
O retrato*

Lúri Lotmanⁱ

Tradução: Márcia Chagas Kondratiukⁱⁱ e Ekaterina Vólkova Américoⁱⁱⁱ

Resumo: A visão do rosto humano sempre exerceu sobre nós uma poderosa atração. Seja em pintura ou fotografia, no cinema ou no teatro, a representação da figura humana desperta no espectador uma gama variada de emoções que vão desde a simples identificação de uma pessoa até o mistério inesgotável da obra de arte nos museus, passando pela história dos costumes e a função religiosa dos ícones. Lotman nos adverte de que justamente por retrato ser o gênero mais simples, ele é também o mais sofisticado: “O retrato é uma espécie de espelho duplo: nele a arte se reflete na vida e a vida se reflete na arte”. Nesse que foi um de seus últimos trabalhos, Lotman descreve a trajetória do retrato na pintura através das épocas. Diz ele: “Em essência, todo o conjunto de retratos pode ser considerado como um conjunto polissêmico de significados da palavra ‘ser humano’”. O retrato, atravessando as sociedades e as tendências, jamais deixou de ser esse mistério que ao mesmo tempo revela e esconde a alma.

Palavras-chave: semiótica da cultura; pintura; retrato.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.221773>. © Tallinn University, all rights reserved. Published by arrangement with ELKOST literary agency. Tradução a partir de: LOTMAN, Lúri. **Портрет** [O retrato]. In: LOTMAN, Lúri. **Статьи по семиотике культуры и искусства** [Artigos sobre a semiótica da cultura e arte]. São Petersburgo: **Академический проект**, 2002. p. 349-375. *O Retrato* é um dos últimos trabalhos de Lúri Lotman. Foi publicado pela primeira vez na revista *Vyshgorod*, 1997, n. 1-2, p. 8-31. O manuscrito, guardado na Biblioteca Científica da Universidade de Tartu, foi ditado por Lotman e anotado pelos secretários T. Kuzovkina e V. Gekhtman. O texto foi preparado para publicação por L. N. Kisselióva e T. D. Kuzovkina. A data que consta no final do artigo é julho/agosto de 1993.

ⁱ (Petrogrado, 1922 – Tartu, 1993) Docente da Universidade de Tartu (Estônia). Semioticista, filólogo, historiador da literatura e da cultura russa. Um dos fundadores, na década de 1960, da Escola Semiótica de Tartu-Moscou.

ⁱⁱ Graduada em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: marciacha2004@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1993-2890>.

ⁱⁱⁱ Docente de Língua e Literatura Russa da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. E-mail: katia-v@ya.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5847-2444>.

O retrato é concebido como o gênero de pintura mais natural, que não necessitaria de justificativa teórica. Ao que parece, se dissermos algo como: “Retrato é uma pintura que desempenhou a função de fotografia quando a fotografia ainda não havia sido inventada”,¹ esgotaremos as principais questões que inevitavelmente surgem quando começamos a pensar nesse gênero de pintura. Palavras sobre a função *misteriosa* e *incompreensível* do retrato na cultura parecem exageradas. Entretanto, sem temer objeções desse tipo, ousamos afirmar que o retrato confirma plenamente a verdade geral: quanto mais compreensível, mais incompreensível.

O papel específico que o retrato desempenha na cultura baseia-se na oposição entre o signo e seu objeto.² Procuremos delinear o espaço cultural do retrato. De início, vamos nos encontrar entre dois pontos de partida diretamente opostos.

Por um lado, o retrato, por assim dizer, antecipa a função da fotografia e serve como prova documental da autenticidade de uma pessoa e de sua imagem. Essa função equivale à impressão digital que um analfabeto coloca em um documento. O retrato mais antigo – uma impressão digital sobre argila – já revela a dupla função original: funciona não apenas como algo que substitui uma pessoa (ou a *designa*), mas também como essa própria pessoa, ou seja, ao mesmo tempo é algo separável de uma pessoa e inseparável dela, inseparável no sentido em que uma perna ou cabeça é inseparável de uma pessoa.³

Essa é também a função do nome, que, embora seja indubitavelmente um signo, não é nem gramatical nem funcionalmente semelhante a outras palavras da língua. Por isso, na cultura arcaica, o nome era um segredo, lembrando, por assim dizer, uma parte do corpo humano: sua parte mais íntima.⁴ A presença na linguagem de palavras que oscilam entre o objeto do signo e o signo revela-nos significativamente a essência do retrato.

¹ A compreensão corriqueira tende a identificar a função do retrato com a da fotografia: ambos têm como objeto o reflexo do rosto humano, sendo que esse reflexo é basicamente mecânico (o elemento de interpretação artística, tantas vezes notado num retrato, na verdade não é estranho à fotografia artística e, portanto, não pode ser considerado um princípio dominante dessa comparação). O automatismo da fotografia e a base subjetiva e criativa do retrato são apontados como um traço distintivo. Mas esta oposição é bastante relativa, uma vez que a invasão dos princípios artísticos na fotografia há muito não surpreende ninguém. Assim, pode parecer que a diferença entre fotografia e retrato está gradualmente se apagando. Tal processo de fato ocorre, mas ao reduzir a ele toda a essência da questão, corremos o risco de perder a fronteira entre esses dois tipos de arte profundamente diferentes.

² A função sónica é muito menos perceptível na visão do que na fala, daí a ideia da verdade maior daquilo que se vê (cf. o provérbio: “É melhor ver uma vez do que ouvir cem vezes”), embora na verdade estejamos falando aqui de um sistema relativo de atribuição de autenticidade a uma qualidade de percepção em detrimento de outras.

³ Uma pegada, como parte integrante de uma pessoa, podia se tornar material para uma variedade de manipulações mágicas de feitiçaria. Quando o feiticeiro colhia uma pegada, ele tomava posse não só de uma parte da pessoa, mas da pessoa inteira, de acordo com a lei mítica de *pars pro toto*. Os etnógrafos observaram repetidamente que a fotografia causou resistência e medo entre os povos que ainda preservavam formas arcaicas de consciência. Toda a esfera das ideias míticas e de feitiçaria sobre o espelho está relacionada ao mesmo fenômeno.

⁴ Por exemplo, nas culturas arcaicas existe um parentesco entre a proibição da *exposição* de nomes e a exposição de partes secretas do corpo.

Há mais uma característica comum entre um nome próprio e uma obra de arte: a palavra de uma língua chega como algo pronto, enquanto o nome é, por assim dizer, criado de novo, especialmente para uma determinada pessoa.⁵ O nome próprio oscila entre o retrato e a fotografia, e isso se reflete, além da correlação mística, também na jurídica, entre uma pessoa e seu retrato. Daí a exigência de semelhança, de correspondência entre o retrato e a pessoa nele retratada. Parece que o chamado realismo dos retratos de Faium ou da pintura egípcia tinham uma função puramente prática: no mundo para onde uma pessoa ia após a morte, ela deveria ser reconhecida e distinguida das outras.⁶

Contudo, a identificação é determinada não apenas pela semelhança (ou mesmo pela identidade), mas também pelo *reconhecimento* dessa semelhança em um determinado contexto sociocultural. Daremos um exemplo. Todos sabem que as fotografias podem ser diferentes (especialmente as tiradas em condições artificiais e com o nível de maestria fotográfica inerente à fotografia para documentos). Uma fotografia artística, ou mais ainda um esboço artístico feito por uma mão magistral, mesmo uma caricatura, pode conter muito mais semelhanças. Entretanto, um criminologista preferirá uma fotografia comum a um retrato pintado por um grande artista. Consequentemente, nesse caso, a semelhança não é tão significativa quanto a capacidade formal de ser um *signal de semelhança*, de desempenhar uma determinada função convencional e, em particular, de oferecer uma expressão “média”. Se um signo artístico é dirigido a alguém, uma expressão média é dirigida a todos e a ninguém, portanto os conceitos de semelhança sempre exigem uma presunção condicional: o isolamento da característica considerada dominante. O reconhecimento de um fenômeno como semelhante a outro implica sempre a inclusão em alguma linguagem, do ponto de vista da qual alguns elementos são reconhecidos como existentes e significativos, enquanto outros são reconhecidos como inexistentes.

Por outro lado, o retrato como gênero especial de pintura destaca aquelas características da personalidade humana às quais é atribuída uma semântica dominante.

O rosto costuma ser considerado como característica basilar e inerente à pessoa em particular, enquanto as restantes partes do corpo permitem uma convenção e generalização muito maiores na representação. Assim, Van Dyck em seus retratos frequentemente utilizava as mãos e a silhueta de modelos que

⁵ Uma série de características puramente linguísticas do nome está associada a isso. Quando no poema “Através das Cidades da União” (**По городам Союза**) Maiakóvski, ao contar que seus companheiros eram dois camponeses com o mesmo nome, usa a expressão: “O comerciante murmurou com desdém: Os Seriójas” (**Презрительно буркнул торговый мужчина: – Сережи!**) (Maiakóvski, 1958, p. 23) – tal uso fere o ouvido com sua anomalia, algo com que o poeta conta.

⁶ O rosto funcionou como um documento pelo qual se realizava a identificação das almas “nuas” no mundo do além-túmulo (mais tarde a ideia da nudez da alma na vida além-túmulo adquiriu um significado adicional: a rejeição de tudo que é vão e cativo e a imersão da aparência em essência).

tinham formas corporais mais perfeitas. Nunca ocorreu a ninguém dizer que a semelhança sofria com isso.

O retrato na sua função atual é um produto da cultura europeia da Idade Moderna, com sua ideia de valorizar o individual no ser humano, de que o ideal não se opõe ao individual, mas se realiza através dele e nele.

Porém, nesse entendimento, o individual revelou-se inseparável, por um lado, do corporal e, por outro, do real. Foi assim que nasceram os principais componentes do retrato moderno. No entanto, no sistema de valores culturais, a identificação completa do ideal com o real dá origem ao efeito de aniquilação. O uno deve lembrar-nos constantemente da possibilidade de separação, de que qualquer unidade é apenas uma convenção e esconde um certo ponto de vista dado. Em nenhum outro gênero de arte um ponto de vista pode ser expresso com tanta espontaneidade e força como num retrato, onde é cuidadosamente camuflado. É esse poder de camuflagem que torna suspeita a identidade desses dois aspectos da arte. Portanto, podemos dizer que nenhum dos tipos de autenticidade artística tem o mesmo nível de complexidade do retrato. Encontramo-nos novamente diante da regra: na arte, quanto mais simples, mais complexo.

Um dos principais problemas da pintura é o problema da dinâmica. Nesse sentido, a pintura pode ser caracterizada como a antítese do cinema, cujo estado dinâmico é natural e, portanto, só se torna significativo em casos excepcionais (por exemplo, quando a dinâmica se manifesta numa velocidade catastrófica ou na violação de outros sinais, como se naturalmente implícitos). O quadro é imóvel e, portanto, particularmente envolvido na semiótica da dinâmica.

Por mais estranho que possa parecer, a dinâmica é uma das dominantes artísticas do retrato. Isso se torna óbvio ao compararmos o retrato com a fotografia. Esta última realmente capta um momento estático do mundo em movimento que reflete. A fotografia não tem passado nem futuro, está sempre no presente. O tempo do retrato é dinâmico; seu “presente” está sempre repleto de memória do passado e de previsão do futuro.

Muitas vezes, essa inclusão de dinâmica distribui-se de forma desigual pelo espaço do retrato: pode se concentrar nos olhos;⁷ às vezes as mãos são mais dinâmicas que o resto da figura. Essa característica foi profundamente sentida e, como sempre, exagerada por Gógol no conto *O retrato*, em que a força infernal e a mobilidade anormal se concentram precisamente nos olhos do retrato:

⁷ Aqui é apropriado recordar os olhos fechados de Pobedonóstsev no quadro de Iliá Repin (1903) *A Reunião Cerimonial do Conselho de Estado em 7 de maio de 1901* (Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года).

Estes eram olhos vivos, estes eram olhos humanos! Era como se tivessem sido recortados de uma pessoa viva e colados aqui. Não havia mais aquele grande prazer que envolve a alma ao contemplar a obra de um artista, por mais terrível que seja o objeto que ele retratou; havia algum tipo de sentimento doloroso e lânguido.⁸

Levando essa ideia ao limite, Gógol cria a imagem de olhos vivos encravados em um rosto morto. Portanto, falando em retrato, temos todos os motivos para destacar os momentos de sua dinâmica. Em um quadro com enredo, a dinâmica distribui-se em grandes espaços e fica, por assim dizer, desfocada, enquanto o retrato nos traz a dinâmica em concentração focal, o que torna seu dinamismo mais oculto e potencialmente mais eficaz.

A dinâmica dos olhos de um retrato pode ser revelada ao espectador de maneira direta – quando lhe é mostrado *para onde* se dirige o olhar da pessoa representada no retrato. Já o retrato romântico introduziu um olhar sonhador, voltado para o infinito, e um olhar enigmático, cuja expressão se apresenta ao espectador como um mistério. Podemos dizer que o significado alegórico do retrato foi substituído por algum mistério principal nele escondido. Nessa última visão (de natureza essencialmente romântica), o retrato adquire um caráter mais próximo da literatura, ou, mais precisamente, da poesia. O curioso é que o centro dinâmico do retrato, que na maioria das vezes acaba por ser os olhos, seja também o polo de condensação de comparações e metáforas. Descrições diretas dos olhos são muito menos comuns na literatura. Por exemplo, lemos em Púchkin:

Os olhos dela ora esmaecem, ora brilham
Feito no céu estrelas cintilantes...⁹

Ou, então, no poema “Os olhos dela”:

E com as estrelas do sul são compatíveis
Especialmente, em versos,
Seus olhos circassianos¹⁰

⁸ Cf. Gógol (1938, p. 87). Tradução nossa do original em russo:

“Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство.”

⁹ Cf. Púchkin (1948, p. 36). Tradução nossa do original em russo:

“Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды...”

¹⁰ Cf. Púchkin (1948, p. 108). Tradução nossa do original em russo:

“И можно с южными звездами
Сравнить, особенно стихами,
Ее черкесские глаза”.

Em ambos os casos, a comparação não é de cunho concreto e objetivo, mas literário tradicional: não se pretende que o leitor imagine um rosto com estrelas reais no lugar dos olhos. Tal interpretação literal criaria uma imagem monstruosa (aliás, esse tipo de interpretação é característico de Gógol). A ressalva irônica de Púchkin “especialmente em versos” nos apresenta ao mundo das quase-comparações convencionais, cuja natureza literária é destacada pelo riso irônico do poeta ou pelo lirismo igualmente literário. Nas descrições “demoníacas” de Gógol, as comparações de olhos têm um caráter diferente: o espectador é convidado a relacionar algo deveras não relacionável: os olhos e o fogo.

A necessidade da técnica do retrato de dar uma espécie de salto da pintura para a poesia ou da poesia para a música decorre da própria natureza artística polifônica do retrato. Não é por acaso que o retrato é o gênero de pintura mais *metafórico*.

Lembre-mos do poema de Nikolai Zabolótski *O retrato*. O que chama a atenção é como o poeta, falando da arte da pintura, evita diligentemente as imagens visuais. Tudo o que pode ser visto aparece no texto através do invisível: “Os olhos dela são como dois enganos”.¹¹ A palavra “engano” aqui transmite a semântica de uma transição que é fundamentalmente inseparável em estados discretos estáticos. É característico que na cadeia de imagens sucessivas: “dois nevoeiros”, “meio sorriso, meio choro”; “dois enganos, envoltos na névoa dos fracassos”¹² – a possibilidade de realização visual das imagens diminui progressivamente, passando para a esfera da extrema invisibilidade. Assim, a dinâmica da comparação baseia-se no princípio: daquilo que é a visão (“seus olhos”) passa-se ao que está fundamentalmente além dos seus limites. Assim, estabelece-se o princípio da encarnação poética da pintura como um avanço para o reino do impossível. Mas, ao mesmo tempo, é precisamente o indefinido e o impossível que acaba sendo o mais preciso e adequado a respeito daquilo que é visível e estático por natureza. A pintura é expulsa da imagem poética da pintura, mas isso não reduz, senão aumenta a adequação da descrição ao objeto descrito. Não é por acaso que o poema termina com duas imagens dinâmicas (em contraste com as imagens estáticas) e visualmente irrealizáveis (ou melhor, que se elevam acima da certeza de qualquer arte específica):

Quando cai o crepúsculo
E a tempestade se aproxima,
Do fundo da minha alma cintilam
Seus belos olhos.¹³

¹¹ Em russo: “Ее глаза – как два обмана”.

¹² Em russo: “два тумана”, “полуулыбка, полуплач”; “два обмана, покрытых мглой неудач”.

¹³ Cf. Nikolai Zabolótski (1983, p. 254). Tradução nossa do original em russo:

“Когда потемки наступают

“Crepúsculo” também indica uma característica específica de iluminação, a aproximação de uma tempestade, que não é um estado, mas uma transição para um estado; os olhos, brilhando “do fundo da alma”, são a esfera de uma metáfora absoluta, em que o visível é apenas uma encarnação simbólica do invisível. Assim, a concretude e a visibilidade estabelecidas por toda a estética de Zabolótski são “desconcretizadas” e transformadas no seu oposto. A terminologia característica de Zabolótski cria um espaço artístico do inexprimível.¹⁴

O dinamismo é introduzido na imagem pela presença de diversas figuras que definem a direção de sua leitura, a correlação das posições dessas figuras etc. Por exemplo, no retrato *Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, o contraste da pose do cirurgião com todo um conjunto de poses dos seus alunos permite-nos interpretar a composição do retrato coletivo como uma solução especial para o problema da dinâmica. No centro da imagem, vemos um cadáver, já sujeito em parte a autópsia. Tanto a coloração do cadáver quanto o próprio fato de não se tratar de uma pessoa, mas de um corpo morto, estabelecem um certo nível inicial de estática, potencializado pelo fato de os músculos e os tendões de um braço estarem expostos. Isso cria uma antítese sutil na percepção visual das mãos do falecido: uma delas ainda é percebida como uma mão, a segunda já é uma dissecação (não uma pessoa, mas algo que deixou de ser uma pessoa). Assim, mesmo na representação de um corpo morto, esconde-se a dinâmica do desaparecimento da aparência de vida.

O corpo dissecado é contraposto por figuras vivas e dinâmicas do retrato coletivo. Essa dinâmica é heterogênea, baseia-se num sistema de contradições que constituem o segundo nível de vitalização da imobilidade no quadro.

O dinamismo da figura do cirurgião baseia-se na desconexão com as outras figuras do grupo, na individualidade de sua pose e no giro de seu rosto. No quadro, ele constitui, por assim dizer, o segundo nível de individualização, e o aumento da individualização na composição é percebido como um acréscimo do signo de vida. Nesse sentido, é de particular interesse aquela parte do retrato que reproduz o coletivo – as figuras dos alunos.

Seria natural idealizar a composição de tal forma que o coletivo fosse percebido como um espaço de menor individualização em relação ao retrato pessoal do cirurgião e, portanto, mais estático. Sugere-se uma solução na qual a figura de um médico se tornaria o centro dinâmico do retrato. No entanto, tendo como pano de fundo o caráter de uma construção tão *normal*, a solução escolhida por Rembrandt adquire um significado especial – *diversidade na monotonia*: uma gama tensa de poses e personagens. A dinâmica interna do retrato coletivo de

*И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза*.

¹⁴ Não é por acaso que neste texto há uma ligação latente com Jukóvski, algo inesperado para Zabolótski.

Rembrandt (1632) baseia-se no princípio: quanto maior a semelhança, maior a diferença. Esse é o segredo da individualidade na arte.

A Lição de Anatomia de Rembrandt (1632) constitui-se de um só rosto em muitos rostos, que ao mesmo tempo não é um só. A colisão do uno e do múltiplo é uma das possibilidades potenciais para expressar o movimento através da imobilidade.

Outro exemplo é a *Galeria Militar* do Palácio de Inverno, em São Petersburgo. Um amplo leque de opções do ponto de vista do autor e do espectador permite-nos, por um lado, considerar a galeria como uma espécie de retrato coletivo e descrevê-la, destacando características tipológicas comuns e, por outro lado, considerá-la como uma unidade cíclica de retratos diferentes e não substituíveis. Dependendo de se descrevemos um retrato individual como uma obra de arte independente e autossuficiente ou como parte de um único todo composicional, nossa atenção destacará no mesmo objeto várias características estruturalmente significativas.

Tudo isso torna-se evidente se atentarmos para a seda verde com que são revestidos alguns espaços onde deveriam estar retratos (ou seja, os retratos estão presentes através de sua ausência, desempenhando a função do *zero significativo*). Do ponto de vista estrutural, esses espaços não são equivalentes entre si e, portanto, relacionam-se de forma diferente com os quadrados preenchidos. Alguns indicam locais de retratos que, por motivos diversos, nunca foram pintados: aqui o *zero* faz o papel do *zero*, ou seja, não é significativo. Outros (por exemplo, retratos de participantes da revolta de dezembro de 1825) indicam os locais onde se encontravam os retratos; uma ausência significativa. A ausência, aqui, distingue o retrato do contexto geral ainda mais do que sua presença o teria feito. A ordem de retirada dos retratos atingiu exatamente o oposto de sua intenção. Há uma velha anedota segundo a qual Heróstrato, que havia derrubado um antigo templo em nome da glória, foi condenado ao esquecimento eterno. Cumprindo essa decisão, os gregos repetiram incessantemente que Heróstrato deveria ser esquecido e, assim, ele teve seu nome firmemente memorizado. Da mesma forma, os quadrados verdes na visão geral da *Galeria Militar* imortalizaram com mais força os rostos dos deembristas que haviam caído em desgraça.

Certa vez, Lavater escreveu que o reflexo seria uma “intensificação da existência”. Vemos algo semelhante nesse caso. Não só a ausência deste ou daquele retrato reforça o fato de sua existência, mas a própria ideia da *Galeria Militar* evidencia a diferença do igual e a identidade do diferente. Em particular, essa é a base para a descrição da *Galeria* no famoso poema *Comandante* de Púchkin (Púchkin, 1948, p. 378-379).

Antes de tudo, o poema de Púchkin atualiza a antítese dos vivos e dos mortos – da pessoa e sua representação. A antinomia é dada já no início:

Costumo vagar por entre eles
Olhar suas imagens familiares.¹⁵

Isso significa que o olhar de Púchkin é precedido por retratos, ou seja, telas nas quais são pintadas as *representações* de pessoas vivas. A seguir, na mente do poeta observador, as imagens são preenchidas de vida, e a natureza ilusória desse renascimento é enfatizada pela palavra “imagino”.¹⁶ Estas linhas destacam a semelhança entre os retratos e aqueles que são neles representados. Ao introduzir as vozes e ao fazer com que os retratos exclamem, Púchkin irrompe para fora das fronteiras da pintura, no espaço do não artístico, brincando na fronteira entre arte e realidade:

E imagino ouvir seus gritos belicosos ¹⁷

O poeta, então, se aproxima de outra moldura. O retrato vivificado parece entrar em conflito com seu protótipo já falecido ou envelhecido:

Muitos deles já não estão entre nós;
Outros cujos rostos estão tão jovens na tela,
Já envelheceram e se extinguem em silêncio
Com cabeças cobertas de louros...^{18, 19}

¹⁵ Cf. Púchkin (1948, p. 378). Tradução nossa do original em russo:

“Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу”.

¹⁶ O verbo “мнится” é usado no sentido “imagino”, me parece. Cf. Srezniévski (1895, p. 229). Também em Gógol: “Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!” [Tudo é um engano, tudo é um sonho, tudo não é o que parece!] (Gógol, 1938, p. 45). Da palavra “мнится” vem a palavra “сомнение” (dúvida), um dos significados da qual é “sonhar”. A palavra “мечтание” (sonho) ainda mantinha o seu significado primário de “irrealidade” na época de Púchkin. Cf. a expressão usada pelo General Kisselióv sobre V.F. Raiévski: “Мечтатель поэтический” [O sonhador poético]. Cf. em Srezniévski: “мьчта – мечьта – мечта <...> навождение” [sonho-sonho-sonho, ilusão] (Srezniévski, 1895, p. 235).

¹⁷ Cf. Púchkin (1948, p. 378). Tradução nossa do original em russo: “И, мнится, слышу их воинственные клики”.

¹⁸ Cf. Púchkin (1948, p. 378). Tradução nossa do original em russo:

“Из них уж многих нет, другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарелись и никнут в тишине
Главою лавровой...”

¹⁹ O cliché poético “cabeça coberta de louros” claramente não se destina à representação visual. Cf. o efeito cômico da substituição da realidade visual por um lugar-comum poético na epigrama de Púchkin “Sobre o casamento do General N.M. Sipiáguin” (1818):

Traje conjugal e louros
Seriam dignos para o herói,
Mas infelizmente há tão poucos deles,
Que não dá nem para cobrir sua calvície
(Tradução nossa, Púchkin, 1947, p. 485).

Em russo:

“Убор супружеский пристало
Герою с лаврами носить,
Но по несчастью так их мало,
Что нечем даже плешь прикрыть”.

Estamos nos aproximando da fronteira entre o retrato e a pessoa nele retratada. O retrato conserva a juventude eterna, situa-se no espaço do tempo parado. O “eu” do retrato não está sujeito ao tempo, e isso o separa do autor do poema, que desempenha a função de espectador, ou seja, está localizado no espaço/tempo. Porém, o autor, conhecido pessoal dos representados no retrato, guarda outras imagens na mente e na memória: “muitos se foram”, outros “já envelheceram”. Com isso, o leitor é transportado tanto para o espaço temporal multicamadas quanto para o espaço existencial, igualmente multicamadas. A relação “imagem – realidade” adquire uma convexidade complexa e uma convenção de vários graus. Isto constitui, por assim dizer, uma abertura para a percepção ainda mais complicada do retrato de Barclay de Tolly:

Mas nesta multidão severa
Um me atrai mais. Com um pensamento novo
Costumo me deter na sua frente – e não tiro dele
Os meus olhos. Quanto mais olho,
Mais sou atormentado por uma tristeza pesada.
Ele está retratado da cabeça aos pés.
A testa, como uma caveira nua,
Brilha no alto e parece que guarda
Uma grande tristeza. Ao redor há trevas densas;
Atrás, um acampamento militar. Calmo e sombrio
Ele parece olhar com altivo pensamento.²⁰

O “pensamento altivo” que Púchkin enfatiza (e traz em parte) no retrato de Doe revela a capacidade da pintura de retratar o movimento. Aqui o poeta não apenas dá vida com ousadia à imagem visual, mas também inclui o dinâmico critério temporal – o trágico destino militar de Barclay de Tolly. Assim, a versão poética do retrato de Barclay ganha um sentido profético, ausente na tela real. Baratýnski escreveu:

E do mundo poético
Enxerguei um esboço enorme,
E entregar à vida desejei,
Ó lira, o teu consentimento.
 (“Nos dias das paixões sem limites...”)²¹

²⁰ Cf. Púchkin (1948, p. 378-379). Tradução nossa do original em russo:

“Но в сей толпе суровой
Один меня влечет всех больше. С думой новой
Всегда остановлюсь пред ним – и не свожу
С него моих очей. Чем далее гляжу,
Тем более томим я грустию тяжелой.
Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом – густая мгла;
За ним – военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой”

²¹ Cf. Baratýnski (1832, p. 2). Tradução nossa do original em russo:

Em *Comandante Púchkin* faz algo oposto – ele introduz na vida a profundidade trágica de seu pensamento poético:

Ó líder infeliz!.. Tua sorte foi severa:
Sacrificaste tudo por uma terra estrangeira.
Impenetrável à vista da multidão selvagem,
Caminhaste só, em silêncio, com um grande pensamento,
E o povo que não gostou do som estranho do teu nome,
Perseguiu-te com seus gritos,
O povo que salvaste em segredo,
Zombava do teu sagrado cabelo prateado.²²

A descrição do retrato feita por Púchkin vai além dos limites da moldura:

Alí, ó líder avelhantado! como um jovem guerreiro,
Que ouve pela primeira vez o alegre assóvio de chumbo,
Lançaste-te no fogo em busca da morte desejada -
Em vão!²³

Como é significativo esse “Em vão!” que irrompe para fora da estrutura do poema, tal como antes o poema irrompeu para fora da estrutura do retrato. Assim, revela-se um importante procedimento artístico: o texto ultrapassa os seus próprios limites, o espaço aberto é, por assim dizer, atraído para o texto artístico, o que faz da incompletude um elemento de expressão de sentido.

Quando falamos da diversidade dinâmica dos retratos, não podemos ignorar o caso a seguir. Retratos de uma pessoa – por exemplo, de um estadista ou de um grande poeta – são na verdade criados pelo artista como uma espécie de obra de arte separada e autossuficiente, mas nem o espectador nem o próprio artista podem excluir de sua memória experiências semelhantes de seus

“И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел”.

(“В дни безграничных увлечений...”)

²² Cf. Púchkin (1948, p. 379). Tradução nossa do original em russo:

“О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой:
Все в жертву ты принес земле тебе чужой.
Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчанья шел один ты с мыслию великой,
И в имени твоём звук чуждый не влюбля,
Своими криками преследуя тебя,
Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над твоей священной сединою”.

²³ Cf. Púchkin (1948, p. 379). Tradução nossa do original em russo:

“Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Свинца веселый свист слышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, –
Вотще!”

antecessores (por exemplo, toda a sequência das tentativas de reproduzir em esculturas a imagem de Púchkin). Nessas condições, cada nova tentativa é inevitavelmente percebida como uma resposta a todas as anteriores. No retrato escultórico citado, sempre se destacará o tradicionalismo ou a natureza polêmica. A propósito, notamos que uma tentativa média e modesta de criar uma imagem escultural de Púchkin, mesmo que não demonstre grande profundidade artística, é menos ofensiva ao puchkinismo escultural do que algumas variações falso-poéticas do mesmo tema.

Outro mecanismo da ilusão de vivificação é a introdução de uma segunda figura antitética no retrato. No extenso conjunto de retratos “duplos” distinguem-se dois grupos. Por um lado, já nas próprias origens da arte do retrato, surgiu o retrato de casal (marido e mulher) em que a unidade é determinada pelas circunstâncias biográficas do original e pela estereotipagem das figuras deste gênero. A seguir, o movimento vai no sentido de um afrouxamento cada vez maior destes, bem como de quaisquer outros princípios inicialmente obrigatórios. No início do século XX, a arte do retrato faz uso extensivo de uma das possibilidades adicionais que criam a dinâmica. Assim, a longa tradição de representar uma pessoa com um animal de estimação, na maioria das vezes um cachorro ou um cavalo, recebe, por exemplo, uma nova interpretação sob o pincel de Valentin Serov. A representação de uma pessoa junto com seu amado cão cria uma situação que pode ser descrita, reelaborando as palavras da antiga epigrama: “Ele não está sozinho e não são dois”. O cão de Serov, justamente por sua beleza, refinamento e aristocracia canina, transforma-se em um análogo malicioso da aparência bela e refinada de seu dono. Aqui surge uma possibilidade potencial para toda uma gama de soluções tipológicas de enredo.

No quadro *Vênus e Adônis* de Rubens (1635), que possui características de técnica de retrato, o abraço de despedida do herói e da deusa recebe uma continuação dinâmica na separação de dois cães de caça que já deram os primeiros passos um na direção oposta ao outro. Contudo, o herói que parte desta cena duplicada parece reproduzir o momento seguinte à separação. As patas do cão já estão voltadas para a caça fatal, mas sua cabeça ainda está voltada para a amiga abandonada. A linha que separa o impulso do amor do impulso da caça é, paradoxalmente, melhor expressa na contradição da postura do cão. Além disso, a complexidade da composição reside no fato de as quatro figuras (pessoas e cães) serem apresentadas numa unidade semântica e numa oposição temporal e emocional. O paralelismo em si ainda não é uma expressão direta do sentido. Em Rubens, por exemplo, ele pode expressar a ideia de amor universal que domina o mundo de todas as coisas vivas, mas em Serov torna-se um meio de expressar pensamentos sobre o fim desse mundo artificial elegante e puro-sangue.

O retrato sempre oscila entre uma duplicação artística da realidade e sua reflexão mística. Portanto, o retrato é um objeto mitogênico por natureza. A mobilidade do imóvel cria uma tensão de sentido muito maior do que a imobilidade que lhe é natural, razão pela qual a dinâmica na escultura e na pintura é mais expressiva do que a dinâmica no balé. A superação do material é um dos princípios fundamentais da arte e também um meio de saturá-la de sentido.

É como se o retrato fosse especialmente adaptado pela própria natureza do gênero para incorporar a essência de uma pessoa.

O retrato se encontra entre o reflexo e o rosto, entre uma criação das mãos e o natural. Ao contrário do reflexo de um espelho, duas questões se aplicam ao retrato: em primeiro lugar, quem é refletido e, em segundo, quem refletiu. Isso permite colocar mais duas questões: que ideia a pessoa retratada expressou com o seu rosto e que ideia o artista expressou com sua representação. A intersecção dessas duas ideias diferentes confere ao retrato um espaço tridimensional. Daí a possibilidade de oscilação entre o retrato como glorificação e o retrato como caricatura. Este último é especialmente perceptível quando os dois sentidos do retrato entram em relação conflitante: por exemplo, uma expressão que é solene do ponto de vista da pessoa retratada, parece engraçada ou terrível do ponto de vista do espectador. Um exemplo é o *A família de Carlos IV* (1800), de Goya, executado segundo todas as regras de um retrato cerimonial. Essa obra pode ser facilmente percebida tanto como uma terrível profecia, quanto como uma quase caricatura.

O retrato é fundamentalmente diferente de um estereótipo de ícone. Nas pinturas renascentistas, a aparência do santo muitas vezes tinha traços de semelhança com o rosto do modelo; note-se também a tradição dos artistas italianos do Renascimento, incluindo Rafael, de dar à aparência de Maria as feições de sua amada. Nesse caso, a semelhança com uma pessoa real pode ser determinada por uma série de matizes semânticos: desde a expressão de uma admiração quase religiosa pela beleza da mulher amada até o uso puramente técnico da modelo.

Merece atenção, ainda, um tipo especial de pintura que faz uma espécie de ponte do ícone ao retrato: a representação *en face* do rosto de Cristo, que é a expressão máxima da ideia do retrato, ao mesmo tempo humano e divino. Essa dualidade revela essencialmente a natureza do retrato como tal. Em primeiro lugar, o retrato contém a imagem de uma pessoa (a introdução de cenas adicionais e ambientes cotidianos pode variar esta base de diferentes maneiras, mas sua essência é mantida). Apesar disso, na representação do rosto de Cristo concentra-se o problema do divino e humano (**богочеловечество**), ou seja, é dada uma representação da realidade sob a ótica de uma escala de valores extremamente sublimes. Em geral, o rosto de Cristo está localizado em relação ao rosto do observador de tal forma que seus olhos fiquem no mesmo eixo, ou seja, o rosto de Cristo é, por assim dizer, um reflexo espelhado daquele que está

olhando para Ele. Isso também estabelece o critério mais alto para avaliar o espectador: o reflexo pode encarnar uma reprovação ou uma glorificação, mas é sempre uma avaliação. É como se o espectador recebesse um critério para se julgar: ele está no eixo da visão de Deus e, portanto, representa um reflexo da essência divina. O reflexo pode destacar a indignidade de uma pessoa, a impossibilidade de comparação e, ao mesmo tempo, a esperança oculta de renascimento. É um modo de informar ao espectador: em seu interior reside a possibilidade Daquele cujas características estão refletidas em seu rosto tal como num espelho embaçado.²⁴

Portanto, o retrato é, por sua natureza, o gênero de pintura mais filosófico. É fundamentalmente construído sobre uma comparação entre *o que* uma pessoa é e *o que* ela *deveria* ser.

Esse fato nos permite ler o retrato de várias maneiras: podemos ver nele traços das personalidades de determinada época, diferenças psicológicas ou de etiqueta entre o comportamento feminino e masculino, tragédias sociais, diversas variantes do próprio conceito de ser humano. Mas todas essas opções de leitura estão unidas pelo fato de que a essência última do ser humano, encarnada em formas historicamente específicas, é sublimada no problema filosófico *Ecce homo*.

O gênero retrato se encontra, pois, no cruzamento de várias possibilidades de revelar a essência de uma pessoa por meio das interpretações de seu rosto. Nesse sentido, ele não é apenas um documento que capta a aparência desta ou daquela pessoa, mas também uma marca da linguagem cultural da época e da personalidade de seu criador. Briullov, no quadro *O último dia de Pompeia* (1830-1833), em meio à multidão de pessoas fugindo das chamas do Vesúvio, retratou a si mesmo na figura de um artista em fuga com seus pincéis e tintas. Há aqui uma dupla identificação: de um lado, a semelhança facial e, de outro, a identificação profissional. Pincéis e tintas servem como assinatura. No entanto, é bem possível outro ponto de vista, segundo o qual a singularidade da personalidade de Briullov é retratada no quadro como tal. Reconheceríamos o pincel de Briullov mesmo sem essa figura. O quadro todo, em sua unidade, é uma impressão da personalidade do autor, e sua representação nele é de certo modo redundante – é um autógrafo dentro de um autógrafo, um discurso indireto livre. Essa parte do quadro pode ser transmitida pela expressão: “Ele diz que ele é ele”. (Daí procede que a falsificação de uma pintura seja legalmente considerada como falsificação de uma assinatura). No entanto, deve-se notar que a personalidade de Briullov refletida no retrato na tela, e sua própria personalidade expressa na pintura, são personalidades diferentes. O “eu” do artista manifesta-se aqui nas suas diferentes formas. Numa delas, é o sujeito da narrativa, e na outra, é o seu

²⁴ A característica aqui apontada, sobretudo quanto aos olhos de Cristo, refere-se mais diretamente às pinturas de ícones do cristianismo ortodoxo (N. T.).

objeto. Porém, a peculiaridade da arte é tal que uma manifestação tão pura e extrema como essa é um caso último e artificial: via de regra, ambos os polos parecem delinear os limites do espaço no qual o texto oscila.

A escolha do tipo de retrato de uma pessoa era determinada pelo estereótipo cultural a que a pessoa retratada estava associada.

A pintura do século XVIII aprovou dois estereótipos de retratos. Um deles, baseado no ritual de gênero desenvolvido, destacava na pessoa seu estado, sua essência solenemente elevada. Um retrato assim exigia o cumprimento cuidadoso de todo um ritual de ordens, patentes e uniformes. Era como se ao simbolizar a função estatal da pessoa retratada, ele encarnasse o principal significado da personalidade.

Nesse sentido, é ilustrativo o *Retrato de Mikhail Kutúzov* (1813), de autoria de Roman Vólkov: a essência estatal, encarnada em ordens e uniformes – sinais da posição social da pessoa representada no retrato – supera claramente a importância da semelhança, ao que parece, tão necessária no retrato. Outro princípio característico dos retratos dessa época: se a pessoa representada em um retrato cerimonial tivesse algum defeito na aparência, o artista se esforçava para escondê-lo, ao passo que os signos de prêmios e as roupas eram enfatizados de todas as maneiras possíveis.

O desenvolvimento posterior do retrato leva a uma maior atenção às características psicológicas, por exemplo, em Borovikóvski, sendo que, por outro lado, os acessórios cotidianos e domésticos substituem os sinais cerimoniais oficiais. Não sem a influência de Rousseau, os detalhes dos jardins e dos parques entraram no retrato. De acordo com a tendência geral de refletir no retrato não uma norma cotidiana, nem uma hierarquia de valores culturais, mas um momento imediato e individual arrancado da vida, a proporção entre figuras infantis e adultas na tela também muda. Se antes eram distribuídos numa escala de valor hierárquico, agora o artista prefere combiná-los numa única composição de gênero, enfatizando deliberadamente a desordem lúdica viva e a aleatoriedade instantânea do momento que escolheu. Por trás dessas diferenças está a antítese de dois conceitos de realidade: a realidade como uma hierarquia de valores e a essência de um fenômeno, e a realidade como um episódio capturado no instante (esse tipo de oposição sobreviveu até hoje e tem sua continuidade em dois tipos de retratos fotográficos: cotidiano-casual e solene).

Dependendo da orientação geral do retrato, ele gravitou em torno de vários conceitos socioculturais da essência do ser humano. Em *A filha do capitão* (2022), Púchkin iluminou sua imagem de Catarina II sob duas luzes: uma remeteu o leitor aos retratos solenes de Levítski, e a outra, ao retrato de Borovikóvski, associado ao conceito iluminista de poder (o soberano como ser humano). A imagem literária criada por Púchkin oscila entre dois conceitos pictóricos do retrato de Catarina: a personificação do poder da razão do Estado e a personificação da humanidade da monarca da época iluminista.

A dualidade entre o estatal e o humano, tão essencial para o conceito iluminista de poder, deixou uma marca característica na tradição de se retratar Aleksandr Suvórov. É importante ter em mente que a dualidade da imagem de Suvórov nos retratos e na poesia baseava-se em um comportamento ditado pelo próprio comandante. A extravagância das roupas, por exemplo, o fato de correr para o campo de batalha usando camisola, o desrespeito demonstrado pelo lado ritual do serviço militar tornou-se ritualístico em si mesmo, mas também levou o espectador a uma tradição ritualizada diferente. Por trás disso emergia claramente a imagem de um herói romano, daqueles séculos em que a vida da república ainda era pautada pela simplicidade e pelas tradições “saudáveis” dos antepassados. Suvórov, que diversificou seu tempo de lazer lendo historiadores romanos, cultivou em seu comportamento os bons e velhos costumes da Roma republicana. Isso foi notado por Gavriil Derjávín, que, em seu retrato poético do comandante, enfatizou a dualidade da combinação do elevado e o baixo:

Quem estará na frente do exército, inflamado,
Montado em um cavalo, comendo pão seco;
Temperando a espada no frio e no calor,
Dormirá na palha, em vigia até o amanhecer...²⁵

Essas linhas, que costumam ser muito lembradas, são habitualmente citadas como exemplo do contraste incompatível entre as imagens cotidiana e poética de Suvórov. É necessário ter em mente, no entanto, que a atmosfera de “pompa romana” (expressão de Vissarion Belínski) que permeia o poema também estabelece uma outra perspectiva cultural: o *pathos* da primeira Roma, ainda republicana, em que Cincinato havia abandonado o arado para ir ao campo de batalha, e depois abandonou a espada para voltar ao arado (exatamente esta interpretação do “espírito romano” aparece na cena da eleição do *kochevói* (líder militar) na novela *Taras Bulba* (2007) de Gógol. A gravura de Buddeus A. V. *Suvórov descansando na palha* (1799) também está relacionada à imagem da velha Roma republicana com sua poesia de simplicidade e ingenuidade de costumes.

A amplitude do gênero retrato da segunda metade do século XVIII ao início do século XIX proporcionou liberdade de interpretação pictórica da natureza interior humana. Podemos comparar, por exemplo, a distância entre as autocaricaturas de Púchkin e os diferentes tipos de interpretações artísticas da aparência do poeta.

²⁵ Cf. Derjávín (1805, p. 186). Tradução nossa do original em russo:

“Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари...”
 (“Снигирь”)

A forma mais simplificada de caracterizar internamente o rosto representado em um retrato era introduzindo detalhes de determinado ambiente (por exemplo, a imagem de um comandante tendo como pano de fundo uma batalha), que logo se tornou um código facilmente reconhecível. Na novela *O retrato* de Gógol, a personagem Tchartkov, tendo-se tornado um pintor da moda, retratava exatamente o que seus clientes exigiam dele:

Finalmente ele descobriu qual era o problema e não teve mais dificuldade alguma. [...] Se a pessoa quisesse Marte, ele colocava-lhe Marte na cara; se apontasse para Byron, ele lhe dava uma postura byroniana e seu jeito de se virar. Se as damas queriam ser Corina, Ondina ou Aspasia, ele prontamente concordava com tudo e acrescentava beleza a cada uma com bastante benevolência, o que, como se sabe, nunca estraga nada e torna perdoável ao artista até a maior falta de semelhança.²⁶

A esse respeito, examinaremos o famoso retrato de Salvatore Tonci, no qual Derjávin, com chapéu e casaco de pele, está sentado em um monte de neve (1801). É significativo que a introdução da natureza nórdica no retrato de Derjávin tenha sido precedida por uma instrução poética, não isenta de controvérsia, dada pelo protagonista do retrato ao artista:

Ou não, é melhor me retratar
Na natureza mais severa:
No frio mais cruel, com o fogo d'alma,
De chapéu felpudo, envolto num casaco de pele...²⁷

Derjávin cria um mito de si mesmo como sendo um Horácio do Norte, destruindo o estereótipo “antigo” de uma personalidade poética, precisamente por segui-lo ao pé da letra.

Para compreender a coragem da decisão de Derjávin, deve-se recordar que ele rompeu com a tradição cultural europeia. A imagem do inverno como a época de chuvas, que remonta à poesia romana (para Horácio, era o resultado da reprodução do clima real do inverno na Itália), passou para a poesia europeia dos séculos XVII-XVIII como uma orientação não para a realidade empírica, mas para

²⁶ Cf. Gógol (1938, p. 107). Tradução nossa do original em russo:

“Наконец он добрался, в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько. <...> Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство”.

²⁷ Cf. Derjávin (1986, p. 60). Tradução nossa do original em russo:

“Иль нет, ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой...”
 (“Тончию”)

o simbolismo literário e poético. Só tendo em mente a obrigatoriedade incondicional desse estereótipo, podemos apreciar o significado dos elementos de uma verdadeira paisagem de inverno na poesia de Derjávín e nos retratos de sua época. Em essência, aqui foi realizado um dos elementos importantes da estética de Derjávín: um avanço além dos limites da tradição simbólica sîgnica para a esfera da vida real, que, nesse instante, torna-se não uma simples cópia da realidade, mas seu símbolo. A destruição de um signo cria uma nova estrutura sîgnica; o sistema destruído é declarado “artificial”, irreal e não-nacional, enquanto o sistema que está sendo criado é dotado precisamente das características opostas.

Assim, aquilo que havia sido declarado como uma ruptura dos clichês simbólicos (e, com base nisso, definido inúmeras vezes pelos pesquisadores como realismo), um avanço do mundo do simbolismo para a realidade cotidiana, representou, na verdade, o enriquecimento do código artístico com uma nova rodada de simbolização poética. Como acontece frequentemente na arte, a luta contra a convenção é realizada como uma rejeição à convenção de etapas anteriores, introduzindo-se em seu lugar modelos convencionais muito mais complexos e sofisticados.

Púchkin, com a precisão que lhe é característica, escreveu que a reprodução da verdade cotidiana no teatro é impossível, já que a realidade teatral é, por definição, dividida entre dois espaços: um é o espaço cotidiano do público, o outro é o espaço do palco, e aqueles que se encontram em um deles não veem e nem percebem o outro. Temos o mesmo fenômeno no espaço pictórico. Avanços experimentais para além dos limites da tela que ocorrem periodicamente na história das belas-artistas apenas confirmam a impossibilidade fundamental dessas tentativas; com elas, o artista demonstra consciência da lei da impenetrabilidade mútua entre o espaço real e o espaço reproduzido, e mostra também, de forma convincente, que não consegue superar essa convenção. Um retrato é uma concretização artística da ideia do “eu”, da personalidade na primeira pessoa.²⁸

Logo, o retrato parece combinar o mesmo e o diferente. O retrato situa-se na intersecção figurativa de três percursos culturais. Um de seus caminhos está relacionado com as estilizações às quais o rosto humano se submete quando representa a Natureza – a exigência da semelhança que faz reconhecer num retrato uma pessoa. Em segundo lugar, a exigência da moda, ou seja, aquelas mudanças que a aparência real de uma pessoa sofre sob o efeito de determinada influência cultural. E, em terceiro, a exigência de seguir as leis estéticas da pintura (as leituras semânticas a que um objeto é submetido sob o pincel do artista, por um lado, e sob a influência da estética dos códigos culturais do público, por outro).

²⁸ Neste caso estamos falando de retratos *en face*. O problema do retrato de perfil merece uma consideração especial.

O retrato é uma espécie de espelho duplo: nele a arte se reflete na vida e a vida se reflete na arte. Aliás, não só reflexões, mas também realidades trocam de lugar. De um ponto de vista, a realidade em relação à arte é uma realidade objetiva; por outro lado, esta função é desempenhada pela arte, e a realidade é um reflexo num reflexo. A isto deve-se acrescentar que o jogo entre pintura e objeto é apenas parte de outros espelhos. Por exemplo, pode-se apontar para uma variedade especial dentro do gênero: retratos de artistas fantasiados e maquiados para determinados papéis. Aqui o rosto e a vestimenta do artista estão subordinados à transformação cênica, e esta última (especialmente seus elementos como pose, iluminação, etc.) reflete as peculiaridades da linguagem da pintura, em particular, do gênero retrato. Surgem intersecções não só entre a vida cotidiana e o palco, mas também entre o palco e a tela. A transformação de um objeto sob a influência de sua tradução segundo as leis que o autor reconhece está sujeita à pressão dialógica do leitor ou espectador, que também interpreta de certa forma tanto o rosto real da pessoa retratada quanto as leis do retrato.

Por exemplo, na novela *O retrato* de Gógol, uma senhora, ao ver a Psiquê que Tchartkov “não teve tempo de tirar do tripé”, quis tomá-la por um retrato de sua filha: “Lise, Lise! Ah, que semelhança! [...] Que ideia maravilhosa o senhor teve em vesti-la com uma fantasia grega.’ [...] ‘O que devo fazer com eles?’ – pensou o artista. ‘Se elas próprias querem, então que Psiquê seja o que elas querem’” (Gógol, 1938, p. 105, tradução nossa).²⁹ Há ironia nessa passagem de Gógol, e esse é também outro ponto de vista que pode ser transmitido com a ajuda do pincel de um artista.

Como resultado, tanto a modelagem do artista, quanto a contra-interpretação de sua obra pelo espectador criam um espaço semântico exclusivamente multifatorial no qual se realiza a vida de um retrato – de um retrato como gênero, de um retrato como fenômeno da pintura de uma determinada época e de um retrato individual e único. Uma intersecção tão complexa de várias tendências artísticas faz do retrato uma espécie de estopim da arte da época. Esse gênero, que em aparência é o mais previsível e determinado, leva a arte para um espaço de explosão e imprevisibilidade – o ponto de partida para o movimento seguinte.

Em essência, todo o conjunto de retratos pode ser considerado como um conjunto polissêmico de significados da palavra “homem” – desde o epigrama do século XVIII: “Seja homem no trono”, de Derjávín (do poema *Para o nascimento no Norte* de um herdeiro púrpura [На рождение в Севере порфирородного отрока]), numerosas interpretações falso-semânticas (possíveis apenas na língua russa) que destacam na palavra russa **человек** (homem) as palavras **чело** (testa) e **век** (século), são um choque da essência e da realidade histórica.

²⁹ Em russo: “Lise, Lise! Ах, как похоже! <...> Как хорошо вы вздумали, что одели ее в греческий костюм”. <...> “Что мне с ними делать? – подумал художник. – Если они сами того хотят, так пусть Психея пойдет за то, что им хочется”.

Que tempos, que época,
E este é o ser humano.³⁰

Ainda que nos afastemos dessa coincidência aleatória, poderíamos apontar para um vínculo antitético entre o ícone e a caricatura: o ícone realça traços faciais divinos; já a caricatura realça traços disformes e animais. A possibilidade de interpretar o mundo humano nos conceitos e termos do mundo animal, surgida na Idade Média e, ao mesmo tempo, a humanização de enredos e ilustrações associadas ao folclore zoológico criaram gêneros intermediários nas artes plásticas. A necessidade de incluir imagens visuais de santidade na iconografia forçou as artes plásticas a buscar no humano o sobre-humano. Este último foi associado ao elevado sagrado: daí as asas, a introdução de traços angélicos nas encarnações pictóricas da imagem de um bebê, a possibilidade de representar um anjo como uma cabeça com asas, mas sem corpo.

Por outro lado, tanto o ícone quanto a arquitetura religiosa incluíam o tema diabólico. Este último foi construído numa fusão do humano e o animal e numa atenção centrada nas partes inferiores e mais baixas do corpo. A necessidade de dividir a aparência real de uma pessoa no espaço de dois polos deu origem a um desejo de antíteses emocionais: o sorriso foi atribuído à santidade, já a gargalhada ou a tristeza – a uma essência demoníaca (as palavras com que a protagonista de Lérmontov empurra o Demônio para longe de si: “Por que eu deveria conhecer suas tristezas?”³¹). Mais tarde, esse motivo formou a base para a personificação romântica do demonismo na pintura e na poesia. Nessa última manifestação, de Byron e Lérmontov a Vrúbel, ele enriqueceu a imagem do espírito do mal com toda uma gama de ideias consoantes com o romantismo.

Nesse contexto, surge uma metáfora do êxtase artístico, capaz de, ao mesmo tempo, ser erguido sobre imagens do êxtase de um mártir, da felicidade celestial de um justo e do riso diabólico.

É raro que a inspiração nos venha visitar,
Por um breve momento arde na alma;
Mas o favorito das musas aprecia esse instante,
Como um mártir a separação da terra.³²

Seguindo a tradição hagiográfica, Délvig relaciona o mal do mundo real e a felicidade da ascensão acima dele:

³⁰ Cf. Dmítiev (1967, p. 136). Tradução nossa do original em russo:

“О, времена, о век,
И это – человек.”

³¹ Em russo: “Зачем мне знать твои печали?”

³² Cf. Délvig (1959, p. 163). Tradução nossa do original em russo:

“Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.”

Nos amigos há engano, no amor há descrença
E há veneno em tudo que o coração ama.³³

A complexa intersecção dos motivos da arte como santidade e da arte como pecado criou um amplo espaço para a intrusão de estereótipos pictóricos na poesia e, ao mesmo tempo, enriqueceu a pintura com imagens extraídas da poesia. Mas o retrato como gênero também tinha outra dominante artística: insistia numa penetração na vida cotidiana e numa semelhança externa. Essas constantes podiam variar e sofrer diversas alterações, mas a própria natureza da pintura insistia numa correlação com a realidade.

O século XIX foi uma era de “tempestade e ímpeto”. Ao mesmo tempo surgiram tanto ideias das transformações mais utópicas da vida, quanto exigências para o seu estudo mais concreto e realista.

Exigia-se que a arte se tornasse realidade, respondesse às suas questões, se fundisse com a vida, mas as próprias questões e as ideias por trás delas eram inseparáveis da fé na possibilidade real do ideal. No início do século XIX, o dezbirista Aleksandr Odóievski, ao entrar na praça onde aconteceria o levante, exclamou: “Morreremos, irmãos, ah, com que glória morreremos!”. A morte atraiu o romântico mais do que a vitória. Esta última cheirava a vulgaridade. Não é por acaso que em todas as numerosas revoluções daquele século, uns morreram nas barricadas, enquanto outros se apoderaram das cadeiras ministeriais. A prosa venceu na vida cotidiana, mas a poesia – no campo do pensamento e dos ideais. Consequentemente, a derrota acarretaria uma decepção menos amarga do que a vitória. A tempestade que assolou as vidas e as mentes, nas barricadas e na poesia do século XIX, refletiu-se nos retratos daquela época como em espelhos.

A dinâmica geral da arte move-se segundo um eixo que, num dos polos, tem uma liberdade ilimitada que chega à separação completa da imagem externa do objeto retratado, e no outro, o extremo encadeamento ao objeto. Nos diferentes períodos de evolução da arte, o centro dominante move-se ora para um lado, ora para o outro. Muitas vezes os teóricos da arte declararam que uma das correlações desses pontos seria a única manifestação verdadeira da arte, deixando a tendência oposta fora dos seus limites. À medida que os meios técnicos da arte se expandiram, mais uma questão foi acrescentada a esta oposição: alguns meios de copiar a realidade foram declarados artísticos, enquanto outros foram lançados para além dos limites da verdadeira arte. A relatividade dessas fronteiras é óbvia. Por exemplo, atualmente é difícil para nós imaginar que as estátuas antigas armazenadas em museus modernos já foram pintadas – nossa ideia de escultura se satisfaz com a gama de tons criada pelo

³³ Cf. Délvig (1959, p. 163). Tradução nossa do original em russo:

“В друзьях – обман, в любви – разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит”.
 (“Вдохновение”).

jogo de luz e mármore. No entanto, a antiga escultura da era clássica era pintada, mas isso em nada atrapalhou a vivência estética do espectador.

Ocorre que uma obra de arte nunca existe como um objeto separado, retirado do contexto: ela faz parte da vida cotidiana, das ideias religiosas, da vida simples e não artística e, em última análise, de todo o conjunto de várias paixões e aspirações da realidade da época. Não há nada mais monstruoso e distante do movimento real da arte do que a prática museológica moderna. Na Idade Média, um criminoso executado era cortado em pedaços que eram pendurados em diversas ruas da cidade. Os museus modernos nos lembram algo semelhante.

Para penetrar, ainda que aproximadamente, no espírito da arte antiga ou de qualquer outra época, é necessário recriar a sua totalidade imersa na vida cotidiana, os costumes, os preconceitos, e a pureza infantil da fé. Ao lidar com toda a história científica da arte, precisamos de um jogo duplo: devemos nos lembrar dele e, ao mesmo tempo, esquecer, assim como nos lembramos e esquecemos ao mesmo tempo que um ator no palco, ao cair morto, permanece vivo. O museu é um teatro e não pode ser percebido de outra forma. Num museu deve-se brincar e não contemplar; não é por acaso que os museus são compreendidos e percebidos melhor pelas crianças.

O teatro e o cinema têm o potencial incondicional da arte elevada, mas a atual onda comercial que varre essas artes ameaça anular essa possibilidade. Nessas condições, é bastante apropriado recordar as palavras perspicazes de Hegel de que avançar é regressar ao princípio primeiro. Isso nos faz voltar o olhar para o retrato com uma nova esperança.

Como costuma acontecer na arte, o retrato é o gênero de arte mais simples e, portanto, também o mais sofisticado. Assim como a estátua antiga retirou do mármore tudo o que era desnecessário e secundário, o retrato – uma espécie de estátua dos tempos modernos – é consistentemente libertado de tudo o que é trazido para ele de fora. Inúmeras tentativas de complementar o retrato com comentários sobre ele, acabaram sendo, afinal, apenas um episódio passageiro. Permaneceu o principal: o retrato dentro de um retrato. O rosto humano revelou-se o mais essencial, a quintessência em que uma pessoa permanece pessoa ou deixa de sê-la. O fato de que o rival da pintura, o cinema, também acabou por ser arrastado para esta margem está longe de ser acidental.

Para mim, não há nada mais emocionante do que andar pelas ruas ou conversar com pessoas aleatórias que encontro: faço perguntas, mas não estou realmente interessado nas respostas – olho para os rostos. Quantas vezes depois dessa caminhada me pareceu que a única coisa que eu poderia fazer era me enforcar. Mas às vezes você se depara com o rosto de uma criança ou de uma senhora que compensa tudo e enche de alegria vários dias de vida. Não, a humanidade ainda não morreu, e o retrato deveria nos lembrar disso a cada momento. ●

Referências

- BARATÝNSKI, Evguiêni. *Элегия* [Elegia]. *Европеец* [O europeu], Moscou, n. 1, p. 2, 1832.
- BRIULLOV, Karl. *O último dia de Pompeia*. 1830-1833. 1 original de arte.
- BUDDEUS, Carl Friedrich Christian. *Suvórov descansando na palha*. 1799. 1 original de arte.
- DÉLVIG, Anton. *Полн. собр. стихотворений*. [Poesia completa]. Leningrado: **Советский писатель**, 1959.
- DERJÀVIN, Gavriil. *К снигирю. По кончине князя Суворова*. [Para o dom-fafe. Sobre a morte do príncipe Suvórov]. *Друг просвещения* [Amigo da educação], Moscou, n. 6, p. 186, 1805.
- DERJÀVIN, Gavriil. *К Тончию*. [Para Tonci]. In: DERJÀVIN, Gavriil. *Анакреонтические песни* [Cantos anacreônticos]. Moscou: Naúka, 1986. p. 60.
- DMÍTRIEV, Ivan. *Полное собрание стихотворений*. [Poesia completa]. Leningrado: Soviétski píssátel, 1967. p. 136.
- MAIAKÓVSKI, Vladímír Vladímirovitch. *Obra completa*. v. 8. Moscou: GIKhL, 1958.
- GÓGOL, Nikolai Vassílievitch. *Obra completa em 14 volumes*. Moscou: Editora AN SSSR, 1938. v. 3.
- GÓGOL, Nikolai Vassílievitch. *Tarás Bulba*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GOYA, Francisco. *A família de Carlos IV*. 1800. 1 original de arte.
- PÚCHKIN, Aleksandr. *A filha do capitão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2022.
- PÚCHKIN, Aleksandr Serguíevitch. *Obra completa em 16 volumes*. Moscou-Leningrado: AN SSSR, 1947. v. 2.
- PÚCHKIN, Aleksandr Serguíevitch. *Obra completa em 16 volumes*. Moscou-Leningrado: AN SSSR, 1948. v. 3.
- REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*. 1632. 1 original de arte.
- REPIN, Iliá Efímovitch. *Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года*. [A Reunião Cerimonial do Conselho de Estado em 7 de maio de 1901]. 1903. 1 original de arte.
- RUBENS, Peter Paul. *Vênus e Adônis*. 1635. 1 original de arte.
- SREZNIÉVSKI, Izmail Ivánovitch. *Материалы для словаря древнерусского языка*. [Materiais para um dicionário da língua russa antiga]. São Petersburgo: Departamento de Russo, 1895. v. 2.
- VÓLKOV, Roman. *Retrato de Mikhail Kutúzov*. 1813. 1 original de arte.
- ZABOLÓTSKI, Nikolai Aleksíevitch. *Obra em 3 volumes*. Moscou: Khudójestvennaia literatura, 1983. v. 1.

The portrait

LOTMAN, Yuri

Translated by  KONDRATIUK, Márcia Chagas;  AMÉRICO, Ekaterina Vólkova

Abstract: The sight of the human face has always exerted a powerful attraction on us. Whether in painting or photography, in cinema or theater, the representation of the human figure awakens in the viewer a varied range of emotions that range from the simple identification of a person to the inexhaustible mystery of the work of art in museums, passing through the history of customs and the religious function of icons. Lotman warns us that precisely because portrait is the simplest genre, it is also the most sophisticated: “The portrait is a kind of double mirror: in it art is reflected in life and life is reflected in art”. In what was one of his last works, Lotman describes the trajectory of portraiture in painting through the ages. He says: “In essence, the entire set of portraits can be considered as a polysemic set of meanings of the word ‘human being.’” The portrait, crossing societies and trends, has never ceased to be that mystery that at the same time reveals and hides the soul.

Keywords: semiotics of culture; painting; portrait.

Como citar este artigo

LOTMAN, Lúri. O retrato. *Estudos Semióticos [online]*, vol. 20, n. 1. São Paulo, abril de 2024. p. 1-23. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

LOTMAN, Lúri. O retrato. *Estudos Semióticos [online]*, vol 20, issue 1. São Paulo, April 2024. p. 1-23. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 05/02/2024.

Data de aprovação do artigo: 10/03/2024.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

