu com a tela, seguindo uma linha próxima da abstração europeia do pós-guerra. Entre essas obras estavam telas com grades ou estruturas que, apesar de penduradas na parede como pinturas tradicionais, pareciam prontas para se transformarem em algo diferente. Helena via essas obras como “o fim da pintura”. Nos anos 1960, os seus gestos radicais procuravam romper com os limites físicos e históricos da pintura. Ela explicava que começou com uma linguagem conhecida, sem intenção de fazer arte abstrata, mas que, aos poucos, os elementos começaram a sair do quadro:

Comecei com uma linguagem familiar (...). Não ia fazer arte abstrata, e pouco a pouco todos estes elementos começaram a sair do quadro. Depois, a tela começou a autodestruir-se. Era uma espécie de destruição, uma necessidade de acabar com a pintura (...) como uma janela que se abre, uma persiana que se enrola, uma tela que se estica (...). Digo a destruição da pintura porque a tela

*acabou por ficar antropomórfica. Acabou por identificar-se comigo*²⁸ (Ramos, Ribas, & Moreira De Almeida, 2015, p. 83).

A partir de 1969, Helena começa a usar a fotografia como principal forma de expressão e incorpora o desenho e a pintura de forma diferente, integrando o corpo e a ação no processo criativo. Em vez de tratar o desenho como algo plano, tenta aproximá-lo do espectador, conferindo-lhe uma dimensão física. Deste modo, a artista ultrapassa os limites entre o desenho, a pintura, o corpo e a fotografia. Helena Almeida afirma o seguinte: *“Não havia distinção entre o exterior e o interior: o meu interior era o exterior; o meu exterior era também o meu interior”* (Ramos, Ribas & Moreira De Almeida, 2015, p. 84). A artista explora a fusão entre corpo e obra, concentrando essa procura de transformação no seu atelier, onde utiliza apenas o seu corpo, os seus materiais e o espaço controlado da criação artística. As suas fotografias funcionam como janelas que revelam ao espectador esse processo íntimo e performativo. Ao usar o próprio corpo nas suas obras, não está simplesmente a fazer autorretratos. O que pretende, na verdade, é unir o seu corpo à pintura, transformando-se em parte da obra.

²⁸ Almeida, H., & de Corral, M. (2000). Conversa entre Helena Almeida e María de Corral. In Helena Almeida (catálogo de exposição, pp. 14–34). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea / Xunta de Galicia.

5.5 Francesca Woodman

Francesca Woodman nasceu em 1958 em Denver (Colorado), numa família de artistas. Ela começou a trabalhar com a fotografia aos 13 anos e seguiu essa via artística até aos 22 anos (idade com que tragicamente se suicidou). Francesca Woodman tem uma relação profunda com o autorretrato, que é grande parte da sua obra fotográfica. Ela encara o seu autorretrato como uma forma de questionar a sua identidade, diluindo os limites entre o eu e o ambiente ao redor. Em muitas das suas imagens, o seu corpo encontra-se desfocado, coberto, recortado ou parcialmente oculto, transmitindo a ideia de fragmentação e efemeridade do eu. O seu corpo torna-se uma espécie de ferramenta simbólica que reflete os seus estados emocionais, conflitos internos, reforçando a dimensão psicológica e subjetiva do autorretrato. As obras desta artista possuem algo de mágico, como se fossem uma aparição. O seu trabalho é marcante pela sua clareza e pela força com que se apresenta, sem exagerar a artificialidade apesar das situações construídas. *“Estes enquadramentos fragmentam e isolam, testemunham a urgência da representação”* (Chandès, 1998, p. 7). Ao mostrar o seu corpo em movimento de forma quase fantasmagórica e passageira, a artista transmite a ideia presença como de algo frágil e transitório. Em vez de congelar um momento, as suas imagens deixam perceber a rapidez com que tudo muda. Com um misterioso desejo de desaparecer, ela mistura-se com o ambiente que lhe rodeia, brincando com a ideia de corpo dividido e fragmentado. Contudo, e de forma repentina, Woodman posiciona-se contra a imagem tradicional, que se opõe à forma convencional de criar e entender as imagens, especialmente aquelas que tentam capturar uma realidade clara, estática e encenada segundo padrões comuns da fotografia ou da arte. Dessa forma, a artista,

sai da escuridão, atravessa o espelho, materializa-se por um instante num mundo saturado de inquietude. Comporta-se como se fosse uma aparição. Está sozinha, aqui, entre figurantes e sombras que vivem naquilo que nós tomamos por espaço real. Que pode ela fazer a não ser fotografar o acontecimento que a transporta? Este acontecimento não poderia ser dito de outra maneira (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 10).

Um discurso racional não conseguiria relevar a falsidade das imagens e da realidade superficial em que vivemos. Francesca Woodman usa sua arte como uma forma de confrontar esse mundo artificial, expondo-se com coragem e força enigmática para despertarmos do conformismo e da apatia. A primeira fotografia da Francesca Woodman, tirada aos treze anos, é um autorretrato que já revela a consciência do corpo como a sua linguagem, a encenação do gesto e uma carga emocional intensa. Mesmo jovem, artista mostrou uma intuição singular na composição e na expressividade.



Figura 10 - Francesca Woodman Self portrait at thirteen, Boulder, Colorado, 1972-1975

A sua pose de costas curvadas, rosto meio escondido pelos seus cabelos e sombra, transmite um sentimento de mistério e uma presença quase fantasmagórica. A escolha do seu vestuário é simples, o que contribui para uma apresentação crua e íntima. Um autorretrato que já dá a entender o que esta artista de 13 anos tinha para nos entregar: alguém que usa o corpo, o espaço e a luz para explorar a identidade, o invisível e o indizível. Nesse autorretrato, cada detalhe do corpo e da composição carrega um simbolismo forte: o seu cotovelo apoiado e a mão relaxada transmite uma sensação de espera, entrega e suspense; a outra mão, estendida segurando o cabo em direção à câmara, destacando-se como um punhal escuro, cria uma linha visual que corta a imagem. Esse elemento pode ser visto como uma ligação entre a artista, o mundo ou espectador, algo que amarra ou que prende. Esta imagem representa a dualidade:

liberdade e contenção, presença e ocultação. Ao ter conhecimento da sua morte trágica e prematura, a forma como vemos o seu trabalho muda muito: sentimos a presença da morte e mistério da ausência.

Por se tratar de fotografias, «evidência de um género novo», as nossas projecções são inevitáveis. Como Barthes e outros assinalaram, os quadros e os desenhos são icónicos, enquanto as fotografias são indiciais, ou seja, apontam sempre para outra coisa. As imagens de Woodman são assombradas, como todas as fotografias, pela morte, mas estas acolhem fantasmas suplementares (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 16).

Sendo a fotografia um meio que retém sempre algo do real, ela carrega em si o vestígio de um momento que existiu. As suas imagens já são marcadas pela presença da morte, através das suas presenças fantasmagóricas.

Francesca Woodman percebeu desde cedo a fotografia, como um “*espelho da memória*” (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 16) que podia ser usado para explorar a relação entre tempo, memória, presença e ausência. Um outro exemplo de uma obra da artista é a sua série *A women/ A mirror/ A woman is a Mirror for a Man*. Nesta série, o espelho deixa de ser apenas metáfora clássica de vaidade o reflexo do eu, como nas tradições pictóricas ocidentais, para tornar-se um dispositivo de mediação entre identidade, corpo e olhar.



Figura 11 - Francesca Woodman, "A Woman A Mirror A Woman is a Mirror for a Man Providence", 1975-1978

Francesca Woodman utilizou o espelho como um campo de disputa entre a presença física e a imagem, entre o ver e o ser vista, entre o sujeito e o objeto de desejo. A artista coloca-se entre o espelho e o vidro como se quisesse virar a imagem, perder o

seu corpo e desaparecer dentro da fotografia. Essa atitude pode ser interpretada como uma crítica ao modo como, muitas vezes, a mulher é tratada como algo feito para ser visto, como reflexo do desejo dos outros, especialmente dos homens. Apesar disso, a atitude da artista ao fotografar-se sozinha, à sua maneira, confronta essa ideia, parecendo querer assumir o controle da sua imagem e mostrar que não está ali para agradar ninguém, mas para falar de si mesma, do seu corpo e da sua existência. Crescendo num meio artístico, Francisca Woodman aprendeu desde cedo lições que muitos artistas demoram anos a compreender,

(...) que ver e fazer não são a mesma coisa, que fazer possui uma lógica própria que deve ser tida em conta, que as ideias são baratas e a sua concretização cara, que a arte é o labor no processo de criação, que a vida é efêmera mas a arte duradoura (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 18).



Figura 12 - Francesca Woodman, *Study for Temple Project*, New York, 1979-80

Numa das suas obras, *Temple Project*, a artista mostra numa das imagens uma casa de banho degradada, com tinta descascada, azulejos decorativos, fragmentos de um espelho e uma peça de seda enrolada criando um ambiente que transmite a sensação de algo antigo, quase arqueológico. *“Esta casa-de-banho podia estar em Pompeia. Esta imagem também está fora do tempo na sua ressonância arcaica”* (Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 20). Essa imagem, para além de toda a sua degradação e fragmentação, transmite uma sensação de temporalidade e mistério, ligando o presente a um passado distante. A artista apesar do seu percurso curto, teve

um trabalho artístico intenso e marcante. Francesca parecia estar fora do seu próprio tempo, como se vivesse num exílio do presente e usou a fotografia para se expressar e manipular essa sensação, deslocando-se simbolicamente no tempo. Nas suas últimas obras, especialmente no *Temple Project*, essa transformação atinge um nível profundo. Mesmo com a sua ausência, talvez essa ação ainda continue, porque ela permanece viva através das suas imagens.

6. Introdução ao trabalho prático

Após o desenvolvimento da fundamentação teórica, irei exemplificar, com o meu trabalho prático, algumas das obras que estarão presentes na exposição do projeto final.

O autorretrato é um processo profundo do ponto de vista psicológico e emotivo. Desta forma, esta análise não só procura materializar, como também oferecer uma oportunidade de análise crítica, esperando especular e aprofundar as questões levantadas na investigação em contexto expositivo.

Tendo em conta o percurso desenvolvido ao longo destes dois anos de investigação académica, este capítulo apresenta os procedimentos metodológicos aplicados aos trabalhos de pintura e a alguns desenhos, que contribuem para uma compreensão mais clara da abordagem teórica construída até ao momento. Ou seja, cada um destes trabalhos pode ser entendido como um espaço de experimentação em que as ideias previamente exploradas encontram uma forma visual, estabelecendo uma ligação entre a teoria e a prática artística.

6.1 Técnicas e materiais

Nesta investigação, foram exploradas diversas técnicas, materiais e suportes, nomeadamente telas, que constituem o suporte principal, e lona de algodão, que me permitiu criar as minhas próprias telas e prepará-las. Utilizo tinta de óleo, pois é um material de secagem lenta, o que permite a sua manipulação a longo prazo. À medida que os meus trabalhos aumentaram de escala, foi necessário mais tempo para os finalizar e retocar. Muitos sofrem alterações constantes, com a aplicação de várias camadas e tonalidades diferentes. Para a sua execução, são usados diversos pincéis e espátulas, caso se pretenda deixar a textura bem definida. Quanto às esculturas, estas foram feitas com gesso em tiras e em pó, utilizando o meu corpo como molde.

6.2 Algumas obras (seleção)

“Puzzle”

Trata-se de um autorretrato a óleo composto por 16 telas de 15 cm por 15 cm. A pintura foi feita de frente para o espelho e, após a sua concepção, a posição das peças foram alteradas aleatoriamente, deformando a imagem como se de um puzzle sem regras de encaixe se tratasse. No entanto, esta imagem transmite a ideia de que algo está errado, pois está visivelmente mal construída.

Com esta obra, pretendi desafiar a ideia de construção "correta" e a lógica tradicional do autorretrato, bem como representar, de alguma forma, a maneira como nos sentimos como encaixes na sociedade, seja por aparências ou personalidade. Esta opção cria uma deformação propositada, quebra a expectativa de continuidade natural da figura.

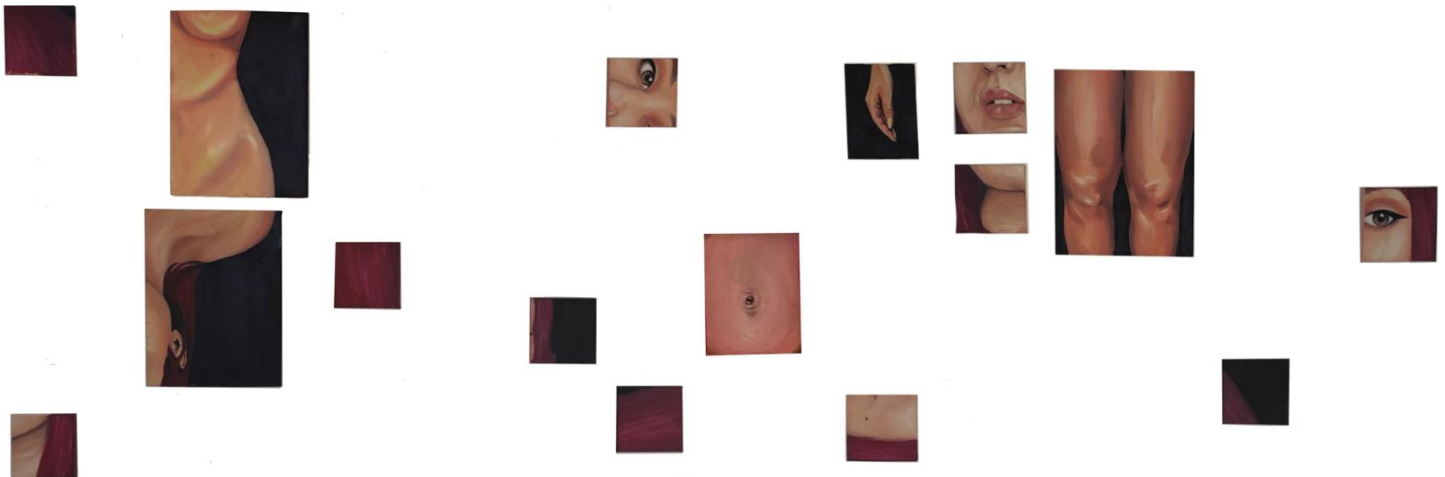


Figura 13 – Puzzle, Jéssica Gomes (2024), óleo sobre tela 60 x 60cm



"O Inconsciente do Eu"

Trata-se de uma pintura a óleo com 1,94 m de altura por 1,60 m de largura, realizada em lona de algodão preparada com gesso. A obra é sustentada por cordas presas nas extremidades, o que está relacionado com o facto de os rostos estarem deformados, esticados, presos uns aos outros, sobrepostos e em diferentes escalas, criando a ideia de profundidade. O rosto divide-se em várias facetetas que se repetem e transformam, refletindo as mudanças constantes do "eu".

O título da obra, "O Inconsciente do Eu", tenta representar as múltiplas personalidades ou identidades que carregamos connosco, muitas vezes indefinidas. Olhos, bocas e expressões emergem e confundem-se, como se a pele fosse um tecido elástico no qual a identidade se estica, rasga e sobrepõe. A sobreposição e deformação das imagens não só transmitem uma sensação de estranheza, como também expressam a transformação constante da identidade: um processo instável e em expansão, feito de tensões e camadas.

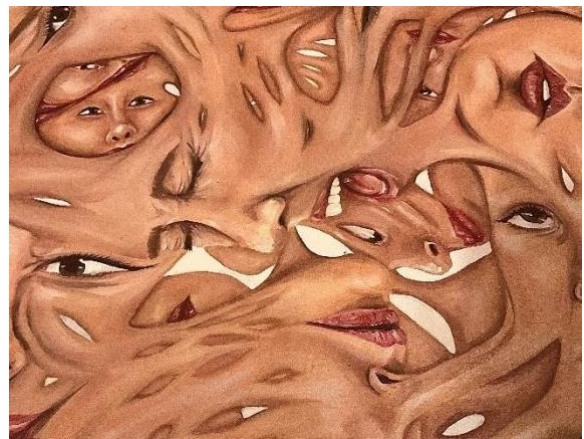




Figura 14 - O inconsciente do eu, Jéssica Gomes (2025), óleo sobre lona de algodão, 194 x 160cm

“Sobreposição”

A pintura, com 25 cm por 30 cm, foi realizada com tinta a óleo numa tela de algodão. Apresenta o corpo fragmentado e multiplicado em blocos e camadas que se sobrepõem uns aos outros.



Figura 15 - Sobreposição, Jéssica Gomes (2025), óleo sobre tela, 25 x 30cm

“Confronto”

Trata-se de um autorretrato a preto e branco, com 1,88 cm de largura por 1,47 cm de altura, de inspiração fotográfica em estúdio, no qual o corpo surge numa posição pouco comum, como se estivesse suspenso (ou paradoxalmente submerso) entre o real e o imaginário, num fundo "vazio". O olhar, simultaneamente firme e frágil, encara o espectador, transmitindo uma sensação de inquietação e confronto. A postura estranha do corpo reforça a ideia de instabilidade e estranheza. Mais do que mostrar um rosto, a obra representa um conflito interior entre ser, parecer ou apenas acreditar que se é.

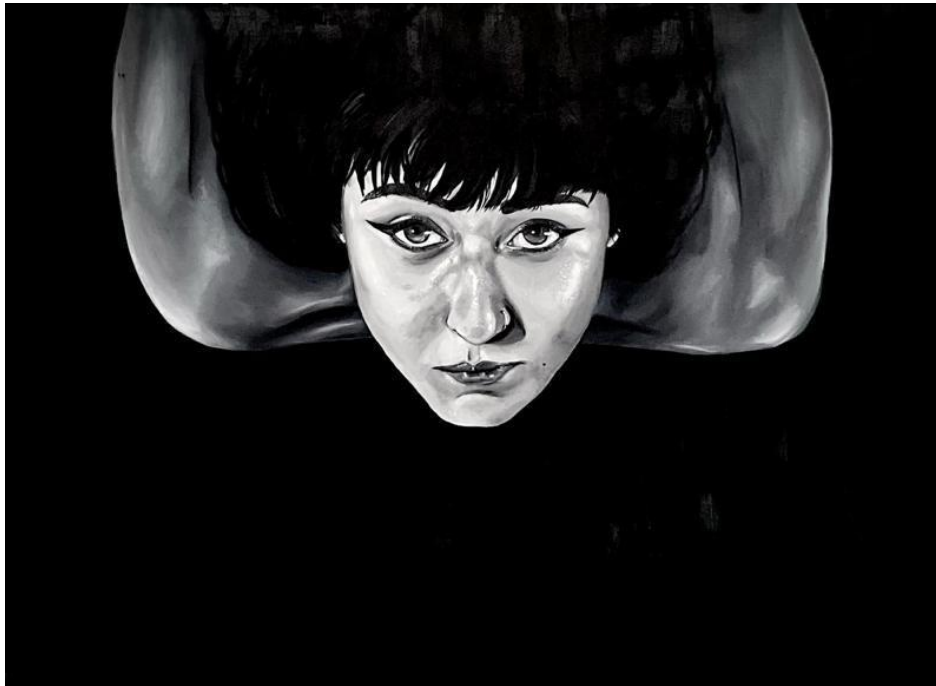


Figura 16 - Confronto, Jéssica Gomes (2024), óleo sobre tela, 188 x 147 cm

O título da obra, "Confronto", representa a sensação do meu olhar frio e expectante, que, apesar da aparência, não me é familiar. Ou seja, muitas vezes não nos conhecemos completamente em diferentes situações e circunstâncias. Mesmo ao longo de uma vida inteira, surpreendemo-nos sempre, tanto pelo bem como pelo mal. O título aponta para o confronto com o desconhecido, com o outro e, sobretudo, consigo mesmo. Há momentos em que não nos reconhecemos no nosso próprio reflexo e uma vida inteira não basta para nos conhecermos por completo.

A posição estranha e invulgar da minha figura simboliza o desconforto com o desconhecido em mim, demonstrando que nada nem ninguém, nem sequer nós próprios, nos é verdadeiramente familiar.

“Fusão”

Esta peça é um conjunto de máscaras feitas a partir do meu próprio rosto. As máscaras estão coladas e sobrepostas numa única tela, de forma a escalarem e "escaparem" da superfície plana da tela. Toda a peça é pintada com uma única cor.

O seu relevo faz com que os semblantes pareçam emergir e recuar. O termo "máscara" implica tanto o ocultamento (o que se esconde sob ela) como a revelação (o que ela torna visível ao ser exposta). Neste jogo ambíguo, a obra questiona os limites entre autenticidade e representação, entre o íntimo e o coletivo.

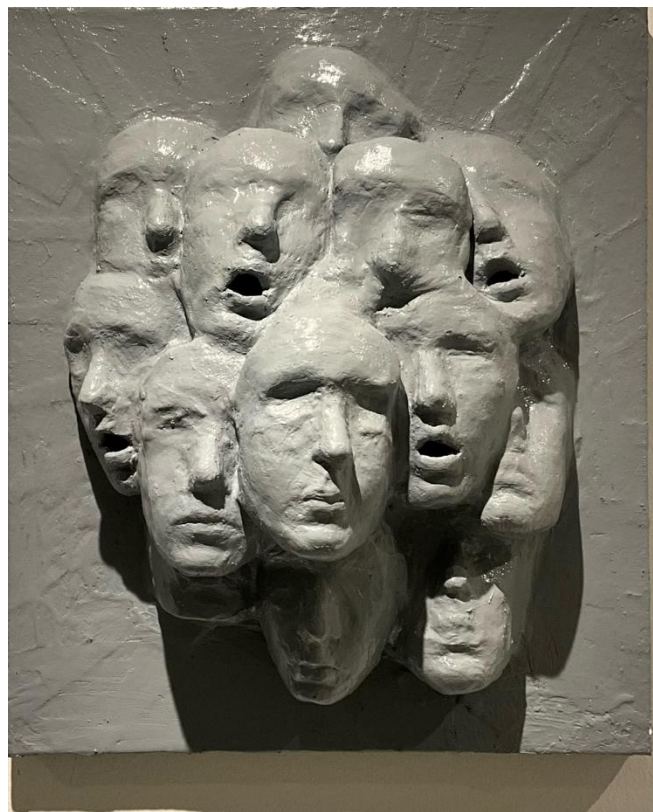


Figura 17 - Fusão, Jéssica Gomes (2025), escultura e pintura em gesso sobre tela, 60 x 70cm

“Des-fusao”

A obra, intitulada "Des-fusão", é uma instalação pictórica constituída por duas telas de 80 cm por 60 cm, justapostas e conectadas por tiras de gesso que atravessam o espaço entre ambas. Esta solução formal cria a imagem de um rosto em processo de fragmentação, cuja integridade é simultaneamente posta em causa e sustentada pela presença do gesso. O material utilizado não atua apenas como elemento de fixação, mas também como símbolo: tradicionalmente associado à reparação e à cura, neste contexto adquire uma função ambígua, invés de ocultar a fratura, a realça e intensifica.

Assim, "Des-fusão" pode ser compreendida como uma metáfora visual da identidade partida e dividida que se reconstrói e transforma. O termo funciona como chave interpretativa da obra, apontando para uma identidade em permanente processo de fragmentação e recomposição.



Figura 18 - Des-fusão, Jéssica Gomes (2025), gesso e óleo sobre tela, 80 x 150cm

“Fragmentos”

Trata-se de moldes em gesso de partes do meu corpo. Cada peça regista formas e detalhes anatómicos de forma fragmentada, realçando partes isoladas do corpo humano. O gesso preserva marcas, texturas e volumes, criando uma representação realista, mas incompleta. Nenhuma parte é totalidade, mas cada uma transporta traços da minha identidade. O trabalho evidencia o corpo como objeto de estudo e registo, explorando tanto a materialidade do gesso como a expressividade das formas humanas.



Figura 19 - Fragmentos, série de 6 peças, Jéssica Gomes (2024-2025), escultura em gesso

“A Presença”



A



B

Ambas as peças são feitas de gesso, lona de algodão e madeira. A Figura A mede 50 cm por 50 cm e a Figura B mede 1.64 cm por 57 cm. Estas obras abordam o autorretrato a partir da ausência. O corpo não é representado de forma direta, mas sugerido através da textura, do relevo e da ocultação. Interessa-me explorar a presença como vestígio, como algo que se manifesta precisamente no que falta. Entre o visível e o invisível, o autorretrato deixa de ser uma imagem fixa e passa a ser um rasto, uma memória do corpo e da sua passagem.

Figura 20 - A Presença, Jéssica Gomes (2025-2026), escultura e pintura em gesso

“Pedipaper”

Esta obra é composta por um conjunto de fragmentos circulares que, quando observados, revelam partes de uma figura maior. No entanto, são expostos de forma separada e aleatória, reforçando a ideia de desconstrução da imagem e convidando o público a reconstruí-la mentalmente.

Separadas, tornam-se um enigma; juntas, sugerem um todo que nunca se revela por completo. A obra convida o espectador a tecer as suas próprias narrativas, a preencher os espaços em branco e a perder-se num jogo entre presença e ausência.

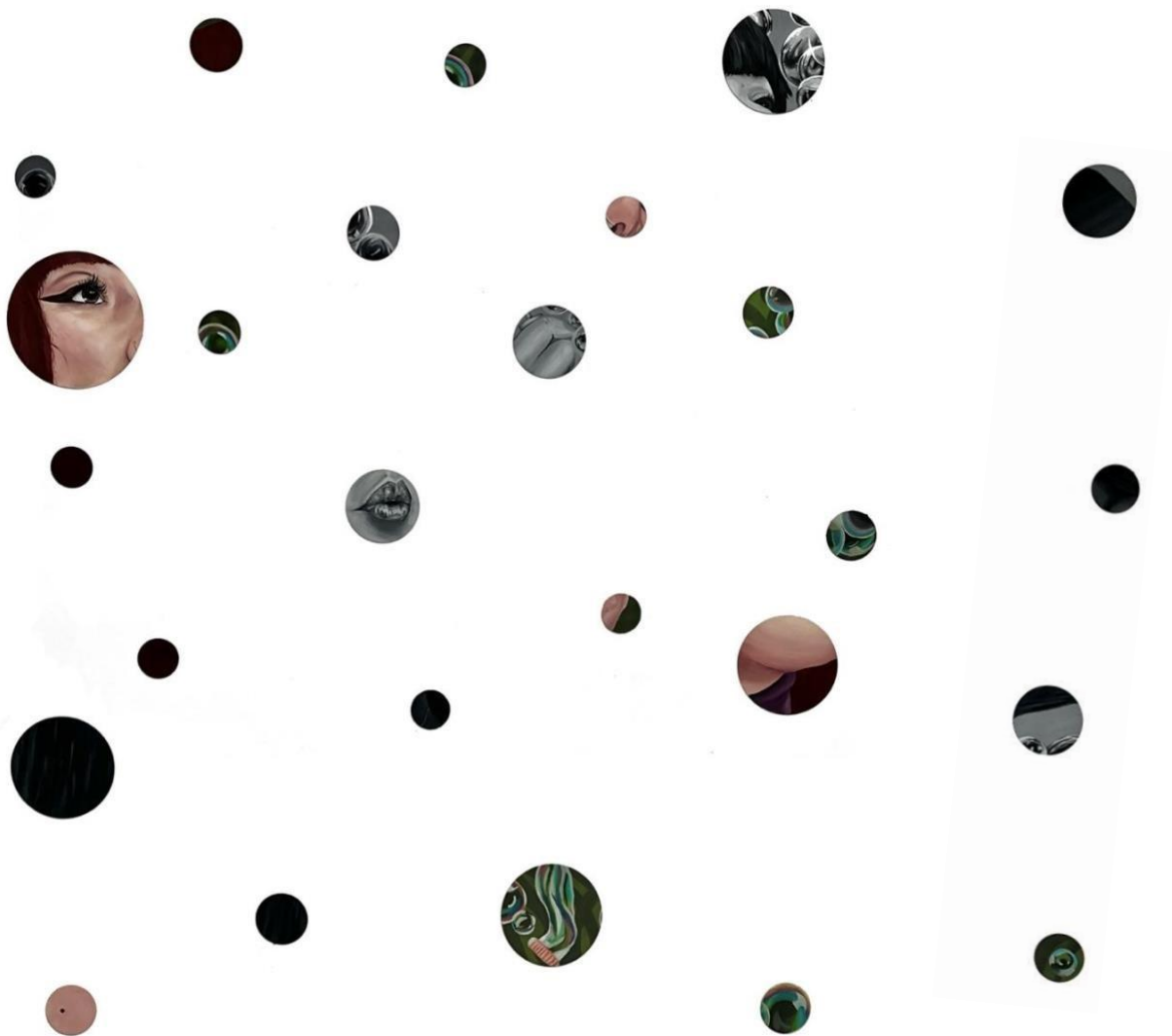


Figura 21 - Pedipaper, Jéssica Gomes (2024), óleo sobre tela

7. Conclusão

O objetivo inicial deste estudo foi compreender a experiência do autorretrato na pintura e, através deste, alcançar outro entendimento do tempo, da presença e da percepção da individualidade. A exploração do processo artístico no trabalho prático da pintura constituiu, em todo o caso, o objetivo primordial e o motivo de todas as questões colocadas, através da questão guia "Quem sou eu?", nas suas múltiplas tentativas de resposta.

No primeiro capítulo, ficou claro que a identidade não é algo fixo ou essencial, mas sim um processo dinâmico moldado por vários fatores históricos, sociais, culturais, psicológicos e até tecnológicos. À medida que os quadros de referência tradicionais, como a religião, a família ou os papéis de género, perdem a sua rigidez, o sujeito moderno torna-se responsável pela construção da sua própria identidade, enfrentando o desafio da autodefinição num mundo em constante mudança. Através da reflexão sobre os contributos de autores como José Jiménez, Maria Amélia Faia, JeanClaude Kaufmann, Sigmund Freud, David Le Breton, Charles Taylor, Suely Rolnik entre outros, ficou evidente que a identidade é uma construção fluida e plural que se estabelece através da interação com os outros e com o meio envolvente, constituindo simultaneamente uma resposta existencial e uma performance social. No entanto, concluímos que a constância identitária reside mais numa sensação de continuidade do que numa substância imutável, permitindo que, mesmo perante múltiplas metamorfoses, se mantenha uma narrativa coerente de si.

A contemporaneidade, marcada pela globalização e pela era digital, desafia ainda mais esta construção identitária. Neste contexto, a identidade transforma-se num jogo de performances e perfis, em que o "eu" é constantemente (re)construído a partir do olhar do outro. Através da psicologia social e da sociologia, compreendemos que a identidade não nasce apenas do interior, mas é constantemente moldada pelas interações sociais, pelos contextos culturais e pelos quadros de referência simbólicos que nos rodeiam. As máscaras sociais, ou seja, os papéis que assumimos em diferentes contextos, não são sinais de falsidade, mas sim componentes inevitáveis da construção de um "eu" plural, adaptável e em constante reformulação. A identidade

surge, assim, da articulação entre a singularidade e a diferenciação: queremos ser únicos, mas precisamos do outro para sermos reconhecidos.

No capítulo 3, discutiu-se como a consciência de nós próprios se manifesta como um exercício contínuo de questionamento e construção da nossa identidade. Esta é construída a partir das nossas origens, mas não se limita apenas a elas. Todas as nossas identidades contribuem para a forma como nos compreendemos e nos posicionamos no mundo. Como Amin Maalouf lembra, a humanidade é feita de diferenças e cada vida é um caso único e irrepetível. Ser um "eu" é, assim, estar permanentemente em relação com o passado, com os outros e conosco mesmos. Compreendeu-se que a identidade pessoal está intrinsecamente ligada à continuidade no tempo e à memória, havendo fecundas nuances de entendimento nas diversas correntes filosóficas que tentam compreender o que sustenta a permanência do "eu" perante as transformações físicas e mentais. Torna-se evidente que a identidade não pode ser reduzida a uma base puramente corporal ou psicológica, devendo antes ser entendida como uma construção complexa que envolve o corpo, a mente, a consciência e a memória. Neste contexto, a consciência emerge como elemento central para garantir a percepção da continuidade do sujeito, possibilitando a autorreflexão e a experiência de si mesmo ao longo do tempo. A identidade pessoal depende profundamente da memória, da consciência e da percepção do tempo. É neste processo de reconstrução constante do eu que se pode inserir o autorretrato, enquanto prática artística que questiona a permanência e a transformação da identidade. Ao representar-se, o artista captura não só uma imagem exterior, mas também um diálogo interno entre o passado e o presente, o corpo e o pensamento, a aparência e a essência. Desta forma, o autorretrato torna-se um espelho reflexivo da memória e do tempo, uma tentativa de fixar, compreender ou mesmo questionar o que em nós permanece e o que inevitavelmente muda.

No capítulo 4, refletimos sobre a forma como a consciência surge como um princípio estruturante que permite ao indivíduo reconhecer-se como o mesmo, apesar das mudanças físicas ou comportamentais. Esta percepção de continuidade interior está na base da prática do autorretrato, na medida em que o gesto de se representar implica reconhecer-se como o mesmo sujeito em diferentes momentos da existência, estabelecendo uma ligação entre o tempo, o corpo e o pensamento. Neste contexto, é abordado o tema da identidade enquanto performance, onde o conceito de

performance, originado do francês antigo *par-formance* ("dar forma"), se aplica tanto às artes performativas (teatro, dança) como a diversas expressões artísticas e sociais. As narrativas que construímos sobre nós próprios e sobre o mundo são performances linguísticas que ajudam a formar as nossas identidades sociais, influenciando a nossa percepção pessoal e coletiva. No entanto, para além da linguagem, o conceito de performativo aplica-se também às ações corporais, que são autorreferenciais e construtoras de realidade. A performance é um processo contínuo de criação de significado e de realidade social.

No capítulo 5, é questionada a necessidade de nos representarmos e identificarmos, sendo depois abordado o tema do autorretrato enquanto ação e movimento. O autorretrato não revela apenas a nossa aparência física, mas também as nossas emoções, pensamentos e as múltiplas facetas do "eu", cuja identidade é instável e influenciada por fatores internos e externos. Historicamente, tanto o retrato como o autorretrato estiveram associados à procura de imortalidade, registo e afirmação pessoal, com funções que vão do documentário ao simbólico e ao mágico. A utilização do espelho na criação do autorretrato evidencia esta dualidade, uma vez que, embora revele a imagem do artista, também põe em causa a noção de uma identidade única e estável, realçando a ilusão do "eu". A representação do corpo na arte ocidental evoluiu da idealização clássica, pautada pela simetria e perfeição, para uma visão fragmentada e multifacetada a partir do final do século XIX. Este corpo fragmentado reflete a perda da unidade do "eu" na modernidade, expressando a complexidade, a instabilidade e a multiplicidade da identidade humana. A arte moderna rompe com a sacralidade do corpo idealizado, revelando-o fragmentado, imperfeito e tenso. Uma outra questão abordada foi o desejo humano de registar a própria existência, que se tem manifestado sobretudo através do retrato e do autorretrato que, apesar de formas de expressão distintas, estão profundamente interligadas. O retrato, mesmo quando realizado por outrem, funciona como um meio de autorrepresentação através do olhar do outro, consolidando a identidade do retratado num contexto social e cultural. A transição da pintura para a fotografia aumentou o acesso à autorrepresentação, democratizando-a e criando novas possibilidades expressivas. No entanto, enquanto a pintura é um processo artesanal, lento e carregado de camadas simbólicas e emocionais, a fotografia é imediata, mecânica e que capta o momento. Concluímos que a pintura não consegue capturar simultaneamente o ato da criação e o criador,

resultando numa obra que é também uma abstração subjetiva e emotiva do artista. Por outro lado, a fotografia, sobretudo com o uso do disparador automático, permite capturar o momento da criação, incluindo o movimento e a duração, criando uma experiência de tempo fragmentado e dinâmico. Embora apresentem diferenças técnicas e conceituais, ambas as práticas partilham regras de composição e funcionam como meios de imitação da natureza, sendo o retrato pintado um ícone simbólico e a fotografia um registo da realidade física.

Numa fase final tentámos percorrer algumas obras de cinco artistas contemporâneos que se destacaram pela intensidade com que abordaram o tema e pela forma como os seus pensamentos e técnicas orientaram e inspiraram indiretamente a minha própria prática artística. Cindy Sherman, Gillian Wearing, John Coplans, Helena Almeida e Francesca Woodman, são extraordinárias explorações do autorretrato como forma de exploração da identidade e da perceção de si, dos seus múltiplos paradoxos e complexidades. Na última parte deste trabalho, capítulo 6, partilho o percurso metodológico experimental que sustentou o trabalho prático de pintura. Percebi, ao longo do processo, que os materiais e o contexto físico de produção, assim como o tempo interior e o tempo da vida não só influenciam a execução, como também o sentido da imagem que se constrói. A expressividade da pintura e o que esta revela vai muito para além da técnica estão profundamente ligados a vida interior que a sustenta. É nela que deve residir a atenção do artista, o seu foco e disciplina, para nutrir a experimentação e a criação artística que, espero, caminham doravante mais enriquecidas e mais maduras, com novas possibilidades diante de si.

Bibliografia

Barbon, L. P. (2010). O autorretrato fotográfico: Encenação, despersonalização e desaparecimento. V Ciclo de Investigações do PPGAV - UDESC, 3, 4 e 5 de novembro. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31788861/artigo23_%281%29.pdf

Carvalho, S. C. F. (2017). Ver-se ao espelho: Autorretrato e a busca da identidade (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa. https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/33421/1/ulfpie052231_tm_tese.pdf

Coplans, J. (2002). A body. PowerHouse Books.

Corrêa, P. (2004). Descentramento e fratura: Representação do corpo na arte contemporânea. Logos, 11(20), 132–145. <https://www.epublicacoes.uerj.br/logos/article/view/14679/11147>

Cruz, A., Smith, E., & Jones, A. (1998). Cindy Sherman: Retrospective. Thames and Hudson.

Cunha, N. P. da. (2025). A identidade fluida e fragmentada na sociedade híbrida. Tópicos, 3(5), 1–15. <https://revistatopicos.com.br/artigos/a-identidade-fluidaefragmentada-na-sociedade-hibrida>

Faia, M. A. (2020). O eu construído, identidade pessoal e consciência de si. Minerva Coimbra.

Ferguson, R., De Salvo, D., Slyce, J., Apted, M., & Wearing, G. (1999). Gillian Wearing. Phaidon Press.

Fischer-Lichte, E. (2004). Estética do performativo. Orfeu Negro.

Fondation Cartier pour l'art contemporain. (1998). Francesca Woodman (E. Janus, S. Rankin, P. Sollers, & D. L. Strauss, Texts). Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Gil, J. (1996). A imagem nua e as pequenas percepções. Relógio D'Água.

Gil, J. (2005). Sem título: Escritos sobre arte e artistas. Relógio D'Água.

Instituto Moreira Salles. (s.d.). Fotografia habitada – Audiodescrição: Tela rosa para vestir (1969). <https://ims.com.br/fotografia-habitada-audiodescricao-tela-rosaparavestir-1969/>

Kaufmann, J.-C. (2004). A invenção de si: Uma teoria da identidade. Instituto Piaget.

Laboratório de Filosofia I – UFMG. (2007). Mito de Narciso: A fonte da vaidade. Universidade Federal de Minas Gerais. https://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/narciso.pdf Le Breton, D. (2000). Sinais de identidade. Miosótis.

Leal, M. F. (2021). Selfie e autorretrato: A construção da identidade através da imagem digital [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/138063/2/517744.pdf>

Luciani, G. (2018, 6 de fevereiro). The human body as a fragile “material”: Copland/Crespo’s allusive relations at P420 Gallery. Juliet Art Magazine. <https://www.juliet-artmagazine.com/en/the-human-body-as-a-fragile-materialcoplandcrespos-allusive-relations-at-p420-gallery/>

Maalouf, A. (2023). As identidades assassinas: A violência e a necessidade de pertença. Marcador.

Marian Goodman Gallery. (s.d.). Francesca Woodman. <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/336-francescawoodman/works/artworks19587/>

Medeiros, M. (2000). Fotografia e narcisismo: O auto-retrato contemporâneo. Assírio & Alvim.

Museum of Modern Art. (n.d.). Cindy Sherman. <https://www.moma.org/artists/5392cindy-sherman>

- Pacheco, M. E. V. (2018). O auto-retrato na pintura portuguesa. *Caleidoscópio*.
- Pazetto, D. (2016). Quem, afinal, a arte espelha? *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, 19, 153–167. <http://www.revistaviso.com.br/>
- Pellin, T. (2018). Narrativas e identidades como performance para além da metáfora do teatro. *Gláuks: Revista de Letras e Artes*, 18(1), 160–172. <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/34>
- Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (G. R. Lind & J. do P. Coelho, Eds., p. 93). Ática. <http://arquivopessoa.net/textos/4194>
- Pessoa, H. G. R. (2006). Auto-retrato: O espelho, as coisas (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo.
- Ramos, A. (2010). Retrato: O desenho da presença. *Campo da Comunicação*.
- Ramos, M., Ribas, J., & Moreira De Almeida, M. (2015). Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Fundação de Serralves.
- Rauen, R. M., & Momoli, D. B. (2015). Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. *Revista de Arte e Inclusão*, 11(1), 51–71. <https://doi.org/10.5965/198431781112015051>
- Rolnik, S. (1997). Toxicômanos de identidade: Subjetividade em tempos de globalização. In D. Lins (Org.), *Cultura e subjetividade: Saberes nômades* (pp. xx–xx). Papyrus. <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>
- Rosa, I. de S. (2021). Corpo fragmentado: Uma análise dos processos de fragmentação [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Pantheon – Repositório Institucional da UFRJ. <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/13948>
- Sarzi-Ribeiro, R. (2006). A fragmentação da figura humana na arte: Da representação à virtualização do corpo. *Pesquisa em Debate: Revista Eletrônica do Programa Interdisciplinar em Educação, Administração e Comunicação*, 3(5), 1–XX. Marco Editora.

https://www.scheillaglaser.com/files/ugd/dde98a_772e01e0d7c54f86b78b3737c56b8d75.pdf

Silvano, F., & Almeida, S. V. de. (2020). A problemática identitária, uma perspectiva das ciências sociais. In *Mirror identity drawings* (p. 2, ponto 5). (sem editora identificada).

Souza, B. A. P., & Sousa, K. C. S. (2020). Butler e a perspectiva da performatividade da identidade. *Revista Sísifo*, 12, 1–15.
<https://www.revistasisifo.com/2021/01/butlereperspectiva-da-performativa-da.html>

Süssekind, P. (2016). Arte como espelho. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, 19, 157–170. <http://www.revistaviso.com.br/ojs/index.php/viso/article/download/236/205>

Tavares, A. L. M. (2009). A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea. *Sapiens: História, Património e Arqueologia*, (1), 118–129.
http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero1/A_fotografia_artistica.pdf

Toscano, M. (2013). *Autorretrato e identidade: A câmara como espelho* (Tese de doutorado). Universidade de Lisboa.
https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/11255/1/ulsd068038_td_Marta_Toscano.pdf

Velvety. (2011, 30 de janeiro). Re-visiting John Coplans's work. MIDDLE.
<https://themiddleofaqueue.blogspot.com/2011/01/re-visiting-john-coplans-work.html>

Wikipedia contributors. (2025, May 10). Cindy Sherman. Wikipedia.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

Wikipedia contributors. (2025, April 21). Gillian Wearing. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Gillian_Wearing

Wikipedia contributors. (n.d.). John Coplans. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Coplans

Índice de Figuras

FIGURA 1 - CINDY SHERMAN, UNTITLED A-E, 1975	83
FIGURA 2 - CINDY SHERMAN – UNTITLED FILM STILLS #03, 1977	84
FIGURA 3 - CINDY SHERMAN, UNTITLED FILM STILLS #21, 1978	84
FIGURA 4 - DANCING IN PECKHAM, 1994	87
FIGURA 5 - CONFESS ALL ON VIDEO. DON'T WORRY, YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN, 1994	90
FIGURA 6 - JOHN COPLAINS SELF PORTRAIT, "BACK OF HAND", 1986	94
FIGURA 7 - JOHN COPLAINS SELF-PORTRAIT, "BACK WITH ARMS ABOVE", 1984	97
FIGURA 8 - HELENA ALMEIDA, "Pintura Habitada", 1976/77.....	98
FIGURA 9 - HELENA ALMEIDA, FOTOGRAFIA "TELA ROSA PARA VESTIR", 1969	99
FIGURA 10 - FRANCESCA WOODMAN SELF PORTRAIT AT THIRTEEN, BOULDER, COLORADO, 1972-1975	103
FIGURA 11 - FRANCESCA WOODMAN, "A WOMAN A MIRROR A WOMAN IS A MIRROR FOR A MAN PROVIDENCE", 1975-1978	104
FIGURA 12 - FRANCESCA WOODMAN, STUDY FOR TEMPLE PROJECT, NEW YORK, 1979-80	105
FIGURA 13 – PUZZLE, JÉSSICA GOMES (2024), ÓLEO SOBRE TELA 60 X 60CM	108
FIGURA 14 - O INCONSCIÊNTE DO EU, JÉSSICA GOMES (2025), ÓLEO SOBRE LONA DE ALGODÃO, 194 X 160CM	110
FIGURA 15 - CONFRONTO, JÉSSICA GOMES (2024), ÓLEO SOBRE TELA, 188 X 147 CM	112
FIGURA 16 - SOBREPÓSICÃO, JÉSSICA GOMES (2025), ÓLEO SOBRE TELA, 25 X 30CM	111
FIGURA 17 - FUSÃO, JÉSSICA GOMES (2025), ESCULTURA E PINTURA EM GESSO SOBRE TELA, 60 X 70CM ...	113
FIGURA 18 - DES-FUSÃO, JÉSSICA GOMES (2025), GESSO E ÓLEO SOBRE TELA, 80 X 150CM	114
FIGURA 19 - FRAGMENTOS, SÉRIE DE 6 PEÇAS, JÉSSICA GOMES (2024-2025), ESCULTURA EM GESSO	115
FIGURA 20 – A Presença, JÉSSICA GOMES (2025-2026), ESCULTURA E PINTURA EM GESSO.....	117
FIGURA 21 - PEDIPAPER, JÉSSICA GOMES (2024), ÓLEO SOBRE TELA	118