

O AUTO-RETRATO BARROCO: LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS¹

MARGARIDA VIEIRA MENDES
Universidade de Lisboa

1. ENUNCIABILIDADE BARROCA

A introdução do conceito de barroco na história e crítica literárias foi uma aquisição do século XX de extraordinário alcance para o esclarecimento das obras produzidas no século XVII. Serviu não só para reapreciar as que já eram conhecidas mas também para trazer outras, subvalorizadas, à ribalta dos estudos literários (veja-se a fortuna crítica de Frei António das Chagas ou de Jerônimo Baía, em Portugal). Serviu ainda para prosseguir no levantamento de muitas mais que andam manuscritas ou que nunca passaram das primeiras edições.²

Além de animador heurístico, o conceito de barroco é um imprescindível operador hermenêutico de mediação, reconhecimento e diálogo entre sistemas artísticos, entre literaturas nacionais, entre a arte e outras actividades dos homens da mesma época, entre géneros literários e até entre épocas distantes, quando se descobrem recorrências estéticas, por exemplo, entre o século XVII e o século XX.

Foi assim que a consideração de algumas telas de Velázquez - e exemplifico apenas a relação entre sistemas artísticos no interior do mesmo período histórico - me pôde levar a descobrir uma série de fenómenos textuais num orador sacro, o Padre António Vieira (1608-1697), considerado o maior escritor português do século XVII. Tais fenómenos não são apenas os de índole temática, estilística, imaginária, ideológica e religiosa - facetas mais tratadas pela bibliografia da época barroca, no caso da literatura - mas também os de índole enunciativa e representativa. Integram estes últimos aquilo a que chamo **enunciabilidade barroca**. Este aspecto não tem sido suficientemente estudado, a não ser no âmbito da retórica, com atenção dada à persuasão, ao *pathos*, à visualidade ou à teatralidade. Trata-se agora de alargar a compreensão do barroco às questões enunciativas, deixando de considerá-lo apenas como expressão de uma mundivi-

dência, de uma ideologia ou de um imaginário, ou então como categoria formal.

Ao analisar a relação entre a enunciação e a composição figurativa em textos de sermões, comparando-a com o modo barroco de funcionamento da pintura, apercebi-me de que o caso Antônio Vieira é contributo forçoso, essencial e insubstituível para a compreensão da estética barroca europeia. Envolve quer a literatura portuguesa quer as artes plásticas europeias, nas suas manifestações sobejamente conhecidas como barrocas, e, dentro da primeira, pertence tanto à oratória sacra, que foi a formação discursiva com mais peso no Portugal seiscentista, como à poesia lírica.

2. OBLIQUIDADE

Foi porque olhei para quadros politemáticos como *A mulher pensando pérolas* de Vermeer (1662-63), a *Recuperação da Baía do Brasil* de J.B. Maino (1635), *Cristo em casa de Marta e Maria* (c.1620), a *Fábula de Aracne* (c.1657) ou ainda *As meninas* (1656) de Velázquez, que encontrei em textos da oratória de Antônio Vieira idênticas estratégias figurativas. Tentei descrevê-las em páginas já publicadas.³ Uma dessas estratégias diz respeito à edificação do auto-retrato oblíquo, mediatizado por um complexo sistema de delegações. Os processos que utiliza Vieira correspondem a alguns dos observáveis na pintura do seu tempo. Têm sido estudados e a eles me referirei sob a designação geralmente aceite de perspectivismo. Na oratória de Vieira este fenómeno estético transforma-se no que chamei **perspectivismo enunciativo**.

Tal fenómeno implica um vaivém, uma transfusão, uma constante oscilação referencial e significativa entre o universo evocado - mundo possível - e o universo do discurso, presente e existencial. Este tipo de perspectivismo é uma das facetas que toma a enunciabilidade barroca que tenho vindo a estudar para a literatura. São vários os procedimentos por ele abrangidos. Lembrarei alguns que descobri nos textos do Padre Antônio Vieira, igualmente presentes em obras não verbais ou não exclusivamente verbais.

Recordemos certos traços ou efeitos já estudados na pintura e que podemos encontrar de forma idêntica na literatura: o pluritematismo, os equívocos referenciais, as fusões representativas, a abertura e condução óptica para o espaço fora do quadro e nele mostrado, a desdobra-lidade mimética, o duplo ou a figura do pintor real no acto de pintar - numa encenação que torna vedeta essa mesma acção -, os quadros de quadros e

de oficinas - triunfos da pintura -, aquilo a que Ortega y Gasset chamou o tratamento de um tema religioso “de maneira oblicua” por cruzamento do *a lo divino* com o *a lo profano* (vejam-se os retratos de santas de Zurbarán) - o que também se passa com os *topoi* mitológicos -, o *trompe l’oeil*, o género do auto-retrato, então consagrado (Rubens, Rembrandt), a prática da vera effigie emoldurada (o auto-retrato de Murillo da *National Gallery*).

A pintura edifica e dá a ver espaços compósitos por meio do manuseamento estratégico das profundidades, da perspectiva, da iluminação, da cor, da composição do espaço, do movimento. Por sua vez, o texto trabalha os jogos da história com o discurso, *res* e *dictum*, os tempos verbais, as repetições posicionais, os tropos enunciativos, a escolha e colocação das palavras, as alternâncias e articulações sintagmáticas, as anáforas e os dêicticos, o *ductus* retórico, ou seja, a relação entre o assunto interior ao texto (o *tema* representado) e o que lhe é exterior mas que condiciona a sua orientação intencional (o *consilium*). Usando de materiais e códigos diferentes, os efeitos de significação podem todavia ser semelhantes na arte pictórica e na arte verbal.

Dentre os procedimentos que servem para realizar sobreposições figurativas, lembro, p.ex., o uso muito especial da técnica retórica do *ponere ante oculos*, que consiste em dar a ver duplos ou duplicações da própria situação enunciativa, por meio de tropos de presentificação, do *exemplum* e da *descriptio* de imagens: um pregador a pregar perante um auditório mostra, em regime de representação, outro pregador a pregar perante outro auditório; um pintor pinta no seu quadro um quadro a ser pintado, ou a ser olhado. Esta *mise en abyme*, que ocorre noutras épocas históricas e noutras artes - o cinema, p.ex. - torna-se especificamente barroca pelo facto de a duplicação ser um programa absorvente e total, por um lado, pelo facto de o seu autor passar de fora para dentro do universo de representação, por outro, e em terceiro lugar, por figurar nele de uma maneira que é equívoca e dissimulada, jogando com o contraponto temático e o fusionismo figurativo na construção do auto-retrato ficcional. (Note-se que se tornou tradição renascentista a colocação do retrato do pintor dentro da cena pintada, significando muitas vezes um panegírico da própria arte - Rafael na *Escola de Atenas*, Veroneso nas *Bodas de Canã*). Esse modo sinuoso de representação acontece em quadros tão densos como *As meninas* ou como *O Atelier de Vermeer* (c.1665), cuja organização figurativa é, como todos sabem, de um viés intrincado e complexo.

Pude mostrar que num extraordinário texto do cap. IV do sermão da *Sexagésima* (1655) do Padre Antonio Vieira, que trata o modo de pregar o *Ecce homo* e a exemplaridade de um pregador como S. João Baptista, com preceitos respectivamente sobre o *pathos* e sobre o *ethos*, apare-

ce, atravessando a imagem de Cristo e a de S. João, a daquele que está a mostrar essa imagem e a traçar esses retratos: o próprio orador. Quem fala ou diz, ostenta-se dentro do falado ou dito, praticando o chamado perspectivismo enunciativo em função do locutor.

São diversas nos sermões de Antonio Vieira as danças vertiginosas de *shifting in e out* cuja categoria se pode descrever: jogos de hominímia (o nome Antonio nos sermões desse santo), jogos de antonomásia e eponímia, jogos de *sermocinatio* e confusão de vozes, jogos de sobreposição de destinatários nas apóstrofes, jogos metafóricos de analogia em retratos ou pinturas morais, como os de Santo Antonio, S. João Baptista, S. Roque, ou Jonas e Job, jogos metonímicos de contaminação entre o representado e quem o representa, jogos epidícticos de equívoco entre anáforas e dêicticos, tropos de presentificação.⁴

No caso particular do referido do capítulo IV do sermão da *Sexagésima* do Padre Antonio Vieira, chegamos a deparar com sete temas diferentes polifonicamente organizados, que entre si se ilustram e glosam e que iludem a obrigatória linearidade e sucessão das representações verbais. Um deles é exterior ao texto, pois encontra-se na própria situação enunciativa, mas o texto aponta para ele e mostra-o por meio da função ostensiva da linguagem: é o próprio locutor.

Quando o orador jesuíta chegado de novo à Capela Real, em 1655, conta a história de um pregador que pregava numa igreja e comenta a cena criada perguntando “Que aconteceu de novo **nesta** igreja?”, está a referir-se, anaforicamente, à igreja representada na história e está a referir-se, exoforicamente, à própria igreja da Capela Real onde se encontra a pregar. Ambivalência referencial, com tematização do locutor, deslocado subrepticamente para dentro da cena representada. E quando num conhecido sermão do **Santo António** (1654), o mesmo Vieira propõe aos seus ouvintes um jogo teatral em que o pregador assume o papel do santo e os ouvintes o papel dos peixes, está a enviar a sua imagem para o discurso, fundindo-a com a imagem do santo homónimo. Para isso justapõe duas situações enunciativas, do começo até o final do sermão, senão sendo uma real e outra ficcional.

Deste modo, somos levados a pensar no auto-retrato. Mas de um auto-retrato indirecto, colocado “em figura de”, quer dizer, sob a máscara do santo - *imago virtutis* -, santo que por sua vez pode ser imagem ou retrato do próprio Cristo, numa cadeia de efigies, como acontece no referido passo do sermão da *Sexagésima*: o auto-retrato de Antonio Vieira atravessa a *imago* ou pintura moral de João Baptista, um *alter ego*, por sua vez atravessado pelo retrato de Cristo supliciado em *Ecce homo*.⁵ O texto politemático barroco torna-se uma espiral de mediações que se dirige para

o exterior, ou seja, para o locutor e o seu contexto. Veja-se como *Las Meninas* se orienta opticamente para os reis de Espanha, situados fora do quadro mas nele representados, e para o pintor real: o pintor régio, que está também dentro e fora do quadro. No rosto do seu *David*, Bernini esculpiu, com maior realismo ou com menor idealização, a sua própria expressão de escultor, aproximando a energia de David, no acto de lançar as pedras, do esforço do artista, no gesto bravo e sublime de arrancar formas à pedra ou ao duro metal.

Manifestando-se por meio de simulacros, o ego sobrepõe e desdobra significantes a fim de se ampliar e expandir em sucessivas metamorfoses. Este tipo de simulação barroca opta por soluções de continuidade entre o exterior e o interior, servindo-se da repetição e da metamorfose. Por outro lado, leva à participação activa e teatral das pessoas situadas num espaço comunicativo. Veja-se o caso da fachada-baldaquino de *Sant'Andrea do Quirinal*, de Bernini, e das fachadas-retábulo, em tantas igrejas. Elas exteriorizam o interior. Vejam-se também as fachadas que, desligando-se da igreja ou sobressaindo pela sua expressividade, convertem o exterior em interior, convidando o passante a entrar, e transformam as praças no prolongamento do edifício.

3. OSTENÇÃO

O pintor ou o orador não se introduzem nos universos que criam devido a um qualquer egotismo ou narcisismo, a uma visão do mundo centrada na subjectividade. Trata-se dum individualismo de teor performativo e heróico. Assim, além do já referido **perspectivismo enunciativo**, a enunciabilidade barroca caracteriza-se também pelo que se pode chamar **individualismo performativo**. Ora uma das manifestações deste último traço é comum à pintura e à literatura. Falo da tendência para representar o gesto do artista na acção de pintar, bem como o local, os materiais (telas, pincéis, o atelier), os modelos, os mecenas, os símbolos e insígnias de cada arte.

A arte pode ser tematizada directamente, como acontece nos quadros que representam quadros colocados em paredes e até acumulados em galerias de colecionadores (os primeiros museus) - v.g. pinturas de Jan Brueghel e de Hans Jordaens -, ou então pode ser alegorizada e mostrada "em figura de": veja-se o caso de *A Forja de Vulcano* e da *Fábula de Minerva e Aracne*. Há que correlacionar essa inclinação com a importância então atribuída às discussões teóricas e preceptísticas, e com os tratados técnicos de poética, de retórica ou de pintura. Num ensaio recente, G. -C.

Argan chamou a atenção para a vantagem que no barroco leva a elaborada concepção que o artista tem da arte sobre a que tem do mundo.⁶ Debaixo da influência da Contra-Reforma, do absolutismo e do nascimento da propaganda, as realizações artísticas atenuam a sua veia especulativa, a propensão para serem instrumento de conhecimento - conhecimento que então se transferirá em parte para o território da ciência -, e estribam-se sobretudo na competência do artífice, na engenhosidade e qualidade do desempenho, na energia demonstrativa, no efeito pedagógico visado.

Acresce que o valor ou mérito, do ponto de vista religioso, passa a residir não na inspiração e revelação divinas mas nas obras ou acções: obtém-se a graça pela perfeição técnica. Assim, representar Cristo na paixão, ou meditar sobre os santos e os episódios bíblicos, ou apresentar uma imagem feminina, um quadro mitológico, uma cena realista, não corresponde a uma busca de sabedoria e verdade, não constitui um esforço estético e sensorial para entender o mundo por meio de imagens transfiguradoras - seja de modo intuitivo seja de modo reflexivo. Pelo contrário, o que quase sempre está em causa é o valor comunicativo, emocional e persuasivo, e esse efeito radica menos no tema predicado ou no objecto representado do que na admiração causada pela *actividade* de o representar. É ela que aspira ao engenho e que a si mesma se ostenta.

3.1. Via analógica

Um dos aspectos da enunciabilidade barroca, na sua relação com a pintura, diz respeito à convencional equiparação metafórica da actividade de escrever ou de dizer com a de pintar e retratar com pincel e tintas, equiparação essa canonizada no renascimento, quando a arte da pintura foi colocada no topo hierárquico das artes. Jorónimo Baía (?-1688), o mais requintado e exuberante poeta português de Seiscentos, apresenta no soneto intitulado "Achando alívio nas suas penas" a própria actividade enunciativa de o inventar e escrever, por meio da metáfora "pintarei". O tema é todo um programa performativo que consta do fazer, do *poiein*, em metáfora de pintura. O poeta propõe-se (a narrativa é no futuro) retratar a dama com a "pena" do seu sofrimento amoroso:

"Pintarei tão alegre, doce tanto
a pena, que me mata, e que me anima,
que quem do meu tormento se lastima
me deseje o pesar, me inveje o pranto.
Vossa effgie, gentil Márcia adorada,
qual foi da vista ao peito transferida,
será do peito ao verbo trasladada:"⁷

Também na pintura a acção de pintar e o desempenho artístico se tornam centrais. Já aqui dei exemplos. Na maioria dos seus quadros Velazquéz vai investigar mais sobre a experiência óptica e plástica do que sobre o significado literário das cenas alegóricas - o que também acontece com Poussin -; vai trabalhar sobre a multiplicação e a ubiquidade espacial, ou seja, sobre a pintura propriamente dita, os seus meios e possibilidades específicas, e ainda sobre o seu *metier* de pintor. Como atrás referi, quadros que figuram um pintor no seu estúdio, com maior ou menor multiplicidade de valores semânticos e alegóricos, repetem-se no período em que prevalece a estética barroca: Vermeer, Rembrandt, Velázquez (estes dois foram pintados por outros pintores menores), o português Felix Machado, marquês de Montebelo. E pode ocorrer que a personagem pintada não seja literalmente um pintor, mas sim um artesão, um ferreiro, umas fiandeiras, uma cozinheira, ou seja, um "hacedor": um pintor a pintar, um pregador a pregar, um poeta a comparar.

Um caso ilustrativo é o de um soneto de outro poeta de grande qualidade, representante do barroco português e brasileiro, Gregório de Matos (1633-1696). Nesse soneto tematiza não o convencional retrato da dama, de origem petrarquista, mas a impossibilidade de o compor. Ao usar a metáfora pictórica, Gregório de Matos vai fundir mais uma vez os meios da poesia com os da pintura. Usa a estratégia petrarquista do encarecimento do modelo, a *laudatio* da dama; porém, o que o poeta executa é um relato do próprio fazer poético:

"Se há de ver-vos quem há de retratar-vos
e é força cegar quem chega a ver-vos,
sem agravar meus olhos e ofender-vos
não há de ser possível copiar-vos.

com neve e rosas quis assemelhar-vos,
mas fora honrar as flores e abater-vos;
dous zafiros por olhos quis fazer-vos,
mas quando sonham eles de imitar-vos?

Vendo que a impossíveis me aparelho,
desconfiei da minha tinta imprópria
e encomendei a obra a vosso espelho,

porque nele com luz e cor mais própria
sereis, se não me engana meu conselho,
pintor, pintura, original e cópia."⁸

3.2. Via topológica

O segundo aspecto da enunciabilidade barroca relativo à os-
tenção do chamado individualismo performativo, comum à literatura e às
artes plásticas, tem uma base já não analógica mas metonímia. De facto,
tanto a oratória como a poesia orientavam-se frequentemente para o co-
mentário de imagens colocadas na situação enunciativa ou aí convocadas:
alaboravam imagens de imagens, e mesmo de cópias de cópias, como as
do espelho. Atente-se no seguinte título de um soneto português: "A uma
caveira pintada em um painel que foi retrato" (soror Madalena da Glória).
Um poeta tardio, Manuel Botelho de Oliveira, na *Música do Parnaso* (1705)
traça várias vezes o retrato da sua Anarda copiado do espelho, ao modo
das "toilettes de Venus".

Também no início do sermão das *Chagas de S. Francisco* (1672)
pronunciado em Roma, que tem por tema, "a segunda estampa de Cristo
crucificado", o Padre António Vieira aponta para um quadro do santo com
os estigmas das chagas; o quadro estaria por ventura colocado no espaço
da própria igreja, ou então era apenas imaginado e descrito pelo orador:
"Olhai senhores para aquelas chagas. Oh que silêncio! Oh que vozes!"
Para onde aponta o demonstrativo? Para a pintura que o discurso vai rea-
lizar, por meio de palavras, num programa descritivo que o pregador aqui
anuncia? Ou para fora do discurso, para um quadro que se torna ajuda vi-
sual e fonte da *inventio*? E, em qualquer dos casos, para as chagas do cor-
po de S. Francisco ou para as do corpo de Cristo, "estampadas", "reim-
pressas" nas do santo?

"Ou as vejais como chagas de Cristo impressas em Fran-
cisco, ou como chagas de Francisco transformado em
Cristo, de todo o modo são bocas, são línguas, são vo-
zes."

António Vieira colocou-se frequentemente a desempenhar este
desdobramento especular e contínuo dos meios miméticos. O que se re-
presenta parece não ser um objecto real, mas sempre um seu simulacro, ou
um simulacro do simulacro. Nunca se chega ao real mas, de caminho, joga-
se com a glosa e com a interpenetração de todos os meios simbólicos, ou
seja, das diversas artes. Gravam-se letras com motivos visuais, comentam-
se emblemas e empresas, pintam-se cenas de teatro, reproduzem-se na tela
imagens de livros, descrevem-se quadros, desenham-se plantas de ediff-
cios sobre as iniciais dum nome próprio, etc., etc. O universo figurativo
barroco é preenchido por um desfile de signos de signos e retratos de re-

tratos, que uns aos outros se prolongam e dão a ver.

Eis algumas das tradições que intervêm no decisivo contágio barroco entre a linguagem pictórica e a literária, sobressaindo aquelas que a Retórica consagra:

- o *pathos* visualizante da segunda sofística, a técnica do "patente a los ojos", o *pro ommaton*, ou estilo pictórico aristotélico, vivamente aconselhado pelos retores; incluía quer as ajudas visuais (os sermões "de aparato", que se serviam de telas pintadas com comoventes cenas religiosas), quer os seus simulacros verbais - a *ekphrasis*, *enargeia*, hipotipose, *descriptio*, *evidentia* ou *demonstratio* e toda a espécie de símiles

- a recomendação de Horácio *ut pictura poesis*

- a estética do sublime: para Longino um dos modos de obter a perfeição literária consistia na "viva representação"

- as mnemotécnicas próprias das *artes memoriae* antigas, baseadas em imagens

- os géneros mistos de conceitos pintados, tais os emblemas, as empresas, os hieroglíficos, brasões e divisas, onde verbo e imagem se glosam entre si

- a prática medieval e renascentista da materialização do pensamento em alegorias e metáforas

- o elevado pedestal em que era colocada a pintura, dada a persistência do neoplatonismo, com a sua teoria metafísica do reflexo ou imagem sensível das Ideias perfeitas (embora já então desvirtuada)

- a espiritualidade inaciana e os seus exercícios figurativos denominados "composições de lugar", de teor cénico e visual.

Naturalmente a lista está por completar, mas revela quanto era rica a genealogia. Coube à arte barroca merecê-la.

NOTAS

1. Este artigo é um remodelação da comunicação apresentada ao Primeiro Congresso de Literatura Comparada (Lisboa, Março de 1989), publicada in *Os Estudos Literários: (entre) Ciência e Hermenêutica - Actas do I Congresso da APLC*, Lisboa, 1990, vol. II, pp. 145-152 (em francês).
2. Assinalam-se, para a literatura portuguesa, desde os anos 50, os trabalhos pioneiros de Maria de Lourdes Belchior, Ares Montes, Vítor M. Aguiar e Silva, Maria Lucília Pires. Em 1988 surgiu em Lisboa a "Revista de Estudos Barrocos", intitulada *Claro. Escuro* (ed. Quimera), sob a direcção de Ana Hatherly.

3. Vd. "Vieira, Velázquez: questões de mimesis", in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, pp. 410-417; *A Oratória Barroca de Vieira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989, especialmente os capítulos 4 e 5.
4. Vd. trabalhos mencionados na nota 3.
5. O futuro Ricardo III, no final do 3º acto da peça homónima de Shakespeare, é apresentado aos cidadãos de Londres, pelo duque de Buckingham, num reverso grotesco, perverso e tartúfico do *Ecce homo*.
6. Giulio Carlo Argan. "La 'rettorica' e l'arte barroca", in *Immagine e Persuasione. Saggi sul Barroco*, Milão, Feltrinelli, 1986, pp. 19-24.
7. *Apud* Natália Correia, *Antologia da Poesia do Período Barroco*, Lisboa, Moraes, 1982, p.161.
8. *Apud* Maria Lucília Pires, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa, Comunicação, 1985, p.262.

Lisboa, Março de 1989 - Abril de 1991