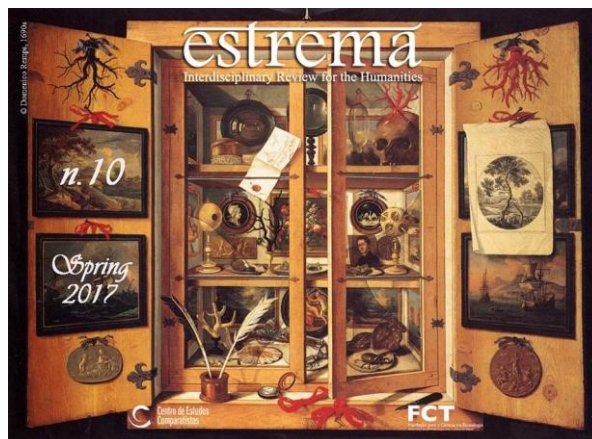


estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades
Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Sever, Cátia. 2017. “*E eu de longe a ver – A construção do auto-retrato em Vivian Maier e em Começa uma vida de Irene Lisboa*”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 10: 100-137.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

***E eu de longe a ver* – A construção do auto-retrato em Vivian Maier e em *Começa uma vida* de Irene Lisboa**

Cátia Sever¹

Resumo: O presente trabalho tem como objectivo analisar as problemáticas subjacentes à técnica do auto-retrato nas artes visuais e na literatura, mais particularmente nas obras de Irene Lisboa e de Vivian Maier. Procuraremos analisar a origem e a evolução de determinadas formas de auto-representação de modo a compreender as aproximações estéticas e temáticas entre as duas autoras. Veremos em que medida a obra *Começa uma vida*, assim como a produção fotográfica de Vivian Maier, apontam para um exercício de auto-análise em constante tensão entre a necessidade de interpretação da sua própria imagem e um simultâneo desejo de invisibilidade.

Palavras-chave: Irene Lisboa, Vivian Maier, auto-retrato, relações interartes, identidade e alteridade.

Abstract: The present work aims to analyze the problems underlying the technique of self-portrait in visual arts and literature, more particularly in the works of Irene Lisboa and Vivian Maier. We will analyze the origin and evolution of certain forms of self-representation in order to understand the aesthetic and thematic affinities between the two authors. We will see to what extent the work *Começa uma vida*, as well as the photographic production of Vivian Maier, point to an exercise of self-analysis in constant tension between the need to interpret their own image and a simultaneous desire for invisibility.

Keywords: Irene Lisboa, Vivian Maier, self-portrait, interart relationships, identity and otherness.

¹ Cátia Sever é licenciada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre pela Universidade Paris-Sorbonne com uma dissertação sobre a obra *O milagre segundo Salomé*, de José Rodrigues Miguéis. Foi leitora de português nas Universidades Paris-Nanterre e Paris-Sorbonne. É actualmente doutoranda em Estudos Românicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O seu projecto de tese propõe uma leitura actualizada dos textos migueisianos feita através do estudo dos elementos autobiográficos disseminados pela produção literária do autor. Os seus interesses de pesquisa incidem principalmente na dimensão auto-representativa da produção artística contemporânea, na literatura portuguesa do século XX e nos cruzamentos entre autobiografia, autoficção e ficcionalidade. catiasever@gmail.com

Parte 1 – Cada vida é um quadro

Oh! Cada vida é um quadro. Mas um quadro feito de retalhos, de vários outros pequenos quadros, embrechados uns nos outros. Cada um destes, isolado, destacado do resto, pode viver e tão impositivamente como qualquer romance, qualquer fábula.

Porém, não são as fábulas que lhe interessam... Só essa ideia de romancear, fantasiar acerca de uma coisa verdadeira, vivida e incômoda, embora passada, a contrária, a confrange. Fazer-se... poder fazer alguém daquilo que tem andado a lembrar, de todas aquelas confusões e maldades, um ligeiro recreio, para outros? Não! Daquilo só um relato bem negro, bem feio, com a sua alminha de pássaro estrangulado dentro... Alminha de pássaro estrangulado? Narcisar-se-á agora?

Poisa a cabeça na mão direita aberta e sorri.

Narcisar-se-á, sem qualquer espécie de ambição? Como? (Lisboa 1956, 151)

A passagem que aqui se reproduz em epígrafe interessa-nos primeiramente pela clara referência à contiguidade entre o retrato literário e o retrato pictórico, ideia igualmente abordada por Irene Lisboa em *Começa uma vida*² – novela que servirá de *corpus* principal para a nossa reflexão. Parece-nos desde já relevante observar o modo como a autora se debate com a dimensão ficcional da narrativa, mostrando uma intenção clara de contar o passado (de “relatar” a “coisa verdadeira”) com o intuito de assegurar a fidelidade com o real empírico mas, ao mesmo tempo, de produzir um “relato bem negro, bem feio”. A propósito deste excerto, atente-se ainda na interrogação “narcisar-se-á agora?”, que implica não apenas uma profunda consciência da dimensão auto-reflexiva da escrita, como levanta, pela

² Irene Lisboa (João Falco), *Começa uma vida – Novela*, [1ª ed. 1940], reed. com prefácio de Paula Morão, Lisboa, Editorial Presença - Obras de Irene Lisboa, vol. III, 1993. Todas as citações presentes a partir daqui se reportam a esta edição.

referência à personagem mítica de Ovídio, pertinentes questões sobre os modos e as consequências do confronto do rosto face à sua própria imagem.

É a partir da reflexão sobre estes pressupostos que se afigura como particularmente fecunda a relação entre o retrato literário e o retrato pictórico, as suas formas de composição e as suas intencionalidades. Neste prisma, para pensarmos os fundamentos do retrato enquanto reprodução (pictórica ou linguística) convém compreender, em primeira instância, dois paradigmas essenciais: a noção de representação e a de identificação. Para lançar os alicerces teóricos sobre o assunto, atente-se por enquanto na observação de Michel Beaujour a propósito da complexidade inerente à definição de auto-retrato:

Si l'autoportrait peut d'abord sembler une tentative de réponse à la question préalable: 'Que suis-je?', il apparaît bientôt que le processus qui s'y déroule est trop complexe pour se réduire à une telle évidence. À la réflexion, d'ailleurs, l'intériorité et l'extériorité de cette question – et de ses variantes – deviennent problématiques. (Beaujour 1980, 341)

Ao longo da história da arte ocidental o retrato pictórico assumiu, consoante a conjuntura histórica e a funcionalidade que lhe foi exigida, um carácter duplicativo (pensado em termos de semelhança e de fidelidade) mas ao mesmo tempo evocativo, inscrevendo a imagem retratada na memória e oferecendo-a à posterioridade. Quer se trate de uma representação de pendor abstrato ou realista, de uma representação de si mesmo ou do outro, o retrato, enquanto representação figurativa, não pode deixar de ser entendido como uma forma de olhar, de recriar e de transfigurar o mundo. Assim sendo, o sentido do (auto-)retrato não passa apenas pelas questões fundamentais da constituição identitária, como recorre igualmente a um

trabalho retórico, ou seja, depende da disposição que se toma para dar forma a essas questões, tornando visível para o outro a matéria que se quer mostrar.

A associação do objecto artístico ao seu modelo (através do título, de uma legenda ou de outro tipo de identificação) permite reconstituir e eternizar uma parte do ser, compensando de alguma forma a angústia de nos sabermos condenados ao desaparecimento. O mesmo é dizer que o retrato funciona inevitavelmente como meio de confrontar o esquecimento e a ausência. Serão por isso essencialmente afectivas as motivações que fizeram com que ao longo dos séculos se tentasse materializar através da imagem quem está ou poderá vir a estar longe do olhar.

Partilhando a mesma abordagem especular, a fotografia tem permitido, desde meados da primeira metade do século XIX, um confronto com a imagem (do *eu* e do outro) bem mais imediato e instantâneo do que acontecia com a pintura, perdendo o carácter “sagrado” à medida que a máquina fotográfica se democratiza e o retrato passa a ser uma prática social acessível a todos. Do ponto de vista técnico, ao fixar de forma automática uma imagem (através da exposição luminosa e do contraste), a fotografia confere ao retrato uma temporalidade diferente daquela que é exigida pela pintura. Interessa por isso pensar em que medida a fotografia poderá implicar não só um exercício de interpretação, mas também um trabalho interior de quem a executa, à semelhança do que acontece com a pintura. E se assim é, em que medida o retrato fotográfico, pelo que possui de representação e de performance (no sentido etimológico da palavra, de *dar*

forma), não poderá ser visto como uma ficção? Roland Barthes, salientando o inevitável intervalo entre o *eu* e a sua imagem, refere justamente:

Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (Barthes 2015, 18-19)

Ao tornar mais fácil e rápido o acto de retratar, a fotografia vem espoletar uma série de efeitos a nível psicológico resultantes do confronto com a imagem de si. Note-se que a crescente generalização do auto-retrato, quer seja nos meios culturais instituídos, quer seja na mentalidade popular (a *selfie* será talvez a imagem mais difundida nos nossos tempos), parece apontar não só para uma dissolução dos limites entre o público e o privado, mas, igualmente, para uma pulsão marcadamente narcísica, com fundamentos de ordem psicológica e histórico-sociológica. Nesse sentido, a interrogação do sujeito sobre si mesmo, a que a arte do século XX tantas vezes tem procurado responder, tem-se traduzido numa necessidade crescente de experimentar novas formas de auto-representação e de afirmação da identidade. Tomemos em conta, a esse propósito, a esclarecedora observação de Margarida Medeiros:

O retrato fotográfico vem confrontar o sujeito com o horror e o fascínio de uma imagem especular fixa, da qual ele não pode fugir. Mas esse facto abre-lhe o acesso a todas as especulações sobre o seu Eu, fornecendo-lhe um espelho “manuseável”. (Medeiros 2000, 50)

O espelho de que nos fala a autora reflecte muitas das vezes a falha de um sujeito em crise (intrinsecamente ligada à inevitabilidade da morte), traduzindo-se, quer numa obsessão com a corporalidade, quer numa

teatralização da imagem de si através da máscara, da subversão de modelos instituídos e da perturbação dos paradigmas identitários de género e de classe social. São exemplares a esse respeito as obras transfiguradoras de Cindy Sherman³ ou de Yasumasa Morimura⁴ que, através da apropriação paródica de cânones artísticos, culturais, sexuais ou étnicos, testam os limites da fronteira identitária. Igualmente merecedor de registo é o trabalho deixado por Francesca Woodman⁵, cujos auto-retratos, simultaneamente reveladores e enigmáticos (o corpo frequentemente nu, fragmentado, dissipado em jogos de movimento), parecem apontar para uma constante desintegração identitária. No panorama artístico português destacam-se pela sua pertinência auto-representativa as produções de Jorge Molder⁶, de Júlia Ventura⁷, de Helena Almeida⁸, e ainda o caso de George Pacheco⁹ e do seu conjunto de auto-retratos de cegos (para quem não existe a reflexividade do espelho) através dos quais se exploram a própria possibilidade de auto-representação.

O retrato contemporâneo assume assim qualidades dissonantes das que lhe foram frequentemente exigidas pela sociedade tradicional. A reprodução fiel, autêntica e preferencialmente enriquecedora do modelo parece coadunar-se cada vez mais dificilmente com as necessidades de afirmação, de expressão e de consciência do sujeito. Se, por um lado, pelo que tem de (aparentemente) transparente, verdadeiro e imediato, o retrato

³ Cf. figuras 1 e 2.

⁴ Cf. figuras 3 e 4.

⁵ Cf. figuras 5, 6 e 7.

⁶ Cf. figuras 8, 9 e 10.

⁷ Cf. figuras 11, 12 e 13.

⁸ Cf. figuras 14 e 15.

⁹ Cf. figuras 16 e 17. Repare-se em dois aspectos deste trabalho fotográfico singular: por um lado, na deformação do rosto dos modelos, assumindo-se como esteticamente desviantes, e, por outro, na intensidade da pose frontal dos retratados.

fotográfico se aproxima das funções atribuídas ao espelho¹⁰, por outro, o reflexo devolvido pela superfície reflectora é muitas vezes insuficiente, deformador do real ou até mesmo potencialmente devorador. Desta forma, a polaridade positiva que poderíamos atribuir ao retrato-espelho (iluminando e clarificando a figura reflectida) é geralmente comprometida pela força pulsional que, como acontece com Narciso, impele o sujeito para o abismo, simbolizando por isso um possível elemento de ligação com a morte.

Interessa-nos aqui realçar o distanciamento entre o que podemos considerar como a existência do sujeito (*o que sou*) e o eco dessa existência (*o que o meu reflexo diz que sou*), enfatizando a falácia da correspondência entre o ser empírico e a sua figura retratada. A dialéctica entre o retratado e a sua imagem constrói-se também através de um princípio de alteridade que passa pela estranheza perante o próprio reflexo (sobretudo face às alterações corporais trazidas pela passagem do tempo), pela tentação do desdobramento, da performance e pelo facto de o ser humano permanecer inexplicável a si próprio¹¹. Num pertinente ensaio sobre o tema, Eunice Ribeiro formula a questão da seguinte forma:

A promessa identitária do retrato contrasta ironicamente com a ficcionalização complexa da imagem que encena ciclicamente o descentramento e a alienação do sujeito relativamente a si próprio. (Ribeiro 2008, 306)

¹⁰ A propósito do retrato ao espelho (duplos, triplos, paródicos ou em *mise en abyme*), vejam-se os exemplos das imagens 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25 (e revejam-se as imagens 5, 7, 9 e 10). Na literatura, o tema do retrato ao espelho tem tido repercussões interessantes como no caso de José Cardoso Pires, apenas para referir um dos exemplos mais conhecidos.

¹¹ A este respeito veja-se o modo como Claude Cahun trabalhou a temática do duplo e da morte nos seus interessantes auto-retratos, nas imagens 26 e 27.

Repare-se ainda, a propósito da ideia de distanciamento a que anteriormente nos referimos, que a representação de si mesmo implica necessariamente um duplo posicionamento do eu, ou seja, envolve um “processo de cisão em dois” (Morão 2011, 56), permitindo que, ao afastar-se de si, o sujeito se observe e se descreva enquanto objecto.

Se a analogia entre o auto-retrato literário e pictórico parece em parte uma evidência – as artes plásticas e a literatura partilham o mesmo olhar especular relativamente ao objecto retratado –, convém ainda assim destrinçar especificidades próprias a cada uma das tradições. Neste sentido, parece-nos importante salientar que a construção do auto-retrato romanesco assume, muitas das vezes (e de forma bastante particular no caso de Irene Lisboa), uma dimensão essencialmente narrativa, ou seja, implica uma concertação de imagens e de traços que contribuem para contar uma história do *eu*. Ora, essa retrospeção acarreta uma ordem cronológica (e necessariamente uma interpretação dos acontecimentos) muito própria à auto-representação narrativa. Assim sendo, não se trata apenas de expressões artísticas distintas mas também de diferentes modos de perspectivar a representação do sujeito relativamente à temporalidade. Aliás, na senda do que faz Michel Beaujour¹², no incontornável *Miroirs d'encre*, torna-se legítimo perguntar até que ponto o próprio termo ‘auto-retrato’ poderá representar em literatura mais do que uma mera aproximação metafórica.

¹² O autor diz a este respeito: “Le mot autoportrait ne me satisfait guère. Il évoque Rembrandt, Van Gogh et Francis Bacon plutôt que Montaigne ou Leiris. Dans le contexte littéraire, autoportrait reste obstinément métaphorique ; et bien que les autoportraitistes écrivent souvent qu’ils « se peignent », cette métaphore ne se laisse pas filer indéfiniment pour engendrer une description de leurs textes. Elle permet seulement de fixer – et de fausser – certaines intentions, et des limites certaines” (Beaujour 1980, 7).

Parte 2 - *Se eu hoje pintasse e não escrevesse*

No caso de *Começa uma vida*, as passagens que se aproximam do que temos vindo a denominar auto-retrato parecem integrar um núcleo mais abrangente, que é o da intenção autobiográfica. Logo no início da novela, a narradora refere o espanto de se ver representada num dos “dois retratos de criança”, a partir do qual poderá desfiar as suas memórias: “Eu olho para aquela imagem dos meus seis anos e pasmo por ter sido a dona daquela carinha” (Lisboa 1993, 22). Merece por isso especial atenção este momento de confronto do “eu” face à sua imagem numa fotografia de infância¹³, constituindo uma passagem chave da novela e um possível elemento *déclencheur* da narração. Aliás, revela-se nesta passagem uma intenção que vamos reencontrar mais tarde, quando, ao recordar a imagem dos seus treze anos, se descreve como “uma rapariga alta, seca, de dentes grandes, um pouco importante e bastante desprevenida” (Lisboa 1993, 63). Aqui, a referência a si mesma enquanto personagem remete inevitavelmente para a ideia de construção e para a distância implícita a qualquer auto-retrato.

Se olharmos de perto para os procedimentos diegéticos desta obra de Irene Lisboa, depressa nos apercebemos de que a dimensão visual exerce um poder estrutural sobre a memória. O que se conservou das figuras e dos

¹³ Relembre-se, a este propósito, as observações de Paula Morão no prefácio a *Começa uma vida*, em particular na página 11.

acontecimentos do passado parece fazer parte dum reservatório de experiências sensoriais onde o olhar adquire particular relevo. No longo excerto que se segue, que passamos a transcrever por nos parecer central para o tratamento do tema, a autora verbaliza da seguinte forma as potencialidades das artes visuais face à escrita:

Se eu hoje pintasse e não escrevesse (a literatura parece-me uma arte muito menos simbólica que a pintura), como representaria esta espécie de nebulosas mentais em que mais ou menos vivemos? Estas ilusões que as coisas nos dão? E o modo também como retemos e vamos vendo reflectir-se e repetir-se o que uma vez nos impressionou? (Lisboa 1993, 63)

Que poder do espírito é este que conserva umas impressões e elimina outras? E que as conserva sob formas que não são puramente sensoriais nem racionais? À roda de uma simples impressão, que mantém geralmente o seu carácter genuíno e inédito, que ramos de novas imagens se vão formando sempre!

Muitas vezes julgo que não é falando nem escrevendo que nós melhor revelamos certos estados do nosso espírito, ou as suas visões. Parece-me que a linguagem se inclina abusivamente para a lógica e para a justificação. Que a falar nos recompomos e nos enfeitamos demais... Em suma, pintadas, tornadas plásticas, talvez que as nossas impressões e memórias resultassem mais sóbrias e mais nítidas que descritas. (Lisboa 1993, 42)

A passagem é significativa e toca nos conceitos estruturais do nosso trabalho, evocando algumas problemáticas já enunciadas. Contudo, interessa-nos destacar aqui a ideia da insuficiência da linguagem escrita (comparativamente à pintura) no que diz respeito à transmissão de certos “estados do nosso espírito”. Esta insatisfação parece integrar um sentimento geral de inquietude que se adivinha na obra de Irene Lisboa relativamente às possibilidades e aos limites da escrita¹⁴. São diversos os aspectos que contribuem para esta leitura: as várias divagações em torno do ponto de vista e da estratégia narrativa a adoptar, as interrogações sobre a função e o

¹⁴ Veja-se o tratamento extensivo do tema feito em Morão 1989, 97-104 (aqui em particular referimo-nos às páginas 106-7). Veja-se igualmente o desenvolvimento da questão em Magalhães 1994, 99 e em Rocha 1992, 197-206.

lugar do artista, o questionar das razões do acto de escrever, as frequentes passagens auto-reflexivas que revelam uma consciência das limitações da linguagem e o estado de anseio que daí deriva¹⁵. Nesta perspectiva, parece-nos legítimo questionar até que ponto o carácter fragmentário da escrita de Irene Lisboa não poderá ser visto como uma consequência da desadequação da escritora face a uma linguagem que “se inclina abusivamente para a lógica e para a justificação”¹⁶. Note-se, então, como o carácter fragmentário de *Começa uma vida* se revela necessário ao gesto da auto-representação. A este respeito, Michel Beaujour observa justamente que:

[l’autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la syntagmatique d’une narration. (Beaujour 1980, 9)

A proximidade entre o retrato pictórico e a narração de Irene Lisboa está presente nas estratégias discursivas de auto-representação mas também no que se refere à representação dos elementos exteriores, ou seja, na descrição dos locais e das personagens que habitam o texto¹⁷. Exemplos

¹⁵ Estas observações dizem respeito essencialmente a *Começa uma vida - Novela* (1ªed. 1940), a *Voltar atrás para quê* (1956) e mais particularmente à obra *Solidão – Notas do punho de uma mulher* (1937).

¹⁶ Para melhor enquadrar esta questão, refira-se novamente a inevitável fundamentação de Paula Morão ao prefácio da obra *Começa uma vida*, p. 12: “Aqueles que, ao longo dos anos, a acusaram de não saber estruturar um romance, deveriam talvez reler este livro; entenderiam com isso como à autora não interessava a forma canónica de romance, com princípio, meio e fim – o que lhe serve é uma forma nova, digressiva, fragmentária, pois só ela pode dar conta de um universo feito de suspensões e cintilações, de elementos de diversa origem que vão afluindo à memória para irem compondo o «puzzle» de uma vida colocada sob o signo da dilaceração.”

¹⁷ Veja-se uma apurada reflexão sobre o assunto (ainda que aplicada à poesia) em Buescu 1994, 73-78 (aqui em particular pp. 74-75).

disso são os retratos particularmente ricos que faz de Estefânia¹⁸, de Palmira, das colegas do colégio, de Luísa Magra, de Luísa Gorda¹⁹ ou de várias outras personagens. Cada uma destas figuras é criada através de um trabalho de memória e de imaginação, onde não faltam aspectos visuais e auditivos que contribuem para a construção do retrato físico, psicológico, moral e social das personagens.

No campo da hetero-representação, convém começar por sublinhar um problema ontológico, transversal à generalidade das artes, que é o da (im)possibilidade de entender a noção de *real* enquanto algo linear e objectivo. No entanto, se tivermos em conta a capacidade de observação do exterior e a intenção de reconstruir esse *real* em Irene Lisboa, depressa nos podemos aperceber da proximidade da sua narrativa com a da experiência do retrato fotográfico, numa apurada reconstituição visual que permite “pôr de pé à minha vista e de lhes dizer: eras assim mesmo” (Lisboa 1993, 30). Os retratos que encontramos em *Começa uma vida* revelam muitas vezes uma atenção que capta espontaneamente os momentos passados e os fixa através da escrita²⁰.

Repare-se, em jeito de exemplo, na multiplicação de pormenores sensoriais (e sobretudo visuais) com que é descrita a personagem de D. Ana. O retratar destas coisas “insignificantes” (Lisboa 1993, 30) faz surgir no

¹⁸ Note-se que a respeito desta personagem se diz: “está-me patente com uma grande nitidez, mas toda ela visual” (Lisboa 1993, 35). As passagens relativas aos retratos destas personagens encontram-se respectivamente nas páginas 32 e 33, 54 e seguintes, 66 e seguintes.

¹⁹ Sobre esta personagem, e na sequência do que dissemos anteriormente a propósito do retrato pictórico, atente-se na passagem seguinte: “Ora, aqui me apetece dizer pela segunda vez que descrever me parece muito inferior a pintar. Eu poderei atribuir tudo quanto quiser à Luísa Gorda, dar-lhe os mais variados retoques de língua, que nada, absolutamente nada poderá valer um simples retrato seu – a pincel ou até de barro. A Luísa Gorda conserva-se-me perfeitamente corpórea na ideia!” (Lisboa 1993, 68)

²⁰ O assunto encontra-se desenvolvido em Magalhães, 1994, 97-104.

texto um instante de reflexão onde se refere justamente que: “Tudo se fixou, se não dissolveu... tal como se se tivesse repetido infinitamente.” O papel desempenhado pela memória revela-se aqui como determinante na edificação da imagem do *eu* e do *outro*. Ora, a memória, como já referimos, não é mais do que uma construção, delimitada por escolhas (necessariamente parciais, incertas, dependentes de múltiplos aspectos psicológicos), o que reforça, nesta perspectiva, a ideia de que o texto autobiográfico não poderá deixar de pertencer ao campo da criação artística.

Parte 3 - *Das vidas caseiras ninguém faz romances*

A questão da interferência da memória no retrato literário relacionar-se-á, de resto, com o modo como são escolhidos e agenciados os sedimentos do passado. Com efeito, uma das principais características dos retratos literários feitos por Irene Lisboa diz respeito à forma como o seu olhar se foca nas pessoas mais humildes e nos detalhes aparentemente sem importância. Repare-se, a título de exemplo, como a atenção da narradora se detém na personagem de Luísa Gorda, nos objectos que esta mulher transporta consigo (a mala, o saco com os tachos), nas interrogações sobre o destino de figuras como esta, que “tinham umas tristes vidas, infelizmente bem normais” (Lisboa 1993, 70). Através deste processo narrativo dá-se visibilidade a uma classe social desfavorecida, feita de pessoas comuns, que geralmente passam despercebidas e com quem intimamente a autora se

identifica. É justamente esse o olhar que descobrimos no caso de Vivian Maier, cuja obra fotográfica é profundamente marcada pela atenção dada ao quotidiano, aos seres anónimos e solitários, partilhando claramente um olhar que é comum a Irene Lisboa. Sem condescendência e sem sentimentalismo, ambas parecem indagar as fundamentações de um sofrimento remoto, procurando compreender o sentido da sua presença no mundo onde se encontram.

Através da sua obra, Vivian Maier²¹ mostra uma significativa curiosidade relativamente às realidades do quotidiano: à fisionomia das pessoas com que cruza na rua, ao vestuário, aos acessórios, à postura e à atitude. Se em algumas imagens nos apercebemos de que a fotografia foi tirada furtivamente, noutros há uma nítida expressão de empatia no olhar das pessoas que se apercebem da presença da máquina fotográfica²². Refira-se, aliás, que a *Rolleiflex* (modelo mais vezes usado para os retratos de rua), por não se colocar à altura do rosto, permite o contacto visual entre quem se encontra do lado de cá e do lado de lá da lente.

A análise das circunstâncias biográficas de Vivian Maier parece sugerir que estas são escassas para contextualizar o universo da sua obra. Sabemos que nasceu em 1926 em Nova Iorque, que passou uma parte da juventude²³ com a mãe na região dos Alpes franceses, que voltou aos Estados Unidos, onde trabalhou como ama e empregada doméstica ao

²¹ Aproveitamos para lançar uma questão que nos parece pertinente relativamente a Vivian Maier (ainda que, pela sua complexidade, não a possamos desenvolver aqui), que é a da própria definição de artista. Até que ponto a “maternidade” das obras concedem ao seu autor a atribuição do título de ‘artista’, sem que por ele tenha passado todo o processo de consciencialização, escolha e publicação do objecto artístico?

²² Repare-se na expressão facial e na postura dos retratados nas imagens 28 a 35, em anexo.

²³ Mais precisamente, entre os anos de 1932 e 1938.

serviço de várias famílias, e que morreu em 2009 sem nunca ter mostrado ao mundo a vastíssima produção – cerca de 120 000 imagens – que a viria a consagrar postumamente como fotógrafa. No documentário²⁴ realizado por John Maloof (que adquiriu por acaso os negativos de Vivian Maier e que é em parte o responsável pela divulgação do seu trabalho), procura-se retratar esta mulher através do relato de várias das pessoas com quem conviveu ao longo da vida. Ficamos a saber que os outros a viram como um ser misterioso, permanecendo uma estranha mesmo para os que partilhavam o seu quotidiano, solitária e extremamente reservada, colecionadora compulsiva dos mais ínfimos objectos do dia-a-dia. Mesmo que sejam, como antes dissemos, insuficientes, estes dados biográficos ganham relevância pela forma como contribuem para enquadrar algumas problemáticas artísticas. De resto, e mais importante do que a vida de Vivian Maier, é a intencionalidade comunicativa da sua obra e a forma como o seu olhar incidiu sobre os outros e sobre si mesma²⁵.

Vale a pena, no entanto, chamar a atenção para aquilo que nos parece poder ser caracterizado como uma vontade de dissolução ou de multiplicação identitária em Vivian Maier. No documentário a que anteriormente fizemos referência mostra-se como em várias circunstâncias a autora procurou manipular os dados relativos à sua pessoa, identificando-se através de pseudónimos, experimentando o seu nome com diferentes

²⁴ John Maloof e Charlie Siskel, 2013. Merecem igualmente referência os documentários de Jill Nicholls (2013) e Tania Gálvez (2016), assim como a entrevista de Ondi Timoner a Charles Siskel (s/d).

⁴⁰ Ainda que nos últimos anos seja crescente um certo fascínio em torno da biografia de Vivian Maier (exposições em importantes galerias na Europa e nos Estados Unidos, *sites* de Internet, dois filmes-documentários e três catálogos fotográficos), faltam por enquanto, que tenham chegado ao nosso conhecimento, obras de referência que ajudem a pensar o sentido do seu trabalho.

grafias, ou forçando uma dicção afectada pela pronúncia francesa. Estes elementos parecem constituir um interessante ponto de contiguidade com Irene Lisboa, em cuja obra irradiam várias estratégias de alteridade, como é o caso do uso da terceira pessoa narrativa, do recurso a pseudónimos (com destaque para João Falco), ou a nomes ficcionais nas obras de fundo autobiográfico.

Será significativo evocar, a propósito das imagens fotográficas de Vivian Maier, uma postura solitária e marginal onde facilmente se pode reconhecer um trabalho de introspecção²⁶. Esse registo intimista é naturalmente evidente nos seus auto-retratos, efectuados através do reflexo da sua imagem em espelhos ou em vitrinas espelhadas²⁷. Representar-se a si mesma remete aqui para uma série de problemáticas centrais ao tema. Em primeira instância, pode ler-se como uma intenção de manifestar a consciência da sua singularidade. Mas, para além disso, convoca claramente um impulso narcísico, um deslumbramento face ao *outro* reproduzido pelo espelho. A personalidade atormentada de Vivian Maier preenche assim uma parte significativa da sua obra e, nesse sentido, a plenitude que dificilmente encontramos na sua vida empírica, encontramos-la indubitavelmente nas suas fotografias. É a desadequação do sujeito e a sua face lunar que vemos preferencialmente representadas nas obras destas duas autoras, como se no fundo procurassem retratar aquilo que melhor conhecem.

Ainda que com reverberações distintas, reconhecemos facilmente as mesmas questões na obra literária de Irene Lisboa, e em particular em

²⁶ Refira-se, a esse propósito, que o facto de trazer consigo a máquina fotográfica pode ser visto por si só como uma atitude de compromisso artístico e constitui, por isso, um comportamento que nada terá de inócuo.

²⁷ Observem-se a esse respeito os auto-retratos das imagens 28 a 39.

Começa uma vida. A constituição do auto-retrato implica, nesta novela, uma observação das figuras que a circundam para, através da comparação, melhor definir os seus próprios contornos. Veja-se, a título de exemplo, como encara as colegas do colégio “já com peito, saias compridas e poupas” face ao seu corpo jovem, constatando: “Eu ainda não usava blusas” (Lisboa 1993, 61). Note-se igualmente a comparação com Maria José, “cabeça de classe, voluntariosa, gordinha e já namoradeira. Eu considerava-me muito inferior a ela, até na idade” (Lisboa 1993, 54). Ou, ainda, o comentário feito às tranças de Rosa, “Lindezas que me não passavam despercebidas, a mim que não as possuía. Sempre tive um cabelo liso e espetado. Todos me diziam que era feio” (Lisboa 1993, 55-6). Ou ainda nas comparações que a madrinha vai estabelecendo entre a narradora e outros jovens, “Meninas modelos, que nunca pudemos chegar a imitar” (Lisboa 1993, 50). Ora, estas relações de oposição e/ou semelhança corroboram a definição da figuração do *outro* enquanto dependente do *eu* que o representa. Neste prisma, é geralmente um sentimento de inferioridade que resulta da comparação com os seres que habitam o seu universo. Parece existir, entre ela e os outros, uma profunda diferença que torna impossível a sensação de pertença ao mundo. Há portanto, e desde muito cedo, uma consciência aguda da sua marginalidade, da separação da vida exterior, contemplando-a através de uma lente distanciadora:

Aquela impressão de defeso, naquele tempo, confrangia-me. Fazia-me ter já cobiça e inveja dos prazeres dos outros. As rapariguitas como eu, que lá estavam dentro, ainda não jogariam o ténis, mas brincavam umas com as outras ou juntavam-se às mais crescidas: e eu de longe a ver! (Lisboa 1993, 70)

Estamos perante a constatação da distância que se interpõe entre o *eu* e o *outro* que encontramos inconfundivelmente na atitude do fotógrafo de rua que capta o exterior através da sua lente. Se, no caso de Vivian Maier, se trata de uma existência onde o olhar da artista e a objectiva da máquina parecem ser indissociáveis, numa espécie de existência “por procuração”²⁸, no caso de Irene Lisboa a percepção do outro cria uma dinâmica que permite representar-se através do que vê “ao longe”, mostrando-se a si mesma através da observação do que lhe é exterior.

Estas considerações permitem-nos apurar uma primeira ilação, que se torna evidente e incontornável no que diz respeito à leitura destas obras: nenhum *eu* se constitui sem um *outro*. Ou seja, a definição da identidade só é possível através de uma relação de alteridade. No caso específico da literatura, o processo de identificação e de representação assume uma configuração particular que tem a ver com o aspecto mediador da própria linguagem verbal, cujas funções estão longe de ser meramente comunicativas. O tratamento da representação do *eu* – em literatura como nas artes visuais – implica inevitavelmente um distanciamento e uma deslocação desse *eu*. Como procuramos aqui demonstrar, quem diz *eu* opera um movimento de afastamento e de estranheza face ao espelho onde se vê

²⁸ Sobre este assunto, veja-se Solomon-Godeau 2013: “Quoi qu’il en soit, si Vivian Maier n’a sans doute jamais songé à faire de la photographie son métier, ses clichés, pris pour l’essentiel dans la rue, n’ont rien d’un passe temps d’amateur, en dépit des motivations privées de l’artiste. Nul ne sait si son existence recluse, son excentricité extrême, son asexualité apparente ont joué un rôle dans ce choix. Ce n’est qu’une des nombreuses énigmes posées par la vie de l’artiste. Tout ce que l’on peut dire c’est que de manière mystérieuse et poignante, Vivian Maier vécu son existence d’adulte à travers l’objectif d’un appareil photo, existence par procuração dans laquelle l’“œil” de l’appareil et le “je” du sujet sont inextricablement liés. Il n’existe, à ma connaissance, aucun autre exemple similaire dans l’histoire de la photographie.” Este artigo (entre outros de grande pertinência sobre fotografia) está disponível no *site* lemagazine.jeudepaume.org.

reflectido, ou seja, ao representar-se através do auto-retrato, o sujeito vê-se constringido a um desdobramento que faz com que o *eu*, ao pretender objectivar-se, se cinda e passe a ver-se não a si mas a uma imagem de si.

De resto, esta questão relacionar-se-á com um outro mito que perpassa o trabalho das duas autoras: o do acto de criação enquanto gesto solitário. Nesse sentido, a definição identitária de Irene Lisboa e de Vivian Maier passará pela afirmação dessa solidão e dessa singularidade – visível na forma como ambas se auto-retratam – mas, na nossa perspectiva, prende-se igualmente a uma vontade de transgressão e a um impulso de desobediência às normas sociais e artísticas instituídas.



1. Cindy Sherman, s/t, 1989



2. Cindy Sherman, s/t, 1989



3. Yasumasa Morimura, *Self-Portrait after Audrey Hepburn 1*, 1996



4. Yasumasa Morimura, *Self-Portrait after Brigitte Bardot 2*, 1996



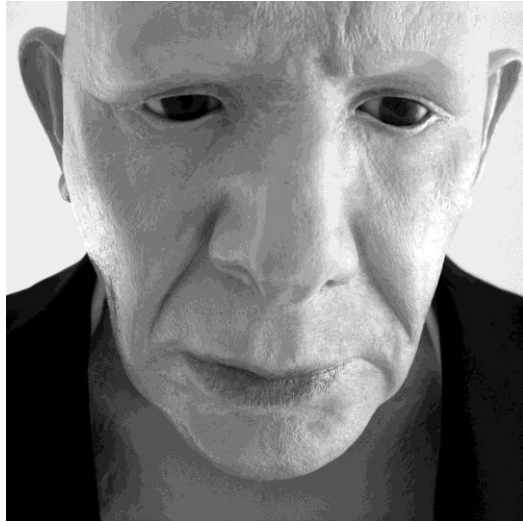
5. Francesca Woodman, s/t, 1976



6. Francesca Woodman, s/t, 1977



7. Francesca Woodman, s/t, s/d



8. Jorge Molder, *Pinochio*, 2006



9. Jorge Molder, da série *Nox*, 1998



10. Jorge Molder, *Points of no return*, s/d



11. Julia Ventura, s/t, 1990



12. Julia Ventura, s/t, 1985



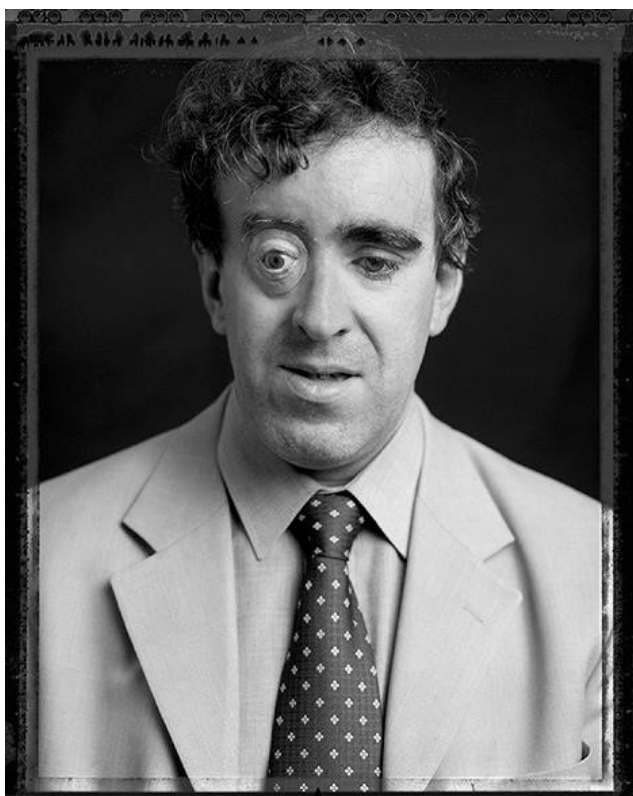
13. Julia Ventura, s/t, 1985



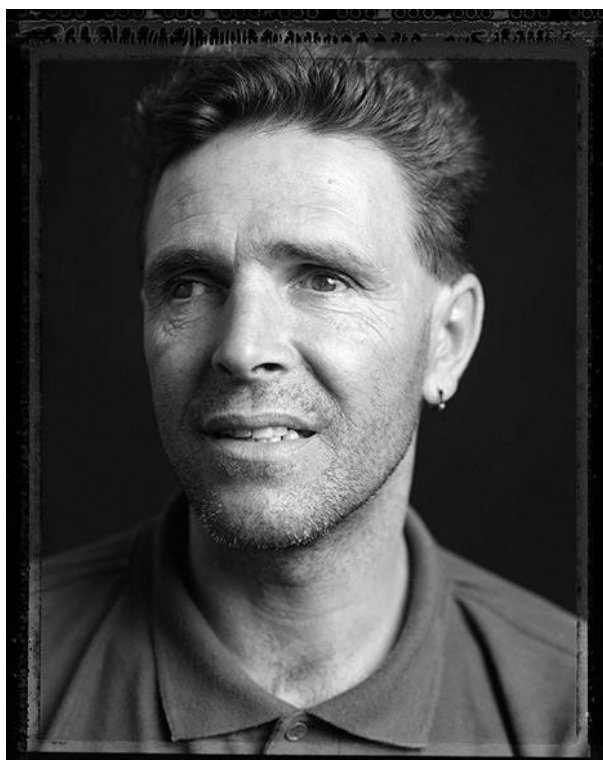
14. Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975



15. Helena Almeida, *Voar*, 2001



16. Georges Pacheco, *Le regard des aveugles* (série
fotográfica de auto-retratos), 2007



17. Georges Pacheco, *Le regard des aveugles* (série
fotográfica de auto-retratos), 2007